



***Für und Wider die Librettologie***  
Zu Geschichte und Kritik  
einer Librettoforschung des Gesangstheaters

Inauguraldissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde (Dr. phil.)  
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Bayreuth

Lehrstuhl für Theaterwissenschaft  
unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters

vorgelegt von  
Alexander Rudolph  
aus Würzburg

Erstgutachter:

Prof. Dr. Sieghart Döhring (Thurnau)

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Arnold Jacobshagen (Köln)

Tag der Disputation:

4. Februar 2015

Vorsitz:

Prodekan Prof. Dr. Matthias Christen (Bayreuth)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Auf der Suche nach minimalen Standards.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Das Libretto als Komponente eines <i>unmöglichen Kunstwerks</i> .....</b>	<b>11</b>
<b>3. Eine diskussionswürdige Kategorie: Die Literaturoper .....</b>	<b>53</b>
3.1 Die Problematik.....	53
3.2 Zur Definition von Petersen und Winter.....	59
3.3 Fazit.....	76
<b>4. Das Libretto und seine Erforschung .....</b>	<b>81</b>
4.1 Librettoforschung, Librettologie oder Librettistik? .....	81
4.2 Frühphase: Exposition grundlegender Themen .....	91
4.3 Konsolidierungsphase – Stagnation (1960er Jahre) .....	112
4.4 Fokus I: Einfluss der Komparatistik .....	122
4.5 Differenzierungsphase I: Wort und Ton (1970er Jahre) .....	130
4.6 Fokus II: Beiträge in Nachschlagewerken.....	164
4.7 Neue Perspektiven: Semiotik (1980er Jahre) .....	177
4.8 Fokus III: Literaturtheorie in der Musikwissenschaft.....	215
4.9 Differenzierungsphase II: Intermedialität (1990er Jahre).....	219
4.10 Primat der Librettologie (2000er Jahre)?.....	279
4.11 Fokus IV: Institutionelle Verankerung .....	376
<b>5. Grundsätzliches zur Librettoforschung.....</b>	<b>383</b>
5.1 Wissenschaftliche Auseinandersetzung.....	383
5.2 Diversität des Libretto-Begriffs .....	389
5.3 Perspektiven der Analyse.....	400
5.4 Für und Wider die Librettologie.....	429
<b>6. Anhang .....</b>	<b>433</b>
6.1 Auswahl-Bibliographie »Librettotheorie – Librettologie« .....	433
6.2 Literaturverzeichnis.....	457
6.3 Namensregister .....	491



»Der Streit um das Primat des Wortes über die Musik oder umgekehrt war immer trügerisch,  
es war ein Spiel, das Intellektuelle spielten, um sich zu amüsieren.

Worte und Musik sind voneinander abhängig.«

Robert Tear

(in: Prinzbach, Cécile (Hg.): »*Gehorsame Tochter der Musik*«  
*Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*. München 2003,  
hintere innere Umschlagseite)



## **Danksagung**

Die vorliegende, im Oktober 2014 eingereichte Untersuchung wurde im Januar 2015 von der Promotionskommission der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth als Dissertationsschrift angenommen.

Mein herzlichster Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Sieghart Döhring, der es wie kein anderer verstanden hat, zwischen dem Fördern eigenständigen Arbeitens und dem Setzen wesentlicher und wichtiger Impulse zu vermitteln – ein Ansatz, der im kontemporären universitären Betrieb bedauerlicherweise seinesgleichen sucht.

Ebenso möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Arnold Jacobshagen danken, der die aufwendige Aufgabe einer Zweitbegutachtung übernommen hat und durch hohen Einsatz eine zügige Durchführung des Verfahrens ermöglichte.

Nicht vergessen werden soll an dieser Stelle auch die bereitwillige Übersendung von weiterführenden und anregenden Materialien durch Herrn Prof. Dr. Klaus Zerinschek.

In gleicher Weise gilt mein Dank auch meiner Familie und meinen Freunden; sie alle mussten – in unterschiedlicher Weise – die Entstehung der Arbeit sowie die damit verbundenen Auswirkungen ertragen (und taten dies jeweils in ganz wundervoller Weise). Dabei kann vor allem die Unterstützung durch alle meine Großeltern, meine Schwiegereltern und meine Eltern nicht genug hervorgehoben werden, die mir und meiner Frau während unseres Studiums und der Promotionsphase immer geholfen haben.

Erwähnt werden müssen ebenso die zahlreichen von meiner Schwester übernommenen elementaren bibliothekarischen Dienstleistungen, deren Umfang deutlich größer als ursprünglich beabsichtigt geriet.

Besonders möchte ich allerdings meiner Frau danken, die – obwohl zeitgleich mit ihrer eigenen Dissertation beschäftigt – stets und unter allen Umständen ein wichtiger Gesprächs-, Motivations- und Inspirationspartner war: Ohne Dich wäre es nicht möglich gewesen.





## 1. AUF DER SUCHE NACH MINIMALEN STANDARDS

»Erschöpfendes über das Libretto zu schreiben, das hieße, ein Buch schreiben.«<sup>1</sup>

Die wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit Operntexten befindet sich im Allgemeinen nicht unbedingt im Kernbereich geistes- und/oder kulturwissenschaftlicher Studien. Dennoch scheint das Opernlibretto zunehmend in den Fokus unterschiedlicher Fachdisziplinen zu rücken: So interessiert sich etwa die Literaturwissenschaft für die Rezeption literarischer Texte in der Oper – ein Gegenstand, der zugleich auch die Theaterwissenschaft betrifft (übrigens nicht nur dann, wenn es sich um konkrete Inszenierungen oder Aufführungen handelt); gleichzeitig blickt die Musikwissenschaft auf das Libretto, während die Medienwissenschaft Aus- und Einwirkungen zwischen den Medien (und damit Text und Musik) fokussiert; im Fall von übersetzten Textbüchern wird die Translatologie aktiv (und nimmt zudem kulturelle Austauschprozesse ins Visier), die Linguistik zielt auf sprachwissenschaftliche Aspekte, die Editionsphilologie setzt sich mit literarischen und musikalischen Textfragen und -stadien auseinander etc. Diese Aufzählung ließe sich, besonders die Herangehensweisen und Zielstellungen betreffend, noch weiter fortsetzen.

Ist man im wissenschaftlichen Rahmen mit der Analyse von Operntexten konfrontiert, so wird – unabhängig der jeweiligen Fachrichtung oder zugrundeliegenden Fragestellung – rasch deutlich, dass innerhalb der relevanten Forschungsliteratur zwar immer wieder eine bestimmte »Strömung« genannt wird, die als *Librettoforschung* oder auch *Librettologie* auf Theorie und Analyse von Operntexten zielt; allerdings wird aber ebenso rasch deutlich, dass dieses Forschungsstreben – trotz anderslautender Kolportagen – selbst kontemporär noch derart amorph ist, dass es gewagt scheint, auf der Basis des tatsächlichen Forschungsstandes von einer eigenen Forschungsrichtung oder gar Disziplin zu sprechen: Im Verlauf der hier durchgeführten Untersuchungen wird erkennbar werden, dass eine valide Theorie bis jetzt ebenso wenig existiert wie adäquate Analysemethoden.

Die Gründe für diese signifikante Heterogenität der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Operntext sind vielfältig: So führt beispielsweise alleine die Anzahl der daran beteiligten Forschungsdisziplinen zu einer mannigfaltigen Interessenslage und demzufolge auch differierenden Zielstellungen; gleichzeitig scheinen der Debatte um die Librettoforschung diskursive Ordnungskräfte zu fehlen, weshalb die einzelnen Beiträge zu selten aufeinander aufbauen. Zudem erweist sich der Librettobegriff selbst als derart unscharf, dass eine fachübergreifende Konkretisierung mehr als erforderlich ist. Besonders heikel erweist sich – über sämtliche Disziplinen hinweg – eine wachsende Begeisterung für das Erstellen neuer Ansätze und Theorien zum Libretto, die zwar vielfach eine komplexe Systematik anbieten, aber dabei oft mit historischen Gegebenheiten kollidieren: Wenn eine Librettotheorie jedoch nicht mit einer Sachgeschichte des Librettos korreliert, wird deren Nutzen fragwürdig.

Im Verlauf der folgenden Untersuchung wird sichtbar werden, dass eine grundsätzliche Problematik der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto darin besteht, dass sich die Librettoforschung mehrheitlich kaum trennscharf von einer ihr übergeordneten Opernforschung unterscheiden lässt. Vielfach wird die Annahme vertreten, dass sich das »Wesen« des Librettos nur unter Berücksichtigung der es umgebenden Strukturen vollständig und wissenschaftlich befriedigend er-

---

<sup>1</sup> Schultze 1973, S. 358.

schließen lässt, wodurch bei den folgenden Überlegungen zwar das Libretto als Gegenstand zentralen Raum fordert, die dabei eingenommenen Perspektiven jedoch stets auch das Verbundsystem *Oper* (und damit Aspekte wie das Ineinandergreifen von Text, Musik und Szene) integrieren. Hierbei gilt allerdings noch immer Friedrich Schultzes Feststellung von 1973: »So ganz genau wissen wir noch immer nicht, was eine Oper ist – wie sollten wir also wissen, was ein Libretto ist.«<sup>2</sup>

Die Perspektive der vorliegenden Arbeit versteht sich dabei unabhängig der fachspezifischen Hintergründe ihrer Entstehung explizit als »über«-disziplinärer (der – beinahe inflationäre – Begriff *interdisziplinär* soll hier bewusst vermieden werden) Ansatz, der nicht – wie häufig anzutreffen – den Weg einer bestimmten Fachdisziplin zum Gegenstand Libretto verfestigen will, sondern dieses vielfach widersprüchlich scheinende Objekt in seiner angespannten und widersprüchlichen Position *zwischen* den wissenschaftlichen Fachdisziplinen (und damit analog zu seiner angespannten und widersprüchlichen Position innerhalb der Oper) greifbar machen möchte.

Ein Herantreten an die problematischen Aspekte der Librettoforschung kann von verschiedenen Seiten erfolgen; in der Praxis wird meist aus einer beliebigen Fachdisziplin oder Fragestellung heraus das Libretto zum Gegenstand näherer Auseinandersetzung gemacht und dann festgestellt, dass nicht im erforderlichen Umfang auf validierte Ergebnisse einer kohärenten oder zumindest konturierten Fachdisziplin *Librettoforschung* zurückgegriffen werden kann – die erneute Auseinandersetzung mit grundlegenden Fragen ist die unvermeidbare Folge. Mit welcher konkreten Zielsetzung dabei im Einzelnen an das Libretto herangetreten wird, erweist sich insofern als sekundär, als dass – auch dies zeigt sich bei Einsichtnahme in die relevante Forschungsliteratur deutlich – letztlich stets derselbe (Kern-)Bereich relevanter Fragen und Aspekte tangiert (oder auch ignoriert) wird. Aus diesem Grund ist es für Untersuchungen zu einer fachübergreifenden Librettoforschung zunächst unerheblich, ob die Annäherung nun beispielsweise seitens der Literaturwissenschaft erfolgt, die Literaturadaptionen fokussiert, oder der Medienwissenschaft, die auf der Suche intermedialer Austauschprozesse zwischen Text und Musik ist (wobei sich diese Austauschprozesse wiederum als ebenso relevant für die Theaterwissenschaft erweisen) – oder aber der Komparatistik oder bestimmten Richtungen der Musikwissenschaft; in gleicher Weise betrifft dies auch die Übersetzungswissenschaft, wenn sie sich die Frage stellt, inwieweit verbindliche Kopplungen des Wortes an den Ton bestehen, während die Editions-wissenschaft Status und Bedeutung differierender Textstadien untersucht etc.; bereits hier wird deutlich, wie sehr die beteiligten Disziplinen über den gemeinsamen Gegenstand *Libretto* miteinander verknüpft sind, wenn auch das jeweilige Forschungsinteresse oftmals erheblich zu divergieren scheint. Die Problematik und Brisanz der Librettoforschung soll daher an einer exemplarischen Konstellation, die zugleich als Ausgangspunkt der Untersuchungen dienen kann, dargelegt werden.

Wie in Kapitel 4.2 dieser Untersuchung sichtbar werden wird, sind für das erstarkende wissenschaftlich-universitäre Interesse am Libretto seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen zwei Faktoren ausschlaggebend – einerseits das Phänomen *Richard Wagner* und andererseits die sogenannte *Literaturoper*: Dieses Prinzip der Adaption von Literatur durch die Oper ist aus unterschiedlichen Gründen von nachhaltiger Bedeutung und eignet sich daher als Ausgangspunkt, um einfü-hrend einige grundlegende Schwierigkeiten der Librettoforschung zu beleuchten. Die folgenden Überlegungen kreisen somit um die auf den ersten Blick möglicherweise simpel anmutende Fragestellung

---

<sup>2</sup> Schultze 1973, S. 358.

nach sach- und zweckdienlichen Analysekriterien für Adaptionen von Texten für die Oper.<sup>3</sup> Eine solche Transformation beschreibt Oscar Bie 1913 folgendermaßen:

Sobald sich ein Literaturstoff genügend abgesetzt hat, um Zitat werden zu können, greift die Musik nach ihm und knechtet ihn. Ein Fischfang sondergleichen von einer Kunst in der anderen, keine Umsetzung wie in der Malerei, sondern ein Fischfang mit Zubereitung und Sauce. Ist es künstlerisch hoch zu schätzen?<sup>4</sup>

Der weit verbreitete – nicht nur durch dieses Zitat gestärkte – Eindruck, es würde sich bei diesem Untersuchungsgegenstand um kein komplexes Thema handeln, mag einerseits daher rühren, dass man zunächst geneigt ist, es auf das Phänomen *Literaturoper* zu limitieren:<sup>5</sup> Es wird im weiteren Verlauf jedoch deutlich werden, weshalb eine solche Eingrenzung nicht ohne Weiteres vorgenommen werden kann. Außerdem fehlen – mindestens innerhalb der Theaterwissenschaft, aber ebenso in der Literatur- und auch der Medienwissenschaft sowie in der Musikwissenschaft – befriedigende, vor allem jedoch anwendbare Analysekriterien (oder eigentlich: eine funktionierende Methodik), um die Relation von Vorlage und korrespondierendem Libretto aussagekräftig taxieren zu können: Allzu oft laufen solche Ermittlungen Gefahr, lediglich Analogien und Differenzen von Ausgangs- und Zieltext aufzulisten. Dass hierbei nicht nur auf die literarische Komponente alleine abgezielt werden sollte, überlegt etwa Nassim Winnie Balestrini:

The study of the relationship between literary texts and their creative offspring will remain one-dimensional if it limits itself to comparative lists of plot features. More complex inquiries require an understanding of the constituent parts and the characteristics of each artistic medium.<sup>6</sup>

Die fatale Konsequenz aus eindimensionalen Analysen resultiert meist in einem apodiktischen Verdikt über das Libretto als defizitärem Derivat einer – was die künstlerische Qualität anbetrifft – höherwertigen Vorlage. Von einem fundierten wissenschaftlichen *Procedere* muss allerdings mehr verlangt werden, etwa, ob das Libretto als künstlerische Artikulationsform *sui generis* zu verstehen sein könnte und damit, sobald es in Bezug zu einem anderen Kunstwerk (seiner literarischen Vorlage etwa) gesehen wird, auch hinsichtlich seiner spezifischen Strukturen zu behandeln wäre; dies wöglichlich unter der Prämisse, dem Libretto einen emanzipierten Status zuzugestehen, welcher über den reinen *Gebrauchsliteratur* hinausgeht:

Bevor indes begonnen werden kann, erhebt sich eine nicht wenig peinliche Frage: die, ob das Libretto überhaupt ein Genre sei. Sicher, irgendwas ist es. Es ist eine Menge von Worten und geht gelegentlich bei Reclam zu kaufen. Darüber hinaus sind kaum Bestimmungen dieses Dings unternommen worden.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Über mögliche und exakte Begriffsvorstellungen von Termini wie *Text* und *Oper* wird zu gegebener Stelle noch ausführlich zu diskutieren sein. Für einführende Überlegungen mag zunächst eine noch nicht näher eingeschränkte, diffuse und somit bewusst unscharfe Begriffsverwendung genügen.

<sup>4</sup> Bie 1923, S. 26.

<sup>5</sup> Ein Blick in die Operngeschichte offenbart jedoch, dass diese Limitierung insofern unbegründet ist, als nur eine geringe Anzahl *Originallibretti* (dieser Terminus hat sich für die Bezeichnung eigens für das Musiktheater konzipierter Vorlagen etabliert) existiert: Die überwiegende Mehrheit aller Libretti besteht aus Bearbeitungen bereits existierender Vorlagen. Ausnahmen, also *Originallibretti*, »[...] sind z.B. die Libretti zu Mozarts *Così fan tutte*, zu Wagners *Meistersingern* oder zu Strauss' *Rosenkavalier*.« (Plachta 2003, S. 17). Der Librettist Claus H. Henneberg nennt noch *Elegy for Young Lovers* (Hans Werner Henze und W. A. Auden/Chester Kallman) sowie *Palestrina* (Hans Pfitzner) (vgl. Henneberg 1985, S. 261).

Allerdings wird – vereinzelt – eine abweichende Begriffsauffassung vertreten: Gabriele Buschmeier etwa versteht unter dem Terminus »Originallibretto« nicht eigens für das *Musiktheater* konzipierte Texte, sondern speziell für einen bestimmten *Komponisten* angefertigte Libretti – nach ihrer Definition wäre das Libretto *Iphigénie en Aulide*, vom Librettisten du Roulet nach der Tragödie von Jean Racine für Christoph Willibald Gluck geschaffen (UA 1774), ein *Originallibretto*, während es dagegen aus der Sicht der Mehrheit (nur) eine Adaption darstellt (siehe dazu Buschmeier 1998, S. 159ff.).

<sup>6</sup> Balestrini 2005, S. 15.

Peter Hacks formuliert hier zwar eingängig, jedoch nicht präzise: Die Auseinandersetzung mit dem Libretto war stets Gegenstand der Beschäftigung mit der musikdramatischen Gattung *Oper* – seit deren Entstehung. Allerdings erfolgte diese Auseinandersetzung vielmals latent, etwa wenn über das Verhältnis von Wort und Ton verhandelt wurde. Eigentlich kritisiert Hacks in seiner Erörterung aus dem Jahr 1976 damit das bis dato schwach ausgeprägte wissenschaftliche Verantwortungsbewusstsein diesem *Ding* gegenüber, welches sich erst ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vermehrt artikuliert, wie beispielsweise Carl Dahlhaus 1986 diagnostiziert:

Die Librettoforschung – jahrzehntelang von der Literaturwissenschaft vernachlässigt und der Musikwissenschaft überlassen, für die sie aber gleichfalls eine Verlegenheit bedeutete – ist eine noch unsichere, ihren Weg suchende Disziplin oder Teildisziplin, deren Ziele einstweilen ebenso wenig feststehen wie die Methoden, mit denen sie erreicht werden sollen.<sup>8</sup>

Noch im Jahr 2003 stimmt Bodo Plachta<sup>9</sup> in die von Klaus Günther Just 1975 formulierte Klage vom Libretto als *unbekannte literarische Größe*<sup>10</sup> ein. Offenbar wird, neben den bereits von Dahlhaus erwähnten Zielen und Methoden, auch heute noch die Positionierung und Behandlung des Gegenstandes der Librettoforschung als vakant oder einseitig empfunden; so beschreibt etwa Christoph Nieder im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2000 eine gewisse Schieflichkeit:

In den 1950er Jahren begann unter komparatistischen, aber auch unter sozialgeschichtlichen Aspekten eine übergreifende Librettoforschung, gestützt eher auf musik- und theater- als auf literaturwissenschaftliche Forschung: Das Libretto wurde als Gebrauchsform erkannt [...] Quantitativ dominiert bis heute die exklusive Beschäftigung mit anerkannten Dichtern [...]<sup>11</sup>

Wenn also die Erkenntnisleistungen über das Libretto selbst derart dünn sind, dann scheint die wissenschaftliche Greifbarkeit von Literaturadaptionen durch die Oper ebenfalls kaum möglich, wie etwa der südafrikanische Sänger und an der Universität von Sydney lehrende Musikwissenschaftler Michael Halliwell formuliert: »Indeed, the attempt to construct an all-embracing theory of the operatic adaption of fiction would, in my opinion, be doomed to failure, such is the multiplicity of the operatic response.«<sup>12</sup> Dazu tritt noch die in zunehmendem Maße virulente Frage nach der Zuständigkeit, die inzwischen neben Literatur- und Musikwissenschaft auch Theater- und Medienwissenschaft betrifft: Gerade für eine an intermedialen Prozessen orientierte Perspektive der Medienwissenschaft rücken adaptive Vorgänge, wie sie in der *Veroperung*<sup>13</sup> literarischer Texte erkennbar sind, als *Medienwechsel* in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses, worauf allerdings eine sich keineswegs auf die Wirkungsästhetik beschränkende Theaterwissenschaft ebenso wissbegierig blickt. Das Libretto als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung bewegt sich somit zweifelsohne im Nexus

<sup>7</sup> Hacks 1976, S. 209.

<sup>8</sup> Dahlhaus 1986, S. 95.

<sup>9</sup> Plachta 2003, S. 15.

<sup>10</sup> Vgl. Just 1975, S. 203.

<sup>11</sup> Nieder 2000, S. 419f.

<sup>12</sup> Halliwell 2005, S. 1.

<sup>13</sup> Es ist einleuchtend, dass dieser Begriff, dessen Überwindung z. B. Giselher Klebe postuliert, partielle Verstimmungen hervorrufen mag: Ziel sei es, die Einheit von Text und Musik als Ausdrucksform *sui generis* zu verstehen, »[...] dann entfällt der Begriff ‚Veroperung‘ als lächerliche Hilfskonstruktion, so, wie der Begriff ‚Literaturoper‘ allenfalls eine Klassifizierung für ein Schubkastensystem wird. Stil und Technik einer Oper oder eines Musikdramas werden dann deutlichere Kriterien gewinnen.« (Klebe 1982, S. 178). Dennoch wird dieser Begriff hier verwendet, um in nuce einen Vorgang beschreiben zu können, für welchen sonst nur längere und weniger konkrete Termini in Frage kommen würden.

mindestens dieser vier Disziplinen – ob auch die Librettoforschung exakt dort zu verorten ist, bleibt zu späterer Stelle zu diskutieren.

Damit ist zugleich die Frage nach Art und Umfang der Analyse gestellt: Folgt man etwa den Ausführungen von Albert Gier, »[...] neben Dieter Borchmeyer Doyen der Librettoforschung [...]«<sup>14</sup>, der das Libretto in derartiger Konsequenz als rein literarisches Phänomen<sup>15</sup> begreift, dass er die Wechselwirkungen von Text und Musik für die Sinnebene schlichtweg ausklammert,<sup>16</sup> dann lägen Interdependenzen von Text und Musik a priori nicht im Zielbereich der Librettoforschung,<sup>17</sup> die sich damit als Appendix der Literaturwissenschaft erweisen würde (übrigens eine Forschungstendenz, die teilweise unter der eigenen Bezeichnung *Librettologie* firmiert)<sup>18</sup>. Andere Ansätze, wie etwa der des amerikanischen Germanisten Ulrich Weisstein, beziehen zwar durchaus mehrere der oben genannten Disziplinen ein, verweisen jedoch kategorisch die Theaterwissenschaft vom Platz:

Als wahrhaft literarische Komponenten des Dramas bleiben also *mythos*, *ethe*, *dianoia* und *lexis* übrig. Auf sie müßte die Librettologie ihr Hauptaugenmerk richten, während die Befassung mit *opsis* (szenische Gestaltung und Konfiguration, Bühnenbild, Kostüme und Beleuchtung) dem Theaterwissenschaftler – eventuell in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker – zu überlassen wäre. Die *melopoeia* nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sie im Grenzland zwischen Musik und Dichtung angesiedelt ist und somit in Gemeinschaftsarbeit von Literatur- und Musikwissenschaft erfaßt werden muß. Im griechischen Drama war bekanntlich der Anteil der rein instrumentalen Stellen äußerst gering, weil Text und Ton miteinander verschwistert waren und es weder Ouvertüren noch Zwischenaktmusiken gab. Da bei modernen Opern die Bandbreite der möglichen Beziehungen zwischen den beiden Künsten weit aus größer ist und die Übergänge fließend sind, wird bei opernkundlichen Studien eine Arbeitsteilung erfolgen müssen, wobei sinngemäß einmal (bei der Befassung mit gesprochenen Dialogen und Rezitativen) die Literaturwissenschaft, das andere Mal (bei der Befassung mit Arien und Ensembles) die Musikwissenschaft zum Zuge kommen wird.<sup>19</sup>

Weissteins Postulat nach strikter Arbeitsteilung von Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft, durch welches sich eine zeitgemäße Theaterwissenschaft durchaus diskreditiert fühlen könnte, verdeutlicht allerdings ein prekäres Merkmal des vorliegenden Problembereichs: Die Analyse von Korrelationen und Interdependenzen im Bereich Text und Musik setzt Kompetenzen in beiden Disziplinen voraus. Um Fehlurteile zu vermeiden, klammert Weisstein somit den musikalischen Bereich aus und kann damit auf dem für ihn sicheren Terrain der Literaturwissenschaft bleiben – ebenso wie Gier. Auf der anderen Seite ist beispielsweise eine Theaterwissenschaft, die sich explizit *nicht* als auf den Bereich der *Opsis* reduziert verstanden werden möchte, wiederum auf Ergebnisse der Literatur- und Musikwissenschaft gleichermaßen angewiesen, wenn sie ihren Gegenstand wissenschaftlich befriedigend ansprechen möchte: Sämtliche die *Opsis* betreffenden Vorgänge können eine adäquate Behandlung nur dann erfahren, wenn Herkunft bzw. Genese bekannt sind. Da das Libretto und seine *Stoffwechselvorgänge* aber von der Librettoforschung respektive Literatur- und Musikwissenschaft nicht ausreichend erfasst scheinen, kann aus Sicht der Theaterwissenschaft nicht auf eine breite Basis bereits vorhandener und befriedigender Analysen zurückgegriffen werden.

<sup>14</sup> Engel/Schoner 2006b, S. 10.

<sup>15</sup> Gier 1998a, S. VII.

<sup>16</sup> »Die Musik mag diese Geschichte modifizieren, indem sie z. B. die Empfindungen der Figuren präzisiert oder undeutet; ein Regisseur mag weitere Änderungen vornehmen (z. B. Striche). Der Sinn des Textes verändert sich dadurch nicht.« (ibid., S. 16).

<sup>17</sup> Man versteht übrigens Gier schon recht, wenn man seine Aussagen in dieser Weise deutet, denn er konstatiert: »Libretti, so haben wir gesagt, sind literarische Texte; als solche sind sie Gegenstand der Literaturwissenschaft, die unter Umständen genötigt (und berechtigt) ist, den Aspekt der Vertonbarkeit zu vernachlässigen.« (ibid., S. 19).

<sup>18</sup> Siehe dazu Kapitel 4.1.

<sup>19</sup> Weisstein 1986, S. 155.

Damit wird bereits eine Gretchenfrage librettologischer Auseinandersetzungen (und somit auch der vorliegenden Arbeit) tangiert: Kann das Phänomen Libretto aus einer einzelnen Fachperspektive überhaupt zufriedenstellend betrachtet werden oder ist nicht stets die Integration weiterer Disziplinen erforderlich? Umgehen lässt sich die Problematik zweifellos auf die Weise, den Gegenstand entsprechend der eigenen Fachrichtung zu verorten bzw. definieren, um dann – theoretisch abgesichert – die jeweils reziproke Disziplin nicht in Anspruch nehmen zu müssen: Ein Beispiel für die Präferenz der Literaturwissenschaft findet sich in oben zitierter Aussage von Gier, eine Gegenposition etwa bei Anna Amalie Abert, die 1960 in ihrer Beschreibung des Librettos in der ersten Auflage von *Musik in Geschichte und Gegenwart* äußert: »[...] es erweckt den Eindruck einer literarischen Gestaltung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen [...]«<sup>20</sup> Zwar können weder die vorliegende Arbeit noch ihr Autor ihren fachlichen Background verleugnen oder sich anmaßen, Kompetenzen in fremden Bereichen zu besitzen; andererseits schiene es jedoch ebenso dubios, die Theoriebildung dahingehend zu präferieren (oder gar zu manipulieren), um einer fachfremden Analyse entgehen zu können.

Es gilt ferner zu klären, ob und in welchem Umfang die Librettoforschung bzw. Librettologie für die Analyse von Wort-Ton-Relationen verantwortlich zeichnen kann (oder muss) und ob sie gegebenenfalls in der Lage ist, ein analytisches Instrumentarium bereitzustellen; in diesen Zusammenhang fällt auch eine exakt formulierte Abgrenzung gegenüber der Opernforschung. Grundlegende Hürden bestehen aufgrund der Tatsache, dass sich der Begriff *Oper* bzw. *Musiktheater* aus einer Fülle teilweise hochgradig differierender Subgattungen konstituiert, welche sich zudem in ihrem historischen Verlauf als überwiegend inhomogen erweisen. Damit scheint eine einheitliche und diachronisch anwendbare Theoriebildung prinzipiell fragwürdig; unter Umständen ist eine »solide« Libretto-Theorie daher nur individuell auf der Folie der jeweiligen Gattung denk- bzw. konstruierbar. Nicht nur vor dem Hintergrund, den Transfer bestimmter Inhalte von der Literatur in das Musiktheater als *Medienwechsel* zu begreifen, sondern auch das Zusammenspiel von Text und Musik innerhalb des Medienverbundes Oper betreffend, könnte ein Heranziehen (inter-)medialer Ansätze indiziert scheinen – und wird in jüngerer Zeit auch mehrfach vollzogen. Dabei ist jedoch stets genau zu prüfen, ob sich damit ein genuiner wissenschaftlicher Mehrwert generieren lässt oder sich nicht hinter einer *En-Vogue-Nomenklatur* doch nur die üblichen Verdächtigen verbergen. Besonders die Frage nach der Bedeutungsfähigkeit der Musik rekurriert (übrigens wie die Ansätze der Intermedialitätsforschung) mehr oder weniger direkt auf semiotische Prozesse; in nuce betrifft dies etwa die Frage danach, ob Musik als ein System aus Zeichen begriffen werden kann oder nicht: Es geht damit auch um (Musik-)Semiotik, verbunden mit der Erörterung, ob musikalische Bedeutung im Zusammenhang mit einer textlichen Ebene nur forciert durch Erinnerungs- bzw. Leitmotive evoziert werden kann.

Somit sind einige grundlegende problematische Aspekte der Librettoforschung kurz genannt; deutlich wird dabei, welch weites und komplexes Feld sich auf der Suche nach der Positionierung und dem Wirkungskreis der Librettoforschung öffnet. Bisher wurden keine Versuche unternommen, es in seiner ganzen Komplexität zu erfassen und beschreiben.

Bei genauerer Betrachtung der formulierten Problemstellungen, die allesamt nur der ersten groben Annäherung und Verdeutlichung dienen, wird rasch sichtbar, dass sich die vielen allein bis hier auf-

---

<sup>20</sup> Abert 1960, Sp. 711.

geworfenen Fragen dieser Untersuchung kaum befriedigend beantworten lassen, da dies die Existenz einer fundierten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto voraussetzen würde. Auch wenn vereinzelt Anderes kolportiert wird: Es fehlt auch heute noch eine interdisziplinäre Librettoforschung – oder zumindest anerkannte minimale Standards für den wissenschaftlich-analytischen Umgang mit Libretti. Daher verschiebt sich die Fragestellung des Beispiels des vorangegangenen Abschnitts von der Suche nach validen Analysekriterien für Adaptionen von Texten für die Oper hin zur Suche nach einem (zumindest rudimentären) Korpus der Librettoforschung: Es gilt daher, die amorphe Masse der bisher zu diesem Thema erfolgten Beiträge kritisch zu sichten und daraufhin zu prüfen, ob sich zumindest marginale Konturen einer Form der Librettoforschung (sowie unter bestimmten Bedingungen der Librettologie) erkennen lassen – oder ob sich die Idee einer einheitlichen, diskursiv institutionalisierten Erforschung des Librettos doch nur als Phantasma erweist. Damit wird zugleich deutlich, dass sich der Untersuchungsraum auf Aspekte der *Librettotheorie* konzentrieren muss. Da diese nicht in einheitlicher Form vorliegt, ist die vertiefte Einsichtnahme in die Entwicklung der Librettoforschung erforderlich, um deren Konturen aus diesem riesigen, aber zugleich stark diffusen Materialberg destillieren zu können. Erst auf einer solchen Grundlage scheinen Überlegungen über Sinn und Unsinn einer umfassenden Librettotheorie, deren Reichweite und den daraus resultierenden Ableitungen zur Analyse fundiert und erkenntnisbringend möglich. Damit sind zugleich Forschungsdesiderat und Ziel dieser Untersuchung benannt: Sämtliche auf das Libretto als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand rekurrierenden Ansätze sind ab einem gewissen Punkt mit der Vakanz einer einheitlichen Librettoforschung konfrontiert, die sich als Resultat einer fehlenden Librettotheorie ergibt. Allerdings stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob eine einheitliche und universale Librettotheorie einerseits überhaupt konstruierbar ist und andererseits, ob sich dadurch ein wissenschaftlicher Mehrwert generieren ließe. Ziel ist somit die diskursive Ordnung der Librettoforschung, um daran Existenzberechtigung und Möglichkeiten einer Librettotheorie erhalten zu können.

Aufgrund der Beobachtung, dass aus unterschiedlichen Gründen in der relevanten Literatur oftmals die historische Sachgeschichte des Librettos einseitig rezipiert wird und damit manche Ergebnisse entweder korrumpiert oder stark tendenziös sind, scheint eine knappe Vergegenwärtigung der historisch relevanten Positionen des literarischen Umgangs mit dem Libretto unvermeidbar (Kapitel 2). Zweifelsohne kann diese kurze Darlegung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben (was nicht nur unter den hier geltenden Umständen ein vermessener Ansatz wäre) und mag für bereits tiefer mit dem Gegenstand Vertraute gar redundant scheinen;<sup>21</sup> allerdings zeigt sich an einer Vielzahl der in der Fachliteratur vorgebrachten Argumentationen, dass dieses Wissen nicht pauschal vorausgesetzt werden kann, aber für valide Begründungen obligatorisch ist: Gerade für ein Herantreten aus der Literatur- oder Medienwissenschaft, aber auch der Theaterwissenschaft ist die Verständigung über grundlegende historische Gegebenheiten unabdingbare Voraussetzung. Besonders im Falle der eingangs beschriebenen Literaturadaptionen befindet sich der Ausgangspunkt (*Wie verändert sich ein in die Oper hinein getragener Text?*) zudem gerade *außerhalb* des Musiktheaters.

---

<sup>21</sup> Es ist dabei zu betonen, dass dieser Abschnitt nicht an Fachleute oder Kenner der Operngeschichte adressiert ist (und daher auch keinerlei Anspruch einer Vollständigkeit oder Abbildung neuester Forschungsergebnisse erheben kann), sondern als minimale Vorüberlegung einer »über«-disziplinären, nicht fachlich gebundenen Librettoforschung gedacht (und erforderlich) ist.

Diese historisch orientierte und bestenfalls kursorische Vergegenwärtigung wesentlicher Stationen und Phasen des Librettos wechselt für das 20. Jahrhundert in eine systematische Perspektive über: Da der Komplex *Literaturoper* ein dominierendes Prinzip des Musiktheaters dieser Periode darstellt, ist es indiziert, diesen umstrittenen Terminus an dieser Position (Kapitel 3) ausführlicher zu diskutieren. Eine Klärung einer Ausnahme bzw. eines bestimmten Feldes, so wie es der Begriff *Literaturoper* meist repräsentiert, setzt die Bestimmung des Regelfalles voraus, denn für eine strukturelle Beobachtung der Relation von Text und Musik einer Oper scheint es zunächst irrelevant, ob die textliche Komponente aus einem Original oder Derivat besteht. Erst wenn auf allgemeiner Ebene das Verhältnis zwischen Libretto und Partitur greifbar ist, wird es sinnvoll, nach potentiellen spezifischen Eigenschaften dessen zu fragen, was unter *Literaturoper* verstanden wird oder werden kann. Dennoch ist es im Rahmen der vorgenommenen Argumentation angebracht, bereits vor der Besprechung des Librettos »an sich« und seiner Behandlung auf allgemein-theoretischer Ebene dieses Prinzip grundlegend in einem eigenen Kapitel zu beleuchten: Einerseits, weil sich die überwiegende Produktion musiktheatraler Werke im 20. Jahrhundert mit diesem Begriff auseinandersetzen muss und andererseits, weil die Erörterung allgemeiner Perspektiven auf das Libretto sowie des bisherigen Forschungsstandes der Librettoforschung bzw. Librettologie (auch diese Termini werden im Übrigen geklärt werden müssen) wesentlich differenzierter verlaufen kann, wenn bereits wesentliche Aspekte dieser Thematik bekannt sind.

Damit widmet sich der darauf folgende Abschnitt (Kapitel 4) einer Vorstellung und Diskussion des aktuellen Torsos der Librettoforschung. Die Auseinandersetzung mit der relevanten Literatur erweist sich dabei als deutlich amplifiziert: Während in aller Regel nur einige einschlägige Publikationen gelistet und wenige kommentiert werden, erfolgt hier eine Besprechung beinahe aller als relevant erachteten Beiträge. Dafür existieren mehrere stichhaltige Gründe: Zunächst ist die signifikante Heterogenität der einzelnen Richtungen, aus denen eine Beschäftigung mit dem Libretto erwächst, zu nennen: Neben der Musikwissenschaft erfolgen Beiträge seitens der Literaturwissenschaft und dort im speziellen der Komparatistik oder Linguistik; daneben finden sich ebenso Publikationen aus anderen Disziplinen wie etwa der Translatologie, aber auch der Theater- sowie der Medienwissenschaft und der Editionsphilologie. Dass sich dadurch eine immense Fülle an Beiträgen ergibt, ist einleuchtend – ebenso deutlich wird aber auch, dass nicht alle Beiträge identische Relevanz beanspruchen können. Auch deswegen erfolgt eine detaillierte Besprechung der zur Verfügung stehenden Literatur, damit deren divergierende Wichtigkeit für die Diskussion ersichtlich wird (und somit auch eine – für dieses Stadium der Disziplinbildung erforderliche – »Klassifizierung« erfolgen kann, damit nicht Texte von geringer oder nicht vorhandener Relevanz immer wieder als vermeintlich wichtige Literatur mitgeführt oder gar »wiederentdeckt« werden). In diesem Zusammenhang – und dies kann ebenfalls nur durch diese Art der Darstellung vermittelt werden – wird sichtbar, dass interessanterweise eine große Anzahl als wesentlich einzustufender Beiträge beinahe kontaktlos nebeneinander herläuft: Bereits erfolgte Beobachtungen werden entweder ignoriert oder Jahre später als vermeintlich »neue« Entdeckung vorgestellt; selbst innerhalb der gleichen Forschungsrichtung bleiben die Untersuchungen oftmals erstaunlich (und damit zugleich erschreckend) isoliert. Es fehlt bis heute eine Zusammenfassung des Diskurses, auf deren Basis sich eine einheitliche Librettoforschung überhaupt erst entwickeln kann, da die bisher erfolgten Beiträge zu disparat sind.

Aus diesem Forschungsdesiderat resultiert auch das Angebot einer (Auswahl-)Bibliographie zur Theorie der Librettoforschung (Kapitel 6.1), damit an zentraler Stelle die für eine Theoriebildung relevanten Schriften erfasst sind; während anderweitig oftmals sämtliche Beiträge zum Libretto gelis-



tet werden, finden hier ausschließlich diejenigen Publikationen Berücksichtigung, die entweder selbst einen signifikanten Schwerpunkt auf die Theoriebildung der Librettoforschung legen oder aber von der Mehrzahl der Forschenden als relevante Literatur verstanden werden. Dass die damit in Frage kommenden Schriften nicht immer trennscharf unterteilt werden können, liegt zweifelsohne auf der Hand. Und da die Beobachtungen zum Libretto aus höchst unterschiedlichen Perspektiven erfolgen, werden einzelne Publikationen immer wieder in Winkeln ihrer jeweiligen Disziplin »vergessen« werden und so einer breiten Rezeption entgehen. In dieser Untersuchung (und somit auch in der bibliographischen Übersicht) werden im Übrigen deutsch- und englischsprachige Beiträge fokussiert. Dies sollte dabei weniger als konzeptionelle Schwäche verstanden werden: Wie spätestens nach Ende der Besprechung der relevanten Literatur der Librettoforschung deutlich wird, zeigt sich an diesem Korpus eine gewisse Kluft innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaft zwischen germanischen und romanischen Sprachkreisen: So scheinen sich Schnittmengen zwischen englisch- und deutschsprachiger Forschung auf der einen Seite und zwischen französischen und italienischen Publikationen auf der anderen Seite zu ergeben, während jedoch der Austausch zwischen diesen beiden Blöcken eher als gering einzustufen ist. Damit stand diese Untersuchung zur Librettoforschung auch vor der Entscheidung, sich tendenziell einer der beiden Linien zuzuwenden zu müssen (die in diesem Fall aufgrund der Positionierung der Arbeit sowie der nicht in allen Sprachen gleich ausgeprägten und daher eingeschränkten Kompetenz des Verfassers auf den deutsch- und englischsprachigen Bereich fiel). Zumindest wurde versucht, wesentliche Publikationen aus dem romanischen Bereich mindestens in der Bibliographie zu nennen und somit zu integrieren.

In Kapitel 5 erfolgt neben einer grundsätzlichen Bilanzierung der Befunde aus dem vorhergehenden Abschnitt eine Ableitung dieser Einsichten für eine (zukünftige) Auseinandersetzung mit dem Libretto, die sich besonders mit der *Diversität der Librettobegriffs* auseinandersetzen müsste (Kapitel 5.2); daneben scheinen funktionsfähige Zugänge zu seiner Analyse nur möglich, wenn eine Konzentration auf die grundsätzliche Kernaspekte der Oper erfolgt (wie sie etwa in einer kontinuierlichen Spannung zwischen *Textualität* und *Performativität* sichtbar werden sowie in ihrer spezifischen Konfiguration, die sie in erster Linie als *Gesangstheater* erscheinen lässt und weniger als Musiktheater (Kapitel 5.3)). Ein abschließendes Fazit über Sinn und Unsinn der Librettologie wird in Kapitel 5.4 vorgestellt.

Soweit es jeweils für die Argumentation erforderlich schien, wurden Referenzstellen der Forschungsliteratur nicht paraphrasiert, sondern nach Möglichkeit stets im Originallaut wiedergegeben.<sup>22</sup> Mag dieses *Procedere* auch aus mancher Perspektive hypertroph scheinen, so gleicht sich dies allerdings wiederum durch den unbestreitbaren Vorteil aus, dass in einer Art intertextuellem Netz gleichsam alle relevanten Zitate mitgeführt werden, was sich besonders im Falle nicht unmittelbar zugänglicher Literatur als nicht unkomfortabel erweisen dürfte. Gleichzeitig lassen sich damit die diskutierten Positionen vom Leser selbst unmittelbar in Relation zu den vorgebrachten Thesen dieser Arbeit beurteilen.

---

<sup>22</sup> Zugleich wurde den Regeln wissenschaftlichen Zitierens entsprechend bis auf wenige gekennzeichnete Ausnahmen eine strenge Orientierung an der ursprünglichen Orthographie und Typographie eingehalten sowie für den Kernbereich der unmittelbar relevanten Literatur zur Librettoforschung – soweit möglich – stets in die Erstpublikation Einsicht genommen (dies ist etwa besonders bei Aufsätzen relevant, die teilweise Jahre später erneut Eingang in Sammelbände fanden). Die Fußnoten wurden entsprechend DIN 5008 über alle Seiten hinweg fortlaufend mit arabischen Ziffern nummeriert.



## 2. DAS LIBRETTO ALS KOMPONENTE EINES UNMÖGLICHEN KUNSTWERKS<sup>23</sup>

Wenn Albert Gier sagt »Ehe das Libretto als Text wahrgenommen wird, ist es Buch.«<sup>24</sup>, bezieht er sich damit auf den historischen Vorgang des Namenstransfers von der Form auf den Inhalt: Als Ausprägung des Programmheftes *avant la lettre* bezeichnet der Terminus *libretto* im Italien des 17. Jahrhunderts eine meist kleinformatige (ca. 10 x 15 cm) gedruckte Fassung der Bühnendichtung:

Es wird am Abend im Theater verkauft, außer dem Personenverzeichnis (meist mit Angabe der Besetzung) enthält es u.a. eine kurze Inhaltsangabe der Oper. Wer es genau wissen will, kann freilich auch den vollständigen Text mitlesen: Da der Zuschauerraum bis weit ins 19. Jahrhundert hinein hell erleuchtet blieb, war dies ohne Weiteres möglich.<sup>25</sup>

Mit Beginn des 18. Jahrhunderts wurde erstmals mit dem vom Format des Druckerzeugnisses abgeleiteten Diminutiv (vom italienischen Begriff *libro* = Buch)<sup>26</sup> auch der Inhalt der Bühnendichtung bezeichnet; eine Verbreitung erfolgte rasch im europäischen Sprachraum<sup>27</sup>, als etabliert kann der Begriff jedoch erst im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts betrachtet werden.<sup>28</sup>

Eine der wesentlichen Folgerungen aus diesem Sachverhalt formuliert Hermann Dechant: »Der [sic!] libretto belegt mit seiner Erscheinungsform, daß auch die frühere Opernpraxis mit dem Problem der Textverständlichkeit rang.«<sup>29</sup> Selbst für italienische *native speaker* des 17. Jahrhunderts war also ein barrierefreier Zugang zu den durch Sprache vermittelten Inhalten einer Oper nicht ohne Hilfestellung möglich; dass ein Interesse des Publikums an der textlichen Komponente auch heute virulent ist, zeigt sich in den projizierten oder digital erzeugten Übertiteln,<sup>30</sup> welche bei kaum einer Opernaufführung mehr fehlen. Es besteht demnach der Bedarf einer Informationstiefe, welche über den einer bloßen Zusammenfassung, wie sie etwa ein Opernführer bieten könnte, hinausreicht. In diesem Sinne vermerkt Benedetto Marcello im Jahr 1720 in seiner polemisch-satirischen Schrift *Il Teatro allo moda*:

Bemerket der *moderne* [Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.] Librettist die *undeutliche* Diktion eines Sängers, versuche er diese niemals zu korrigieren. Sieht der *Sänger* seinen Mangel nämlich ein und deklamiert fortan deutlicher, könnte dies den Absatz der *Textbücher* erheblich *mindern*.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Vgl. Bie 1923, S. 9.

<sup>24</sup> Gier 1998a, S. 3.

<sup>25</sup> Ibd.

<sup>26</sup> Arthur Groos weist unter Berufung auf Ulderico Rolandi (Rolandi 1951, S. 14-20) darauf hin, dass anfänglich neben dem Terminus *libretto* noch die Varianten *libricciuolo* und *libriccino* zirkulierten (Groos 1988, S. 2).

<sup>27</sup> Gier erklärt: »Im Englischen ist libretto nach Ausweis der historischen Wörterbücher seit 1742 belegt, im Französischen seit 1817 – etwa gleichzeitig findet sich auch die Lehnprägung *livret* –, im Deutschen ist es seit den dreißiger, im Russischen seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nachweisbar, im Spanischen seit 1884.« (Gier 1998a, S. 3). Nach den Ausführungen von Christoph Nieder erscheint der Terminus im Deutschen wohl erstmals konkret 1837 (und zwar in der Autobiographie des Theaterintendanten und Schriftstellers August Lewald; siehe Nieder 2000, S. 417).

<sup>28</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1117.

<sup>29</sup> Dechant 1993, S. 10.

<sup>30</sup> Busse 2002, S. 411f. oder auch Bernicke 2006.

<sup>31</sup> Marcello 2001, S. 9f. (Übersetzung von Sabine Radermacher). Die Originalstelle lautet: »In caso si accorgesse il Poeta *moderno*, che il Musico *pronuncia male* non dovrà però mai correggerlo, imperciocchè ravvedendosi il *Virtuoso*, e parlando schietto potrebbe *minorarsi* l'esito de *Libretti*.« (Marcello 1730, S. 11).

Das Interesse am Text bleibt übrigens auch bei Übersetzungen bestehen. Gier erklärt: »Bei Aufführungen italienischer Opern im Ausland (England, Deutschland etc.) wird das Libretto gewöhnlich zweisprachig gedruckt – offenbar galten Inhalt und Wortlaut als gleichermaßen wichtig.«<sup>32</sup> Dabei dürfen divergierende Stadien innerhalb der Entwicklung des Librettodrucks nicht vernachlässigt werden: So gilt etwa für die ersten Druckeinrichtungen, dass die Libretti mit detaillierten Angaben zu einer bestimmten Inszenierung versehen waren (etwa Ort, Datum, Schöpfer, Mitwirkende etc. betreffend; aber auch teilweise mit Textübersetzungen), wodurch sie in dieser Phase eher den am Abend im Theater angebotenen kontemporären Programmheften vergleichbar scheinen; im Laufe der Zeit variiert dies jedoch:

Diese Tradition des Textdruckes stammt aus der italienischen Oper und galt zunächst auch für deutschsprachige Stücke, änderte sich hier aber schon um 1800 [...] Die Änderungen betreffen alle aktuellen, auf die konkrete Aufführung bezogenen Elemente, so daß aus dem Libretto nach und nach ein neutraler Textdruck wird, der ganz andere Funktion hat. [...] Als erste der aktuellen Angaben fallen die Namen der Ausführenden fort. [...] Nach den Sängern bleibt immer häufiger auch die Datierung fort. Die Libretti können dadurch weiterverwandt werden, wenn das Stück mehrere Jahre gespielt, die Besetzung längst gewechselt hatte und sogar, wenn es nach längerer Pause wieder aufgenommen wurde. Darüber hinaus konnten solche Textbücher aber auch vertrieben werden, wenn das Stück gar nicht mehr auf dem Theater gespielt, wohl aber z. B. als Klavierauszug zum eigenen Gesang zur Verfügung stand. [...] Solche Publikationen übernehmen andere, ganz neue, nämlich konservierende Funktionen und unterscheiden sich vor allem dadurch von den zu wechselnden Theateraufführungen gehörenden Libretti.<sup>33</sup>

Die scheinbare etymologische Linearität der Bezeichnung *libretto* sollte dabei keinesfalls den Eindruck der Absenz einer umfangreichen und heterogenen Nomenklatur erwecken:

Vorher und auch noch daneben aber bezeichnete man den Text einer Oper, eines Oratoriums oder verwandter Gattungen im allgemeinen als Poesie, Dichtung, Gedicht oder als Drama, Tragödie, Komödie usw., in Italien als *poesia*, *versi* oder *favola*, *melodramma*, *tragedia*, *commedia* usw. und in anderen Ländern entsprechend.<sup>34</sup>

Diese begriffliche Vielfalt ist einerseits Resultat unterschiedlicher Perspektiven auf den Gegenstand, andererseits aber gleichfalls Konsequenz einer ebensolchen terminologischen Uneinheitlichkeit der das Libretto beinhaltenden Kunstform *Oper*, wie z. B. Klaus-Dieter Link erläutert:

Auch M. Kunath [Kunath 1925; Anm. D. Verf.] gibt an, daß bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nur folgende Gattungsbegriffe Verwendung fanden: ‚melodramma‘, ‚dramma in (per) musica‘, ‚comedia harmonica‘, ‚favola in musica‘ und ‚tragedia per musica‘. In der folgenden Zeit scheinen sich die Begriffe zu überlagern, d.h. Zusammensetzungen mit ‚opera‘ setzen sich durch. Hierzu zählen die schon erwähnten ‚opera seria‘, ‚opera buffa‘ und ‚opera semiseria‘, die französischen Entsprechungen ‚grand‘ opéra‘, ‚opéra comique‘ und die deutschen Termini ‚Große Oper‘, ‚Komische Oper‘, ‚Romantische Oper‘, schließlich die ‚Spieloper‘. Darüber hinaus laufen die ursprünglichen Bezeichnungen, teilweise auch in Anlehnung, weiter: ‚tragedia lirica‘ (Bellini: *Norma*), ‚drame lyrique‘ (Méhul: *Joseph*), ‚dramma tragico‘ (Donizetti: *Lucia di Lammermoor*), ‚drame giocosi‘ (Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*), ‚comedia‘ (Rossini: *Der Barbier von Sevilla*), ‚dramma‘ (Verdi: *Der Troubadour*), ‚scènes‘ (Puccini: *Bohème*), ferner ‚tragédie lyrique‘, ‚lyric drama‘ und nicht zuletzt ‚Musikdrama‘.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Gier 1998a, S. 3.

<sup>33</sup> Lühning 1998, S. 171f.

<sup>34</sup> Abert 1960, Sp. 708.

<sup>35</sup> Link 1975, S. 35. In seiner Aufzählung fehlt offenbar die *Tragédie en musique*. Als Formen jüngerer Zeit nennt Link an gleicher Stelle: »Szenisches Oratorium‘, ‚Szenische Kantate‘, ‚Oper für Schauspieler‘, ‚Kammeroper‘, ‚Funkoper‘ (die meist auch auf die Bühne gebracht wird), ‚Ballettkomödie‘, ‚Ballett mit Gesang‘ (auch ‚Ballet chanté‘), ‚Schuloper‘, ‚Musikalisches Drama‘, ‚Musikalische Komödie‘, ‚Lyrische Szenen‘, ‚Dramatische Szenen‘, ‚Lyrisches Musikdrama‘, ‚Musikalisch-phantastische Komödie‘, ‚Konversationsstück für Musik‘, ‚Volksoper‘, ‚Melodram‘, ‚Monodrama‘, ‚Musikalische Legende‘, ‚Märchenspiel‘, ‚Ein Spiel‘, ‚Ein Prolog und ein Akt‘, ‚Opéra minute‘, ‚Drame Satyrique‘, ‚Marionetten-Oper‘, ‚Sacra rappresentazione‘, ‚Geschichte...‘, ‚gelesen, gespielt und getanzt‘. Damit wird der Bogen zur Renaissance-‚favola‘ wieder geschlossen.«

Auf der anderen Seite jedoch sind die Termini wiederum nicht beliebig wechselseitig substituierbar, da sie sich auch auf divergierende Konzepte zu beziehen scheinen.<sup>36</sup> Der Begriff *libretto* wird zwar überwiegend mit Werken des Musiktheaters assoziiert, ist aber keineswegs auf die Oper beschränkt:

Das Libretto ist die Textvorlage einer Oper, eines Oratoriums und überhaupt eines größeren Vokalwerkes in Dialogform. Gelegentlich werden auch Szenarien zu Balletten und Pantomimen als Libretti bezeichnet, doch hat sich die Bezeichnung seit Ende des 19. Jh. im deutschen Sprachraum vor allem für den Operntext durchgesetzt.<sup>37</sup>

Dennoch erweisen sich die meisten wissenschaftlichen Beiträge, die sich mit dem Phänomen *libretto* auseinandersetzen, de facto als Studien zum Opernlibretto.<sup>38</sup> Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird die Librettoforschung noch auf ihre Haltung demgegenüber befragt werden müssen; scheint es doch zunächst naheliegend, den Bereichen Operette, Oratorium, Musical, Ballett und Pantomime etc. ähnliche mediale Austauschprozesse zu unterstellen wie dem Opernlibretto. Giers Argumentation lässt sich durchaus auch in dieser Hinsicht verstehen:

Jakob Michael Reinhold Lenz hat seine *Soldaten* nicht für die Opernbühne geschrieben, dennoch erweist sich der Text in der Einrichtung von Bernd Alois Zimmermann als durchaus brauchbares Libretto. Hier zeigt sich bereits, daß eine scharfe Trennung zwischen dem 'Musikdramatischen' und dem 'Dramatischen' tout court nicht ohne weiteres möglich ist. Noch deutlicher wird das an jenen Subgattungen, in denen sich Gesang mit gesprochener Sprache verbindet: Vom Text her läßt sich kaum begründen, warum wir Nestroys Possen mit Gesang dem Sprechtheater, Offenbachs Einakter, die ebensoviel gesprochenen Dialog enthalten, dagegen der musikalischen Gattung Operette zuzurechnen pflegen. Hier sind Merkmale der Komposition bzw. institutionelle Gründe ausschlaggebend [sic!]: Sind die Partien für Sänger oder für singende Schauspieler geschrieben? Hat das Werk demnach seinen Platz im Repertoire eines Operntheatres oder im Schauspielhaus?<sup>39</sup>

Bereits an dieser Stelle lässt sich erahnen, in welchem undurchsichtigem Terrain die Suche nach fassbaren Kriterien des Phänomens *Libretto* beheimatet ist. Dabei hilft definatorische Artistik, die im Rahmen dieser Debatte gelegentlich anzutreffen ist, aber kaum weiter: Link etwa versucht, diese Schwierigkeiten zu umschiffen, indem er strukturelle Relationen fokussiert: »Zwar besteht das Libretto nur in der Zuordnung zu Formen des Musiktheaters, trotzdem kann es unabhängig von den einzelnen Formen definiert werden.«<sup>40</sup> Es bleibt jedoch damit die Frage offen, ob auf diese Weise Libretti von Werken wie *Chi soffre sperì* (1637 bzw. 1639) von Giulio Rospigliosi (alias Papst Clemens IX.) oder Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera* (1986), welche sich beide unzweifelhaft und eindeutig auf literarische Vorlagen zurückführen lassen,<sup>41</sup> vollständig und zufriedenstellend erfasst werden können.

Dazu tritt die zu berücksichtigende Existenz unterschiedlicher Tradierungslinien: So finden sich einerseits die oben beschriebenen Librettodrucke, die für das Mitlesen im Theater konzipiert waren,

<sup>36</sup> Kurt Ringger etwa erklärt am Beispiel von verschiedenen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwendeten Bezeichnungen: »'Favola in musica', 'tragedia', 'opera scenica' – die drei Ausdrücke signalisieren offensichtlich nicht nur je eine geschichtliche Situation und ein philologisches Problem; sie beinhalten auch unterschiedliche dramaturgische Auffassungen.« (Ringger 1978, S. 150).

<sup>37</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1116.

<sup>38</sup> Siehe dazu Gier 1998a, S. 5: »Im Übrigen wird man unter der Rubrik 'Libretti' sinnvollerweise Texte von Opern, Operetten und Musicals zusammenfassen [...]«; diese opernzentrierte Perspektive beklagt etwa Cécilie Kowald für das von ihr untersuchte Oratorienlibretto (vgl. Kowald 2007, S. 38f.).

<sup>39</sup> Gier 1999a, S. 5.

<sup>40</sup> Link 1975, S. 36.

<sup>41</sup> Im Falle Rospigliosis ist dies Boccaccios *Decamerone* (um genau zu sein, die bekannte *Falkennovelle* (Decamerone V, 9)) und bei Letztgenanntem *Le Fantôme de l'opéra* von Gaston Leroux. *Chi soffre sperì* wird zwar gelegentlich als erste *Opera buffa* der Operngeschichte verstanden (vgl. Gier 1998a, S. 91); allerdings scheint dies nur unter sehr bestimmten und eingeschränkten Gesichtspunkten möglich (dazu später mehr).

aber demgegenüber auch Fassungen, die von Librettisten im Rahmen ihrer Werkausgaben publiziert wurden. Patrick J. Smith führt aus:

The published librettos fall into two distinct species. The first, or *cereni* librettos (librettos meant to be read by candlelight) [ital. *cerò* = Kerze; Anm. d. Verf.], were intended for use during the performance and were usually on sale outside the theatre. They were printed on cheap paper against the deadline of the performance, and abounded in typographical errors, misspellings, mislabelings (Act II as Act I), so that not a few of them included a table of corrections inserted at the last moment or for the second printing. Although the format of the librettos changed somewhat with the centuries, the poor quality of the *cereni* works lasted until well into the nineteenth century. The second category encompasses the collected editions of certain librettists, published usually at the author's expense and invariably a more professional job. One of the finest of these editions is that of the works of Giovanni Andrea Moniglia, published in Florence 1689–90.<sup>42</sup>

Karl Leich gibt dazu an:

Diese Wendung allein weist bereits auf die auch literarische Anteilnahme eines Opernpublikums hin, das die jeweiligen Operntexte ja nicht nur während der Vorstellung mit dem 'cerino', einer Wachskerze, in der Hand verfolgte, sondern diese auch unabhängig von ihrer theatralisch-musikalischen Dichtung aufnahm. Daher konnten gesammelte Libretti eines Autors späterhin auch unabhängig von ihren Aufführungen als 'Opere drammatiche' im Druck erscheinen, während der Einzeldruck eines Operntextes jeweils mit einer bestimmten Inszenierung verbunden war.<sup>43</sup>

In einem Gespräch mit Friedrich Lippmann diskutiert er diesen Aspekt:

LEICH: Die Kerzenspuren in den Libretti der venezianischen Oper um 1700 zeigen, wie wichtig das Publikum das Libretto nahm, auch und eben bei der Aufführung. Ab wann las man nicht mehr mit der Kerze in der Hand mit?  
LIPPMANN: Wohl schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Die Libretti der von mir behandelten Epoche [die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts; Anm. d. Verf.] zeigen niemals Kerzenspuren.<sup>44</sup>

Zusätzlich erweist sich die Überlieferungssituation (besonders älterer Werke) als überaus heterogen, da der Librettodruck keineswegs einheitlich organisiert war, auch wenn es Ausnahmen gibt: »Da in Frankreich alle Opern, die an der Academie [sic!] Royale aufgeführt wurden, aufgrund eines Dekrets von Louis XIV. gedruckt werden mußten, hatte man für diese Reihe optimale Vorlagen.«<sup>45</sup> Es darf außerdem keinesfalls vergessen werden, dass nicht nur Partitur und Text den Weg in den Druck fanden, wie beispielsweise Sieghart Döhring anmerkt:

Die Emanzipation des Szenischen in der Oper seit dem späten 18. Jahrhundert zeitigte über die Zunahme von Spiel- und Regieanweisungen in den Libretti hinaus bald auch eigenständige Formen der Verschriftlichung; wegen der Vorreiterrolle der französischen Oper zunächst in französischer Sprache als ‚livrets de mise en scène‘, später in Italien als ‚disposizioni sceniche‘, in Deutschland als ‚Regiebücher‘. Anfänglich kursierten sie handschriftlich, bald auch in Drucken. Am bekanntesten wurde die ca. 200 Titel umfassende ‚Collection de mise en scène de Grand Opéras et d’Opéras-Comiques (...)‘ von Louis Palani. Gehandelt wurden sie als Dokumentationen von Inszenierungen der führenden Pariser Theater, die für die Einstudierungen an kleineren Bühnen als Vorlagen dienen sollten.<sup>46</sup>

Wie Heinz Becker konstatiert, ergibt sich daraus ein Geäst verschiedener Tradierungslinien:

<sup>42</sup> Smith 1970, S. 17. Die Entwicklung des Librettodrucks fällt je nach Region und Zeitpunkt unterschiedlich aus; so divergieren beispielsweise die jeweiligen Druckformate der Libretti (seit Beginn des 17. Jahrhunderts in einem kleinen Quartformat (ca. 21-26 cm hoch), im 18. Jahrhundert setzt sich vielfach das Oktavformat (ungefähr 18-20 cm) durch etc.; siehe dazu vor allem Macnutt 1992, S. 1185-1191. Arthur Groos spricht demgegenüber vom Duodezformat, welches sich im Bereich von 13-17 cm abspielt und damit der Wortbedeutung *kleines Buch* wohl näher kommt (siehe dazu Groos 1988, S. 2).

<sup>43</sup> Leich 1972, S. 18f.

<sup>44</sup> »Diskussion«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 168.

<sup>45</sup> Becker 1974, S. 155.

<sup>46</sup> Döhring 2011, S. 45f. Er erläutert: »Nicht zuletzt waren es aber auch Verlagsinteressen, denen die Regiebücher ihre Verbreitung verdankten. Als Teil der Aufführungsmaterialien und zusammen mit diesen an die Bühnen verliehen (im Bereich des unterhaltenden Musiktheaters bis heute eine verbreitete Praxis), erhöhten sie die Attraktivität des Verlagsangebots, was natürlich auch den Komponisten nicht unwillkommen sein konnte. Mithin vollzog sich die Verfestigung des Werkbegriffs im Musiktheater in enger Wechselwirkung von künstlerischen und juristischen (vor allem urheberrechtlichen) Sachverhalten und Problemstellungen.« (ibid., S. 47).

Bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Bühnenarrangements, Szenarien, separat neben Partitur und Libretto gedruckt. Zwangsläufig trieb diese Praxis zur Nivellierung, da nunmehr einzelne Inszenierungen modellhaft von zahlreichen Bühnen, nicht nur Provinzbühnen, übernommen wurden und sich somit eine verhängnisvolle Sucht des Nachahmens einstellte. Da auf diese Weise aber auch Inszenierungen etwa der Pariser Oper auf deutsche Bühnen gelangte, so sind Untersuchungen auf diesem Gebiet wichtig, um Traditionslinien nachweisen zu können. Diesen Szenarien nachzuspüren, das Material zu sichten und auszuwerten, muß als eine weitere dringliche Aufgabe der Opernforschung gelten.<sup>47</sup>

Damit verdeutlicht sich zugleich die Notwendigkeit einer Positionierung der Librettoforschung als noch zu definierende Teilmenge der Opernforschung.

Unabhängig von allen terminologischen und definitorischen Diskussionen ist das Libretto jedenfalls Teil jenes musiktheatralen bzw. -dramatischen Nukleus dessen, was gemeinhin unter der Bezeichnung *Oper* subsumiert wird. Wenn sich auch bei näherer Betrachtung die *Oper* mit den Worten von Irina O. Rajewsky durchaus als *termine ombrellone*<sup>48</sup> verstehen lässt, der eine Vielzahl teilweise hochgradig differierender Formen musiktheatralischer Darbietungen beschirmt und somit zwar als heuristische Konstruktion gerechtfertigt, aber eben aufgrund seiner Allgemeinheit oftmals unanwendbar (weil nicht aussagekräftig) ist, scheint es dennoch erforderlich und auch durchführbar zu sein, einige Fluchtpunkte ausmachen, an welchen eine gewisse Greifbarkeit gegeben scheint. Gier etwa erkennt wesentliche Konturen des Gegenstandes im Beginn der Gattung: »Die wohl wichtigste musikdramatische Gattung (zumindest in der europäischen Theatertradition) ist das Libretto: Seine Geschichte hat (noch) kein Ende, aber mit der Aufführung von Iacopo Peris *Dafne* (1598) immerhin einen Anfang.«<sup>49</sup> Demgegenüber konstatiert jedoch Dahlhaus mit deutlicher Skepsis:

Von Anfängen zu sprechen, ist in der Historiographie immer verfänglich, und der Begriff der Vorgeschichte ist weniger ein Terminus, der empirisch einlösbar wäre, als der Ausdruck der Verlegenheit, daß man, wenn Geschichte erzählbar sein soll, einen Beginn ‚setzen‘ muß, von dem man dann behauptet, ihn ‚gefunden‘ zu haben. Ist – um zur Oper zurückzukehren –, die Technik der Monodie ein genügendes Kriterium, um die Werke von Peri und Caccini aus dem ursprünglichen Kontext der vielfältigen musikalisch-theatralischen Spektakel, mit denen um 1600 prunkvolle Hoffeste bestritten wurden, als besondere, fest umrissene Gattung herauszulösen? Oder ist es gerechtfertigt, Monteverdi, der aus esoterischen Experimenten, die einem skeptischen Zeitgenossen als Sackgasse erscheinen konnten, eine Gattung hervorgehen ließ, deren Entwicklung zu den längsten der Musikgeschichte gehört, als eigentlichen Begründer der Oper rühmen? Oder begann die wirkliche Operngeschichte erst mit dem geglückten kommerziellen Wagnis öffentlicher Opernhäuser in Venedig 1637: einer Einrichtung, durch die eine geschichtliche Kontinuität verbürgt wurde, die dann jahrhundertlang nicht abbrach?<sup>50</sup>

Ginge man nicht von der *Oper*, sondern vom weit umfassenderen Begriff *Musiktheater* aus, würden darüber hinaus identische Fragen beispielsweise für das Ballett aufgeworfen, etwa inwieweit die Uraufführung des *Ballet comique de la reine* vom 15. Oktober 1581 als Geburtsstunde der Gattung zu betrachten sei oder eher das *Ballet aux ambassadeurs polonais* von 1573, möglicherweise aber doch eher altsteinzeitliche Maskentänze<sup>51</sup>; ganz abgesehen von der Frage, welche zahlreichen weiteren

<sup>47</sup> Becker 1974, S. 161.

<sup>48</sup> Vgl. Rajewsky 2002, S. 6. Rajewsky greift Umberto Ecos Begriff *termine ombrello* auf (aus dessen Publikation *Apolittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria di massa* (Mailand 1964)) und modifiziert ihn zu *termine ombrellone*, also einem noch weiter spannenden *Schirm-Begriff*.

<sup>49</sup> Gier 1998a, S. 5. Link datiert die Uraufführung übrigens auf 1594 (siehe Link 1975, S. 26), Dechant auf 1595 (Dechant 1993, S. 26) und Silke Leopold auf 1598 (Leopold 1996, Sp. 1124); an anderer Stelle beruft sie sich dagegen sicherheitshalber nur auf schriftliche Zeugnisse: »Als Kunstform erblickte die Oper im Jahre 1600 das Licht der Welt, als kurz nacheinander Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, et di corpo* (September), Jacopo Peris *L'Euridice* (Oktober) und Giulio Caccinis *L'Euridice* (Dezember) im Druck erschienen.« (Leopold 2004, S. 7).

<sup>50</sup> Dahlhaus 1983b, S. 5.

<sup>51</sup> Krautscheid 2004, S. 8f.

Arten von Spektakeln zusätzlich mit einzubeziehen wären. Für den Bereich der Librettoforschung könnten zudem stoffliche Transfers, wie sie in dieser Kategorie des Musiktheaters ebenso geläufig sind, keinesfalls a priori ausgeklammert werden – zu denken wäre etwa an das Ballett *Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail*<sup>52</sup>, dessen Gene unmittelbar auf die erste Erzählung (*Der Sandmann*) aus dem *Nachtstücke*-Zyklus (1817) von E.T.A. Hoffmann zurückführen –; ist doch damit der Tatbestand *Adaption einer literarischen Vorlage für das Musiktheater* vollkommen erfüllt.

Ausgangspunkt oben ausgeführter Gedanken war im Übrigen Dahlhaus' erste Kategorie des Musiktheaters, derer er in seiner Deskription der Verwendung des Terminus' in der wissenschaftlichen Praxis insgesamt drei aufstellt:

Erstens ist Musiktheater ein Oberbegriff, der außer der Oper noch die Operette, das Musical und das Ballett sowie einige außereuropäische Gattungen (wie die Peking-Oper, die keine Oper ist) umfaßt. Zweitens dient Musiktheater als Sammelname für Gattungen von Bühnenwerken, die seit den zwanziger Jahren mit dem Anspruch hervortraten, die traditionelle Oper abzulösen. [...] Drittens verbindet sich mit dem Begriff des Musiktheaters die Vorstellung eines Regiekonzepts, das weniger die musikalischen als theatralischen Momente in den Vordergrund rückt [...]<sup>53</sup>

Diese Trias wird mehrheitlich übernommen.<sup>54</sup> Während eine Betrachtung der dritten Kategorie bei Gattungsfragen, wie sie die hier durchgeführten Überlegungen betreffen, weitgehend unberücksichtigt bleiben kann, scheint zunächst nur die Verwendung der ersten Kategorie sinnvoll, obwohl Dahlhaus an anderer Stelle deren Sinnhaftigkeit scharf anzweifelt:

Der Begriff des Musiktheaters ist eine durch Negation, durch die Differenz zur Oper, bestimmte Kategorie, die dadurch diffus wurde, daß sie für heterogene, untereinander beziehungslose Phänomene gebraucht worden ist, deren gemeinsames Merkmal in nichts anderem besteht, als daß sie sämtlich aus irgendeinem Grunde nicht zu den Opern gezählt werden sollten.<sup>55</sup>

Läge man daran – ohne vorgreifen zu wollen – eine medienwissenschaftliche Perspektive intermedialer Austauschprozesse an, so schienen die Gemeinsamkeiten der oben angeführten Beispiele *Chi soffre sperì*, *The Phantom of the Opera* und *Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail* größer als deren Differenzen: In allen drei Fällen wird eine literarische Vorlage in eine musiktheatrale Form umgewandelt. Allerdings schließt dies nicht aus, dass dennoch erhebliche Unterschiede der jeweiligen medialen Konfiguration der *Zielmedien* anzutreffen sind. Problematisch bleibt, dass nicht nur Dahlhaus allein den Begriff *Musiktheater* gegen den der *Oper* positioniert, ohne aber eine Definition von *Oper* selbst zu liefern; Thomas Beck beispielsweise gibt an:

Im Sinne einer Präzisierung der Terminologie werde ich in den folgenden Ausführungen vorwiegend den Begriff der ‚Oper‘ verwenden. Dies ermöglicht vor allem bei der Betrachtung der Wirkstrukturen eine Differenzierung zwischen traditionellen, ‚illusionistischen‘, und modernen, ‚antiillusionistischen‘, Bestrebungen der Oper.<sup>56</sup>

Beck orientiert sich dabei an den Ergebnissen von Sebastian Kämmerer<sup>57</sup> und spaltet den Musiktheaterbegriff in die beiden Antithesen *illusionistisch* und *antillusionistisch*, »[...] wobei Oper und Mu-

<sup>52</sup> Ballett von Léo Delibes (Musik), Arthur Saint-Léon und Charles Nutter (Libretto), UA 1870.

<sup>53</sup> Dahlhaus 1982b, S. 58. Ausführlicher äußert er sich etwa in: Dahlhaus 1992, S. 85ff.

<sup>54</sup> So formuliert etwa Thomas Steiert unter Berufung auf den Lexikon-Artikel *Musiktheater* im MGG<sup>2</sup> (Zweite Auflage *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) von Wulf Konold (Konold 1997) und Wolfgang Ruf (Ruf 1997): »‚Musiktheater‘ wird demnach in drei grundsätzlich verschiedenen Zusammenhängen verwendet: erstens gilt der Begriff als ‚Dachbegriff‘ für alle musikbezogenen Gattungen und Genres, zweitens als ‚Sammelbegriff‘ für die Werkkonzepte eines avancierten Musiktheaters, die sich dezidiert von der Oper unterscheiden, und drittens spricht man von Musiktheater, wenn eine traditionelle Oper in einer Inszenierung erscheint, die sich durch eine ‚aktuelle Deutung‘ von einer konventionellen Regie abhebt.« (Steiert 2011, S. 27).

<sup>55</sup> Dahlhaus 1981a, S. 174.

<sup>56</sup> Beck 1997, S. 21.



sikdrama der ersten Kategorie zuzuordnen wären.«<sup>58</sup> Dem letzten Bereich spricht Beck beispielsweise das musikalische Theater der Tradition Bertolt Brechts<sup>59</sup> zu. Dennoch bleibt offen, was unter diesen Prämissen eigentlich zur *Oper* zu rechnen wäre, besonders, wenn man – wie Dahlhaus – den Fokus auf das beschränkt, was ihren Kernbereich tangiert:

Daß – um an der komischen Oper zu exemplifizieren – die Operette seit Offenbachs Opéra bouffe, ebenso wie das Musical, nicht der Operngeschichte angehört, ist keine Konvention, die aus der Arroganz des Bildungsbürgertums gegenüber den ‚niedereren‘ Genres stammt, sondern läßt sich historiographisch begründen: Im Unterschied zur Opera buffa des 18. Jahrhunderts, deren Ensembletechnik und Personencharakteristik die Opera seria tiefgreifend beeinflussten, ging von der Operette, wenn man von vereinzelt Einschlügen in Werken wie *Arabella* absieht, nicht die geringste Wirkung auf die Opernentwicklung aus. Und es besteht historiographisch wenig Grund, Genres, die beziehungslos nebeneinander herlaufen, miteinander zu koppeln, als wären sie zusammen *die* Operngeschichte.<sup>60</sup>

Einmal mehr drängt sich menetekelartig das vielzitierte Diktum von Oscar Bie auf: »Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.«<sup>61</sup> Zutreffend ist dies neben der von Bie angesprochenen Werkebene ebenso für gattungstheoretische Fragen. An nahezu gleicher Stelle führt er aus: »Wer aus den undurchsuchten Bibliotheken und Archiven alle einstigen Opern herausschreiben will, brauchte drei Leben. Wer sie geschichtlich beschreiben wollte, zwei. Eins reicht allenfalls, die Hauptstücke zu kennen und ihnen ein Buch zu widmen.«<sup>62</sup> Wenn auch diese Bemerkung Bies nicht als Apologie dahingehend verstanden werden kann, sich mit einer (wie auch immer gearteten) Systematik der Oper nicht in ausreichendem Maße beschäftigen zu müssen, so zeigt sich daran dennoch – besonders vor den oben ausgeführten Überlegungen – die potentielle Verzweiflung ob der schiereren Menge und Mannigfaltigkeit der in Form zu bringenden Artefakte, welche als Korpus dessen, was *Oper* genannt wird (oder werden könnte), gelten (bzw. gelten können). Vorläufig mag es genügen, die Problematik der Frage, was nun *Oper* ist oder nicht (und damit Gegenstandsbereich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto), auf die von der Librettoforschung abzuarbeitende (und damit später zu betrachtende) Agenda zu setzen. Wenn also im Folgenden von Oper oder Musiktheater gesprochen wird, so geschieht dies stets unter Vorbehalt – bis an späterer Stelle die Verwendung anderer Begrifflichkeiten diskutiert wird. Denn die Blickrichtung der hier durchgeführten Überlegungen auf den Gegenstand ist entscheidend: Deswegen muss primär nicht etwa darüber verhandelt werden, welche Methoden und Analysemodelle dem Bereich dessen, was als *Oper* verstanden wird, angemessen sind; im Interesse der Untersuchung befindet sich ebenso der Transfer von Texten, die von außen in die *Oper* hineingetragen, also *veropert* werden. Aus diesem Grunde liegen Wort-Ton-Verhältnisse, die an diesem Punkt der Arbeit dem Libretto unterstellt werden, durchaus im Interesse – selbst wenn Dahlhaus dies scheinbar anders sieht:

<sup>57</sup> Siehe Kämmerer 1990.

<sup>58</sup> Beck 1997, S. 20.

<sup>59</sup> *Ibd.*, S. 21. Beck präzisiert seine These an dieser Stelle mit den Worten von Götz Friedrich: »Das Musiktheater unterscheidet sich vom Sprechtheater durch die Tatsache, daß gesungen wird, und von der Oper durch die Fragestellung, warum gesungen wird.« (= Friedrich 1986, S. 16).

<sup>60</sup> Dahlhaus 1983b, S. 7.

<sup>61</sup> Bie 1923, S. 9. Er begreift die Oper als Widerspruchskomplex (S. 14) und kategorisiert deren Antinomien in acht Bereiche (*Der erste Widerspruch in der Musik, Noch ein zweiter Widerspruch in der Musik, Dritter Widerspruch: Der Text (i. E. Stoff und Inhalt, Sprache und Nationalität, Deklamation in Musik, Personalfrage der Librettisten und Komponisten), Vierter Widerspruch: Das Orchester, Fünfter Widerspruch: Die Aufführung, Sechster Widerspruch: Die Gesellschaft, Siebenter Widerspruch: Die Theorie, Die Geschichte selbst als letzter Widerspruch*).

<sup>62</sup> Bie 1923, S. 11.

Die Methode, die als musikdramaturgische Analyse bezeichnet wurde, ist durch den Gegenstand, der behandelt werden soll, angeregt worden, ohne daß sie jedoch auf die neuere Operngeschichte beschränkt und auf Werke von Mozart oder Rossini nicht anwendbar wäre [...] Sie ist, negativ ausgedrückt, als Gegensatz zu dem Verfahren gemeint, Opern primär unter dem Gesichtspunkt des ‚Wort-Ton-Verhältnisses‘ zu analysieren.<sup>63</sup> [...] Die Einsicht, daß es nicht genügt, das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-dramatischem oder musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden, gehört inzwischen zu den Gemeinplätzen, an denen niemand zweifelt.<sup>64</sup>

Diese Perspektive verdeutlichen die Beschreibungen von Sigrig Wiesmann:

Daß es sich um das Verhältnis zwischen Musik und Drama handelt, ist eine verkürzte Bestimmung, denn man kann das Drama, das durch die Musik mitkonstruiert wird, nicht zur Musik in Relation setzen, als wäre es unabhängig von ihr schon fertig gegeben. Das Drama besteht nicht nur in der Handlung allein, und schon gar nicht im Text – was auch niemals theoretisch behauptet, aber ständig in Beschreibungen von Opern unausgesprochen vorausgesetzt wird –, sondern resultiert aus dem Zusammenwirken von szenischen Vorgängen, musikalischem Ausdruck und einer Sprache, die zum Teil als solche hervortritt [...], zum Teil aber bloßer Träger von Musik ist.<sup>65</sup> Man übertreibt wohl nicht, wenn man behauptet, daß durch die Betonung des sogenannten ‚Wort-Ton-Verhältnisses‘ eine Einseitigkeit in die Opernforschung gekommen ist, durch die das theatralische Moment in den Hintergrund gedrängt wurde; wenn die Musikwissenschaft vor allem unter dem Einfluß von Hermann Abert, die Relation zwischen Sprache und Musik zum zentralen Thema der Operngeschichte erhob, so war von der Theaterwissenschaft eine Korrektur deshalb nicht zu erwarten, weil sie sich, unter Vernachlässigung der Oper, fast ausschließlich auf das Schauspiel konzentrierte.<sup>66</sup>

Interessanterweise beruft sich Dahlhaus mit seinem Postulat nach einer Überwindung der bisherigen auf Relationen zwischen Libretto und Partitur limitierten Betrachtungsweise auf den von ihm an anderer Stelle gescholtenen Begriff *Musiktheater*:

Unter einer dramaturgischen Analyse, die den Begriff des Musiktheaters beim Wort nimmt, wäre demnach der Versuch zu verstehen, sowohl im musikalischen als auch im sprachlichen Text einer Oper die Momente zu entdecken und zu akzentuieren, die für die Struktur des Werkes als Drama und Theaterereignis konstitutiv sind.<sup>67</sup>

Gleichzeitig birgt der Begriff *Musiktheater* anscheinend doch das Potential, einen bzw. *den* wunden Punkt der Gattung, nämlich die Frage danach, welcher der beiden konstituierenden Faktoren, also Text oder Musik, die Vorherrschaft gebühre, zu überwinden:

Er besagt, daß der Streit über den Vorrang von Musik oder Sprache – ein Streit, dessen geschichtliche Ausprägung man in dem typologischen Gegensatz zwischen italienischer ‚Gesangsooper‘ und Wagnerschem ‚Musikdrama‘ zu finden glaubte – eine schiefe, die Opernästhetik irreleitende Kontroverse war, weil sowohl die Musik als auch die Sprache in der Oper Funktionen des Dramas sind: eines Dramas, von dem man, ohne einen begrenzten Dramenbegriff zu dogmatisieren, zumindest sagen kann, dass in ihm die szenisch-gestischen Momente nicht weniger bedeutsam als die musikalisch-sprachlichen sind.<sup>68</sup>

Deutlich wird in jedem Fall, dass der Terminus einerseits als systematische Bezeichnung Verwendung findet<sup>69</sup> und andererseits auf ein bestimmtes historisches Phänomen zielt<sup>70</sup>. Dennoch erweist

<sup>63</sup> Dahlhaus 1983b, S. 8.

<sup>64</sup> Dahlhaus 1980, S. 518.

<sup>65</sup> Wiesmann 1990, S. 714.

<sup>66</sup> *Ibd.*, S. 716.

<sup>67</sup> Dahlhaus 1980, S. 518.

<sup>68</sup> *Ibd.*

<sup>69</sup> Musiktheater, so erklärt Wolfgang Ruf, »[...] umfaßt im weitesten Sinne sowohl die historischen und zeitgenössischen Gattungen, die unter die Fachbegriffe *Oper*, *Singspiel*, *Musikdrama*, *Melodrama*, *Operette*, *Musical* und *Ballett* gefaßt werden, als auch zu ihrer Zeit avantgardistische Formen, die in jenen Gattungsbegriffen nicht unterzubringen sind, wie etwa *Musikalisches Happening*, *Multimedia*, *Instrumentales Theater*, *Visuelle Musik* oder die medialen Reduktionsformen *Funk-*, *Fernseh-* oder *Filmoper* [...]« (Ruf 1997, Sp. 1690).

<sup>70</sup> Musiktheater wird verwendet »[...] in einem engeren Sinne als Sammelbegriff für musikalisch-szenische Verbindungen des 20. Jh., die als Überwindung der Oper und des Musikdramas oder als ihr Gegensatz konzipiert sind und sich nicht oder nicht primär als für und in Musik gesetzte Schauspiele, sondern als durch Musik herbeigeführtes

sich mehrheitlich, dass der Begriff lediglich als distinguierte Variation für Oper genutzt wird.<sup>71</sup> Annotierungen etwa erweitert die konventionelle Trias des Musiktheaterbegriffs (von ihm in die Bereiche des *qualitativen*<sup>72</sup>, *institutionellen*<sup>73</sup> und *gattungsbezogenen*<sup>74</sup> Verständnisses unterteilt) noch um ein – in mancher Hinsicht diskussionswürdiges – viertes *additives*<sup>75</sup> Begriffsverständnis.

Allerdings müssen die hier angerissenen Überlegungen auch dahingehend überprüft werden, inwieweit sie aus Sicht der Theaterwissenschaft (und somit auch deren spezielle Form *Musiktheaterwissenschaft* betreffend) überhaupt dringliche Relevanz besitzen – wie etwa in den Ausführungen von Peter W. Marx erkennbar werden kann:

Die Theaterwissenschaft kann nicht auf eine eigenständige Gattungstheorie zurückgreifen; auch spielen im Forschungsdiskurs gattungstheoretische Fragen nur eine nachgeordnete Rolle. Hierbei handelt es sich nicht um ein zufälliges Fehlen, sondern um eine symptomatische, mitunter sogar systematische Konstellation, die zum einen in der fachgeschichtlichen Entwicklung der Theaterwissenschaft begründet ist, zum anderen in der kulturellen Praxis des europäischen Theaters. [...] Vorwissenschaftliche Bezeichnungen wie Sprech-, Musik- oder Tanztheater, die heute parallel zu älteren Bezeichnungen wie Schauspiel, Oper, Ballett gebräuchlich sind, lassen sich kaum im Sinne einer gattungstheoretischen Differenzierung gebrauchen: Sie bezeichnen zwar teilweise eine semiotische Dominanz, etwa beim Sprechtheater, sind aber, wie Musik- und Tanztheater, eher programmatische Begriffe des künstlerischen Diskurses, die sich weniger als Benennungen ästhetischer Strukturen verstehen, sondern mehr als Ausdruck einer künstlerischen Zielsetzung. Das Bemühen, solche Begriffe konzeptionell zu präzisieren, muss angesichts der immer

---

Theater verstehen.« (ibd.).

<sup>71</sup> So erklärt Wolfgang Ruf am Ende seiner ausführlichen Definition: »Im folgenden wird der Begriff *Musiktheater* als Dachbegriff für die ganze Breite der artifiziiellen Spielarten von musikgebundenem Theater des 20. Jh. verwendet, unter Ausschluß von Operette, Musical, Revue und Ballett, die eine eigene Entwicklung aufweisen.« (ibd., Sp. 1690). Allerdings stellt sich in diesem Fall die berechnigte Frage, welche Inhalte – außer *Oper* – dann noch zusätzlich von *Musiktheater* abgedeckt werden sollten.

<sup>72</sup> »1. Musiktheater in seinem qualitativen Verständnis wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Gegenmodell zum Wagnerschen Musikdrama entwickelt und bezieht sich auf solche Gattungen und Formen, in denen die Bedeutung oder die Anteile der Musik hoch sind und in denen auf einen theatralen Vollzug gebaut wird, der die Aktualität einbezieht. Die Aspekte der Produktion und der Inszenierung sind zentral.« (Mungen 2011b, S. 18).

<sup>73</sup> »2. Musiktheater wird in seinem institutionellen Verständnis als eine Untereinheit des in der deutschsprachigen Kulturlandschaft verbreiteten Stadttheatersystems mit seinen drei Sparten unterschieden. Musiktheater (mit Oper, Operette und Musical) ist hier Gegenstück zum so genannten Sprechtheater, zu dem das Tanztheater tritt. Bezüglich dieser Unterscheidung ist das unterschiedlich ausgebildete Personal für die Sparten mit Sängern, Schauspielern und Tänzern maßgeblich.« (ibd.).

<sup>74</sup> »3. Musiktheater wird in seinem gattungsbezogenen Verständnis als Sammelbezeichnung für die ‚klassischen‘ Formen der in Mitteleuropa beheimateten Musiktheaterkultur verwendet, in der die Musik als tragendes Element Visualität, Szene und Sprache in eine ästhetisch-künstlerische Beziehung setzt. Gemeint sind dieser Auffassung gemäß die Gattungen, die sich unter dem Musiktheaterbegriff subsumieren lassen: die Oper, die Operette, das Musical, das Ballett und das Tanztheater.« (ibd.)

<sup>75</sup> »4. Musiktheater in seinem additiven Verständnis wird als Dachbegriff für alles, was die Kombination von Musik und Theater und noch weiter gedacht von Musik, Bewegung und Visualität umfasst, verwendet. Diese Definition setzt bei der größten Vielfalt möglicher zu subsumierender Phänomene an. Hierzu zählen neben den bereits genannten einschlägigen Gattungen und Formen auch Bereiche wie das Sprechtheater mit Musik, die Revue, das Vaudeville, das Kabarett, die Performancekunst, audiovisuelle Medien wie der Film und das Fernsehen sowie Konstellationen der Alltagskultur, in denen Musik eine herausragende Rolle spielt.« (ibd.).

Deutlich zu differenzieren wären die hier genannten Bereiche von den *avantgardistischen Formen*, die Ruf (vgl. oben) beschreibt: Während dieser nur solche Darstellungs-, Kunst- und Medienarten heranzieht, die unzweifelhaft Elemente beinhalten, welche im Fadenkreuz der Verbindung von Musik *und* Theater stehen, erstreckt sich die von Mungen vorgelegte Definition demgegenüber auf Formen, die auf Musik *oder* Theater rekurrieren. Inwieweit es dabei allerdings zielführend sein sollte, ein Kompositum aus *Musik* und *Theater* (ein valider Operator kann in diesem Zusammenhang nur aus einer »und«, niemals einer »oder«-Verknüpfung bestehen) auf Phänomene wie Performancekunst, audiovisuelle Medien oder gar Alltagsphänomene sinnvoll anzuwenden, ist nur schwer vorstellbar: Eine solche Erweiterung führt durch ihre grenzenlose Öffnung zu einer völligen Nivellierung der darunter fassbaren Begriffe bzw. Konzepte. Anstelle von Erweiterungen des für gattungsbezogene Operationen ohnehin kaum anwendbaren Terminus *Musiktheater* sollte dieser eher stärker eingegrenzt werden (mehr dazu in Kapitel 5.3).

schon zu beobachtenden Tendenz zur Vermischung der unterschiedlichen Sparten als weniger erfolgversprechend betrachtet werden.<sup>76</sup>

Vorläufig mag es daher genügen, bis auf Weiteres lapidar (und möglicherweise in vollem Bewusstsein unpräzise, aber durchaus mit dem Wissen um die Sensibilität des Terminus<sup>77</sup>) von *Oper* zu sprechen, da der größer ausgreifende Bereich *Musiktheater* für die hier verwendeten Gegenstände zu weit gefasst scheint.<sup>77</sup>

Für die in dieser Arbeit durchgeführten Überlegungen ist es zielführend, jene Konstellationen, an denen es um die Verhandlung der Beziehung (und damit einhergehenden Bewertung) von Text und Ton geht, als Stationen aus der Gesamtheit dessen, was als Operngeschichte zu verstehen sein könnte, herauszulösen. Sinnvoll ist dieses Procedere in mehrfacher Hinsicht: Zum einen kann damit konstatiert werden, dass diese basale Problematik der *Kunst der Widersprüche*<sup>78</sup> den sich damit Auseinandersetzenden in aller Regel bewusst war und keinesfalls stillschweigend akzeptiert oder gar ignoriert wurde. Des Weiteren kann daran ersichtlich werden, ob und wie weit innerhalb dieses Diskurses die Präferenz zwischen beiden Polen, also der Dominanz des Textes oder der Vormachtstellung der Musik, oszillierte. Ferner scheint damit ein potentielles literaturwissenschaftliches Herantreten an den Forschungsgegenstand Oper legitimiert: Da sich eine ihrer grundständigen Komponenten aus dem Bereich der Literatur rekrutiert, ist dies ohne Zweifel eine gerechtfertigte Option der Analyse – gesetzt den Fall, der textlichen Komponente einer Oper in Form des Librettos wird der Status von Literatur anerkannt, also nicht wie Abert feststellt:

Ein Libretto ist mithin zwar ein Gebilde aus Worten, aber keine Dichtung im landläufigen Sinne, es erweckt den Eindruck einer literarischen Gattung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen, obwohl es sich literarischer Formen und Praktiken bedient, denn sein Ziel liegt außerhalb seiner selbst.<sup>79</sup>

Trotz aller Problematik der theoretischen Überlegungen lässt sich die historische Tatsache nicht nivellieren, dass die spezifische Qualität dessen, was gemeinhin als *Oper* aufgefasst wird, in eben dem Verständnis des Bezuges von musikalischem und sprachlichem Anteil zu finden war und ist – und demzufolge auch Gegenstand der Auseinandersetzung über vier Jahrhunderte hinweg, seitdem sich ab 1580<sup>80</sup> in einem Zirkel florentinischer Adelliger die Idee der historischen Aufführung antiker Dramen manifestiert hatte. Ungeachtet – oder vielmehr: im Bewusstsein – der Einwände Dahlhaus', was die Konstruktion des Beginns einer historischen Entwicklung betrifft, offenbart sich dennoch in der *Camerata* die Etablierung einer insofern »neuen« Intention, als dass nicht bereits Bestehendes modifiziert, sondern eine vermeintliche antike Aufführungspraxis wieder aufgegriffen werden sollte; dahingehend zielt dann Dahlhaus' Kritik übrigens ins Leere, dass sie Fertilisation und Partus möglicherweise nicht ausreichend differenziert: ohne sich auf unsicherem Terrain zu bewegen, lässt sich ruhigen Gewissens von der *Camerata* als einer *Keimzelle der Oper* sprechen, während der Begriff *Geburt* möglicherweise zu weit reichen würde. Die Betonung liegt dabei auf *einer* Keimzelle, da sich

<sup>76</sup> Marx 2010a, S. 298ff.

<sup>77</sup> In Kapitel 5.3 wird der Vorschlag näher erläutert werden, weshalb im vorliegenden Zusammenhang demgegenüber präziser von *Gesangstheater* ausgegangen werden könnte.

<sup>78</sup> Bie 1923, S. 13.

<sup>79</sup> Abert 1960, Sp. 710f.

<sup>80</sup> Dechant gibt an, dass sich die später als *Camerata fiorentina* bezeichnete Gruppierung zunächst unter dem Vorsitz von Giovanni de' Bardi versammelt hatte, welcher sein Amt niederlegte, nachdem er 1592 eine Stellung als päpstlicher Kämmerer antrat, und von Jacopo Corsi abgelöst wurde (vgl. Dechant 1993, S. 25).

zugleich andere Einflussgrößen<sup>81</sup> als relevant erweisen. Von Bedeutung ist jedenfalls das spezifische Konzept, welches die humanistische Gelehrtenvereinigung im Florenz der Renaissance hervorbringt:

Die Musiker, Denker und Musiktheoretiker der *Camerata Fiorentina* waren unzufrieden mit der polyphonen Musik ihrer Zeit, die sie für moralische korrumpierend hielten. Sie wollten ein Musikdrama schaffen, das sich an der antiken Tragödie orientiert und das bei der Ausprägung der Tugenden behilflich sein sollte. Dies könne nur durch Monodien (altgr. ‚Einzelgesang‘) geschehen, da diese Art von Musik ihrer Meinung nach das Wesen der antiken Musik darstellte. Zur bestmöglichen Ausprägung des Musikdramas beschäftigten sie sich insbesondere mit der Musikphilosophie Platons. Girolamo Mei, ein in Rom lebender Experte für antike Musik und Musikphilosophie, half Giovanni Bardi, dem *spiritus rector* der *Camerata Fiorentina*, und Vincenzo Galilei, einem entscheidenden Kopf der Vereinigung, Lautenspieler, Sänger und Vater von Galileo Galilei, hinsichtlich des besseren Verständnisses von Platons Philosophie, indem er in Briefen die an ihn gerichteten Fragen erläuterte. Ein Ergebnis dieses Austausches ist die Schrift *Dialogo della musica antica et della moderna* von Vincenzo Galilei. Inspiriert durch diese Schrift wie auch durch den intellektuellen Austausch innerhalb der *Camerata* schufen weitere Mitglieder dieser Vereinigung, Jacopo Peri (Musik) und Ottavio Rinuccini (Text), die erste Oper, das Melodrama *Dafne*, das leider nicht mehr erhalten ist. Auch für *Eurydike*, das erste uns noch erhaltene Melodrama, das am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti in Florenz im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten von Maria de' Medici mit dem König von Frankreich, Heinrich IV, uraufgeführt wurde, waren die beiden genannten Künstler verantwortlich.<sup>82</sup>

Dechant fasst die Aufgabenverteilung der *Camerata* kompakt zusammen:

Die materielle Basis schufen die kunstverständigen Mäzene BARDI [Kapitälchen im Original; Anm. d. Verf.] und CORSI. BARDI, GALILEI und MEI sicherten die theoretischen Grundlagen ab, CAVALIERI übernahm Organisation, Regie, Bühnenbild und Kostüm, RINUCCINI schrieb den [sic!] libretto, PERI und CACCINI den Hauptanteil der Musik, wobei sie auf das künstlerische Programm STROZZIS aufbauen konnten.<sup>83</sup>

Über die Validität des Programms dieser Vereinigung zu diskutieren, ist (zumindest an dieser Stelle) unzweifelhaft müßig, »[...] denn der *Camerata* war die antike griechische Musik völlig unbekannt.«<sup>84</sup> Relevant ist dagegen das formulierte Postulat nach einer eindeutigen Dominanz der Textverständlichkeit: Unter der Annahme, der griechische Tragödientext wäre als besondere Art der Deklamation<sup>85</sup> dargebracht worden, ergibt sich »[...] eine der radikalsten Umwälzungen in der Musikgeschichte [...]«<sup>86</sup>, der Paradigmenwechsel<sup>87</sup> von der Polyphonie zur Monodie, die Substitution der *prima prae-*

<sup>81</sup> Es gilt die Feststellung Becks: »Genau genommen kann die Florentiner Camerata natürlich nicht als alleiniger Urheber der Oper angesehen werden. Günther Schauenberg weist darauf hin, daß sich die Oper seit dem 15. Jahrhundert aus verschiedenen theatralen Gattungen des Mittelalters und der Renaissance entwickelt habe.« (Beck 1997, S. 42). Zu denken wäre dabei etwa an Intermedien (wie z. B. Girolamo Bargagli's *La pellegrina* von 1589), Pastoralspiele (wie etwa *Aminta* von Torquato Tasso 1573) und Madrigalkomödien (etwa 1594 die *commedia harmonica L'Amfiparnasso* von Orazio Vecchi (1597 im Druck erschienen)), zudem weltliche Trionfi und die *Sacra Rappresentazione* (vgl. Leopold 2004, S. 13); gänzlich abgesehen von »extra-italienischen« Formen des Musiktheaters wie dem *ballet de cour* in Frankreich oder der englischen *Masque* (ibid., S. 7).

<sup>82</sup> Sorgner 2010, S. 15f.; Ringger fügt hinzu: »Bei Lichte besehen erscheint somit die gängige Auffassung, wonach man im Palazzo Bardi zwar die antike Tragödie gesucht, dabei aber die Oper entdeckt habe, als allzu schematisierte Vereinfachung. Außerdem bleibt in solcher Darstellung ein Aspekt im Dunkeln, der im Rahmen einer Untersuchung früher Libretti nicht unerwähnt bleiben darf. Die Bestrebungen, die zur Ausprägung der Oper führten, hatten nämlich ursprünglich ein ganz anderes Ziel; den Beteiligten ging es auch um die Schaffung der italienischen Tragödie, um die man sich seit dem Cinquecento – allerdings meist auf Senecas Spuren – so eifrig wie uninspiriert bemühte.« (Ringger 1978, S. 153).

<sup>83</sup> Dechant 1993, S. 28. Dass die Vorgänge durchaus stärker differenziert aufzufassen sind, wird z. B. bei Leopold 2004 deutlich.

<sup>84</sup> Dechant 1993, S. 28; Hans Michael Schletterer führt aus: »Nach den unklaren, dunklen Ansichten, die in dieser Zeit über die Musik und ihre Verwendung im Drama der Griechen in den Köpfen spuckten, wähte man, die Alten hätten sich einer Betonung bedient, die, über die gewöhnliche Rede zwar hinausgehend, sich doch zur Melodie nicht völlig erhob, vielmehr zwischen raschem Sprechen und getragenem Gesange die Mitte gehalten habe. Daher richteten die Tonsetzer die begleitende Bassstimme so ein, dass sie nur bei lebhaften Accenten mit der Singstimme harmonisch zusammentraf, bei nichtbetonten Stellen aber ruhig fortklang.« (Schletterer 1873, S. 70).

<sup>85</sup> Gier 1998a, S. 41.

<sup>86</sup> Harnoncourt 1984, S. 31.

*tica* durch die *seconda practica*, das Bevorzugen des *stile moderne* gegenüber dem *stile antico*, wodurch – besonders durch das Favorisieren der Syllabik gegenüber der Melismatik – eine stärkere Betonung und Verständlichkeit des Textlichen favorisiert wurde:

Bis dahin war die geistliche und weltliche Musik, waren die Motetten und Madrigale, prinzipiell mehrstimmig, gelegentlich homophon, in der Hauptsache aber polyphon, in durchimitierendem kontrapunktischem Stil geschrieben. Der Text war meist unverständlich, weil die Worte von den verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitig erklangen. Er war auch keineswegs die Hauptsache; das eigentliche Kunstwerk war die raffinierte Relation der einzelnen selbstständigen Stimmen zueinander, das komplizierte polyphone Gebilde.<sup>88</sup>

In den Bestrebungen der *Camerata* vereinigen sich an Vergangenen orientierte Reanimationsgedanken<sup>89</sup> mit neuen, gleichsam »modernen« Ansätzen. Das damit einhergehende Präferieren der Textverständlichkeit wird oftmals in folgendem Appell an den Sänger bestätigt gesehen, den Marco da Gagliano 1608 im Vorwort zu seiner Vertonung des *Dafne*-Textes von Ottavio Rinuccini<sup>90</sup> formuliert: »[...] e persuadasi pur ch'ìl vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole.«<sup>91</sup> Gier übersetzt: »[er soll sich nur klarmachen, dass das wahre Vergnügen aus dem Verständnis des Textes entsteht].«<sup>92</sup> Demzufolge erweist sich der von Peri vertretene *stile recitativo* als hybride Form, »[...] die, indem sie die Melodie des gewöhnlichen Sprechens übertraf, die Melodie des Singens so absenkte, daß sie die Form eines Mitteldings annahm.«<sup>93</sup> Deutlich – und etwa für eine medienorientierte Perspektive relevant – wird bereits an dieser Stelle, dass die Artikulationsform der Stimme in der Oper in Form von Singen nicht dem Sprechen diametral positioniert wird, sondern in einem dazwischen liegenden, potentiell als intermedial anzusehenden Raum. Diese neu geschaffene Ausdrucksqualität kennt dabei divergierende Expressionsstufen: »Der neue *stile recitativo* (*erzählend*) steigert sich zum *stile espressivo* und *rappresentativo* (*darstellend*), die zum Ausdruck von Geschehen und Gefühl ungewöhl. Freiheiten in der Dissonanz- und Tonartenbehandlung erlauben [...].«<sup>94</sup> Aufgrund der Fokussierung des Textlichen orientiert sich die Nomenklatur für die ersten Stücke dieser neuen Art zunächst auch an den literarischen Dramenformen ihrer Zeit,<sup>95</sup> wie Silke Leopold ausführt: »Favola, Musiche, Rappresentazione, Tragedia, Tragicomica, Comedia, Balletto, Drama – zu Beginn ihrer

<sup>87</sup> Man möge die Verwendung dieses inzwischen überwiegend als inflationär bezichtigten Terminus' verzeihen; dennoch scheint er an dieser Stelle das Geschehen präzise zu beschreiben.

<sup>88</sup> Harnoncourt 1984, S. 31.

<sup>89</sup> »[...] der leidenschaftliche Wunsch nach der Wiederbelebung eines vermeintlich antiken Ideals [...]«, wie Leo Karl Gerhartz formuliert (Gerhartz 1983, S. 11f.), ist ein zentraler und diskursiver Topos der unter dem Terminus *Renaissance* vereinten Haltungen, der sich keineswegs auf das Phänomen Oper beschränkt, sondern gleichsam alle Bereiche, von der Wissenschaft über Gesellschaft bis hin zur Kunst, berührt und beeinflusst: »Besonders in diesem Wechsel von einem unpersönlichen, die göttliche Weltordnung widerspiegelnden System zum an die Emotionen und Gedanken eines Individuums gebundenen Ausdruck erweist sich die Oper als ein Kind der Renaissance. Er verquickt die rückwärtsgewandten Forschungsideale der Florentiner Cameratisten mit den progressiven Tendenzen ihrer Zeit.« (ibid., S. 12f.).

<sup>90</sup> Die erste Vertonung dieses Librettos erfolgte bereits zuvor durch Jacopo Peri und gilt gemeinhin als erste genuine Oper.

<sup>91</sup> Gagliano 1903, S. 79.

<sup>92</sup> Gier 1998a, S. 41. Es bliebe übrigens zu diskutieren, ob die Wiedergabe von *intelligenza delle parole* mit *Textverständlichkeit* den Gegenstand exakt beschreibt oder ob es Gagliano bei *il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole* nicht eigentlich um *Freude am Verstand* (und nicht am Verstehen) *der Sprache* geht (eben mehr im Sinne von *Geist, intellektuellem Anspruch* etc.), was zwar möglicherweise nur graduell abweicht, aber doch präziser wäre.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Michels 1994, S. 309.

<sup>95</sup> Leopold 2004, S. 7.

Geschichte im 17. Jahrhundert hat die Oper viele Namen, nur einen nicht: Oper.«<sup>96</sup> Zudem darf nicht vergessen werden, dass sich die in dieser Phase hervorgebrachten Stücke als hochgradig heterogen und sogar disparat erweisen.<sup>97</sup> Selbst wenn man der Oper aus heutiger Perspektive ihre Eigenschaft als Kopfgabe (»Die Entstehung der Oper ist die Folge eines intellektuellen Entschlusses.«<sup>98</sup>), welche zudem eine missverständliche ist (nämlich der »[...] im Umkreis des Grafen Bardi gehätschelten Idee, die alten Griechen hätten ihre Tragödien insgesamt nicht deklamiert, sondern gesungen [...]«<sup>99</sup>), vorwerfen mag, ändert dies nichts an ihrer quasi explosionsartigen Verbreitung:

Mit einer Geschwindigkeit, die man nur mit der Entwicklung der Lichtspieltheater im 20. Jahrhundert vergleichen kann, breiteten sich nun die Musiktheater in Italien aus, so daß in kurzer Zeit viele Städte bis zu zehn und mehr solcher Häuser [gemeint ist das Teatro San Cassiano, seines Zeichens erstes kommerzielles Opernhaus 1637 in Venedig; Anm. d. Verf.] hatten.<sup>100</sup>

Der Vergleich mit dem Film wird mehrfach vollzogen; auch Antje Tumat konstatiert dies unter Berufung auf Ernst Leisi,<sup>101</sup> bevor sie fortfährt:

›Kein Werk der dramatischen Literatur, Shakespeare vielleicht ausgenommen, kann, was Streuung und Wirkung betrifft, mit den erfolgreichsten Opernlibretti konkurrieren‹ so Klaus Günther Just über das Opernlibretto [...] Just schätzt die Zahl der seit dem Jahr 1600 erschienenen Opernbücher auf 30.000. Ähnliche Zahlen nennt auch schon Patrick J. Smith in *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto* [...] In Italien war etwa im 18. Jahrhundert ›die Oper fast das Normale, und das literarische Sprechtheater eher das Besondere‹ [...]<sup>102</sup>

In Venedig wirkt der erste »Großmeister« der neuen Strömung, Claudio Monteverdi, dem in der einschlägigen Literatur zur Librettoforschung mit folgendem Zitat ein Festhalten an der Subordination der Musik hinsichtlich einer Verständlichkeit des Wortes attestiert wird: »L'orazione sia padrona del armonia e non serva (Die Sprache sei Herrin der Harmonie, nicht Dienerin; Anm. d. Verf.)«.<sup>103</sup> Allerdings weist Anja Overbeck darauf hin, dass diese Zeile fälschlicherweise mit Claudio Monteverdi assoziiert wurde und tatsächlich seinem jüngeren Bruder *Giulio Cesare Monteverdi* zuzuschreiben ist:

Das in diesem Zusammenhang oftmals herangezogene Diktum »L'orazione sia padrona del armonia e non serva« stammt nicht, wie etwa bei Honolka (1979, 15) angegeben, von Claudio Monteverdi, sondern von Giulio Cesare Monteverdi und steht im Zusammenhang mit der sog. Monteverdi-Artusi-Kontroverse. Es ist zudem auf die Textvertonung bezogen und weist keinerlei thematische Verbindung mit der zu dieser Zeit erst in Entstehung begriffenen Oper auf.<sup>104</sup>

Ein Beleg dafür findet sich in der Abschrift der Autographe dieser Texte von Monteverdi und seinem Bruder in der Dissertationsschrift von Sabine Ehrmann: Die betreffende Stelle ist lokalisiert im Auf-

<sup>96</sup> Ibid.; das Bezeichnungsfragment *opera* ist in Italien seit 1639 nachweisbar, als (maskulines) Lehnwort im Französischen ab 1646, im Deutschen der Plural *Operen* seit 1677, der Plural *Opern* seit 1681, die eingedeutschte Form *Oper* seit 1732 (und zwar von Johann Christoph Gottsched in der Vorrede zur ersten Ausgabe zu *Sterbender Cato* 1732), in England ab 1644 (vgl. Ehrmann-Herfort 1999, S. 1-30).

<sup>97</sup> »Darüber hinaus ist in den ersten 40 Jahren der Operngeschichte nahezu jedes Werk ein Einzelwerk, und dies nicht nur aufgrund seiner Bindung an ein unwiederholbares höfisches Ereignis, sondern auch, weil jeder Komponist sich der neuen Herausforderung auf eine eigene, individuelle Weise stellt.« (Leopold 2004, S. 8).

<sup>98</sup> Gerhartz 1983, S. 16.

<sup>99</sup> Leopold 2004, S. 49.

<sup>100</sup> Link 1975, S. 29.

<sup>101</sup> »Das Libretto mitsamt seinen Übersetzungen ist nicht mehr und nicht weniger als ein Massenmedium des interkulturellen weltliterarischen Austausches.« (Leisi 1986, S. 70).

<sup>102</sup> Tumat 2004, S. 14, Anmerkung 2.

<sup>103</sup> Ibid., S. 19; Tumat zitiert hier nach: Malipiero 1929, S. 74.

<sup>104</sup> Overbeck 2011, S. 20, Anmerkung 45.

satz *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*<sup>105</sup>, der einen Kommentar Giulio Cesares zur Vorrede von Claudios fünftem Madrigalbuch (1605) darstellt. Nun erscheint in Giulio Cesares Text zwar unzweifelhaft die Wortfolge »[...] l'oratione sia padrona del armonia è non serva [...]«<sup>106</sup>, bezieht sich aber – wie Overbeck völlig richtig korrigiert – unzweifelhaft auf das von ihm kritisierte Vorgehen vieler Zeitgenossen, die Madrigale seines Bruders nur nach der Melodie zu bewerten, obwohl »[...] es in dieser Art von Musik seine Absicht gewesen ist, zuzusehen, daß die Rede Herrin der 'armonia' ist und nicht Dienerin [...]«<sup>107</sup>. Erstmals findet sich die Nähe zwischen dieser Textzeile und Claudio Monteverdi in der deutschsprachigen Literatur wohl bei Kurt Honolka,<sup>108</sup> der aber nicht explizit erwähnt, ob die Aussage nun von Claudio oder Giulio Cesare Monteverdi stammt; allerdings evoziert seine Formulierung zweifellos den Eindruck, dass es sich hierbei um ein Diktum Claudios handeln würde:

Claudio Monteverdi bereicherte die karge Landschaft der ersten, ziemlich eintönigen Rezitativ-Stücke mit eigenständigen Musikformen, mit Ritornellen, Duetten, kantabel verdichtet. Aber auch für ihn hieß das Grundgesetz ›L'orazione sia padrona del armonia e non serva‹- die Sprache sei Herrin der Harmonie, nicht Dienerin.<sup>109</sup>

Da Honolka keine Quelle angibt, kann nicht weiter verfolgt werden, ob es sich hier entweder bereits um einen »echten« Irrtum Honolkas handelt oder um eine spätere inkorrekte Lesart einer unpräzise formulierten Stelle, die im weiteren Verlauf perpetuiert wurde.<sup>110</sup>

Sichtbar wird, etwa bei Claudio Monteverdis Vertonung der *Favola d'Orfeo*, »[...] die Idee einer Trennung von Rezitativ und Arie auf der Grundlage verschieden gestalteter Texte [...]«<sup>111</sup>: Diese beiden Elemente stellen, bis sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Methode des Durchkomponierens etablieren wird und konventionelle Formgebungen sukzessive ihre Verbindlichkeit verlieren werden, (zumindest in Italien) ein verpflichtendes und ambivalentes Paar dar, welches die Erzählstruktur einer Oper entscheidend determiniert: »Handlungsfördernd ist in jedem Fall das Rezitativ, es ist der Handlungsträger der älteren Oper schlechthin. [...] Eindeutig handlungshemmend sind hingegen Arien und die Chöre [...]«<sup>112</sup> Die Stoffwahl dieser »ersten« Werke ist dabei keineswegs arbiträr: Einerseits sind die an der griechischen Tragödie und damit der hellenistischen Mythologie orientierten Sujets, welche die Dramatik neben pastoralen Themenkreisen eindeutig beherrschen, einer Reanimationsbestrebung der Renaissance geschuldet, »[...] in der die schöpferische Nachahmung höher bewertet wurde als eine voraussetzungslose Originalität [...]«<sup>113</sup>; andererseits bargen diese Sujets aber

<sup>105</sup> Aus dem Band *Scherzi musicali a tre voci* (Venedig 1607).

<sup>106</sup> Monteverdi, Giulio Cesare: »*Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*«. In: *Scherzi musicali a tre voci*. Venedig 1607 (zitiert nach der Abschrift und Übersetzung der Autographe nach dem Exemplar des Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna von Sabine Ehrmann (Ehrmann 1989, S. 131)).

<sup>107</sup> *Ibd.*

<sup>108</sup> Allerdings nicht, wie Overbeck angibt, in dessen Publikation von 1979, sondern bereits 1962 (offenbar wurde übersehen, dass beide Ausgaben bis hin zur Paginierung identisch sind).

<sup>109</sup> Honolka 1962, S. 15.

<sup>110</sup> »Falsche« Auslegungen finden sich etwa bei Gräwe 1982, S. 235; Prinzbach 2003b, S. 27, Plett, Heinrich F.: *Rhetoric and Renaissance Culture*. Berlin [u. a.] 2004, S. 369, Anmerkung 13 oder auch Tumat 2004, S. 19, die zwar ebenfalls eine Abschrift der Originaltexte konsultiert (Malipiero 1929, S. 72-85), aber bereits dort wird der Text als von Claudio Monteverdi stammend geführt (obwohl bereits beim Durchlesen deutlich werden müsste, dass dieser nicht von Claudio verfasst wurde, denn es heißt dort: »Fu dalle stampe (alcuni mesi a dietro) pubblicata una lettera di Claudio Monteverde mio fratello [...]« (Malipiero 1929, S. 72)).

<sup>111</sup> Leopold 1996, Sp. 1124.

<sup>112</sup> Dechant 1993, S. 10f.

<sup>113</sup> Leopold 2004, S. 56.



zugleich eine apologetische Funktion, womit die neue Kunstform vor dem dominierenden Mimesis-Paradigma legitimiert werden konnte:

Peris Bemerkung, daß man zweifellos niemals singend gesprochen hätte, offenbart ein Dilemma, das den Schöpfern der Oper große Sorgen bereiten mußte – die alte aristotelische Verpflichtung zur Verosimilianza, zur Wahrscheinlichkeit dessen, was auf der Bühne geschah. Gesungener Dialog aber war unwahrscheinlich – es sei denn, man fand ein klassisches Vorbild, das die Verosimilianza garantierte.<sup>114</sup>

Damit erweist sich des Themengebiet antiker griechischer Tragödien als Stoffarsenal geradezu prädestiniert. Bestimmte Sujets drängen sich aufgrund ihrer diskursiven Relevanz als textlich-dramatische Basis einer Oper dabei förmlich auf:

Daß Apollo, der Gott der Musik, und Orpheus, sein Sohn, der die wilden Tiere und die Götter der Unterwelt mit Gesang und Leierspiel besänftigt hatte, sangen, wenn sie sprachen, war mehr als wahrscheinlich und deshalb gegen den poetologischen Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit gefeit.<sup>115</sup>

Dennoch genügen diese Legitimationen nicht vollends, um berechtigte Zweifel am neuen *stilo rappresentativo*, also dem Zeigen einer musikalisch-dialogischen Handlung, zu eliminieren, weswegen man sich weiterer Rechtfertigungen bedient:

Daher wird im 17. Jahrhundert die These vertreten, die Musik ahme nicht das Sprechen der Figuren, sondern ihre Affekte nach, d.h., sie mache Unausgesprochenes hörbar. Von anderen Autoren wird der Gesang als überhöhte Form des Sprechens aufgefaßt, deren sich etwa die antiken Götter oder die Hirten des Goldenen Zeitalters ohne weiteres bedienen könnten, während sie bei zeitgenössischen Figuren unnatürlich wirken müßte.<sup>116</sup>

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigen sich die textlichen Ausprägungen höchst unterschiedlich und nehmen einen verhältnismäßig großen Einfluss auf die musikalische Gestaltung.<sup>117</sup> Dennoch verdichtet sich eine bereits angesprochene Entwicklungslinie, welche stringent auf die Dichotomie *Arie-Rezitativ* hinaus zu laufen scheint. Während im ersten Jahrzehnt Rinuccinis Verbindung prosahafter Versmaße des italienischen Sprechtheaters mit denen der traditionellen Tanzlieder die Librettistik prägt, steuert Alessandro Striggio (der Jüngere) 1607 mit *Favola d'Orfeo* in eine neue Richtung und ermöglicht

[...] der Librettistik eine neue, für die Zukunft der Oper entscheidende Wendung, indem er dem prosahaft offenen und dem strophisch geschlossenen Textbereich auch im Sologesang jeweils klar voneinander abgegrenzte Aufgaben zuwies: Während die rezitativischen freien Verse die Handlung vorantrieben, lagen den Strophenformen Situationen zugrunde, in denen der Macht der Musik mit ihren eigenen Mitteln gehuldigt wurde.<sup>118</sup>

Monteverdi führt diesen Trend fort und die bereits im Libretto angelegte Separation von Arie und Rezitativ ist damit auf einen Weg gebracht. Zugleich treten neben die Themen aus Mythologie und Tragödie respektive postoralen Sujets auch Stoffe aus der italienischen Versepiik und dem religiösen Umkreis,<sup>119</sup> welche häufig mit einer weniger strengen Einhaltung der (vermeintlichen) Aristotelischen Poetik einhergehen (etwa Giovanni Francesco Busenello im Libretto *L'incoronazione di Poppea* (Venedig 1643) mit der Musik von Monteverdi)<sup>120</sup>. Festzuhalten bleibt jedenfalls die starke Konzentration auf den textlichen Anteil, was auch durch die Terminologie bekräftigt scheint:

<sup>114</sup> Ibd.

<sup>115</sup> Ibd., S. 71.

<sup>116</sup> Gier 1998a, S. 21.

<sup>117</sup> Leopold 1996, Sp. 1123.

<sup>118</sup> Ibd., Sp. 1124.

<sup>119</sup> Ibd.

<sup>120</sup> Ibd., Sp. 1125.

Aufgrund des vokabularen und unspezifischen Gebrauchs von opera sind in Italien seit der ersten Hälfte des 17. Jh. SPEZIFISCHERE UND PRÄZISERE AUSDRÜCKE [Kapitälchen im Original; Anm. d. Verf.] für die mit opera verbundene Sache belegt, die zumeist unmittelbar auf die Textvorlage Bezug nehmen. Dabei werden die Bezeichnungen – die in zahlreichen Varianten auftreten – oftmals auch synonym verwendet. Häufige Benennungen sind *comedia*, *favola in musica* bzw. *musicale* oder *boscareccia*, *dram(m)a per musica*, *melodramma*, *tragedia* oder *tragicomedia*, Begriffsprägungen, die allesamt den Bezug zur Textgrundlage artikulieren und sowohl von Librettisten als auch von Komponisten benutzt werden [...]»<sup>121</sup>

Die Akzentuierung der textlichen Komponente der Oper galt nicht nur in Italien<sup>122</sup>; auch in Frankreich, wohin eine Ausbreitung der neuen italienischen Gattung auf Betreiben Kardinal Mazarins ab etwa 1640 erfolgte, erlangten beispielsweise die Libretti von Philippe Quinault, der zusammen mit Jean-Baptiste Lully die *Tragédie lyrique* prägte, einen den Tragödien Jean Racines vergleichbaren Status.<sup>123</sup> Wenn sich die Oper auch für *Die alten Franzosen*<sup>124</sup> zunächst als befremdlicher italienischer Import erweist (»Die Idee des gesungenen Dialogs blieb dem französischen Publikum lange suspekt.«<sup>125</sup>), so findet sie trotz »[...] einer blühenden Theaterlandschaft, die ihrer nicht unbedingt bedurfte [...]«<sup>126</sup>, gerade auf jener reichhaltigen »[...] Theater- und Ballett-Tradition, die sich gegen Ende des 16. Jh., ausgehend von den *Tragédies à machines* und *Ballets de cour*, entwickelt hatte [...]«<sup>127</sup> einen fruchtbaren Boden (zu denken ist an die überaus erfolgreiche Zusammenarbeit von Jean-Baptiste Lully und Molière in Form der *Comédie-ballet* zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts), auf dem sie – nicht zuletzt durch das nährstoffhaltige Düngemittel einer weit fortgeschrittenen nationalen Dramatik – prächtig gedeiht, besonders in Form der als »[...] bis zur Mitte des 18. Jh. gattungskonstitutiv und epochemachend [...]«<sup>128</sup> anzusehenden *Tragédie en musique* bzw. *Tragédie lyrique*; das Ballett avanciert dabei zur obligatorischen Komponente.

Bereits 1672 etabliert sich durch ein an Lully verliehenes Privileg eine umfangreiche und kontinuierliche Tradition des Librettodrucks;<sup>129</sup> nahezu gleichzeitig findet eine durch die *Académie Royale de Musique* verkörperte Institutionalisierung statt, welche als zentrales Opernorgan des französischen Hofes fungiert: »Der König selbst wählte den Stoff der Oper aus, seine Bearbeitung dieses Stoffes in einem Libretto wurde von der Académie française sanktioniert.«<sup>130</sup> Dass die neue italienische Kunstform kritiklos assimiliert wurde, darf keinesfalls angenommen werden; besonders das Rezitativ<sup>131</sup> sieht sich starken Anfeindungen ausgesetzt (etwa von Pierre Perrin oder Charles de Saint-Évremond; Letzterer »[...] karikierte den gesungenen Dialog 1676 in seiner Komödie *Les opéra* (ge-

<sup>121</sup> Ehrmann-Herfort 1999, S. 5, Sp. 2.

<sup>122</sup> Die Entwicklung der Oper im Italien des 17. Jahrhunderts spielt sich vornehmlich in drei Zentren ab: Ausgehend vom »Geburtsort« Florenz ergibt sich eine kurze Blütephase in Rom (dort wirken etwa Domenico Mazzocchi, Stefano Landi sowie Luigi Rossi und Michelangelo Rossi), bis die Führung von Venedig übernommen wird – ehe dann im 18. Jahrhundert Neapel als wesentlicher Produktionsort relevant wird (vgl. Döhring 1975, S. 19ff.).

<sup>123</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1117.

<sup>124</sup> Bie 1923, S. 104.

<sup>125</sup> Leopold 2004, S. 173.

<sup>126</sup> Ibd.

<sup>127</sup> Buschmeier 1996a, Sp. 1142.

<sup>128</sup> Ibd., Sp. 1143.

<sup>129</sup> Ibd., Sp. 1142f.

<sup>130</sup> Tumat 2004, S. 16.

<sup>131</sup> »Und ebenso wie in Italien um 1600 bedurfte das »récitatif«, diese neue Art der Verknüpfung von Drama und Musik, von Sprechen und Singen einer Rechtfertigung, umso mehr in Frankreich, weil es hier – anders als in Italien, wo die Oper das literarische Sprechtheater gleichsam ersetzte – eine erfolgreiche literarische Tragödie gab.« (Leopold 2004, S. 183).

druckt 1705).<sup>132</sup>): »Die Geschichte der französischen Oper des sogenannten ›Grand Siècle‹ ist von Aneignung der und Abgrenzung gegenüber der italienischen Oper geprägt.«<sup>133</sup> Zugleich wird sie immer wieder von politischen Machtkämpfen instrumentalisiert, ein *Kampf der Kulturen*<sup>134</sup>, welcher Mitte des 18. Jahrhunderts in Form der *Querelle des Buffons* (1752 bis 1754) kulminiert<sup>135</sup>: Ausgelöst durch eine Aufführung des Intermezzos *La serva padrona* (Musik von Giovanni Battista Pergolesi, Libretto von Gennaro Antonio Federico; UA 1733 in Neapel) am 1. August 1752 ereifern sich der pro-italienische *Coin de la Reine* und der patriotisch die französische Variante präferierende *Coin du Roi* anhand des Traktats *Lettre sur la musique française* (von Jean-Jaques Rousseau im November 1753 veröffentlicht) über die Qualitäten italienischer und französischer Opernkonzeptionen; die Debatte flammt später erneut auf im Piccininistenstreit<sup>136</sup>.

Aufgrund des obligatorischen Balletts der *Tragédie en musique*, als deren »Gründungswerk« *Cadmus et Hermione* (vom erfolgreichen *Tragédie en musique*-Produktionsteam Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully 1673 erstellt) gilt, stellt sich übrigens die Frage, ob diese ohne Weiteres den italienischen Formen theatral-funktional gleichgestellt werden kann, da sie doch gerade durch die verbindliche Komponente getanzer Inhalte weit mehr als *Musiktheater* denn *Oper* aufzufassen wäre. Diese erste Form eigenständiger französischer Opernkonzeption zeigt sich in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis gegenüber dem literarisierten Sprechtheater: Zwar äußere Form mittels fünfkantiger Tektonik imitierend, »[...] achteten Lully und seine Librettisten streng darauf, keinerlei Konkurrenz zum Sprechtheater zu provozieren – weder hinsichtlich der Sujets noch hinsichtlich der Erzählweise.«<sup>137</sup> Gleichzeitig die für das Sprechtheater verbindlichen Vorschriften der Regelpoetik ignorierend nahm die französische Librettistik einen Gegenstandsbereich für sich ein, welcher aufgrund eben dieser Regeln von der *Tragédie parlée* ausgeklammert wurde, nämlich das *Merveilleux*, also »[...] all jene Figuren und Ereignisse, die nicht in den Abgründen des menschlichen Schicksals, sondern in den unirdischen Gefilden zwischen Himmel und Erde zu finden waren und in der Sprechtragödie nichts zu suchen hatten.«<sup>138</sup> Während damit die in der venezianischen Oper beliebten historischen Sujets<sup>139</sup> für die französische Oper zunächst nicht herangezogen werden konnten, öffnete sich jedoch dafür die Tür für all diejenigen Inhalte, »[...] deren Darstellung mit der Forderung nach *vraisemblance* [sic!] nicht zu vereinbaren gewesen wäre[n]«<sup>140</sup>. Die der französischen Sprechtheater-Tragödie vorgeschriebene *Vraisemblance*, die Wahrscheinlichkeit, blieb in der *Tragédie en musique* auch hinsichtlich der (vermeintlich aristotelischen) Postulate nach Einheit von Ort und Zeit unbe-

<sup>132</sup> Gier 1998a, S. 57.

<sup>133</sup> Leopold 2004, S. 173.

<sup>134</sup> *Ibd.*

<sup>135</sup> Bereits ab 1705 beginnen François Ragueneau und Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville den Streit um Überlegenheit und Inferiorität von französischem und die übrigen europäischen Schauplätze dominierendem italienischem Modell, ab 1733 streiten *Lullistes* und *Ramistes* (vgl. Schneider 2001a, S. 155). Eine wichtige Figur der *Querelle* war der deutsche Diplomat und Schriftsteller Friedrich Melchior Baron von Grimm, der für die italienische Seite »kämpfte«.

<sup>136</sup> Eine Doppelvertonung von *Iphigénie en Tauride* durch Christoph Willibald Gluck (UA 18. Mai 1779) und Niccolò Piccini (UA 23. Januar 1781), der eher unwissend in diese Grabenkämpfe geriet, konnte Gluck zwar für sich entscheiden, dennoch führten die Anhänger beider (*Gluckisten* und *Piccinisten* genannt) auch anschließend »Diskussionen« um die Vorherrschaft der Oper französischer bzw. italienischer Provenienz.

<sup>137</sup> Leopold 2004, S. 183.

<sup>138</sup> *Ibd.*

<sup>139</sup> *Ibd.*

<sup>140</sup> Buschmeier 1996a, Sp. 1145.

rücksichtigt: Quinault etwa hält sich an diese Vorschrift ebenso wenig, wie er im Gegenzug die aus der Tragödie eliminierten Elemente Prolog und Chor in seine Texte integriert. Trotz aller Differenzen und Auseinandersetzungen gelten die im Rahmen der *Tragédie en musique* von Quinault geschaffenen Libretti als Literatur, wie Gabriele Buschmeier konstatiert: »*Armide* [von 1686; Anm. d. Verf.] bezeichnet gleichzeitig den End- und Höhepunkt von Quinaults Schaffen und gilt bis heute in der französischen Literaturgeschichte als Meisterwerk. Daß seine Libretti zur Literatur gehören, ist unbestritten.«<sup>141</sup>

Die diskursive Nähe zur Dramentheorie war demgegenüber in Italien, wo das Pendant einer hochklassischen Phase, wie sie in Frankreich etwa durch Pierre Corneille und Jean Racine verkörpert wurde, fehlte, zwar nur gering ausgeprägt, aber gleichwohl vorhanden: Zu nennen sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Bestrebungen von Giovanni Francesco Busenello (Mitglied der *Accademia degli Incogniti*, einer Intellektuellen-Vereinigung, »[...] die seit ihrer Gründung im Jahre 1630 in Venedig kulturell und inoffiziell auch politisch den Ton angab [...]«<sup>142</sup>), der unter Berufung auf spanische Dramaturgiekonzepte die Umgehung der vermeintlichen aristotelischen Richtlinien zu legitimieren suchte, wie er im Vorwort zu *La Didone* (UA 1641, Musik von Francesco Cavalli) ausführt:

›Quest’ opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole: ma all’usanza Spagnuola rappresenta gli anni, & non l’hore.‹ (Dieses Werk ist sich der modernen Meinungen bewußt. Es ist nicht nach der Vorschrift der antiken Regeln verfaßt, sondern stellt nach spanischer Gepflogenheit die Jahre und nicht die Stunden dar.)<sup>143</sup>

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstand in Form der in Rom ansässigen *Accademia dell’Arcadia* der Impuls einer generellen Neuorientierung der italienischen Literatur<sup>144</sup>, wovon auch das Libretto betroffen ist. Diana Blichmann erklärt:

Christina von Schweden hatte die Gründung der Arcadia ursprünglich mit der Accademia reale von 1674 veranlasst. Zu dieser Akademie zählte Giovanni Maria Crescimbeni, der nach dem Tod ihrer Begründerin die Notwendigkeit erkannte, die kulturelle Einrichtung zu konsolidieren: Am 5. Oktober 1690 fand die Gründungsversammlung der Accademia dell’Arcadia statt, zu deren bedeutendsten Mitgliedern der zukünftige Adoptivvater Metastasio, Gian Vincenzo Gravina, und Crescimbeni gehörten. Persönlichkeiten wie Francesco De Lemene, Apostolo Zeno, Scipione Maffei oder Ludovico Antonio Muratori gesellten sich zu diesem akademischen Kreis. Im Jahre 1696 hatte man die von Gravina niedergeschriebenen Statuten der Akademie, die *Leges Arcadum*, gebilligt, einen Hauptsekretär und zwei stellvertretende Sekretäre gewählt, Umgangsformen und Zeremonien festgelegt sowie das Symbol der mit Lorbeer und Pinie umwundenen Hirtenflöte bestimmt.<sup>145</sup>

<sup>141</sup> Ibid., Sp. 1143.

<sup>142</sup> Leopold 2004, S. 134.

<sup>143</sup> Ibid., S. 134f.; Busenello bezieht sich damit freilich eher auf die spanische Sprechtheaterdramaturgie, da eine spanische Opernpraxis zu diesem Zeitpunkt nicht wirklich existiert: »Denn im spanischen Mutterland, wo das vollständig in Musik gesetzte Drama in ähnlicher Weise wie in Frankreich mit einer blühenden Sprechtheatertradition in Konkurrenz trat und deshalb das gesamte 17. Jahrhundert hindurch nicht Fuß fassen konnte, hatte es nur wenige zaghafte Versuche gegeben, die Anregungen aus Italien ins Spanische umzusetzen.« (ibid., S. 169) – abgesehen von (frühen Ausprägungen) der *Zarzuela* (für die z. B. auch Pedro Calderón de la Barca schreibt und Juan Hidalgo vertont; deren gemeinsames Werk *La púrpura della rosa* war übrigens 1701 mit neuer Musik von Tomás de Torrejón y Velasco die erste Oper, die außerhalb von Europa, nämlich im peruanischen Lima, aufgeführt wurde (vgl. ibid.)), die aber eben nicht in der Tradition der ersten Oper steht.

<sup>144</sup> Vgl. Leopold 2004, S. 321.

<sup>145</sup> Blichmann 2012, S. 83f.; Leopold nennt als Tag der Gründung übrigens den 15. Oktober 1690 (vgl. Leopold 2004, S. 322).

Zweifel daran, ob das Libretto der Literatur zuzurechnen ist, bestehen zu diesem Zeitpunkt nicht, relevant ist vielmehr die Frage danach, ob sich das Libretto der aristotelischen Poetik bzw. dem, was die Renaissance-Gelehrten darunter verstanden, zu unterwerfen habe oder nicht.<sup>146</sup> Auch aus diesem Grund gelangt das Sprechdrama zu der zweifelhaften Ehre, dominierender Referenzpunkt des Opernlibrettos zu werden (eine Sichtweise, die bis heute besteht und beispielsweise von Erich Valentin 1938 nachhaltig beklagt wird).<sup>147</sup> Gier erklärt jedenfalls:

Die verwickelten Intrigen der venezianischen Oper, die ernste und komische Szenen mischen, stehen in eklatantem Gegensatz zu den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit und Einheit der Handlung, musterhaft scheint dagegen die französische Tragödie der Klassik als aristotelische Dichtungsform par excellence.<sup>148</sup>

Dennoch bleibt die Frage, welchen Wert die Operndichtung de facto beanspruchen kann; Dechant etwa weist auf eine durchaus geringe Wertschätzung hin:

Wesentlich für die Neapolitanische Oper waren aber vorerst die Impulse, die von der Libretto-Dichtung ausgingen. Der [sic!] libretto galt in Dichterkreisen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts mehr oder minder als Kleinkunst. Noch Apostolo Zeno [...] pflegte sich in seinen Vorworten bei seiner Leserschaft zu entschuldigen, daß er sich als kaiserlicher Hofdichter mit dem Genre befaßt habe. Tatsächlich waren nur wenige libretti qualitativ so beschaffen, daß sie neben der Dichtung für das Sprechtheater bestehen konnten.<sup>149</sup>

Zenos Entschuldigungen ließen sich möglicherweise aufgrund seines eigentlichen Selbstverständnisses als Numismatiker oder auch vor dem Hintergrund seiner kritischen Sichtweise auf eine zu sehr am Gefallen und der Unterhaltung des Publikums orientierten Opernkonzeption verstehen. Gier erweitert den zeitlichen Rahmen sogar noch, im dem er für die Librettokunst keine hohe Reputation veranschlagt:

In der frühen Neuzeit, also bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist der Gebrauchscharakter des Librettos wie der meisten anderen literarischen Gattungen deutlich ausgeprägt: Neben- oder hauptberufliche Dichter verfassen Operntexte zu bestimmten Anlässen, z.B. für ein höfisches Fest, oder im Auftrag des Impresarios für ein öffentliches Theater. Für die formale und inhaltliche Gestaltung gelten im wesentlichen die gleichen Regeln wie für andere Gattungen; das bedeutet, daß jemand, der das *Handwerk* des Dichtens allgemein gelernt hat, sich die spezifisch librettistische Routine in kurzer Zeit aneignen kann, wie umgekehrt ein erfahrener Librettist auch Gelegenheitsgedichte und dergleichen zu verfassen mag. Spezialisten, die nichts anderes als Operntexte dichteten, gibt es in dieser Zeit nicht.<sup>150</sup>

Besonders die letzte Feststellung scheint dabei jedoch wenig griffig zu sein, da sich zwangsläufig die Frage erhebt, ob es denn diese *Spezialisten* überhaupt jemals gab und welche Personen dann dazu zu zählen wären: Selbst Lorenzo da Ponte, der zwar in überwiegender Mehrheit für das Musiktheater produzierte, schrieb auch andere Texte; Eugène Scribe oder Hugo von Hofmannsthal etwa waren ebenfalls nicht nur als Librettisten tätig. Zudem lassen sich davon keine qualitativen Einschätzungen ableiten: Es ist kaum möglich, das Œuvre von Vielschreibern wie Antonio Ghislanzoni (u. a. *Aida* für

<sup>146</sup> Zweifelsohne erweist sich der Sachverhalt – wie fast immer – im Detail komplexer: »Das Ziel der Akademie war eine tief greifende literarische Geschmackswende: Gefordert wurde nun rationale Ordnung und Klarheit. Die Meinungen divergierten, als es darum ging, mit welchen literarischen Mitteln der schlechte Geschmack auszurotten sei: Auf der einen Seite standen Crescimbeni und ein Großteil der Akademiker, die sich an den Motiven des Hirtenlebens inspierten; auf der andern standen Gravina und ein kleiner Teil der Arkadier, die vielmehr zu den beispielhaften heroischen Dichtungen der klassischen Antike tendierten. Diese Kontroverse führte 1711 zu einer Spaltung der Arcadia, deren Minderheit um Gravina nun die Accademia die Quirini gründete. Damit war aber andererseits der Triumph des Arcadia-Programms besiegelt: Die arkadische Dichtung legte damit die Richtung der petrarkisierenden und platonisierenden Lyrik mit den Prinzipien der Klarheit, Einfachheit und Harmonie fest.« (Blichmann 2012, S. 84).

<sup>147</sup> Siehe Valentin 1938, S. 140.

<sup>148</sup> Gier 1998a, S. 69.

<sup>149</sup> Dechant 1993, S. 95f.

<sup>150</sup> Gier 1998a, S. 35.

Giuseppe Verdi) oder Ferdinando Fontana (etwa *Le Villi* für Giacomo Puccini) neben einem librettistischen *One-Hit-Wonder* wie Johann Friedrich Kinds *Freischütz*-Libretto<sup>151</sup> für Carl Maria von Weber zu bewerten.

Folgt man den Aussagen von Dechant und Gier, was Ansehen des Librettos und dessen Produzenten für die genannten Zeiträume, also bis mindestens 1750, betrifft, so scheint es zunächst irritierend, dass beide auf einer derartigen Geringschätzung des Librettos insistieren: Wie oben gezeigt wurde, hat der intellektuelle Diskurs, welcher sich in Form der Gelehrtenvereinigungen auf der Folie aristotelischer Poetik primär mit Literatur bzw. Sprechtheater auseinandersetzte, das Gebiet der Librettistik nicht nur tangiert, sondern als Gegenstand ernsthafter Auseinandersetzung betrachtet. Damit wird schwer vorstellbar, dass führende Köpfe in organisierten intellektuellen Zirkeln in Frankreich und Italien über etwas derart Nebensächliches so heftig diskutierten. Zudem stand der Librettist – im benannten Zeitraum – im Ansehen noch vor dem Komponisten:

Namentlich wurde auf dem Textbuch bis Mitte des 18. Jahrhunderts der Librettist als erster genannt, darunter fand – wenn überhaupt – auch der Komponist Erwähnung. Dieses Verhältnis kehrte sich erst allmählich im Laufe des 18. Jahrhunderts um. In diversen Opernreformen wurde die Qualität des Librettos immer wieder an den Maßstäben des Sprechdramas gemessen. Die Kritik an Operntexten ging dabei zumeist von ihren Textdichtern selbst aus, wie etwa um 1700 die des Wiener Hofpoeten Apostolo Zeno und seines Amtsnachfolgers Pietro Metastasio, dessen Operntexte auch als Drama ohne Musik aufgeführt werden konnten [...]<sup>152</sup>

Zwar gehen die Librettisten des 17. Jahrhunderts ihrer Neigung nur im Nebenberuf nach (wobei dies auch eher für Italien als für Frankreich zutreffen mag, man denke etwa an Quinault), von in einer Kleinkunst dilettierenden Enthusiasten sollte jedoch – zumindest derart pauschal – nicht gesprochen werden: Gerade durch die »akademische« bzw. intellektuelle Unterfütterung zeigt sich auch in Italien die Nähe des Librettos zur *hohen* Literatur. Unzweifelhaft ergibt sich dabei durch die Kommerzialisierung des Opernbetriebs in Form öffentlicher Opernhäuser, deren anfänglich an den venezianischen Karneval gekoppelte Spielzeiten sukzessive ausgedehnt wurden, eine Veränderung des noch jungen Opernbetriebes: Der Wandel der singulären und aufgrund von Prestige-Demonstration mit immensen Kosten verbundenen Hofoper zum ökonomischen Prämissen unterworfenem Unterhaltungsbetrieb bedingt eine neue Struktur, welche sich zunächst weniger auf das Publikum als auf die Produktionsbedingungen erstreckte, da anfangs nur Adel, Klerus und Großbürgertum in der Lage waren, die Eintrittspreise zu zahlen: »War der Erfolg einer Hofoper an der Ehre abzulesen, die der Fürst damit einlegte, so bemaß sich der Erfolg einer öffentlichen Oper nach der Zahl der Aufführun-

<sup>151</sup> Über das Libretto von Kind (bzw. dessen Anteil daran) war der Komponist übrigens derart ungehalten, »[...] dass er in einem öffentlichen Aufruf die Dichter Deutscher Nation dazu aufrief, endlich wieder gute Operntexte zu schreiben.« (Prinzbach 2003c, S. 70). Allerdings war die Verzweiflung über ungenügende Libretti derart groß, dass dies kein Einzelfall blieb; neben Weber erfolgten derartige »Hilferufe« etwa von Heinrich Marschner und Louis Spohr, ein Preisausschreiben der Direktion der Hofoper in Wien lässt sich ebenso nachweisen wie verschiedene Aufforderungen der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in der aber auch immer wieder verschiedene Texte offeriert wurden (vgl. dazu Goslich 1975, S. 180ff.).

Otto Nicolai, Komponist von *Die lustigen Weiber von Windsor* und Gründer der Wiener Philharmoniker, startete ebenfalls ein (erfolgloses) Preisausschreiben und klagt: »Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext 12-20.000 Frs., und Deutschland gibt für eine neue Oper, samt Inschluß des Buches, entweder nichts – höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine neue Oper (*Die lustigen Weiber*) stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Deutschland nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als daß es für eine deutsche Oper etwas zahlt. Somit verdient es keine deutsche Opernliteratur, besitzt auch keine, und wird auch schwerlich eine erwerben, bis das Gouvernement für diesen Zweig der Kunst etwas tun wird, wie es in Frankreich und Italien geschieht. Trauriges, schweres Los, ein deutsche Opernkomponist zu sein.« (zitiert nach ibd., S. 182f.).

<sup>152</sup> Tumat 2004, S. 16.

gen und dem Geld, das in der Kasse klingelte.«<sup>153</sup> Die Gewinnorientierung führte in einem von zunehmendem Wettbewerb geprägten Markt (bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gab es in Venedig insgesamt 16 Theater, die Operaufführungen darboten)<sup>154</sup> zu einem Nachgeben an den Geschmack eines zahlungskräftigen, aber auch vergnügungsorientierten Publikums; durch Wandertruppen unterstützt, verbreitete sich der Typus der venezianischen Oper in ganz Italien und wurde zur dominierenden Form, in welcher sich die Arie zunehmend aus dem Handlungsgefüge emanzipierte<sup>155</sup> und vermehrt der Ästhetik huldigte.<sup>156</sup> Damit lässt sich für diesen Zeitpunkt wohl eher von ungeordnetem Wuchern oder auch einer hypertrophierten Librettistik sprechen – ob es sich dabei um eine genuine Degenerationsphase handelte, bliebe zu diskutieren. Kurt Honolka jedenfalls stellt diesem Zeitraum den der ersten Aufführungen der *Camerata* gegenüber, die bekanntlich die Textverständlichkeit rein musikalischer Schönheit vorzieht:

Hundert Jahre später sind die Rollen vertauscht. Schon in Venedig hat sich das *Dramma per musica* unter dem Einfluß des Volkes, das nun statt der geladenen Hof-Gäste als wirkliches Publikum in die Theater strömt, zur Oper hin gewandelt. »Der Poet« weicht dem Librettisten-Handwerker, der allein noch den Massenbedarf befriedigen kann, die Arie hält triumphalen Einzug im Opernhaus, und mit ihr der Sänger-Virtuos. In Neapel wird Oper vollends zum Vorwand für Belcanto-Produktionen, Handlung und »Drama« Nebensache. Sie erstarren zum Typus. Das hat den Vorteil, daß sich Librettos am laufenden Band herstellen lassen, aber der wuchernde Unsinn, der sich nun auf der Opernszene breit macht, ruft zugleich Reformatoren auf den Plan. Apostolo Zeno ist einer der ersten. Es ist interessant, daß der Mann, der als *Poeta Cesareo* in Wien in seinen vielkomponierten Texten die Barock-Oper auf die strenge Grundlinie eines sinnvollen Dramas zurückführte, ein Gelehrter war – und zwar ein unmusikalischer.<sup>157</sup>

Dieses düster gezeichnete Bild kann anscheinend bestenfalls für Italien gelten, da in Frankreich in Form der *Tragédie en musique* eben erst eine Blütezeit beginnt, die zudem als vergleichsweise hochgradig akademisch unterfüttert gelten darf. Die Annahmen vom Libretto als defizitärer Kleinkunst, wie sie apodiktisch etwa von Dechant und Gier formuliert wurden, müssen daher äußerst differenziert wahrgenommen werden und keinesfalls als lückenlos für das 17. oder 18. Jahrhundert in Frankreich und Italien gleichermaßen geltender Zustand.

Das Opernwesen im deutschsprachigen Raum übt währenddessen kaum Einfluss auf die Gattung aus; erhalten sind aus dieser Zeit mehr Libretti als Partituren.<sup>158</sup> Als Zentren genannt werden können

<sup>153</sup> Leopold 2004, S. 129.

<sup>154</sup> *Ibid.*, S. 131.

<sup>155</sup> *Ibid.*, S. 325.

<sup>156</sup> »Reisende Operntruppen mit Sängern und Instrumentalisten, mit Kostümen und Bühnendekoration im Gepäck bedienten ganz Italien mit Opern venezianischer Machart. Ob in Florenz, Bologna, Genua, Rimini, Mailand – was immer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an Opern in Italien komponiert wurde, unterschied sich nur graduell, je nach den Erfordernissen des Anlasses oder dem besonderen Geschmack des Auftraggebers, von dem venezianischen Modell.« (*ibid.*, S. 169).

<sup>157</sup> Honolka 1962, S. 15f.

<sup>158</sup> »Aussagen über die Oper in deutschen Landen zu machen, fällt jedoch vor allem deshalb schwer, weil die meisten dort entstandenen Opernpartituren des 17. Jahrhunderts verloren sind. Von den zahlreichen italienischen Opern etwa, die Johann Kaspar Kerll zwischen 1657 und 1672 für den Münchner Hof komponierte, blieb ebenso wenig erhalten wie von den deutschen Opern Johann Sigismund Kussers für Stuttgart, Braunschweig oder Hamburg. So sind wir bei der Beurteilung jenes Mitteleuropa, in dem die Oper nördlich der Alpen nicht nur zuallererst, sondern auch in weit größerem Umfang als irgendwo sonst heimisch wurde, auf zufällige oder von ihren Schöpfern gezielt ausgewählte, aber sicher nicht als repräsentativ für die Situation der Oper anzusehende Beispiele angewiesen.« (Leopold 2004, S. 240).

Und Klaus Günther Just beklagt: »Von deutscher Opernmusik bis 1697 haben sich nur wenige Bruchstücke erhalten. Verschollen sind Heinrich Alberts frühe Opernversuche nach Texten von Simon Dach (»Cleomedes«, 1635; »Sorbusia«, 1645), verschollen ist die Musik zu Andreas Gryphius' »Majuma« und »Piastus«, Dramen mit Musik an den Höhepunkten der allegorischen Handlung, verschollen sind Wolfgang Carl BRIEGELS (1626-1712) Partituren

etwa Ansbach,<sup>159</sup> Bayreuth,<sup>160</sup> Dresden<sup>161</sup> oder München<sup>162;163</sup> ebenso Hamburg mit der Oper am Gänsemarkt – eine Stätte, an der zahlreiche Künstlerpersönlichkeiten wirkten –<sup>164</sup> oder Wien, ein Ort, an welchem die Verbindung zur italienischen Oper besonders stark ausgeprägt war. So genoss etwa die legendäre Inszenierung von *Il Pomo d'oro* (1656) des italienischen Komponisten Antonio Cesti (Libretto von Francesco Sbarra) nachhaltige Rezeption und trug zur Etablierung der neuen Kunstform bei: »Cestis Werk, das ein Jahr lang wöchentlich dreimal wiederholt wurde, warb so nachdrücklich für die Kunstgattung, daß die Einrichtung einer ständigen Hofoper unausweichlich wurde.«<sup>165</sup>

Es gab zumindest einen frühen Versuch, Oper in deutscher Sprache zu verfassen, nämlich vom Mitglied der *societas fructifera* (Die *Fruchtbringende Gesellschaft*, auch bekannt als *Palmenorden*; eine nach ausländischem Vorbild gegründete Sprachgesellschaft) Martin Opitz,<sup>166</sup> welcher eine Bearbeitung der *Dafne* von Rinuccini anfertigte, deren musikalischer Part von Heinrich Schütz aber nicht erhalten ist: Konkretere Tatsachen fehlen, so »[...] daß wir nicht einmal mit Bestimmtheit sagen können, ob es sich überhaupt um eine Oper mit gesungenem Dialog handelte.«<sup>167</sup> Elisabeth Rothmund sieht die Gründe für die geringe zeitgenössische Rezeption dieses ersten deutschsprachigen Opernprojekts<sup>168</sup> neben der oftmals schwachen finanziellen Lage der deutschen Fürsten auch im fehlenden Willen zur Umsetzung dieser neuen Form (da sich bewährte Repräsentationsformen wie das *Ballet de cour* besser zur Selbstinszenierung eigneten), aber vor allem in der noch gering ausgeprägten deutschsprachigen Verskunst:

Ferner scheiterte der erste Versuch, eine Tradition der Oper in deutscher Sprache zu gründen, sicherlich auch an dem noch zu niedrigen Entwicklungsgrad der deutschen Dichtung und an der Tatsache, daß Schütz und Opitz letzten Endes aneinander vorbei arbeiteten; Opitz hat die ästhetische Dimension des Librettos gänzlich ignoriert, unter anderem weil er die Frage nach den verschiedenen Gedichtformen und Versarten seit Erscheinen des *Buches von der deutschen Poeterey* als weitgehend geregelt betrachtete und ihn die inhaltliche Ausrichtung des Werkes möglicherweise mehr interessierte. Schütz seinerseits vermochte es nicht, Opitz die literarische Musterhaftigkeit der ita-

---

zum ‚Verliebten Gespenst‘ und zum Zwischenspiel ‚Die geliebte Dornrose‘ (1673).« (Just 1967, Sp. 724).

<sup>159</sup> Hier wirkten etwa die Kapellmeister und Komponisten Johann Wolfgang Franck, Johann Löhner, Johann Sigismund Kusser, Johann Krieger (der jüngere Bruder von Johann Philipp Krieger) oder auch der sizilianische Sänger Francesco Antonio Pistocchi.

<sup>160</sup> Etwa die erwähnten Brüder Krieger sowie Theophil Staden, bekannt als Komponist des Singspiels *Seelewig* (Text von Georg Philipp Harsdörffer; UA Nürnberg 1644).

<sup>161</sup> Beispielsweise Heinrich Schütz, der ein Schüler Monteverdis war und auf einen Text von Martin Opitz 1627 die erste deutsche »Oper« *Dafne* anfertigte (die freilich auf einer freien Bearbeitung des Librettos von Rinuccini beruhte).

<sup>162</sup> Etwa Caspar Kerll und Ercole Bernabei.

<sup>163</sup> Dechant 1993, S. 85f; Valentin nennt noch *Durlach* und *Danzig* (vgl. Valentin 1938, S. 146).

<sup>164</sup> Der Opernbetrieb fand von 1678 bis 1738 statt: »Einen wirksamen Gegensatz zur Opernpflege am Kaiserhof in Wien bildete die Hamburger Oper. Sie entstand aus der Musikbegeisterung und dem Interesse am Theater der Hamburger Bürgerschaft, die ihre Oper durch Mäzenatentum über Jahrzehnte hinweg so großzügig ausstattete, daß sie nicht nur mit Wien in Wettstreit treten, sondern auch Sonderentwicklungen kreieren konnte.« (Dechant 1993, S. 79). Er nennt als wesentlich Wirkende Johann Theile, Nicolaus Adam Strungk, Johann Philipp Förtsch, Johann Wolfgang Franck, Johann Sigismund Kusser und Reinhard Keiser. Zu erwähnen sind jedoch auch Librettisten wie Heinrich Elmenhorst, Barthold Feind, Friedrich Christian Bressand, Johann Ulrich von König oder Christian Heinrich Postel.

<sup>165</sup> *Ibd.*, S. 75.

<sup>166</sup> Opitz legte mit dem *Buch von der deutschen Poeterey* (Breslau 1624) das Standardwerk barocker deutschsprachiger Regelpoetik vor. Gloria Flaherty kommentiert: »The history of German operatic criticism as well as opera begins with him.« (Flaherty 1978, S. 11). Andere bekannte Künstlerpersönlichkeiten wie Andreas Gryphius, Georg Philipp Harsdörffer oder Johann Georg Schottelius waren ebenfalls Mitglieder des *Palmenordens* (siehe Leopold 2004, S. 243).

<sup>167</sup> Leopold 2004, S. 243.

<sup>168</sup> Die Initiative dazu ging wohl eher von Schütz aus als von Opitz; auch die Vermittlung von August Buchner sollte dabei ebenfalls nicht zu gering eingeschätzt werden (vgl. Rothmund 2005).



lienischen Libretti zu erklären. Schließlich war die deutsche Dichtung noch zu sehr in der Entwicklung begriffen, als daß sich die Oper auf sie hätte stützen können.<sup>169</sup>

Diesen Zustand konstatiert auch Judith P. Aikin – sie macht für die schwache Entwicklung der frühdeutschen Librettistik ebenfalls die Lage der deutschen Dichtung verantwortlich und betont den Einfluss der Starrheit von Opitz' Regelwerk:

Yet the series of madrigalic texts from this earliest period in the development of German-language opera, in spite of the efforts of Heinrich Schütz, Martin Opitz, and Augustus Buchner, do not culminate in the creation of a successful verse form for musical drama. Italian recitative verse, although now much imitated in German, is misperceived, even misunderstood. And the progress made by Opitz in correctly formulating an appropriate metrical system for the German language has produced a concept of metrics which is in itself too rigid to allow for immediate adaptation of the flexible madrigalic verse used in Italian opera for recitative.<sup>170</sup>

Bereits für diese Phase weist Wolfgang Huber im Übrigen darauf hin, dass die Bezeichnung »Libretto« recht pauschal und mithin zu differenzieren sei:

Wir haben uns gewöhnt, mit dem Begriff 'Libretto' das Textbuch der frühen Oper zu bezeichnen, ungeachtet ob es italienischer Urtext, französische Übersetzung, deutsche Bearbeitung oder als national-historischer Entwurf in die Opernliteratur eingegangen ist.<sup>171</sup>

Trotz der spezifischen Umstände des Entwicklungsstandes der deutschen *Poeterey* reüssierte diese neue musikdramatische Form, die zunächst stärker von Italien beeinflusst ist als vom französischen Musiktheater, sukzessive im deutschsprachigen Raum, wenn auch nach wie vor Kritik daran geübt wird – so motzt etwa Johann Christoph Gottsched über die Oper im Jahr 1729: »Sie sey ein unge-reimter Mischmasch von Poesie und Music, wo der Dichter und Komponist einander Gewalt thun, und sich überaus viel Mühe geben, ein sehr elendes Werck zu Stande zu bringen.«<sup>172</sup> Er holt noch weiter aus: »Es ist immer dasselbe: Und wer drey Opern gesehen hat, der hat sie alle gesehen.«<sup>173</sup> Sachdienliche theoretische Auseinandersetzungen zur Theorie der (deutschen) Oper verdichten sich im 18. Jahrhundert – dann allerdings umso leidenschaftlicher, wie beispielsweise Bodo Plachta detailliert aufzeigt.<sup>174</sup> Für die Genese der deutschsprachigen Oper lassen sich prinzipiell zwei Abschnitte unterscheiden,<sup>175</sup> wobei der Begriffsbereich »Singspiel« besonderen Raum einnimmt.<sup>176</sup> Während die

<sup>169</sup> *Ibd.*, S. 29f.

<sup>170</sup> Aikin 2002, S. 79.

<sup>171</sup> Huber 1957, S. 19.

<sup>172</sup> Gottsched 1997, S. 177.

<sup>173</sup> *Ibd.*, S. 179.

<sup>174</sup> Siehe dazu Plachta 2003.

<sup>175</sup> »Die Entwicklung der deutschen Oper von den Anfängen bis etwa 1800 hat sich in zwei Phasen vollzogen. Die erste nahm mit der Uraufführung der 'Dafne' von Heinrich Schütz (1585 – 1672) in Torgau bei Dresden (1627) ihren Anfang und erreichte ihren Höhepunkt in Reinhard Keisers (1674 – 1739) Hamburger Wirksamkeit in den ersten Jahrzehnten des 18. Jh. Durch den bald nach 1700 einsetzenden Siegeszug der neapolitanischen Oper wurde jedoch die junge deutsche Oper mehr und mehr zurückgedrängt. Äußeres Zeichen für das Ende dieser ersten großen Epoche war die Einstellung deutscher Opernaufführungen 1738 in Hamburg und der Abbruch des dortigen 'Theaters am Gänsemarkt' im Jahre 1750. Um diese Zeit, also um die Jahrhundertmitte, begann dann, im Wesentlichen unabhängig von der vorangegangenen Entwicklung, mit der Entstehung des deutschen Singspiels die zweite Phase. [...] Von diesem in sich angeschlossenen Entwicklungsabschnitt [der ersten Phase; Anm. d. Verf.] führen keine Linien in die spätere Zeit. Die Entstehung des Singspiels bedeutete einen Neuanfang unter ganz anderen Voraussetzungen, und nur aus diesem Bereich des alten deutschen Singspiels führt eine kontinuierliche Tradition musikalischer Formen und Gestaltungsprinzipien bis ins 19. Jh. [...] In beiden Perioden stand die deutsche Oper unter starkem, ja übermächtigem ausländischem Einfluß. [...] So muß man sich fragen, ob überhaupt für diese Zeit bereits von einer nationalen deutschen Oper im Sinne einer eigenständigen Gattung die Rede sein kann.« (Döhring 1975, S. 46).

<sup>176</sup> »Doch mit dem Begriff ‚Singspiel‘ werden derart viele unterschiedliche Formen bezeichnet, daß seine Verwendung heute wenig sinnvoll, wenn nicht sogar irritierend erscheint: Zunächst wird der Begriff ‚Singspiel‘ pauschal als deut-

Saat der Oper im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts somit zwar kleine, aber zumindest gedeihende Sprösslinge hervorbringt (auch wenn die akademische Debatte nicht ansatzweise die Intensität von Frankreich oder Italien zu erreichen scheint), erweist sich der Boden in England weniger fruchtbar: »Im 17. Jahrhundert war London kein Pflaster für die Oper.«<sup>177</sup> Allerdings sollte keinesfalls davon ausgegangen werden, dass das Phänomen *Oper* von den Briten ignoriert wurde; John Dryden beispielsweise, als *Poet Laureate* ausgezeichneter Dichter und Librettist musiktheatraler Werke wie etwa der von Henry Purcell vertonten Semi-Opera<sup>178</sup> *King Arthur, or The British Worthy* (UA 1691), weist im Vorwort zu *Albion and Albanus* (UA 1685, Musik von Louis Grabu) darauf hin, Arie und Rezitativ bereits textlich deutlich zu differenzieren.<sup>179</sup> Jedoch sperrte man sich in England nachhaltiger als in Frankreich gegen in Musik gesetzten Dialog. Trotz »eigenständiger« Versuche, wie etwa *Dido und Aeneas* (UA 1689, Musik von Purcell zu einem Libretto von Nahum Tate), das sich als Amalgamierung französischer, italienischer und genuin englischer Elemente verstehen lässt,<sup>180</sup> wehrt sich die höfische Repräsentationskunst in Form der *Masque* lange Zeit gegen die Oper, welche gemäß englischer Auffassung in der Kritik stand, wegen des musikalisierten dramatischen Dialogs den Intellekt nicht ausreichend ansprechen zu können, wie es demgegenüber der gesprochene Dialog in *Masque* oder Schauspiel vermeintlich vermochte: Dieses Bedürfnis konnte einigermaßen durch das Konzept der Semi-Opera gestillt werden, bis dann im 18. Jahrhundert – trotz aller Vorbehalte – eine offenbar umso nachhaltigere Rezeption der italienischen Oper erfolgte.<sup>181</sup>

Da die Oper in Italien bereits länger erblühte als in Frankreich, Deutschland oder andernorts, erlebte dort zuerst einen Zustand, der von manchen Seiten als eine Degenerationsphase der Gattung empfunden wurde und daher zum Eingreifen aufforderte. Zwei Gründe werden dabei hauptsächlich für diese Entwicklung genannt, nämlich einerseits die zunehmende Kommerzialisierung und andererseits die – damit verbundene – Schematisierung der Libretti:

Selbst Cristoforo Ivanovich, der große Verteidiger und Chronist der venezianischen Oper, beklagte in seinem historischen Bericht *Minerva al tavolino* (1681) den Verfall der Gattung in den Händen von skrupellosen Librettisten und Komponisten sowie von Impresari – ausgenommen seine Mäzene, die Grimani, wie er sogleich hinzufügt – , die glücklich darüber sind, ihre Eintrittspreise zu senken und so die Oper den niederen Ständen öffnen zu können.<sup>182</sup>

Preissenkungen bedeuten aber zugleich auch eine kostengünstige Produktion: Daher erreichen die Aufführungen der öffentlichen Theaterbetriebe nicht annähernd den verschwenderischen Prunk der

---

sches Wort für ‚Oper‘ benutzt. Und zweitens war es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts üblich, im Gegensatz zur ‚ernsten Oper‘ mit ‚Singspiel‘ ein komisches Genre zu bezeichnen [...] Und drittens signalisiert die Gattungsbezeichnung ‚Singspiel‘, daß wir es mit einem deutschsprachigen Musiktheaterstück zu tun haben, das gesprochene Anteile hat. Nicht nur in terminologischer Hinsicht bewegen wir uns also auf unsicherem Boden, auch die Vielfalt der mit dem Begriff ‚Singspiel‘ verbundenen theatralischen Formen läßt sich keineswegs zu einer ‚eigenständigen Gattung‘ und schon gar nicht zu einer deutschsprachigen ‚Sonderform der Oper‘ verallgemeinern [...]« (Plachta 2003, S. 21).

<sup>177</sup> Leopold 2004, S. 213.

<sup>178</sup> »›Semi-Opera‹ oder ›Dramatick Opera‹ sind nichts anderes als Bezeichnungen für eine Form des musikalischen Schauspiels, in dem der Dialog gesprochen und mit umfangreichen musikalischen Szenen erweitert wurde, in dem die Schauspieler nicht sangen und die Sänger nicht im Drama selbst agierten, wobei der Übergang vom Schauspiel mit Musik zur Semi-Opera durchaus fließend war.« (ibid., S. 229).

<sup>179</sup> Ibid., S. 217.

<sup>180</sup> Ibid., S. 220.

<sup>181</sup> Harris 1996, Sp. 1181.

<sup>182</sup> Carter 1998, S. 50.

höfischen Veranstaltungen: »Chöre sind deshalb in der Regel (wenn überhaupt vorhanden) klein, die Dekoration vergleichsweise bescheiden.«<sup>183</sup>

Die Überlegungen der *Accademia dell'Arcadia* zur Librettistik basieren jedoch weniger auf echtem reformatorischen Theaterinteresse, sondern entsprangen einer nicht unproblematischen Position der Oper gegenüber, denn die Reformulierung der Aristotelischen Regelpoetik kollidierte<sup>184</sup> mit der librettistischen Praxis:

Die Probleme, die sich am Ende des 17. Jahrhunderts durch die Exzesse der italienischen Oper stellten – niedrige farcenhafte komische Szenen, bis an die Grenze des Unverständlichen komplizierte Handlungen, Vertrauen auf das Übernatürliche oder das Phantastische und auf alles, was zur Rechtfertigung spektakulärer visueller Effekte diente –, hatten einen wichtigen Stellenwert in den von Crescimbeni initiierten Debatten der italienischen ›literati‹ in den Arkadischen Akademien in Rom und anderswo.<sup>185</sup>

Die von den theoretischen Überlegungen gespeisten »neuen« Libretti (etwa 1696 *Il trionfo di Camilla, Regina de'Volski* von Silvio Stampiglia<sup>186</sup> oder – im gleichen Jahr – *Gl'inganni felici* von Apostolo Zeno) setzen aber die Postulate, wie sie etwa die *Accademia dell'Arcadia* formulierte, kaum um; lediglich in einzelnen Aspekten ist eine Modifikation des Bisherigen erkennbar. Interessanterweise galt (und gilt) Zeno dabei als zentrale Figur der Opernreform vor Metastasio, obwohl er sich relativ bald auf die Stoffwahl zurückzog und die Verse von Pietro Pariati verfassen ließ. Dennoch beginnt – so zumindest die *opinio communis* – mit Zeno die Entrümpelung:

Zeno eliminierte als erstes den Prolog, merzte unnötige Nebenhandlungen, komische Einlagen, Spektakelszenen und Allegorien aus und beschränkte die Handlungsvorwürfe auf die antike Mythologie und Heldensage. Von Vorbildern aus dem französischen Sprechtheater beeinflusst, hielt er noch an der Einteilung in fünf Akte fest. Zeno trennte in der Dichtung Rezitativ und Arie voneinander, indem er für das erstere ungereimte elfsilbige Zeilen verwendete, für die Arie hingegen kürzere Zeilen mit Endreim. Ferner entwickelte er eine Schematik, die die Arie grundsätzlich an das Ende des Auftritts einer Person rückte. Damit erhielt die Oper erstmals eine architektonische Gesetzmäßigkeit.<sup>187</sup>

Hier ordnet Dechant einige Errungenschaften Zeno zu, die – so die Mehrheit der Fachliteratur – erst von dessen Nachfolger in der Position des *Poeta Cesareo* in Wien ab 1730, Metastasio, umgesetzt wurden, wie etwa die überwiegende Positionierung der Arie am Szenenende. Dennoch kann Zeno als eine Art Wegbereiter Metastasios verstanden werden, da er die Reduktion vieler inzwischen als hypertroph empfundener Elemente vorantreibt, etwa bei Szenen, Personal und Arien.

Pietro Antonio Domenico Bonaventuro Trapassi vulgo *Metastasio* (übrigens die gräzisierte Variante von Trapassi, was mit »Über-Tritt« übersetzt werden könnte, vor allem auch in der Bedeutung von Tod<sup>188</sup>) ist, die Librettistik des 18. Jahrhunderts betreffend, durchaus als »Lichtgestalt« zu verstehen: Sein Werk überstrahlt nahezu das gesamte Jahrhundert; »Mozart war es selbst bei seiner letzten italienischen Oper, *La clemenza di Tito* (1791), kein Problem, ein über 50 Jahre altes Libretto

<sup>183</sup> Gerhartz 1983, S. 38.

<sup>184</sup> »Die Beachtung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, die Einhaltung der Stilhöhenregel, nach der die Tragödie von hochgeborenen, die Komödie von niedriggeborenen Personen und die Pastorale von Hirten, Nymphen und anderen Personen in der freien Natur handelte, sowie das Verbot, diese Ebenen zu vermischen. Eine nach den klassischen Regeln verfaßte Tragödie durfte deshalb ebenso wenig Magisches enthalten wie Lächerliches oder Pastorales, wie eine Liebesintrige oder gar ein Happy ending.« (Leopold 2004, S. 324).

<sup>185</sup> Carter 1998, S. 54f.

<sup>186</sup> Seines Zeichens Vorgänger von Apostolo Zeno im Wiener Amt des kaiserlichen Hofpoeten (vgl. Valentin 1938, S. 142)

<sup>187</sup> Dechant 1993, S. 96.

<sup>188</sup> Vgl. Radermacher 2003, S. 32.

aus der Feder von Pietro Metastasio zu vertonen [...]«<sup>189</sup> Obwohl Metastasio zwischen 1724 und 1771 nur 27 Libretti<sup>190</sup> verfasste, wird die Zahl der darauf rekurrierenden Opern auf an die 1.000 geschätzt;<sup>191</sup> eine erneute oder gar wiederholte Vertonung galt dabei keineswegs als einfältig – oder mit den Worten des berühmten Kastraten und Freundes Metastasios, Carlo Broschi, genannt Farinelli,<sup>192</sup> gesprochen: »Wie können Sie verlangen, daß ein Libretto, das nicht mindestens 40 bis 50mal bearbeitet wurde, und einmal davon von Metastasio, erfolgreich sein soll?«<sup>193</sup> Metastasio entwickelte für die Oper, die zu dieser Zeit mehrheitlich unter der Bezeichnung *Dramma per musica* firmierte, »[...] eine für mehrere Generationen nahezu verbindliche und dramaturgische Gestalt.«<sup>194</sup> Metastasio betrieb dabei nicht nur eine Gattungsreform, sondern schuf – freilich unbeabsichtigt – durch seine Modifikationen ein neues Genre, nämlich die nahezu ausschließlich dreiaktige *Opera seria*, aufgrund ihres Schöpfers auch als *metastasianische Opera seria* bezeichnet. Die Einhaltung der durch die Akademien<sup>195</sup> postulierten Aristotelischen Regelpoetik<sup>196</sup> bedeutete eine Trennung von Herrscher- und Dienerrollen. Dabei eliminierte Metastasio aber lediglich das Personal und keineswegs komische

<sup>189</sup> Wiesend 2001a, S. 17.

<sup>190</sup> Leopold 1996, Sp. 1127.

<sup>191</sup> Wenn diese Anzahl auch nicht belegt ist, so scheint es immerhin vorstellbar, denn »[...] allein für Venedig, eines der Opernzentren des Jahrhunderts, sind mehr als 1.200 Titel nachgewiesen.« (Wiesend 2001a, S. 15). Es gilt aber auch: »So wie der Dichter die Texte konzipiert hatte, waren sie allerdings fast nur bei der Erstaufführung in Wien zu hören, sonst wurden sie den örtlichen Gegebenheiten und dem sich wandelnden Publikumsgeschmack angepasst: Wo die Zuschauer kaum Italienisch verstanden (z.B. in London), wurden die Rezitative radikal zusammengestrichen. Seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Texte grundlegend umgearbeitet, Arien durch Ensembles ersetzt und zwei grosse Finali eingeführt: Mozarts *Clemenza di Tito* (1791, Texteinrichtung Caterino Mazzolà) entfernt sich deutlich vom 1734 entstandenen Opernlibretto [...]« (Gier 2009, S. 12).

<sup>192</sup> »Mit dem Sänger Farinelli wird ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden, in Erinnerung an ihr gemeinsames Debut in Neapel wird Metastasio ihn immer nur seinen *caro gemello*, seinen geliebten Zwillingbruder, nennen.« (Ortkemper 1993, S. 9).

<sup>193</sup> Gerhartz 1983, S. 37.

<sup>194</sup> Leopold 1996, Sp. 1127. Sie erklärt: »Wie eine Opera seria funktioniert, lässt sich mit wenigen Worten sagen. An der Spitze der Rollenhierarchie steht ein Herrscher, der in der Regel ein Tenor ist. Die Handlung entwickelt sich zwischen ihm und zwei Paaren, dem Primarierpaar und dem Sekundarierpaar; weitere kleine Rollen, zumeist eine oder zwei, fungieren als Vertraute und Stichwortgeber. Die Zahl der Arien ist streng reglementiert: Primadonna und Primo Uomo erhalten je fünf, der Herrscher vier; die Sekundarier dürfen dreimal ihr Können zeigen, und die Confidenti werden mit einer Arie abgespeist. Die Handlung einer Opera seria besteht generell aus einem Intrigenspiel. Aktion findet nicht auf, sondern hinter der Bühne statt und wird auf der Bühne berichtet. In der letzten Szene der Oper, wenn der Intrigenknoten unentwirrbar und die Katastrophe unausweichlich erscheint, löst sich die Handlung zum happy ending auf. Musikalisch setzt sich die Opera seria zusammen aus Rezitativ und Arie; im Rezitativ entwickelt sich die Handlung, in der Arie wird der Affekt der vorangegangenen Szene musikalisch zusammengefaßt. Die Arien sind Abgangsarien; ein Sänger kann also nicht zwei Arien hintereinander singen. Die Arien sind außerdem Da-capo-Arien, die musikalisch in sich geschlossen und daher undramatisch sind. Und ebenso wie die Personen wechseln, die die Arien singen, muß auch der Charakter der Arie wechseln; nach einer traurigen soll eine fröhliche folgen, nach einer wütenden eine zärtliche. Freilich soll jeder Sänger die ganze Bandbreite seines Könnens vorführen dürfen; nicht nur die Personen und die Ariencharaktere wechseln also, sondern auch die Ariencharaktere innerhalb einer Rolle.« (Leopold 1992, S. 22).

<sup>195</sup> Metastasio selbst trat 1718 unter dem Namen *Artino Corasio* in die *Accademia dell'Arcadia* ein (vgl. Menchelli-Buttini 2001, S. 24).

<sup>196</sup> »Ein Hauptanliegen des perfekten Bühnenstücks ist laut Metastasio die Bildung mehrerer *azioni*, die in dem Maße entwickelt werden müssen, dass die verschiedenen Handlungsstränge sich gegenseitig beeinflussen und sowohl der historischen Wahrscheinlichkeit, als auch der Notwendigkeit entsprechen. Dieses Miteinander vieler dramatischer Vorgänge bzw. das kunstvolle Verschlingen diverser Handlungsstränge nennt man in der Opernforschung *intreccio*. Der Kern des *intreccio* ist bei Metastasio in der Regel eine Haupthandlung, die *azione principale*. Dieser Terminus impliziert, dass es in seinen Dramen noch andere Aktionsebenen gibt: Zusätzliche Handlungen bezeichnete der Dichter als *azioni subalterne*. Bei der Bildung dieser beiden Handlungsstränge legte Metastasio strikten Wert darauf, die Einheit der gesamten Dramenhandlung nicht zu verletzen [...]« (Blichmann 2012, S. 117f.).

Situationen aus seinen Libretti: »Jenseits der Stilhöhenregel bemühte er sich um eine Integration von Heiterkeit und Ernst, die weniger aus der Lächerlichkeit von Personen als aus einer Situationskomik und der Wahl seiner Sujets erwuchs.«<sup>197</sup> Die Abspaltung der komischen Dienerrollen erfolgte zunächst in Form der zwischen den seriösen Akten der Opera seria gegebenen eigenständigen *Intermezzi*<sup>198</sup>, die im Laufe des Jahrhunderts wesentlich zur Entwicklung des Konterparts der Opera Seria, der *Opera buffa*,<sup>199</sup> beitrugen.

Metastasios Verskunst orientierte sich an geltenden poetologischen Richtlinien, die er derart kunstvoll umzusetzen wusste, dass seine Texte in ihrer Gesamtheit als hervorragende Literatur empfunden wurden:

Die Schlichtheit ihrer Form – meist zwei Halb Strophen von je vier Versen gleichen Metrums – mag zu oraler Verbreitung beigetragen haben. Die sorgfältig kontrollierte Rhetorik und Klangqualität ihrer Wortwahl konnte als Summierung italienischer Lyrik bis zu Petrarca empfunden werden. Ihre oft betonte Sanglichkeit ist keine Legende, sondern läßt sich etwa im Vergleich mit Zenos eckigen und unrhythmisierten Versen auf Schritt und Tritt nachweisen. Metastasios Arienverse dienten als Inspiration oder Motto in der Instrumentalmusik (z.B. bei G. Tartini) und in der Literatur. Sie wurden auch weitab vom Operntheater musikalisch rezipiert, so in der Gesellschaftsmusik, für deren Zwecke Mozart, Beethoven und sogar Metastasio selbst Vertonungen beigetragen haben.<sup>200</sup>

Somit ist die Situation, dass ein Librettist nahezu ein ganzes Jahrhundert Opernentwicklung dominiert, als singuläres Phänomen der Gattungsentwicklung einzustufen. Oft genug wird in der Fachliteratur die Tatsache hervorgehoben, dass Metastasios Libretti aufgrund ihrer Qualität auch gerne als reine Sprechdramen aufgeführt wurden (in der Hoffnung, damit eine vermeintliche Nobilitierung des Librettos zu konstatieren; vergessen wird dabei jedoch allzu oft, dass dies allerdings nur für wenige Ausnahmefälle gilt<sup>201</sup>). Metastasios Libretti sind als Texte zur Vertonung gedacht – dies wird evident an den Markierungen, die er als Orientierung für den Komponisten setzt:

Er gliederte die Arientexte in zwei Strophen, deren kontrastierende oder ergänzende Empfindungen quasi von allein zur Da-capo-Form führten, die die Komponisten bis um die Jahrhundertmitte bevorzugten. Anders als Zeno stellte Metastasio seine Arien an das Ende der Szenen, wo sie nicht nur der im vorhergehenden Rezitativ entwickelten emotionalen Situation konkrete Gestalt gaben, sondern auch den Abgang des Sängers von der Bühne musikalisch hervorhoben, er fügte Verben der Bewegung ein, wo voraussichtlich zu einer neuen Tonart übergegangen werden sollte, und vermied die Vokallaute ›i‹ und ›e‹ an Stellen, an denen die Sänger eine Kadenz üblicherweise verzierten. Und fast immer beendete Metastasio jede einzelne Strophe mit einem ›verso tronco‹ (in dem die letzte Silbe betont

<sup>197</sup> Leopold 1996, Sp. 1128.

<sup>198</sup> Ernste Darbietungen oder Haupthandlungen in Form unabhängiger Zwischenspiele zu unterbrechen, hat eine weit zurückreichende Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt und bereits vor der Oper im Rahmen höfischer Repräsentationskunst zur Anwendung kam (und keineswegs nur in Italien). Durch die verstärkte Tendenz der Hinwendung zum Komischen scheint es eine folgerichtige, wenn auch nicht kausal-lineare Entwicklung zu sein, dass sich darin die komische italienische Oper niederschlagen konnte. Nicht zu vernachlässigen ist der Einfluss der *Commedia dell'arte*, welche ein breites Spektrum der Inspiration für komische Figuren bereitstellt. Als zentrale Figur der *Opera buffa*-Librettistik gilt der in der italienischen Sprechkomödie ebenso bedeutende Carlo Goldoni (dessen Zusammenarbeit mit dem Komponisten Baldassare Galuppi beispielsweise mehrere äußerst erfolgreiche *opere buffe* hervorbrachte).

<sup>199</sup> »Illegitime« Inhalte und Formen der Opera seria fanden neben der Opera buffa vor allem Niederschlag in kleinteiligen Formen mit hochgradig variablen Gattungsbezeichnungen: »Festa teatrale«, »azione teatrale«, »serenata«, »componimento drammatico« sind die häufigsten der in den zeitgenössischen Quellen verwendeten Titulierungen, deren genaue Abgrenzung noch heute umstritten ist, unter anderem deshalb, weil in den Libretti dieselben Begriffe für die Kennzeichnung verschiedenartiger Werke verwendet werden.« (Caella 2001, S. 63). Nicht zu vergessen auch Mischformen von (nicht nur dramaturgischen, sondern auch musikalischen) Elementen aus Seria und Buffa wie Opera semiseria oder *Dramma giocoso*.

<sup>200</sup> Menchelli-Buttini 2001, S. 33.

<sup>201</sup> Vgl. Wiesend 2001a, S. 17.

ist), so den starken musikalischen Akzent der letzten, emphatischen Kadenz des Vokalparts vorwegnehmend, die jeden Abschnitt einer Arie beschloß.<sup>202</sup>

Insgesamt kann die Oper ihre familiäre Gebundenheit an feudale Fest- und Repräsentationskultur nicht verleugnen; beispielsweise werden höfische Verhaltensnormen wie die Affektkontrolle in der Da-capo-Arie »verarbeitet«<sup>203</sup>. Besonders in Form der Gleichnisarien kann der Librettist eine dankbare Vorlage für den Komponisten bereitstellen, der die zur Seelenbeschreibung herangezogenen Naturphänomene musikalisch »nachzeichnen« kann (*imitatio naturae*<sup>204</sup>):

Nehmen wir etwa die in der Barockoper so beliebten Gleichnisarien. Der Text schafft hier einen Anlaß zu illustrativer Vertonung: Wenn der Protagonist seine seelische Erschütterung mit einem Sturm auf offenem Meer vergleicht, schlagen im Orchester die Wellen hoch; ist im Text von der Geschicklichkeit des Jägers die Rede, gibt das Gelegenheit zu einem Hornsolo, und so weiter. Dabei fügt die Musik nichts hinzu, was nicht schon im Text enthalten wäre, sondern verdoppelt dessen Aussage, die Arie als Einheit von Wort und Ton ist somit übercodiert.<sup>205</sup>

Zu gegebener Stelle wird noch zu diskutieren sein, inwieweit Giers These der Übercodierung zuzustimmen ist oder nicht. Die Opera seria jedenfalls wird zur dominierenden Opernform der europäischen Bühnen im 18. Jahrhundert – mit Ausnahme Frankreichs: »Auch nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) behauptete die von Lully und Quinault geschaffene Form der Tragédie lyrique weiterhin ihr Recht, der Selbstdarstellung des französischen Absolutismus auf der Opernbühne Gültigkeit zu verschaffen.«<sup>206</sup> Herbert Schneider zählt vier ästhetisch-philosophische Kategorien auf, mit der die Theoretiker des 18. Jahrhunderts die *Tragédie lyrique* beschrieben bzw. von der *Tragédie parlée* abgrenzten, nämlich a) »Imitation de la nature«, b) »Cacher l'art par l'art même«, c) »Les passions« und d) »Le merveilleux«.<sup>207</sup> Die Nachahmung der Natur (a) geht dabei in dieser Interpretation der Gedanken Aristoteles' nicht von einem identischen Abbild der Realität aus, wie es – vermeintlich – die Geschichtsschreibung liefern würde, sondern von dem Wahrscheinlichen der potentiellen Geschehnisse, der *Vraisemblance*; diese jedoch kollidiert verständlicherweise mit in Musik gesetztem Dialog und avanciert somit zu einem der Hauptkritikpunkte der Gegner der *Tragédie lyrique*. Grundsätzlich darf die Artifizialität dieser dargestellten Wahrscheinlichkeit keinesfalls erkennbar sein (b), während zugleich die Evokation von Leidenschaften seitens des Rezipienten anzustreben ist (c), welche schließlich bei eben diesem ein intellektuelles Ergötzen generieren. Zuletzt erweist sich als spezifisches Differenzkriterium zwischen *Tragédie parlée* und *Tragédie lyrique* das *merveilleux* (also das Magische, Feenhafte, »Wunderbare« im Sinne supranaturaler Phänomene) als Qualität der *Vraisemblance*, wie Charles (Abbé) Batteux 1770 schreibt. Schneider präzisiert: »Dort, wo Götter als Handelnde aktiv sind, muß nach seiner [gemeint ist Batteux; Anm. d. Verf.] Argumentation das Wunderbare ins Spiel kommen, wenn die Wahrscheinlichkeit erhalten werden soll.«<sup>208</sup> Auch rühmen die französischen Theoretiker die im Vergleich zum italienischen *Dramma per musica* stärker aus-

<sup>202</sup> Bauman 1998, S. 59.

<sup>203</sup> So zumindest die überwiegende Meinung der Forschung: »Die Da-capo-Arie stellte, auf einer anderen Ebene als die Handlung, ebenfalls ein kleines Drama dar – wie eine Person die Kontrolle über ihre Leidenschaften verlor und sie, in einem musikalischen Prozeß von bisweilen erheblicher Länge, zurückgewann. Die Rückkehr zum Beginn, die Geschlossenheit, die der Da-capo-Arie bis heute den Vorwurf mangelnder dramatischer Eignung eingetragen hat, ist in Wirklichkeit Teil dieses Dramas, des Ringens um Contenance und Decorum.« (Leopold 2004, S. 236).

<sup>204</sup> Vgl. Strohm 2001, S. 40.

<sup>205</sup> Gier 1999a, S. 6.

<sup>206</sup> Bauman 1998, S. 69.

<sup>207</sup> Schneider 2001a, S. 152f.

<sup>208</sup> *Ibd.*, S. 154.

geprägte Komplexität der *Tragédie lyrique*, welche sich durch die Notwendigkeit der Kulmination eines Aktes in Form des Divertissements mit Ballett, mit malenden Instrumentalsätzen, mit Arien und Chören<sup>209</sup> auszeichnet und von den Librettisten organisch in die Handlung eingeflochten werden musste. An der Verbindlichkeit der *Tragédie lyrique*, die auch nach dem Tod Lullys das Repertoire dominiert, vermögen die Künstler in seinen Fußstapfen (Schneider nennt etwa André Campra, André Cardinal Destouches, Marin Marais, Michel Pignolet de Montéclair; nicht zu vergessen auch Marc-Antoine Charpentier) zunächst nur marginale Änderungen zu vollbringen; die Bezeichnungen für diese Werke lauten »[...] ›Ballet héroïque‹, ›Opéra-ballet‹, ›Pastorale‹ oder ›Pastorale héroïque‹, ›Comédie-ballet‹, ›Comédie lyrique‹ oder einfach ›Opéra‹ [...]«<sup>210</sup> Erst Jean-Philippe Rameau, der sich – bereits bekannter Komponist und Musiktheoretiker – mit über 50 Jahren der *ersten* Oper zuwandte, kann – nach anfänglich eher zurückhaltender bis ablehnender Haltung der Kritiker seiner modifizierten Konzeption der *Tragédie lyrique* gegenüber – die Gattungsentwicklung vorantreiben, auch wenn die mehrheitliche Meinung seiner Zeitgenossen seine Werke als neue bzw. andere Gattung wahrnimmt und weniger als genuine *Tragédie lyrique*.<sup>211</sup> Die Änderungen Rameaus spielen sich dabei vornehmlich im Bereich des Musikalischen ab; er ist deswegen etwa dem Vorwurf ausgesetzt, das Rezitativ zu vernachlässigen, wodurch seine Opern eher als Konzerte denn dramatisch-theatrale Ereignisse gelten könnten, wie etwa Schneider konstatiert: »Rameau wurde eher als Musiker geschätzt, während man Lully weiterhin als Meister der Textvertonung und der dramatischen Deklamation verehrte.«<sup>212</sup> Die Zusammenarbeit von Rameau und dem Verfasser der Mehrheit der zugrunde liegenden Libretti, Louis de Cahusac, erreichte jedoch nicht dieselbe (beinahe uneingeschränkte) Anerkennung, wie sie dem Duo Lully/Quinault zuteilwurde, auch wenn das Wirken Rameaus zusätzliches Öl im seit Beginn des 18. Jahrhunderts immer wieder auflodernden Streit um die Vorherrschaft der Oper französischer oder italienischer Provenienz bedeutete.

Calvin S. Brown erläutert:

Im achtzehnten Jahrhundert entwickelte sich ein reges philosophisches Interesse für die Wechselverhältnisse der Künste, und es erschien eine Anzahl von einschlägigen Abhandlungen in deutscher, französischer und englischer Sprache. Am bekanntesten und auch als einziger von mehr als nur geschichtlichem Interesse unter diesen Beiträgen erwies sich Lessings *Laokoon*.<sup>213</sup>

Im Fall der Oper, deren signifikantes Merkmal in der Kombination von Künsten und deren simultaner Präsentation besteht, ist dieses Interesse an den Interaktionen der daran beteiligten Ausdrucksformen – im Besonderen der Dichtung und der Musik – demzufolge ebenfalls nachhaltig ausgeprägt. Allerdings werden die überlieferten Äußerungen zu den spezifischen Wechselverhältnissen von Text und Musik, in denen seit Entstehung der Gattung über diese spezifische Konstellation debattiert wird, oft als Plädoyer für die Präferenz einer der beiden Komponenten instrumentalisiert; nur selten wird den jeweiligen Verfassern echtes (gar parteiloses) Interesse an den Austauschprozessen divergierender Kunstformen unterstellt. Vor diesem Hintergrund formierte sich ein »Standardtopos lib-

<sup>209</sup> Ibd.

<sup>210</sup> Ibd., S. 156.

<sup>211</sup> Vgl. Lautenschläger 2008, S. 28.

<sup>212</sup> Schneider 2001a, S. 175.

<sup>213</sup> Brown 1984a, S. 28; er zielt dabei auf: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin 1766.

rettologischer Arbeiten«<sup>214</sup>, der gerne in der Nebeneinanderreihung von einschlägigen Zitaten artikuliert wird:

Am Beispiel der ‚Personalmetaphern‘, die das musikdramatische Verhältnis von Wort und Ton normativ versinnbildlichen sollen, läßt sich gleichfalls zeigen, daß starre, in philosophischer Rede vorgeprägte Denkschemata die Formulierung opernästhetischer Theoreme entscheidend beeinflussen können.<sup>215</sup>

Zu diesen Personalmetaphern<sup>216</sup> zählen einerseits eine Aussage aus der *Alceste*-Vorrede (1781) von Christoph Willibald Gluck: »Pensai di restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia (Mein Bestreben war, die Musik auf ihr wahres Amt zurückzuführen: Der Poesie zu dienen, ÜS d. Verf.)«<sup>217</sup>. Zum anderen wird ebenso häufig ein Satz aus einem Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater herangezogen (»bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn.«<sup>218</sup>). Abgerundet wird diese Aufzählung für das 18. Jahrhundert mit der Erwähnung der anlässlich eines kaiserlichen Lustfestes am 7. Februar 1786 in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn in Wien uraufgeführten Opera buffa<sup>219</sup> *Prima la musica e poi le parole* von Salieri und Casti.<sup>220</sup> All diese Aussagen sind allerdings nachhaltig auf ihre argumentative Schlagkraft hin zu überprüfen. Besonders im Falle des Gluck-Zitats sollte dabei nicht vergessen werden, dass es sich nur um ein Bruchstück handelt. Der komplette Satz lautet:

Pensai di restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l'Azione, o raffreddarla con degl'inutile superflui ornamenti, e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto, e ben disposto disegno la vivacità de' colori, e il contrasto bene assortito de'Lumi e dell'ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni.<sup>221</sup>

Prinzipiell identisch wird dieser Aspekt auch in einem 1781 veröffentlichten Sammelband publiziert.<sup>222</sup> Es ist erkennbar, dass – im Gegensatz zum verkürzten Bruchstück, welches den Eindruck einer eindeutigen hierarchischen Subordination erweckt – die Aussage eher in Richtung einer Intensivierung der Gesamtwirkung verstehbar ist, indem nämlich durch die Besinnung auf eine stringente Handlungsführung ohne Raum für musikalische Selbstdarstellung die Gattung im Gesamten an Kontur gewinnt und somit aufgewertet werden kann. Wie beispielsweise Thomas Bauman spekuliert,

<sup>214</sup> Tumat 2004, S. 19, Anmerkung 30.

<sup>215</sup> Fischer 1982, S. 3.

<sup>216</sup> Über eine weitere verbreitete Personalmetapher die fälschlicherweise Claudio Monteverdi zugeschrieben wurde, aber eigentlich von seinem Bruder Giulio Cesare in einem anderen Zusammenhang artikuliert wurde, wurde bereits gesprochen.

<sup>217</sup> Gluck, Christoph Willibald: *Alceste. Tragedia per musica*. Wien 1769, unpag. (zitiert nach Tumat 2004, S. 19).

<sup>218</sup> Brief vom 13. Oktober 1781 an seinen Vater. In: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band III: 1780-1786*. Kassel 1963, S. 167.

<sup>219</sup> Vgl. Plachta 2003, S. 8.

<sup>220</sup> *Divertimento teatrale Prima la musica e poi le parole*: Musik: Antonio Salieri, Text: Giovanni Battista Casti, UA Wien 1786. Im selben Rahmen wurde auch das von Wolfgang Amadeus Mozart komponierte deutschsprachige Singspiel *Der Schauspieldirektor* gegeben. Die mehrfach unterstellte Einlösung genuiner autodiskursiver Schlagkraft des italienischen Buffa-Beitrages von Salieri vermag das Werk freilich nicht zu halten; eher wäre dabei an das Konversationsstück für Musik in einem Aufzug *Capriccio* (Musik: Richard Strauss, Libretto: Clemens Krauss und Richard Strauss, UA München 1942) zu denken.

<sup>221</sup> Glucks *Alceste*-Vorrede nach Abdruck und Übersetzung von Alfred Einstein (Einstein 1987, S. 115). Schneider erklärt: »Es stellt eine Widmung an Großherzog Leopold I. von Toskana dar, wurde im Wiener Druck der Oper von 1789 publiziert und enthält einige deutliche Anlehnungen an Algarottis 1755 in Livorno publizierten *Saggio sopra l'opera in musica*.« (Schneider 2001a, S. 189).

<sup>222</sup> »Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentimens & l'intérêt des situations, sans interrompre l'action & la refroidir par des ornemens superflus [...]« (Gluck 1781, S. 15).



stellt sich jedoch die Frage, ob die betreffenden Worte überhaupt *Chevalier de Gluck* zuzurechnen sind:

Dementsprechend gab es einigen Streit, wer der Autor des berühmten Vorworts in der ersten Partiturausgabe der *Alceste* war, die 1769 in Wien erschien. Es trägt nur Glucks Namen, doch ist stark zu vermuten, daß ebenso Calzabigi [Ranieri de' Calzabigi, Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke Metastasios und Glucks Librettist; Anm. d. Verf.] und vielleicht Durazzo [Graf Giacomo Durazzo war u. a. Direktor der kaiserlichen Oper in Wien; Anm. d. Verf.] bei seiner Abfassung ihre Hand im Spiel hatten. Komponisten waren in der Regel keine Literaten und nahmen nur ausnahmsweise Zuflucht zum gedruckten Wort als Mittel der Polemik. Den ›literati‹ hingegen war es seit langem vertraut, gegen hochmütige Sänger zu protestieren, und alle in dem Vorwort formulierten neuen musikalischen Prinzipien, die eine Korrektur dieser Zustände versprachen, haben einen gemeinsamen Nenner – die Musik auf die Rolle zu beschränken, das vom Dichter bereits Geschaffene zu kolorieren und zu beleben. Nichts im Vorwort deutet darauf hin, daß die Musik in der Oper eine formbildende Funktion haben könnte oder daß diese der Dichtung nicht zukäme.<sup>223</sup>

Es schiene tatsächlich einleuchtender, davon auszugehen, dass die Bemühungen, den Status des Textes zu sublimieren, eher von Literaten ausgingen und nicht von Musikern; allerdings bleibt der spekulative Charakter von Baumans These dennoch bestehen. In diesem Zusammenhang von Relevanz ist, dass die gegenwärtige Haltung der Forschung das Phänomen *Glucksche Opernreform* eher als Konstruktion *a posteriori* denn als genuines historisches Faktum betrachtet:

Zu den methodischen Schwierigkeiten und fragwürdigen Prämissen, auf denen das von der älteren Forschung geprägte Bild der ›Opernreform‹ beruht, zählen vor allem die einseitige Sicht auf das *Dramma per musica* Metastasios und seine ›Verfallsgeschichte‹, die Außerachtlassung von Unterschieden der Gattungen (*Dramma per musica*, *Festa teatrale*) und der nationalen Traditionen Italiens und Frankreich sowie die Überschätzung der Rolle der Komponisten im Gefüge der am Entstehungsprozeß musikdramatischer Werke dieser Zeit beteiligten Personen.<sup>224</sup>

Den Enthusiasmus, Gluck als universalen Reformator auszurufen, bremst neben Arnold Jacobshagen auch Herbert Schneider: »Von Frankreich aus betrachtet, stellen Glucks Opern keineswegs eine Reform im gleichen Sinne dar, wie man diese aus dem Blickwinkel der italienischen *Opera seria* verstehen muß, denn dort bestanden mit der *Tragédie lyrique* ganz andere Voraussetzungen.«<sup>225</sup> Gluck steht zudem keineswegs als Solitär an der Front reformatorischer Bestrebungen, Komponisten wie Tommaso Traetta oder Niccolò Jommelli und Autoren wie Francesco Algarotti<sup>226</sup> oder Ranieri de' Calzabigi waren ebenfalls stark an einer Erneuerung des italienischen Opernmodells interessiert. Besonders der Anteil Calzabigis ist dabei wohl nicht zu unterschätzen:

Calzabigis wichtigste Neuerrungenschaft war die Abschaffung des Metastasianischen Modells mit der Arie am Schluß der Szene. Ferner bezog er in Rückbesinnung auf die griechische Antike den Chor viel stärker heran. Ein weiteres wichtiges Element seiner Opernaufrisse wurde das Ballett. Schließlich muß Calzabigis Sprache gelobt werden; sowohl inhaltlich wie metrisch hebt sie sich deutlich von der Tagesproduktion ab.<sup>227</sup>

Dennoch sollte diese »Reform« keinesfalls mit derjenigen Metastasios gleichgesetzt werden:

Anders als bei den Erneuerungsbestrebungen der *Arcadia* handelt es sich diesmal nicht um eine reine Libretto-Reform, mindestens ebenso bedeutsam sind die musikalischen Neuerungen: Die *Da-capo-Arie* wird durch eine zweiteilige Arienform abgelöst, Ensembles und Chöre gewinnen unter dem Einfluß der *Buffa* auch in der ersten Oper an Bedeutung, und das Gewicht des Orchesterparts nimmt zu. Auf diese Art lassen sich ohne weiteres auch Li-

<sup>223</sup> Bauman 1998, S. 84f.

<sup>224</sup> Jacobshagen 2001, S. 74.

<sup>225</sup> Schneider 2001a, S. 189.

<sup>226</sup> Jener publiziert 1755 mit *Saggio sopra l'opera in musica* einen wichtigen Beitrag zur Situation der italienischen Oper, der 1757 auch in französischer Übersetzung publiziert wurde (vgl. Angermüller 1976). Algarotti postuliert eine eindeutige Subordination der Musik, »[...] denn eine Oper sei nichts anderes als eine ‚tragedia recitata per musica‘.« (Gier 1998a, S. 111). Zu nennen sind auch Antonio Planelli (*Dell'Opera in Musica*, Neapel 1772) und Matteo Borsa (*Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale*, Mailand 1781) (vgl. Jacobshagen 2001, S. 75).

<sup>227</sup> Dechant 1993, S. 151.

bretti Metastasio komponieren, wenn man gewisse Änderungen vornimmt, vor allem einige Arien durch Ensembles ersetzt; musikalische Neuerer wie Niccolò Jommelli oder Tommaso Traetta haben denn auch häufig Bearbeitungen älterer Texte vertont.<sup>228</sup>

Die Bestrebungen von Gluck und Calzabigi lassen sich – zweifellos stark pauschalisierend formuliert – eher als Versuch verstehen, die (vermeintlichen) Vorteile der Opernkonzeption italienischer und französischer Provenienz zu synthetisieren<sup>229</sup>, was sich nicht zuletzt auch geographisch in der Achse Wien-Paris widerspiegelt.<sup>230</sup> Im Zuge der Akzentuierung des Textes erkennt Dechant am Beispiel von *Orfeo ed Euridice* eine sich verdichtende Handlung, aber vor allem Szenenverbindlichkeit:

Was jedoch den ›Orfeo‹ von allen von allen anderen Opern abhebt, ist die gleichsam zwingende Position der einzelnen Sätze zueinander im Rahmen der größeren Einheit ‚Szene‘. Nun ist das Streichen oder Austauschen einzelner Sätze, wie es anhand der Zurichtung von italienischen Opern auf neue Sänger gang und gäbe war, ungleich schwieriger geworden; erstmals müssen Sänger für eine Oper gesucht werden und nicht eine Oper für verpflichtete Sänger. Mit der instrumentatorischen Einebnung von Rezitativ und anderen Sätzen sind zusammen mit der Gestaltung der Oper in Szenen die ersten Grundlagen für die durchkomponierte Oper geschaffen.<sup>231</sup>

Eine Verbindlichkeit der Werkeinheit nach heutigem Verständnis war jedoch auch zu diesem Zeitpunkt nicht vorhanden; eine identische Reproduktion eines Werkes an unterschiedlichen Spielstätten eher unwahrscheinlich und nicht intendiert.<sup>232</sup>

Jacobshagen warnt dabei grundsätzlich vor einer vermeintlichen Entdeckung reformatorischer Elemente im *Orfeo*:

Derselben festlichen Operngattung gehört auch Calzabigis und Glucks ein Jahr darauf anlässlich des Namenstages von Franz I. aufgeführte *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* an. Aus diesem Gattungskontext heraus lassen sich auch bestimmte Eigenschaften des Werkes herleiten, die in der älteren Forschung zu einseitig als Reformkennzeichen interpretiert worden sind, etwa die sehr konzise Handlungsführung, die Integration des Tanzes, die bedeutende Beteiligung des Chores oder die Orchesterbegleitung der Rezitative. Daneben bestehen enge Beziehungen zur *Opéra-comique*, jener Gattung also, in der Gluck in den vorangegangenen Jahren überwiegend tätig gewesen war. So beruht der Beginn der berühmten Arie ›*Che farò senza Euridice*‹, die wegen ihres schlichten syllabischen Stils ebenso gefeiert wie kritisiert wurde, auf dem Air ›*Avec nous il prit naissance*‹ aus *L'Ivrogne corrigé* (Der bekehrte Trunkenbold, 1760) und der Schlußchor ›*Tronfi, Amore*‹ läßt sich gleichermaßen auf die Gattungstradition der *Festa teatrale* wie jene des Schluß-Vaudeville der *Opéra-comique* beziehen.<sup>233</sup>

Vor allzu raschem Analogisieren warnt auch Gier:

Spätere Epochen neigten dazu, Gluck als Vorläufer Richard Wagners zu betrachten; das macht allerdings nur Sinn, wenn es ihm und Calzabigi gelungen sein sollte, so etwas wie eine musikalische Tragödie oder ein ‚Musikdrama‘ zu schaffen, und wenn sich ihr *Orfeo*, ‚der stets als die Reformoper par excellence angesehen wurde‘, auch im Libretto deutlich von Metastasio Texten unterscheidet.<sup>234</sup>

Er beantwortet an dieser Stelle die aufgeworfene Frage selbst, indem er zwar eine Entwicklung von den reflektierenden Arientexten Metastasio hin zu spontaner Gefühlsartikulation seit Calzabigi di-

<sup>228</sup> Gier 1998a, S. 110.

<sup>229</sup> Die Überschreitung von Gattungsgrenzen bzw. das Amalgamieren divergierender Genres fand selbst innerhalb eines »homogenen« kulturellen Raumes statt, wie z. B. in Form der *Opera semiseria* oder dem *Dramma giocoso*.

<sup>230</sup> »Durch seine Bearbeitungen und Neuvertonungen von Opéras-comiques hatte er sich ebenso mit dem französischen Stil auseinandergesetzt wie durch sein eingehendes Studium der Opern von Lully und Rameau, das die Basis der Wiener Reformoper bildete. Mit seinen Pariser Reformopern beabsichtigte Gluck eine neue, universal gültige Gattungserneuerung, die auf eine Überwindung der Mängel des *Dramma per musica* wie der *Tragédie lyrique* und einen übernationalen Operntypus zielte.« (Schneider 2001a, S. 184).

<sup>231</sup> Dechant 1993, S. 152ff.

<sup>232</sup> »Überdies war es allgemein üblich, Arien durch solche aus anderen Opern zu ersetzen oder durch ›arie di baule‹ (›Kofferarien‹), die ausdrücklich für einen bestimmten Sänger geschrieben waren, der sie überall mit hin nahm und in alle möglichen Opern einfügte.« (Bauman 1998, S. 65).

<sup>233</sup> Jacobshagen 2001, S. 82.

<sup>234</sup> Gier 1998a, S. 111.

agnostiziert, jedoch keinen wirklichen Umschlagpunkt feststellen kann: »Alles in allem erscheint Calzabigi als Repräsentant einer ambivalenten, teils fortschrittlichen, teils eher traditionalistischen Ästhetik, der zwar in mancher Hinsicht über Metastasio hinausgeht, aber keineswegs radikal mit der Libretto-Konzeption der Opera seria bricht.«<sup>235</sup> Während sich Calzabigi über das Libretto vor allem im Rahmen seiner editorischen Tätigkeit die Schriften Metastasios betreffend äußerte,<sup>236</sup> artikulierte sich ein anderer Librettist Glucks deutlicher:

Marie-François-Louis Leblanc Du Roulet, den Gluck als Angehörigen der französischen Botschaft in Wien kennengelernt hatte, der das Libretto zur *Iphigénie en Aulide* schrieb und Calzabigis *Alceste* ins Französische übersetzt hatte, verfaßte eine Poetik des Librettos des Gluckschen Operntypus, den er ohne Unterscheidung mit einer Vielzahl von synonymen Termini bezeichnete: »drame-opéra, opéra-tragédie, tragédie en musique, tragédie-opéra« und »tragédie-lyrique«. »Drame-lyrique« dient, wie erst spät in dem Text deutlich wird, als Oberbegriff zu den drei Kategorien des Musiktheaters, »Le tragique, le Pastoral et le Bouffon.«<sup>237</sup>

Seine Poetik, die du Roulet<sup>238</sup> 1776 in *Lettre sur le Drame-opéras* festhält, fasst Rudolph Angermüller zusammen:

Du Roulet, inspiriert von Algarotti, den Enzyklopädisten – vor allem Diderot und Grimm – eliminiert aus der französischen Oper alten Stils unwichtige Szenen, Divertissements, szenischen Pomp, das *Merveilleux*. Er fordert – auf Calzabigi fußend – eine direkte Sprache, die Emotionen bewirkt. Er versucht, die griechische Tragödie Euripideischer Prägung für das Opernlibretto wirksam zu machen. Ihm ist auch der aktive Einsatz des Chores zu danken, der zum Kontrapunkt der Handlung erhoben wird und nicht mehr Füllsel und Staffage ist. In einer Oper sollen Musik und Text übereinstimmen. Das Libretto wird von Du Roulet vereinfacht, rationalisiert, mehr auf die Handlung bezogen. Er bringt eine *tragédie vraie* auf die Bühne, die Maschinenoper alten Stils ist tot. Die Oper nähert sich der französischen *tragédie* der Zeit, sie kann als simplifizierte Tragödie angesehen werden. Mit *Iphigénie en Aulide* schuf Du Roulet einen neuen Librettotyp. Die Du Rouletschen Reformideen sind allerdings nur für Gluck und seine Schule wirksam geworden, auf das romantische Theater nahmen sie keinen Einfluß.<sup>239</sup>

Gluck bzw. seine Librettisten Calzabigi und Du Roulet formulieren keineswegs exklusiv reformatorische Postulate:

Das Hauptanliegen Glucks und Calzabigis, »die Musik auf ihre wesentliche Aufgabe [zu] beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdrucks und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Verzierungen zu erkälten«, bildete schlechthin den gemeinsamen Nenner aller Reformdiskussionen im 18. Jahrhundert.<sup>240</sup>

Nahezu zeitgleich verfißt Mozart offenbar eine diametrale Position (»bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn.«<sup>241</sup>), deren Authentizität – im Gegensatz zum *Alceste*-Vorwort – nicht anzweifelbar scheint. Im Mittelteil des relevanten Briefes an den Vater

<sup>235</sup> Ibd., S. 116.

<sup>236</sup> Etwa *Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio* (Paris 1755) oder *Risposta di Don Santiglione* (als »[...] eine polemische Reaktion auf *Le Rivoluzioni di del teatro musicale italiano* von Esteban de Arteaga (1783-1788), der seinerseits den metastasianischen Libretto-Typus zur Norm erhoben und Calzabigi mit verletzender Polemik behandelt hatte.« (Gier 1998a, S. 113)). Später distanzierte sich Calzabigi übrigens von seinem Vorbild Metastasio.

<sup>237</sup> Schneider 2001a, S. 185ff.

<sup>238</sup> Die exakte Namensverwendung scheint nicht geklärt: Während im deutschsprachigen Raum von *Marie-François-Louis Leblanc Du Roulet*, *Marie Francois Louis Gand Leblanc du Roulet* oder auch *François Bailly du Roulet* gesprochen wird, bezeichnet ihn die amerikanische Literatur als *François Gand-Leblanc du Roulet*, wohingegen er in Frankreich als *Marquis Marie-François Gand Leblanc, bailli Du Roulet* bekannt ist (oder auch als *Bailli Du Roulet*).

<sup>239</sup> Angermüller 2005, S. 129; siehe zu diesem Thema auch Dahlhaus 1986.

<sup>240</sup> Jacobshagen 2001, S. 83.

<sup>241</sup> Brief vom 13. Oktober 1781 an seinen Vater. In: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band III: 1780-1786*. Kassel 1963, S. 167.

entwirft Mozart allerdings keine Reform; es handelt sich vielmehr um eine Klage aus der kompositorischen Praxis über Librettisten, die sich zu sehr an poetologischen Regeln zu orientieren scheinen:

– die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwercks Possen! – wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln |: die damals als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren :| folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick als sie untaugliche bücheln, verfertigen. – <sup>242</sup>

Dabei fällt Mozart kein generell pejoratives Verdikt über den Status des Librettos an sich, sondern bemängelt in erster Linie schlechte Versarbeit:

– um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur bloß für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen |: die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen :| worte setzen – oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idèe verderben. – verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste – aber Reime – des reimens wegen das schädlichste; – die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immermit sammt der Musick zu grunde gehen. –<sup>243</sup>

Auch hier scheint – ähnlich wie beim Gluck-Zitat – die Intention nicht derart drastisch zu sein, wie der aus dem Kontext gelöste einzelne Satz vermuten ließe: Mozart hat eher die Gesamtwirkung im Blick, wenn er sich auf eine fundierte Dramaturgie (*der Plan des Stücks gut ausgearbeitet*) und das Zusammenspiel von Text und Musik bezieht (*verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste*). Dies konstatiert auch Petra Grell: »Mozarts Bemerkung ist kein Urteil über eine Priorität der Musik gegenüber dem Wort, sondern Kritik an einer zeitgenössischen Opernform, die keine seinen dramaturgischen Vorstellungen adäquate Libretti hervorbrachte.«<sup>244</sup> Ähnlich, jedoch etwas metaphorisch-manieriert, beschreibt Siegfried Anheisser:

Außer den Pflichten der Musik gegenüber besitzt die Dichtung aber auch Rechte, die die Kreise der Musik gar nicht berühren. So wie jedes Wesen hat auch die Sprache Eigenleben, das ihr nicht verkümmert werden darf. Bleiben wir bei Mozarts Bild: die Poesie wird gehorsam der Musik dienen, aber sie ist nicht deren Sklavin; sie wird als Tochter gehalten, als wohlgestaltete Tochter und in Ehren, gesund an Leib und sauber an Kleid. Sie ist kein Aschenbrödel und die Musik keine böse Stiefmutter. Auch will die Musik keine schlampige Pechmarie; nur eine Goldmarie darf im Hause der Musik walten.<sup>245</sup>

Trotz des Gewichtes der Mozartischen Werke für das Musiktheater<sup>246</sup> entsteht für das Libretto kein nachhaltiger Umschlagpunkt.<sup>247</sup>

Aus Sicht einer historisch-literarischen Entwicklungsgeschichte des Librettos muss für den deutschsprachigen Raum (mit Ausnahme Wiens, das wohl tendenziell eher als Annex Italiens zu Betrachten wäre) trotz mehrerer Zentren (wie Hamburg, Braunschweig, Mannheim, Stuttgart, München, Berlin und Dresden) oder erfolgreicher Komponisten (wie Johann Adolph Hasse, der in erster Linie Meta-

<sup>242</sup> Ibid., S. 168.

<sup>243</sup> Ibid., S. 167; die Klage erinnert an die satirischen Beschreibungen in Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* (Venedig 1720): »Er [der Librettist; Anm. d. Verf.] schreibe die gesamt Oper, ohne sich um irgendeinen *Handlungsverlauf* zu kümmern. Vielmehr verfasse er sie *Vers* für *Vers*, damit das Publikum auf keinen Fall den *Inhalt* versteht und so aus reiner Neugierde bis zum Schluß dableibt.« (Marcello 2001, S. 4).

<sup>244</sup> Grell 1995, S. 29.

<sup>245</sup> Anheisser 1938, S. 80.

<sup>246</sup> Mozarts Operschaffen ist durch eine große Heterogenität gekennzeichnet, er schreibt für *Seria* und *Buffa*, für die Universitätskomödie in lateinischer Sprache, das deutsche Singspiel, *Dramma giocoso*, *Serenata teatrale* und *Serenata drammatica*, das geistliche Schauspiel, eine *Azione sacra*, sowie Ballett- und Schauspielmusiken, ein *Duo-drama*, ein *Melodrama* etc. (vgl. Wiesend 2001b, S. 323).

<sup>247</sup> Somit scheint in diesem Fall die Feststellung Reinhard Wiesends gelten: »Es gehört zu den paradoxen Erfahrungen der Musikgeschichte, daß der unbestrittene besondere Rang einzelner Werke nicht in jedem Fall mit ihrer Relevanz für die Gattungsentwicklung korrespondiert.« (ibd.).

stasio vertonte) oder auch einflussreicher Förderer (wie etwa Friedrich dem Großen) das Opernschaffen aus einer gewissen Perspektive weitestgehend als epigonal eingestuft werden – bedingt durch die Absenz einer eigenen Operntradition wie in Italien und Frankreich und damit einhergehend eines nicht vorhandenen entsprechenden Apparates der Pflege und Vermittlung (wie Akademien und Konservatorien),<sup>248</sup> obwohl es an theoretischer Auseinandersetzung nicht mangelte, wie Plachta beschreibt:

Besonders fünf Opernfachleute, und zwar Erdmann Neumeister, Christian Friedrich Hunold (Pseudonym: Menantes), Barthold Feind, Johann Ulrich König und Johann Mattheson, haben mit ihren theoretischen Schriften die Grundlage für eine das gesamte 18. Jahrhundert währende Debatte über Oper und Operntext gelegt. Obwohl ihre Opernschriften erst im 18. Jahrhundert erschienen sind, zu einem Zeitpunkt also, als die deutschsprachige Barockoper ihren Zenit längst überschritten hatte, galten sie doch weiterhin als Referenztexte für die nachfolgende Auseinandersetzung.<sup>249</sup>

Auch in Großbritannien wurden die dominierenden italienischen und französischen Formen zwar wahrgenommen, blieben aber zunächst ebenfalls ohne Rückkopplung an die führenden Orte der Opernproduktion: »Zahlreiche Opernpartituren Händels [...] wurden in London veröffentlicht, auf dem Kontinent jedoch blieben seine Opern außer in seiner niedersächsischen Heimat im großen und ganzen unbekannt.«<sup>250</sup>

Deutlich scheint das Pendel in Richtung der Betonung des musikalischen Parts auszuschlagen, wie Sabine Henze-Döhring dazu feststellt:

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde unter den am Produktionsprozeß von Opern Beteiligten der Komponist zur immer beherrschenderen Figur, zunächst gegenüber dem Textdichter, dem zumeist nur noch die Rolle eines Zuarbeiters verblieb, sodann gegenüber den Ausführenden als potentieller ›Regisseur‹ des auch in seiner theatralischen Erscheinungsform von ihm festgelegten, zuvörderst mit seinem Namen verbundenen Werks.<sup>251</sup>

Die Konjunktur des Librettos und der Librettisten nimmt somit zusehends ab; spätestens mit der Romantik ergibt sich eine steigende Betonung des musikalischen Aspektes und seitens der Literaten kaum noch Interesse an der Librettistik:

Auf die mit dem Beginn der Romantik zunehmende Emanzipation und Expansion der musikalischen Schicht gegenüber dem Text habe die Librettistik mit ästhetischer Stagnation reagiert; Literaten zeigten sich an dem Genre zunehmend desinteressiert, die Personalunion von Komponist und Librettist wurde gängige Methode.<sup>252</sup>

Just beispielsweise sieht an diesem Punkt gerade für das deutsche »[...] Opernlibretto eine Zeit der versäumten Möglichkeiten, der gescheiterten Pläne, der zerstörten Hoffnungen.«<sup>253</sup> Er präzisiert:

Als Goethe den zweiten Teil der *Zauberflöte* entwirft, ist Mozart bereits tot; Gluck plant die Vertonung der *Hermanns Schlacht* von Klopstock, stirbt aber darüber; Grillparzer schreibt ein Libretto *Melusine* für Beethoven, aber Beethoven komponiert das Libretto nicht, das dann einem minderen Komponisten in die Hände fällt; E.T.A. Hoffmann will mit Zacharias Werner zusammen eine *Faust*-Oper schaffen, aber der Plan verläuft im Sande; die *Undine*, die er in Zusammenarbeit mit dem Baron de la Motte-Fouqué zustandebringt, faßt auf der Bühne nicht Fuß. Versagen, Verzagen, Missgeschick allerorten, und so verwundert es nicht, daß sich der literarische Ehrgeiz wieder epischer Formen bemächtigt.<sup>254</sup>

<sup>248</sup> Vgl. Henze-Döhring 1997a, S. 7.

<sup>249</sup> Plachta 2003, S. 29.

<sup>250</sup> Bauman 1998, S. 65.

<sup>251</sup> Henze-Döhring 1997a, S. 4.

<sup>252</sup> Beck 1997, S. 14; er beruft sich an dieser Stelle auf einen nicht publizierten Vortrag vom 09.05.1994 des britischen Musikkritikers und Librettisten Paul Griffiths im Rahmen des Symposiums zur 4. Münchener Biennale.

<sup>253</sup> Just 1975, S. 213.

<sup>254</sup> *Ibd.*

Eine Ursache dafür mag in den kaum ausgeprägten Fluchtlinien einer eigenen Operntradition liegen; das Fehlen nationaler Formen, die sich auf Augenhöhe mit französischen und italienischen Paradigmen befinden,<sup>255</sup> betrifft aber nicht nur den deutschsprachigen Raum:

Die Aufwertung der Oper, das Reklamieren eines nationalspezifischen Musiktheaters gerade in jenen Ländern, die vielfach noch nicht zu staatlicher Identität gefunden hatten und die im Unterschied zu Italien und Frankreich über keine eigenständigen Operntraditionen verfügten, ist dann auch während des 19. Jahrhunderts ein in ganz Europa zu konstatierender Vorgang: In Deutschland war es Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821), in Rußland Michail Ivanovič Glinkas *Žizn'za Carja* (›Ein Leben für den Zaren‹ 1836), in Ungarn Ferenc Erkel's *Hunyadi László* (›László Hunyadi‹ 1844), in Polen Stanislaw Moniuszkos *Halka* (1848), in Böhmen Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta* (›Die verkaufte Braut‹ 1866), die als ›Nationalopern‹ im emphatischen Sinne des Worts rezipiert wurden.<sup>256</sup>

Hiermit zeigt sich erneut, wie sehr Oper im 19. Jahrhundert als politisches Phänomen wahrgenommen wird und dabei das Vorhandensein einer nationalstaatlichen Identität mit der Herausbildung einer eigenen Operntradition korreliert. Für diesen Zeitpunkt ergibt sich ein gewisser Umschlagpunkt in der Entwicklung der Librettistik, der aber – so warnt jedenfalls Henze-Döhring – nicht in Form einer allzu schematisierten Gegenüberstellung von Regelpoetik (18. Jahrhundert) und Autonomieästhetik (19. Jahrhundert) gesehen werden sollte.<sup>257</sup> Dennoch ist die zunehmende Unverbindlichkeit und Erosion poetologischer Richtlinien evident:

Mit der Auflösung der *Opera seria*, veränderte sich auch der Beruf des Librettisten grundlegend. Hatte die *Seria* ein mehr oder weniger formales Korsett an Gattungsregeln aufgestellt, die man als Operndichter je nach Begabung besser oder schlechter in seiner Dichtung umsetzen konnte, so herrscht in punkto Libretto in den neu aufkommenden Operngattungen des deutschen *Singspiels*, der französischen *opéra comique* und *tragédie lyrique* keine einheitliche Vorstellung mehr darüber, wie ein Libretto auszusehen habe. Demzufolge haben Operntexter es schwer, ihre Werke als allgemeingültig und formalkorrekt gegenüber den Komponisten zu verteidigen.<sup>258</sup>

Trotz der Favorisierung der Musik kommt es in zahlreichen Fällen zum erfolgreichen Zusammenarbeiten von Literat und Komponist: So schreiben etwa Ludovic Halévy und Henri Meilhac für Georges Bizet oder Jacques Offenbach; für Letztgenannten verfasst auch Eugène Scribe Texte, der aber auch für François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer et al. als Librettist tätig ist). Gier sagt übrigens über Scribe, der mit seinen Libretti die Gattung der<sup>259</sup> Grand opéra do-

<sup>255</sup> »Ein solches Zusammentreffen von Institution und Gattung bzw. Genre war im deutschsprachigen Raum nicht existent.« (Betzwieser 2002, S. 4).

<sup>256</sup> Henze-Döhring 1997a, S. 4.

<sup>257</sup> *Ibd.*, S. IX.

<sup>258</sup> Prinzbach 2003c, S. 70. Zusätzlich werden Gattungsgrenzen und -definitionen zunehmend diffus: »Auch diese Entwicklung vollzog sich zunächst unter französischem Vorzeichen, bildeten doch Grand opéra, zumal in ihrer vorherrschenden Ausprägung als historische Oper, sowie das aus dieser und der Opéra comique hervorgegangene Drame lyrique lediglich locker gefügte Rahmengattungen, die unterschiedlichen stofflichen und musikalischen Anforderungen gerecht zu werden vermochten und mühelos imstande waren, auch Elemente des Wagnerschen Musikdramas zu absorbieren, als dieses endlich im letzten Jahrhundertdrittel nach und nach, zumeist in recht pauschaler Weise, europaweit rezipiert wurde. Historische Oper, später auch die ebenfalls der Tradition der Grand opéra entstammende ›Féerie‹, und Drame lyrique entwickelten sich zu universal gültigen Modellen dramatischen Komponierens, auf die der herkömmliche Terminus ›Gattung‹ nur noch in höchst eingeschränktem Sinne anwendbar erscheint.« (Henze-Döhring 1997a, S. 9).

<sup>259</sup> Für diese Arbeit wurde nach eingehender Überlegung der Entschluss gefasst, den kontemporären (z. B. von Gier verfolgten) »Trend«, *Grand opéra* und *Opéra comique* gemäß ihres grammatikalischen Genus im Französischen gegen die bisherige Konvention im Deutschen mit einem maskulinen Artikel zu bezeichnen, *nicht* zu verfolgen.

Da nachweislich keine einheitliche Regelung in der deutschen Sprache über das Genus von Fremdwörtern existiert, kann in Anlehnung an die Konvention einerseits und die inhaltliche Nähe zum Begriff *Oper*, der im Deutschen einen femininen Artikel besitzt, problemlos an der Praxis festgehalten werden, die Oper und ihre Kombinationsformen bzw. Subgattungen als feminin zu betrachten und somit der Kernbezeichnung *opera in musica* bzw. *opera musicale* nahe stehend, worauf die französischen Termini ja letztlich ebenso rekurren. Das italienische Substantiv *opera* wird dabei etwa ab dem 13. Jahrhundert für die Begriffe *Werk*, *Arbeit*, *Handlung*, *Mühe*, *Kunstwerk*, *Bau-*

minierte: »Dieser beängstigend produktive Autor verfaßte neben 28 *Grands Opéras* an die 100 *opéras-comiques* und rund 300 ein- oder mehraktige Sprechstücke meist heiteren Charakters.«<sup>260</sup> Francesco Maria Piave schreibt für Giuseppe Verdi, für den neben Musikerkollege Arrigo Boito auch Camille du Locle oder Salvatore Cammarano, welcher wiederum auch für Gaetano Donizetti oder Saverio Mercandante arbeitet, librettistisch tätig waren; relevante Ergebnisse lieferten auch Giuseppe Giacosa und Luigi Illica besonders für Giacomo Puccini; Illica schreibt aber auch für Alfredo Catalani, Umberto Giordano und Pietro Mascagni.<sup>261</sup> Dabei wird deutlich, dass die Orientierung wissenschaftlicher Studien durchweg am Höhenkamm der »großen« ernstesten Oper erfolgt, denn erfolgreiche Arbeitsgemeinschaften im Bereich der komischen Oper, wie etwa im Fall von Arthur Sullivan und William Schwenck Gilbert, die als *Gilbert and Sullivan* paradigmatisch für die englische komische Oper Ende des 19. Jahrhunderts stehen, werden in aller Regel nicht (oder bestenfalls in Fußnoten) berücksichtigt.

Dennoch scheint die Ära der sich – ob ernst oder heiter – nachhaltig dem Operntext widmenden Literaten vorüber: »Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stirbt der Berufsstand des Librettisten allmählich aus.«<sup>262</sup> Gier fasst zusammen:

In der Librettistik vollzieht sich, vereinfacht gesagt, vom 19. zum 20. Jahrhundert der Übergang vom Zeitalter Beckmessers zur Epoche Walthers von Stolzing: Operntexte zu verfassen, ist im 19. Jahrhundert wesentlich ein Handwerk (eben deshalb konnten die erfolgreichsten Librettisten in Italien, Frankreich und Deutschland einen Beruf daraus machen). Die Routine der Textdichter läßt sich in Beziehung setzen zur normativen Poetik früherer Zeiten: An die Stelle expliziter Regeln tritt der durch Intuition und Erfahrung erfaßte Publikumsgeschmack als normgebende Instanz – eine äußerst komplexe, aber doch relativ konstante Größe. Entsprechend verfügt die Oper des 19. Jahrhunderts über einen Grundbestand an Handlungsmustern, Figurenkonstellationen und Situationen, die im konkreten Text auf höchst individuelle Art ausgestaltet werden können; dennoch ist jede neue Geschichte aus bekannten Bausteinen zusammengesetzt, was die Verständigung zwischen Librettist und Komponist wesentlich erleichtert.<sup>263</sup>

Erst mit dem in Form von Richard Wagner personifizierten Synthetisieren von Komponist und Dichter hat das Libretto wieder Konjunktur. Zwar steht Wagner paradigmatisch für diese Art der Opernproduktion, doch ist das Phänomen der Personalunion mehrfach anzutreffen, beispielsweise bei Hector Berlioz, Albert Lortzing oder Peter Cornelius.<sup>264</sup> Während Lortzing keine zusammenhängende

---

*werk* sowie *literarisches Werk* verwendet; letztere zusätzliche Bedeutung besaß der Terminus im Übrigen bereits bei seinem lateinischen Vorgänger, der in seiner ursprünglichen Form »opera« zwar den Nominativ Plural zu »opus« darstellt (*Werk, Arbeit, Bauen, Beschäftigung*), aber schon ab etwa 200 v. Chr. als femininer Singular mit der Bedeutung *Arbeit, Mühe, Tagewerk, Tat, Werk* sowie *schriftstellerischer Tätigkeit* verwendet wurde (beispielsweise bereits bei Plautus, der es in seiner Komödie *Asinaria* als feminine Variation *opera* und eben nicht mehr als Nominativ Plural *opus* verwendet; vgl. dazu Ehrmann-Herfort 1999, S. 1ff.).

Ähnliches gilt auch für Dechant, der *libretto* dem italienischen Genus nach maskulin verwendet; auch in diesem Fall wird in dieser Arbeit bewusst an der Konvention festgehalten, den Begriff neutral zu verwenden, da die Termini durch ein anderes Genus keinesfalls an Kontur gewinnen. Zudem ist – da eben im Deutschen eine verbindliche Regel fehlt – die Bezeichnung keinesfalls »korrekter«. Alle hier angewendeten Formen sind darüber hinaus gleichzeitig durch den aktuellen Duden legitimiert.

<sup>260</sup> Gier 1998a, S. 146f.

<sup>261</sup> Diese Aufzählung erhebt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Stets fertigten angesehene Literaten auch Libretti, etwa Opitz, Gryphius, Dryden, Voltaire, Rousseau, Goldoni, Wieland, Herder, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Grillparzer, Hebbel, Zola, Claudel, Cocteau, Brecht, W. A. Auden, Bachmann, Jelinek, etc. (siehe Honolka 1979, S. 11).

<sup>262</sup> Gier 1998a, S. 191.

<sup>263</sup> *Ibd.*, S. 199.

<sup>264</sup> Bernd Zegowitz nennt für den deutschsprachigen Raum noch Carl Blum, Friedrich Wilhelm Hackländer (dieser war jedoch in erster Linie Schriftsteller und verfasste nur eine Oper (*Soldatenleben*, UA 1848)), Johann Christian Lobe,

Opernästhetik und keine Theorie des musikalischen Dramas hinterlassen hat,<sup>265</sup> äußerte sich Wagner dafür umso umfangreicher, etwa in *Oper und Drama* (1852), wenn er auf die Positionen von Wort und Ton eingeht: »[...] der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...].«<sup>266</sup> Für die hier durchgeführten Überlegungen interessant ist, dass seine Überlegungen – übrigens unter expliziter Berufung auf Lessings *Laokoon* – bereits um mediale Wechselwirkungen kreisen und somit avant la lettre das Thema *Intermedialität* tangieren:

Reinheit der Kunst wird daher das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann. In der Tat kann uns nichts Verwirrenderes vorkommen, als wenn z.B. der Maler seinen Gegenstand in einer Bewegung darstellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich ist; vollkommen widerwärtig erscheint uns aber gar erst ein Gemälde, in welchem die Verse des Dichters einer Person in den Mund geschrieben sind [Ein jovialer, aber naheliegender Hinweis auf den nachhaltigen Erfolg des Comics (resp. Mangas) seit dem 20. Jahrhundert lässt sich an dieser Stelle kaum verkneifen und möge entschuldigt werden; Anm. d. Verf.]. Wenn der Musiker – d.h. der absolute Musiker – zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zustande; wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde noch seine Musik verstehen würde. Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z.B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhalte.<sup>267</sup>

Wagner geht an dieser Stelle von der These aus, dass eine rein additive Medienkombination ohne Interferenzen keine neue Ausdrucksform *sui generis* hervorbringen kann (die Analyse diverser Aktions- und Performance-Kunst-Projekte unter diesem Vorzeichen würde vermutlich aufschlussreiche Ergebnisse liefern). Er stellt dabei konkret auf das Wort-Ton-Verhältnis der (seriösen) Oper ab und lehnt Zwischenformen, die nicht nur aus medienwissenschaftlicher Sicht interessant scheinen, strikt ab: »Zu einem auf der Bühne dargestellten Literaturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden.«<sup>268</sup> Denkt man diese Perspektive streng zu Ende, dann müsste Wagner wohl nicht nur das Melodram, sondern auch die Literaturoper, die zu diesem Zeitpunkt (zumindest als Terminus) noch nicht »erfunden« ist, als unzulässige *Mesalliance* zurückweisen.

Es scheint erforderlich sein, das zwischen Sprech- und Musiktheater oszillierende Genre des *Melodramas* in diesem Zusammenhang besonders zu erwähnen, da es mit seiner Kombination aus Musik und gesprochener Sprache zwar dem musiktheatralen Diskurs zweifelsohne inhärent, dennoch

---

Johann Nepomuk von Poißl, Gustav Schmidt, Joachim Raff, Alexander Ritter, Felix Draeseke und Franz von Holstein (vgl. Zegowitz 2012, S. 22 und S. 388f.). Wolfgang Osthoff führt jedoch aus: »Opernkomponisten, die auch als Librettisten hervortraten, sind etwa in Italien schon aus dem 17. (Benedetto Ferrari) und noch aus dem 19./20. Jahrhundert bekannt (Arrigo Boito).« (Osthoff 1986, S. 68). Für das frühe 20. Jahrhundert ließen sich beispielsweise Ferruccio Busoni oder Franz Schreker nennen.

<sup>265</sup> Vgl. Schläder 1986, S. 250. Schläder erklärt Lortzings Arbeitsweise: »Drei bedeutsame Hinweise auf seine Arbeitstechnik sind immer wieder als Belege für Lortzings praktischen Kunstverstand zitiert worden: seine Vorliebe für 'verschollenes Mittelgut', das er den sogenannten Klassikern als Stoffvorlage bei weitem vorzog; die Einrichtung eines Dramas nach musikalischen Situationen, nach 'Scenen, durch welche Gefühle erregt werden' und um die herum die stringente Handlung gruppiert wird; und schließlich das Kreieren präzise umrissener Rollen mit ausgeprägten Charakteren.« (ibid., S. 251).

<sup>266</sup> Wagner 1852a, S. 21.

<sup>267</sup> Wagner 1852b, S. 8f.

<sup>268</sup> Ibid., S. 10.



aber kaum der Oper zuzurechnen ist.<sup>269</sup> So erweist sich die gemeinhin als Initial dieser Gattung verstandene Konzeption in Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* als sukzessive Abfolge von Monolog und musikalischer Expression, da eine Simultaneität von (französischer) Sprache und Musik den theoretischen Positionen, wie Rousseau sie 1753 in *Lettre sur la musique française* darlegte,<sup>270</sup> zuwider laufen würde. Die melodramatische Technik der im deutschsprachigen Raum beispielsweise von Georg Anton (Jiří Antonín) Benda erfolgreich fortgeführten Gattung (etwa *Ariadne auf Naxos* 1775), deren »[...] Besonderheit im Alternieren oder Schichten von gesprochenem Text und Instrumentalpartien besteht [...]«<sup>271</sup>, findet bereits früh Eingang in die Opéra comique (v. a. durch André-Ernest-Modeste Grétry) und etabliert sich als abgeschlossene Nummer in der französischen Revolutionsoper<sup>272</sup>, worauf etwa Ulrich Kühn in seiner umfangreichen Untersuchung<sup>273</sup> hinweist.

Über den Aspekt der Sprache knüpft Wagner die Bande der beiden an der Oper beteiligten Medien (»Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache [...]«<sup>274</sup>), plädiert für den Stabreim als die Musikalität nicht irritierende Versform<sup>275</sup> sowie (vermeintlichen) Indikator emotionaler Sprachverwandtschaften<sup>276</sup> und postuliert schließlich im *Drama der Zukunft* eine Verschmelzung von Libretto und Partitur<sup>277</sup>, welche aufgrund der von ihm dargestellten Interdependenzen von Wort und Musik eine höhere musikalische Kohärenz einfordert<sup>278</sup>; demzufolge also Dichter und Komponist eine neue Form der Synergie anzustreben haben:

Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränkten, könnten sie nichts anderes vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen [...]»<sup>279</sup> Erklären wir dem Musiker daher, dass jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als notwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine eindrucklose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische

<sup>269</sup> Grundlegend zu unterscheiden ist die hier angesprochene Kategorie *Melodrama* von (häufig a posteriori entstandenen) gleichlautenden, aber dennoch Anderes bezeichnenden Termini in Sprechtheater und Film, vor allem jedoch vom sich ab 1800 als Betitelung der Opera seria durchsetzenden Begriff *Melodramma* (vgl. dazu auch Henze-Döhring 1997b, S. 14f.).

<sup>270</sup> Dieses Dokument darf als ein initiatorisches Moment des Buffonistenstreits gelten.

<sup>271</sup> Henze-Döhring 1997d, S. 96.

<sup>272</sup> Kühn 2001, S. 204. Geläufige Beispiele melodramatischer Effekte finden sich etwa in *Fidelio* (Ludwig van Beethoven), *Der Freischütz* (Carl Maria von Weber) und *Der Vampyr* (Heinrich Marschner); sie erscheinen dabei überwiegend im mysteriösen bzw. unheimlich-schaurigen Kontext (siehe Plank 2005, S. 11).

<sup>273</sup> Siehe dazu Kühn 2001.

<sup>274</sup> Wagner 1852b, S. 178.

<sup>275</sup> »Der Endreim [...] knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortsprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtschaften zu den melodischen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verständlich vurführte, sondern er flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung geriet.« (Wagner 1852c, S. 189).

<sup>276</sup> »Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie ‚Lust und Leid‘, ‚Wohl und Weh‘) und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor.« (ibid., S. 98).

<sup>277</sup> »Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er sich in einem künstlerischen Ausdrucke mittheilt, durch den er sich vollständig an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d.h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein.« (ibid., S. 187).

<sup>278</sup> »In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik.« (ibid., S. 194f.).

<sup>279</sup> Ibid., S. 205.

sche Absicht in sich schließt; [...] Dem Dichter erklären wir aber, daß seine Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers – so weit sie eine an das Gehör kundzugebende ist – nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist; daß überall da, wo seine Absicht noch kenntlich ist, er auch noch nicht vollständig gedichtet hat; daß er daher seine Absicht als eine höchste dichterische nur hernach bemessen kann, daß sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen ist.<sup>280</sup>

In diesem Zusammenhang erklärt Wagner, wie sich musikalische Elemente mit konkretem Sinngehalt aufladen lassen, welcher später wieder abgerufen werden kann – seine spezielle Form der Reminiszenztechnik in Form des Leitmotivs<sup>281</sup>:

Das musikalische Motiv aber, in das – so zu sagen – vor unsren Augen der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein nothwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr theilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der sich so eben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener – jetzt von ihm ausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten – sich herleitet.<sup>282</sup>

Die Vereinigung von Librettist und Komponist in einer Person wird von Wagner an dieser Stelle im Übrigen nicht gefordert (»Der Dichter und der Musiker, den wir meinen, sind sehr gut als zwei Personen zu denken.«<sup>283</sup>) – er schlägt jedoch vor, dass der Komponist »[...] wenn auch nicht nothwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter [...]«<sup>284</sup> jünger sein könnte als der Dichter:

Diese jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung – auch im lyrischen Momente – näher stehende Person, dürfte dem erfahrenern, reflektirenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung seiner Absicht erscheinen als er selbst; und aus seiner natürlichen Neigung zu diesem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, sobald dieser die vom Aelteren ihm mitgetheilte dichterische Absicht mit williger Begeisterung in sich aufnähme, die schöne edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben.<sup>285</sup>

Ob der – zehn Jahre ältere – Richard Strauss *erregungsfreudiger* als Hugo von Hofmannsthal einzuordnen wäre, vermag an dieser Stelle nicht beantwortet zu werden; dennoch gilt ihre Zusammenarbeit als eine der fruchtbarsten Symbiosen von Dichter und Komponist der Operngeschichte. Beck sieht dennoch qualitative Differenzen zwischen Wagners Modell und den anderen erfolgreichen Projekten von Schriftsteller und Musiker:

<sup>280</sup> Ibid., S. 206ff.

<sup>281</sup> Dechant stellt die These auf, dass mit der neunmaligen Wiederkehr einer thematischen Einheit aus dem Air *Une fièvre brulant* André-Ernest-Modeste Grétry in *Richard Cœur-de-Lion* (UA 1784) die Grundlage für die Leitmotiv-Technik der romantischen Oper schuf (siehe Dechant 1993, S. 190). Henze-Döhring warnt jedoch vor einer undifferenzierten Betrachtung von Reminiszenz- bzw. Erinnerungstechnik: »Daß die Vorspiegelung einer gleichsam ›genealogischen‹ Entwicklung von Spohr über Hoffmann und Weber bis zu Heinrich Marschner als den ›Vorläufern‹ Wagners möglich war, läßt sich unter anderem mit der Isolierung der Erinnerungsmotivik aus dem äußerst vielschichtigen kompositionstechnischen Problemzusammenhang einer poetisierenden Vertonung und ihrer Erhebung zum nahezu alleinigen Parameter einer gattungsgeschichtlichen Betrachtung erklären. Das Verleugnen der Herkunft dieser Technik aus der Opéra comique, philologische Ungenauigkeiten sowie die analytisch und terminologisch undifferenzierte Behandlung von Erinnerungsmotiv und Leitmotiv trugen ein weiteres dazu bei, die Reminiszenztechnik als genuin deutsche, die Werke zu einer nationalen Gattung vereinigende in Erscheinung treten zu lassen.« (Henze-Döhring 1997d, S. 99).

Auch Dahlhaus gibt dazu an: »Die Leitmotive, die sich im Musikdrama über den gesamten Orchestersatz erstrecken und dessen Struktur in jedem Augenblick bestimmen – während die ›Erinnerungsmotive‹ der Romantischen Opern auf Wendepunkte der Handlung beschränkt bleiben –, bilden ein dichtes Gewebe, das mit der thematischen Arbeit bei Beethoven trotz einer abweichenden Zeitstruktur – die Beethovensche Technik ist primär ›zielgerichtet‹, die Wagnersche dagegen ›erinnernd‹ – eine fundamentale Eigenschaft teilt: die Eigenschaft, eine musikalische Form zu begründen, die weniger auf dem Gleichgewicht melodischer Perioden beruht, als daß sie aus motivischer Logik erwächst.« (Dahlhaus 2003b, S. 193).

<sup>282</sup> Wagner 1852c, S. 163.

<sup>283</sup> Ibid., S. 208.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid., S. 209.

Hatte Richard Wagner seine Vision vom Gesamtkunstwerk durch die *Integration* von schriftstellerischer und musikalischer Arbeit zu realisieren versucht, so reagiert die symbiotische Gemeinschaft von Literat und Komponist dadurch auf die veränderten ästhetischen Bedingungen der Oper im 20. Jahrhundert, daß sie die Individualität der einzelnen Werkschichten für das Gesamtkonzept ‚Oper‘ nutzbar zu machen versucht. Nur unter diesem Blickwinkel können die Arbeitsgemeinschaften Arrigo Boitos und Giuseppe Verdis, Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss’, Wystan Hugh Audens, Chester Kallmans und Igor Strawinskijs, Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes angemessen betrachtet werden.<sup>286</sup>

Deutlich wird dies etwa in der Haltung von Giuseppe Verdi, der kein neues System in Form einer Gattung etablieren möchte, sondern versucht, »[...] jeder seiner Opern ein unverwechselbares, ein ›individuelles‹ Gesicht zu verleihen.«<sup>287</sup> Dabei kann Verdi – unzweifelhaft in einem recht weiten Verständnis – insofern auch als Dichterkomponist verstanden werden, dass er einerseits in deutlicher Mehrheit für seine Libretti auf das Sprechtheater zurückgreifen lässt und andererseits auch nachhaltigen Einfluss auf deren Anfertigung nimmt:<sup>288</sup>

Giuseppe Verdi komponierte zwischen 1839 und 1893 26 Opern und arbeitete mit einem runden Dutzend Librettisten zusammen. Nur zwei frühe Textbücher – *I lombardi alla prima crociata* (1843) und *Il corsaro* (1848) – basieren auf narrativen Vorlagen, in der Regel wurden Schauspieltexte (rund zwanzigmal), selten ältere Libretti adaptiert.<sup>289</sup>

Auch Gier konstatiert: »[...] die These, in einer Oper sei der Komponist der Dramatiker, trifft z. B. auf Giuseppe Verdi insofern zu, als man ihn mit Fug und Recht als den eigentlichen Urheber der von ihm vertonten Libretti betrachten darf.«<sup>290</sup> Ebenso attestiert Dahlhaus dem Italiener, besonders im Falle der auf Friedrich Schiller basierenden Libretti, die literarischen Vorlagen »[...] als bloßes Material betrachtet zu haben, das man dem Metier der Librettisten ausliefern dürfe, ohne sich um die Idee, die das Formgesetz schillerscher Dramatik bildet, kümmern zu müssen.«<sup>291</sup> Verdis Interesse lag darin, die dramatische Handlung so kurz wie notwendig zu gestalten<sup>292</sup>:

Diese Tendenz, so nahe wie möglich am Original zu bleiben, ist von dem Verknappungsprozeß nicht zu trennen und führte zur Herausbildung der – so Verdis berühmte Formulierung – ›parola scenica‹, einer Sprache, die den Affekt so konzentriert und schnörkellos wie möglich zum Ausdruck zu bringen erlaubte.<sup>293</sup>

Die Verdichtung dramatischer Substanz kann dabei – je nach Perspektive – von der Sprach- bis hin zur Wortebene erfolgen, wie Tumat in der Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann anspricht:

---

<sup>286</sup> Beck 1997, S. 14f.

<sup>287</sup> Henze-Döhring 1997e, S. 183.

<sup>288</sup> Nun ist Verdi keineswegs der einzige Komponist, der die Gesamtwirkung im Blick hat und deswegen in verschiedenen Bereichen Einfluss ausübt, wie etwa Heinz Becker für Giacomo Meyerbeer beschreibt: »Stets ist Meyerbeer auf die szenische Wirkung bedacht, er ist ein begeisterter Theaterbesucher, der auch die Vorstadttheater schätzt und sich von den Dioramen anregen lässt, der selbst einen Besuch im olympischen Zirkus in Paris mit seinen Cascadeuren nicht verschmäht. Hier lässt er sich nicht selten von neuartigen Bühneneffekten inspirieren, die er variiert und modifiziert in seine Opern übernimmt. Meyerbeer arbeitet wie ein moderner Filmregisseur, der sich die Wirkung einer Szene optisch vorzustellen vermag. Schon während der ersten Arbeitsphase am Libretto unterbreitet er Vorschläge für den Einbau bestimmter Dekorationen oder Beleuchtungseffekte [...] Meyerbeer gestaltet das Libretto wie ein Drehbuchautor, der auch Regie führt, und zugleich wie ein Gesangslehrer, der seine Schüler stets effektiv zu placieren weiss, ohne sie zu überanstrengen.« (Becker 1986, S. 67).

<sup>289</sup> Gier 1998a, S. 154.

<sup>290</sup> *Ibid.*, S. 156.

<sup>291</sup> Dahlhaus 2003b, S. 204.

<sup>292</sup> Henze-Döhring 1997f, S. 206.

<sup>293</sup> Henze-Döhring 1997c, S. 41. Nach Henze-Döhring benutzt Verdi diesen Terminus erstmals im Briefwechsel mit Antonio Ghislanzoni am 1. August 1870, in dem es um Textentwürfe für *Aida* geht; hierbei handelt es sich vermutlich um einen Druckfehler, denn als korrektes Datum wäre wohl der 17. August 1870 zu betrachten (siehe dazu Cesare/Luzio 1913, S. 641).

In diesem Zusammenhang sind für Bachmann die ›Schlüsselworte‹ wichtig, die dasselbe Phänomen einer ›semantischen Verdichtung‹ auf der Textebene meinen, das Verdi mit ›parola scenica‹, Auden mit ›key word[s]‹, Busoni mit ›Schlagwort‹ und Werner Egk mit ›Kommandowort‹ oder ›Appell‹ umschrieben hat.<sup>294</sup>

Beck etwa stellt in Ergänzung dieser Reihe<sup>295</sup> für Wolfgang Rihm fest:

Wolfgang Rihm hat in diesem Zusammenhang den Begriff des ‚Reizwortes‘ als Wort definiert, ‚das keine semantische Umgebung braucht‘, das aus dem Zusammenhang genommen für sich allein stehen und genügend Inhalt vermitteln kann, um die musikalische Bedeutungsebene zu stimulieren.<sup>296</sup>

Für die Entwicklung des Opernlibrettos ergibt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Konjunktur des Literarischen, wobei die beiden dominierenden Figuren Wagner und Verdi unterschiedliche Wege beschreiten:<sup>297</sup> Während Verdi mittels versierter Librettisten als Literatur anerkannte Vorlagen verwenden lässt und stets starken Einfluss auf die Fertigung nimmt, bedient sich Wagner überwiegend an Sagen und Mythen, die er selbst als textliche Grundlage für seine *Gesamtkunstwerke* umformte. Die nachhaltige Hinwendung zum literarisch-unterfütterten Libretto lässt damit die später an Virulenz gewinnende Idee, dramatische Texte ohne größere Bearbeitung direkt zu vertonen, als beinahe logisch-zwingende Evolutionsstufe erscheinen, da durch die von Wagner (aber ebenso Verdi) vorangetriebene Einebnung der Rezitativ-Arie-Differenz und der Entwicklung hin zur durchkomponierten Form jedwede musikalische Form-Verbindlichkeit obsolet wurde (nicht zwangsläufig jedoch auch klanglich): Der Vertonung eines bereits in dramatisierter Fassung vorliegenden Textes stand nichts mehr im Wege und dominierte nahezu im gesamten 20. Jahrhundert die Opernproduktion – als sogenannte *Literaturoper*, die im nachfolgenden Kapitel separat diskutiert wird.

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt sich die Gattung *Oper* damit einer allgemeinen Tendenz entsprechend als zunehmend in der Auflösung begriffen, wie Michael Halliwell beschreibt:

As has already been indicated, the Second World War brought about a great change in opera aesthetics. The radical musical experimentation of the 1950s and 60s obviously had their effect on opera as well. Some post-war works stand out. Luciano Berio's first full-length theatrical piece, *Opera* (1970), which inter weaves three different types of theatre within the theme of mortality, and Mauricio Kagel's *Staatstheater* (1967-79), which investigates opera as both genre and institution, are fundamental critiques, almost negations, of the art form itself – reflecting Pierre Boulez's famous call to blow up all the opera houses! Philip Glass's *Einstein on the Beach* (1976), although having little in common musically with Berio and Kagel, was a radical rethinking of the opera aesthetic itself, but Glass's later works as well as the other minimalists such as John Adams still can be seen to find a place within the larger tradition of opera. However, John Cage's series of works, each called *Europera* (1985-91) are, in fact, a deconstruction (some would say 'destruction') of the art form.<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> Tumat 2004, S. 79.

<sup>295</sup> Erläuterungen zu diesen Devisen finden sich in Kapitel 4.10.

<sup>296</sup> Beck 1997, S. 92.

<sup>297</sup> Mehr zur »Dichotomie« *Musikdrama vs. Gesangsoper* in Kapitel 4.7.

<sup>298</sup> Halliwell 2005, S. 31.

### 3. EINE DISKUSSIONSWÜRDIGE KATEGORIE: DIE LITERATUROPER

#### 3.1 Die Problematik

Edgar Istel beklagt 1914 in seiner Monographie über Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs die Verwendung bereits existierender Dramen als Operngrundlage:

Im schroffen Gegensatz zu dieser Wagnerischen Arbeitsweise steht das neuerdings von einigen Komponisten eingeschlagene Verfahren, vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen, die niemals im Hinblick auf musikalische Mitwirkung geschrieben waren, wörtlich zu komponieren. Debussys ‚Pelleas und Melisande‘ (Dichtung von Maeterlinck), Rich. Strauß’ ‚Salome‘ (Dichtung von Wilde) und ‚Elektra‘ (Dichtung von Hofmannsthal) sind hierfür Beispiele, ebenso wie d’Alberts ‚Abreise‘, der ein älteres Lustspiel von Steigentesch zugrunde liegt.<sup>299</sup>

Sein indignierter Unterton beim Hinweis auf die bei Literaturdramen fehlende Intention zur musikalischen Umsetzung ist dabei unüberhörbar. Er untermauert seine Abneigung gegenüber einem solchen Vorgehen entsprechend:

Daß ein – wenn auch noch so gekürztes – Literaturdrama keine geeignete Unterlage für eine Oper angeben kann, ist sicher: überall dort, wo die Musik ihrem ganzen Wesen nach ein wenig mehr Raum verlangt, versagt die Dichtung, und der Musiker ist andererseits gezwungen, eine Menge von unmusikalischem Detail in Musik zu setzen, nur weil die literarisch angelegte Handlung es nun einmal so verlangt.<sup>300</sup>

Für Istel besteht kein Zweifel an der *Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens*, welches er als das *Strauß-Debussysche Verfahren*<sup>301</sup> der Opernkomposition bezeichnet: Er verwendet dafür erstmals den Terminus *Literaturoper* und darf somit als Schöpfer des Begriffs gelten.<sup>302</sup> Eben dieses Verfahren, *gekürzte Literaturdramen wörtlich zu komponieren*, wird jedoch zum dominierenden Prozedere der Operngnese des 20. Jahrhunderts. Karen Achberger beispielsweise erklärt:

In der Zeit seit 1945, wo diese Entwicklung einen neuen Höhepunkt erreicht hat und höhere Ansprüche an das Libretto gestellt werden, besitzt mehr als die Hälfte der auf deutschsprachigen Bühnen uraufgeführten Opern Bücher, die auf literarischen Vorlagen beruhen.<sup>303</sup>

Aber auch für das beginnende 21. Jahrhundert besteht dieses Interesse noch:

Die Auftraggeber verlassen sich entweder auf historische Literatur- bzw. Mythosvorlagen: *Das letzte Abendmahl* von Elliott Carter (1999), *Faust* von Pascal Dusapin (2006), *Odysee – ein Atemzug* von Isabel Mundry (2005), *The Great Gatsby* von Paul Harbison (2000) oder *1984* von Lorin Maazel (2005).<sup>304</sup>

<sup>299</sup> Istel 1914, S. 18. Zwecks besserer Lesbarkeit wurden die teilweise recht eigentümlichen Hervorhebungen (durch Unterstreichungen und Sperrdruck) der Ausgabe von 1914 nicht übernommen.

<sup>300</sup> *Ibid.*, S. 44.

<sup>301</sup> *Ibid.*; ferner klassifiziert Istel noch in 1. *Das Glucksche Verfahren*, 2. *Das Mozartsche Verfahren*, 3. *Das Lortzingsche Verfahren*, 4. *Das Wagnersche Verfahren* und letztlich 5. *Die Literaturoper (Verfahren Strauß-Debussy)*. Istel versteht darunter jeweils (1) Orientierung am Text, (2) Orientierung an der Musik, (3) Orientierung an der Theaterwirkung, (4) eine spezielle dichterisch-musikalische Technik, die – wie Istel konstatiert – außer Wagner nur Peter Cornelius in kongenialer Weise anwandte, sowie (5) ein verständliches, aber unzweckmäßiges Verfahren der Kürzung von Literaturdramen (vgl. zu allen Punkten *ibid.*, S. 18-45).

<sup>302</sup> Vgl. Gier 1998a, S. 308, Anmerkung 3. Betont werden sollte dabei, dass Istel aber keineswegs das Prinzip erfunden hat; so beschreibt etwa im Jahr 1868 Hermann Zopff: »Wenn nun aber ein Componist weder den Muth hat, sich den Text selbst zu schreiben, noch das Glück, einen geeigneten Dichter zu finden? [...] Der betreffende Ausweg besteht darin, sich ein gutes Drama zu wählen, welches zugleich überwiegend lyrisch gehalten ist, überhaupt für musikalische Entfaltung hinreichend günstig erscheint, aus demselben durch Kürzungen mit Pietät einen die Worte des Dichters möglichst unversehrt erhaltenden Ausgang zu machen, in demselben der Musik besonders widerstrebende Scenen und Theile insoweit wegzulassen, als es der Sinn und die dramatische Entwicklung zulassen, und jenen Ausgang, soweit es wünschenswert erscheinen sollte, in geeignete Verse zu bringen.« (Zopff 1868, 79f.).

<sup>303</sup> Achberger 1980, S. 9.

<sup>304</sup> Engel/Schoner 2006b, S. 9. Allerdings könnte es sich bei der ersten Nennung um einen Irrtum zu handeln, denn

Als grundlegende Voraussetzung für das verstärkte Heranziehen bereits vorhandener literarischer Vorlagen als Opernstoff sieht Dahlhaus die zunehmend geringere Verpflichtung zur Einhaltung poetologischer und musikalisch-formaler Vorschriften:

Schauspieltexte waren im 19. Jahrhundert, pointiert ausgedrückt, nicht komponierbar und Opernlibretti, anders als im 18. Jahrhundert, nicht sprechbar. Dagegen bildete die dichterisch-musikalische Prosa, die von Wagner und Musorgskij ins musikalische Drama eingeführt wurde, eine der tragenden Prämissen der Literaturoper des 20. Jahrhunderts.<sup>305</sup>

Durch die zunehmende Auflösung geschlossener Nummern einerseits und die abnehmende poetologische Verbindlichkeit andererseits wurde das Verfahren, Schauspieltexte beinahe unbearbeitet oder nur mit gewissen Kürzungen als Libretti für die Opernproduktion zu übernehmen, überhaupt erst ermöglicht, da keine (umfassenden) Anpassungen an bestimmte Versmaße oder musikalisch-literarische Formen mehr erforderlich waren; gleichzeitig unterlag die Musiktheaterproduktion im 20. Jahrhundert nicht mehr im selben Maß den Restriktionen der Zensur wie im 19. Jahrhundert,<sup>306</sup> wodurch nun Fassungen, die auf zuvor als kritisch eingestuften Vorlagen beruhten, auch zur Aufführung gelangen konnten und nicht mehr durch politische Restriktionen »entstellt« wurden: Damit konnten bis dato nicht verwendbare literarische Vorlagen überhaupt erst nachhaltig in das Interesse der Librettoproduktion rücken.

Für die Anfertigung von Libretti bediente man sich andererseits aber schon immer literarischer Vorlagen, womit sogenannte *Originallibretti* eher als Ausnahme denn als Regel zu klassifizieren sind.<sup>307</sup> Harald Fricke nennt Beispiele der Librettisierung literarischer Vorlagen und fasst nach literarischen Gattungen und anderen Kunstformen zusammen:

[...] ältere Vers-Epen (*Il ritorno d'Ulisse in Patria, Les Troyens, Parsifal*), moderne Romane (*Lucia di Lammermoor, Mignon, La Bohème*), kunstvolle Novellen (*Carmen, Hoffmanns Erzählungen, Tod in Venedig*) oder schlichte Volksmärchen (*La Cenerentola, Die Königskinder, Die Kluge*). Gelegentlich dienten auch balladeske Gedichte als Vorlagen – so gibt es nicht weniger als 17 Opern nach Schillers Balladen *Der Taucher, Die Bürgschaft* und *Der Gang nach dem Eisenhammer*. Und in mindestens zwei Fällen haben sogar berühmte Bilder Anlaß zur Gestaltung einer Oper gegeben: Max von Schillings *Mona Lisa* und Strawinskys *The Rake's Progress* (nach der Kupferstich-Reihe von William Hogarth).<sup>308</sup>

Daher wäre es, wie Dahlhaus bemerkt, geradezu *sinnwidrig*, bei jedwedem Rückgriff auf literarische Vorgänger, sei es also in Form von Dramen, Romanen, Märchen, etc. von Literaturoper zu spre-

---

nach überwiegender Meinung wurde von Elliott Carter lediglich eine Oper (*What Next?* Berlin 1999; Libretto Paul Griffiths) verfasst; ein Werk mit dem Titel *The Last Supper* (»Das letzte Abendmahl«) existiert dagegen von Harrison Birtwistle (Libretto von Robin Blaser). Ebenso lautet der korrekte Titel der Oper von Isabel Mundry offenbar *Ein Atemzug – Die Odyssee* und derjenige von Pascal Dusapin *Faustus. The Last Night*.

<sup>305</sup> Dahlhaus 1982c, S. 154. Ulrich Wyss jedoch konstatiert: »Wagners Ring-Dichtung hat mit Prosa nichts zu schaffen. Es handelt sich um eine scharf rhythmisierte Verssprache, und die Akzente im Vers sind jeweils sehr genau komponiert.« (Wyss 1998, S. 282).

<sup>306</sup> So fiel beispielsweise Giuseppe Verdis Vertonung von Eugène Scribes *Gustave III.: ou le bal masque* in einer Bearbeitung von Antonio Somma einmal der neapolitanischen Zensur und dann erneut der päpstlichen Zensur in Rom zum Opfer; das Werk konnte aber dennoch unter dem Titel *Un ballo in maschera* am 17. Februar 1859 in Rom uraufgeführt werden – wenn auch zu Verdis Missfallen über die Eingriffe. Auch Scribe beispielsweise hatte mehrfach »[...] Auflagen der Zensurbehörde zu befolgen bzw. ihnen zuvorzukommen, indem man heikle Themen mit äußerster Vorsicht behandelte [...]« (Gier 1998a, S. 147). Besonders biblische Stoffe unterlagen lange einer strengen Zensur, wie 1921 Harold Child am Beispiel von Camille Saint-Saëns' *Samson et Dalila* (1877, Libretto von Ferdinand Lemaire) erklärt: »Lemaire's *Samson et Dalila* is in many ways an excellent libretto; and, now that the censorship has permitted its performance, opera-makers might well turn their attention to the other great stories in the Bible.« (Child 1921, S. 251f.). Zur These der *präventiven Selbstzensur* siehe Kapitel 4.9.

<sup>307</sup> Siehe Kapitel 1.

<sup>308</sup> Fricke 1985, S. 95.

chen:<sup>309</sup> Nahezu jedes Werk wäre unter diesen Vorzeichen als Literaturoper zu rubrizieren, der Begriff somit redundant. Demgegenüber stünde das mehrfach postulierte Vorgehen,<sup>310</sup> ausschließlich im Fall gering gekürzter Dramentexte den Begriff *Literaturoper* zu verwenden. Allerdings kritisiert Gier völlig rechtens:

Als ‚Literaturoper‘ wäre die Vertonung eines (gekürzten) Schauspieltextes zu bezeichnen, in der jede Szene der Vorlage eine Entsprechung hätte. In diesem engeren Sinne wären *Salome* und *Elektra* Literaturopern, Alban Bergs *Wozzeck* dagegen wäre keine. Die Treue zum Ausgangstext läßt sich freilich auch mit diesem Kriterium nicht zuverlässig bestimmen, wie Ingeborg Bachmanns *Prinz von Homburg* zeigt: Die Dichterin hat zwar nur eine Szene ganz weggelassen, aber zwei Drittel von Kleists Text gestrichen, wodurch sich die Aussageintention notwendigerweise verändert.<sup>311</sup>

Selbst wenn dieses Problem der Quantität lösbar wäre (also die Frage danach, wie viele originale Anteile erhalten bleiben müssten, damit das resultierende Libretto noch in den Definitionsbereich *Literaturoper* fällt), stünde weiterhin zur Debatte, ob der Terminus tatsächlich nur auf Werke des 20. Jahrhunderts anzuwenden wäre: »Diese Verwendung des Begriffs würde freilich dazu nötigen, die Geschichte der Literaturoper mit Rinuccini beginnen zu lassen, denn der ‚literarische Anspruch‘ des Librettos ist im 17. und 18. Jahrhundert eher stärker ausgeprägt als in neuerer Zeit.«<sup>312</sup> Also wäre somit – um die Beispiele vom Beginn dieser Arbeit aufzugreifen – *Chi soffre sperì* von Rospigliosi ebenso als *Literaturoper* einzustufen, wie Webbers *Phantom* ein *Literaturmusical* wäre oder *Coppélia* dementsprechend ein *Literaturballett*? Auch Wagner hätte dann wohl mehrheitlich *Literaturmusikdramen* verfasst. Ohne weiter polemisieren zu müssen, wird bereits an dieser Stelle deutlich, dass die Kreation von Istel sowie ihre Rezeption mehr Fragen als Antworten hervorruft, selbst wenn der Begriff im Sinne seines Schöpfers durchaus pejorativ verstanden werden sollte. Wenn auch der Terminus für den wissenschaftlichen Bereich – trotz aller, teilweise verkrampften Bemühungen einer Definition – bei *systematischer* Auffassung letztlich als unbefriedigend und damit unanwendbar abqualifiziert werden muss, stellt er jedoch für das 20. Jahrhundert ein *historisch-diskursives* Phänomen dar, welches sich ungeachtet aller definitorischen Defizite und Paradoxa als etablierter Begriff offenbart. Daher sollte ein zufriedenstellender Umgang damit gefunden werden: Der Terminus kann nämlich aus dem Diskurs kaum noch entfernt werden; er ist Bestandteil der Operngeschichte des 20. Jahrhunderts (wenn auch vornehmlich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur), weswegen es schlichtweg absurd wäre, ihn eliminieren zu wollen. Aus einer solchen operngeschichtlichen Perspektive formuliert etwa Stephan Mösch:

Nach genereller Übereinkunft beginnt die Geschichte der Literaturoper mit Claude Debussys ‚Pelléas et Mélisande‘ (1902) und Richard Strauss’ ‚Salome‘ (1905), denen Aleksandr Dargomyžskij 1872 uraufgeführte Puškin-Vertonung ‚Der steinerne Gast‘ und Pietro Mascagnis ‚Guglielmo Ratcliff‘ (1888/1895) vorausgehen.<sup>313</sup>

Ergänzt werden könnte Möschs Aufzählung noch durch Leoš Janáček's *Její pastorkyňa* (bekannt als *Jenůfa*) von 1904. Petra Grell weist dabei auf einen ersten Versuch einer wortgetreuen Vertonung durch Aleksandr Dargomyžskij 1856 hin (und zwar Aleksandr Puškins *Rusalka*).<sup>314</sup> Von einer »gene-

<sup>309</sup> Vgl. Dahlhaus 1982a, S. 23.

<sup>310</sup> Z. B. von Henneberg 1985, S. 261.

<sup>311</sup> Gier 1998a, S. 202.

<sup>312</sup> *Ibid.*, S. 200.

<sup>313</sup> Mösch 2002, S. 51f.; Dahlhaus nennt als frühesten Versuch Modest Mussorgskijs Fragment *Die Hochzeit* (1868) nach Nikolai Gogol (vgl. Dahlhaus 1982a, S. 23), Almut Ullrich noch *Boris Godunow* (1874) desselben Komponisten nach dem Drama von Aleksandr Puškin (vgl. Ullrich 1991, S. 51).

<sup>314</sup> Grell beruft sich auf Ausführungen von Sigrid Neef (*Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*. Berlin 1985),

rellen Übereinkunft« über den Beginn dieser *Tradition* kann damit – dies wird hier mehr als deutlich – allerdings keinerlei Rede sein.

Nach Abwägung eines weiten<sup>315</sup> und engen<sup>316</sup> Begriffsverständnisses entschließt sich Dahlhaus zu folgender Annahme, welche die Perspektive auf den Gegenstand als eine konkrete, aber vornehmlich historische Tendenz der Opernproduktion bestärkt:

Es ist demnach durchaus begreiflich, daß außer einer bestimmten Lösung, die in der wörtlichen Übernahme von Dramen besteht, auch das generelle Merkmal moderner Librettistik, der gesteigerte und im Wesen der Neuen Musik begründete literarische Anspruch, mit dem Terminus *Literaturoper* bezeichnet worden ist. In jedem Fall ist mit der Kategorie ein charakteristisches Phänomen des 20. Jahrhunderts gemeint, nicht die Ausplünderung von Literatur überhaupt, die in sämtlichen Jahrhunderten der Operngeschichte praktiziert worden ist.<sup>317</sup>

Auch wenn Dahlhaus einen differenzierten Blick auf den Gegenstand wirft, so hält er aber dennoch an der Benennung<sup>318</sup> fest. Sicherlich ließe sich über begriffliche Substitutionsversuche<sup>319</sup> diskutieren, dennoch würden Bezeichnungen wie *Reliterarisierung* oder *Textdominanz* das Gemeinte wohl kaum unverfänglicher erfassen,<sup>320</sup> selbst wenn damit das Bedürfnis nach einer Konzentration auf anspruchsvolle Operntexte deutlich erfasst würde, wie etwa Horst Oberbeil formuliert:

Die *Literaturoper* entstand aus dem Bedürfnis nach besseren literarischen Texten, die der Musik künstlerisch ebenbürtig sein sollten. Wort und Ton sollten sich ergänzen und zu einer Einheit verschmelzen. Im Gegensatz zur traditionellen Oper wurde eine Synthese von Text, Schauspiel und Musik in Form gleichberechtigter Elemente des Musiktheaters entwickelt.<sup>321</sup>

Wenn auch Oberbeil den Wunsch nach einer Begegnung von Ton und Musik auf Augenhöhe klar herausstellt, so bleibt an seiner Beschreibung das Problem, dass damit die *traditionelle Oper* (ein Begriff, der an sich bereits diskussionswürdig genug ist) als eindeutig hierarchische Kunstkombinationsform (nämlich die Musik präferierend) diffamiert werden würde – damit tritt er gerade im Falle von überwiegend als Literatur betrachteten Libretti, zu denken wäre etwa an Werke von Metastasio oder Quinault, eine nicht gerade einfach zu erstellende Beweisführung an. Doch selbst bei einer Ka-

vgl. Grell 1995, S. 227.

<sup>315</sup> Für ein weites Begriffsverständnis (also einer Akzeptanz sämtlicher literarischer Vorlagen) plädiert u. a. Gero von Wilpert, der die *Literaturoper* beschreibt als »[...] Oper nach einem vorgeprägten lit., meist, jedoch nicht unbedingt dramat. Stoff [...]« (Wilpert 2001, S. 476f.).

<sup>316</sup> Eine enge Begriffsverwendung ließe demnach nur gekürzte oder (gering) bearbeitete Sprechtheaterwerke (= Dramen) als Vorlagen für eine *Literaturoper* zu.

<sup>317</sup> Dahlhaus 1982a, S. 23.

<sup>318</sup> Oswald Panagl sanktioniert prinzipiell die Verwendung des Begriffs und erläutert für Komposita auf *Oper*: »In *Antikenoper* wird auf den Bezugszeitraum angespielt; *Barockoper* verweist auf die Epoche der Entstehung; *Künstleroper* nimmt auf den Gegenstand und die Fragestellung des Sujets Bezug. In *Zeitoper* als einem typischen Phänomen der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wiederum (Schönberg, Weill, Hindemith, Krenek) wird auf die Kongruenz von Entstehungsperiode und Referenzbereich abgezielt. Für den Ausdruck *Literaturoper* bedeutet dieser linguistische Befund, dass die variable Binnenstruktur des Kompositums und der semantische Spielraum des ersten Elements keine Argumente gegen die Verwendung des Begriffs liefern.« (Panagl 2009, S. 121).

<sup>319</sup> Karen Renée Banschach etwa spricht von *Literarisierung*, die sich aufgrund einer Intellektualisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt habe (siehe Banschach 1975, S. 1f.). Nahezu identisch formuliert zuvor Erich A. Dworak: »Wenn sich das Libretto der modernen Oper in einem fortschreitenden Literarisierungsprozeß befindet, so hat dies in erster Linie praktische Gründe. Diese 'Literarisierung' und 'Intellektualisierung' soll der oft geschmälernten Kunstgattung der Oper, dem Musikdrama, seinen ursprünglichen Rang als dem gesprochenen Theater völlig gleichwertige Form wieder zurückerobern.« (Dworak 1966, S. 214).

<sup>320</sup> Das genannte Beispiel ist natürlich in ähnlicher Weise anfällig für Kritik: So lässt es sich z. B. stets nur ex negativo denken, das bedeutet als Nachfolger auf eine Phase der *Nicht-Literarisierung*, womit die Libretti jener vorhergehenden Perioden bestenfalls unter den Generalverdacht reiner Gebrauchsliteratur geraten würden bzw. zugleich eine kaum auszukurnde Wertung erfolgt, welche man gerade zu vermeiden bestrebt ist.

<sup>321</sup> Oberbeil 2002, S. 128.



tegorisierung der Literaturoper als rein historisches Phänomen bleiben – auch dies wurde mehr als deutlich – genügend Schwierigkeiten für mögliche Definitionsversuche.

Grundsätzlich können die Ausführungen von Carl Dahlhaus, zusammengefasst in der 1983 veröffentlichten Aufsatzsammlung *Vom Musikdrama zur Literaturoper*,<sup>322</sup> neben dem 1982 von Sigrid Wiesmann herausgegebenen Sammelband *Für und Wider die Literaturoper*,<sup>323</sup> der auf ein Symposium des Jahres 1980 zurückgeht, welches vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloss Thurnau veranstaltet wurde, als hauptsächliche Literatur gelten.

Die Liste der sich auf breiterer Basis – also über einen Exkurs hinausgehend – unmittelbar mit der Literaturoper beschäftigenden Monographien scheint auf den ersten Blick überraschend kurz zu sein: Zu den beiden genannten Publikationen tritt noch Almut Ullrich mit *Die »Literaturoper« von 1970-1990*<sup>324</sup> aus dem Jahr 1991. Selbst Albert Giers mit 327 Seiten umfangreiche, aber dafür überwiegend kommentierte *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung*<sup>325</sup> verzeichnet neben den bereits genannten Veröffentlichungen nur noch jeweils einen Aufsatz des Hamburger Musikwissenschaftlers Peter Petersen<sup>326</sup> sowie des französischen Literaturwissenschaftlers (mit Schwerpunkt *Neue Deutsche Literatur*) Bernard Banoun<sup>327</sup>.

Weitere (von Gier an dieser Stelle nicht erwähnte) Aufsätze zum Thema stammen beispielsweise von Jürg Stenzl<sup>328</sup>, Jürgen Maehder<sup>329</sup>, Wolfgang Burde<sup>330</sup>, Horst Oberbeil<sup>331</sup>, Paola Maria Filippi<sup>332</sup>,

<sup>322</sup> Dahlhaus 1983a. Eine revidierte und stark geänderte Auflage erschien 1989 (Dahlhaus 1989a). Da in der Neuauflage elf Aufsätze gestrichen (»Ist die Oper eine „homologe Struktur“?«, »Mussorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts«, »Das Musikdrama als symphonische Oper«, »Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen«, »Das unterbrochene Hauptwerk«, »Wagner und die musikalische Moderne«, »Oper und Neue Musik«, »Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs Erwartung«, »Schreker und die Moderne«, »„Am Text entlang komponiert“«, »Schallplattenkultur und Opernrepertoire«), aber nur ein Aufsatz hinzugefügt wurde (»Die Tragödie als Oper« (= Dahlhaus 1989c)), kann die Originalausgabe von 1983 als umfassendere betrachtet und überwiegend herangezogen werden. Es ist jedoch zu beachten, dass auch für die Ausgabe von 1983 nur vier Aufsätze neu erstellt wurden (Dahlhaus 1983b, 1983c, 1983d, 1983e); die übrigen Beiträge wurden bereits zuvor ab 1970 in unterschiedlichen Organen publiziert (siehe dazu Dahlhaus 1983a, S. 267f. sowie Kapitel 6.2).

<sup>323</sup> Wiesmann 1982, darin beispielsweise Dahlhaus 1982b, c, d; Gräwe 1982, Gerhartz 1982, Klebe 1982, Koebner 1982, Reimann 1982a, b; Vill 1982.

<sup>324</sup> Ullrich 1991. Man beachte dabei die Verwendung des strittigen Terminus' in Anführungszeichen, wodurch eine Distanzierung erzielt wird: Offenbar ist sich die Autorin bei der Verwendung des Begriffes nicht ganz wohl. Ullrichs Position wird übrigens von Mösch hart attackiert, z. B. weil sie seiner Meinung nach »[...] den Begriff der Literaturoper von einer durch den ‚literarisch geprägten Text‘ beeinflussten Oper so wenig trennt, daß historische Entwicklungen geradezu verzerrt erscheinen.« (Mösch 2002, S. 64f.).

<sup>325</sup> Auch wenn Gier eine »wie auch immer geartete Vollständigkeit« seiner Zusammenstellung ablehnt, so ist dennoch davon auszugehen, dass zumindest bis 2003 die relevanten Publikationen erfasst sein müssten, da sich – nach eigenen Angaben – die bibliographischen Notizen einerseits aus seiner eigenen Forschung, andererseits jedoch aus allen Daten rekrutieren, die seit 1996 in den von ihm herausgegebenen *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* (Bamberg) erfasst wurden (wobei die Reihe allerdings bereits seit 1994 erscheint). Die *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung* ist in vier Teile untergliedert (1. Allgemeines – Systematisch, 2. Allgemeines – Historisch, 3. Librettisten, 4. Komponisten) und wird von Gier auf der Homepage der Deutschen Rossinigesellschaft bereitgestellt (Gier 2003a).

<sup>326</sup> Petersen 1999.

<sup>327</sup> Banoun 2003.

<sup>328</sup> Stenzl 1991.

<sup>329</sup> Maehder 1988 (siehe auch Maehder 1984/1992a).

<sup>330</sup> Burde 1996.

<sup>331</sup> Oberbeil 2002.

<sup>332</sup> Filippi 2003.

Ewa Wojno-Owczarska<sup>333</sup> oder Kai Köhler<sup>334</sup>. Neueren Datums ist auch die 2009 von Swantje Gostomzyk publizierte Studie *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*,<sup>335</sup> die sich mit dem Werk von Detlev Glanert auseinandersetzt, »[...] der seit Mitte der 1990er Jahre einer der meist aufgeführten deutschen Opernkomponisten ist.«<sup>336</sup> In den Katalogen von Universitäts- und Staatsbibliotheken findet sich zudem noch der Bericht über die IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt 1988,<sup>337</sup> womit die Aufzählung der Schriften, die den umstrittenen Terminus explizit im Titel tragen, beinahe erschöpft scheint.<sup>338</sup>

Dieser Zustand der auf den ersten Blick recht überschaubar wirkenden Forschungsliteratur resultiert freilich nicht aus mangelndem wissenschaftlichen Interesse, sondern aus der Untrennbarkeit des Phänomens *Literaturoper* mit einer obligatorischen Betrachtung des Librettos an sich – wie z. B. auch Mösch feststellt:

Wer sich heute mit dem Phänomen des Operntextes im 20. Jahrhundert beschäftigt, landet deshalb schnell bei Grundsätzlichem, ohne daß damit der trivialen Tatsache widersprochen wäre, daß Gattungsnormen kaum noch existieren, sondern lediglich als Begriffsgespenst kursieren.<sup>339</sup>

Die Äußerungen zum Thema *Literaturoper* sind indes enorm, nur finden sie sich in der Regel als Appendix des Librettodiskurses; ein – vor der nachvollziehbaren Prämisse, über das *Allgemeine* zum

<sup>333</sup> Wojno-Owczarska 2007.

<sup>334</sup> Köhler 2010. Aus der Aktualität einer Publikation ist freilich nicht unbesehen zu folgern, dass der theoretische Reflexionsgrad ebenso aktuell den Stand der Diskussion repräsentiert: So beruft sich Köhler in seinem Aufsatz etwa ausschließlich auf Dahlhaus (1983a bzw. 1989a) und paraphrasiert dessen Aussagen lediglich; dabei verfolgt er eine enge Auffassung des Begriffsbereichs: Neu sei – so Köhler – nicht, dass bereits vorhandene Literatur zum Ausgangspunkt für ein Libretto würde, sondern (im Gegensatz etwa zu literarischen Adaptionen des 19. Jahrhunderts) der Text im 20. Jahrhundert mit nur geringen Bearbeitungen einfach übernommen werden könnte (vgl. Köhler 2010, S. 132). Dass er mit dieser Definition nur vertonte Schauspieltexte als zulässige Vorlagen für *Literaturopern* erklärt, ist ihm offenbar nicht bewusst (und zudem keinesfalls im Sinne von Dahlhaus).

<sup>335</sup> Gostomzyk 2009.

<sup>336</sup> *Ibid.*, S. 13.

<sup>337</sup> Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): *Material zum Theater: Literaturoper – Opern-Oper – Regietheater. Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt*. Berlin 1988. Letztlich erweisen sich die Niederschriften der dort geführten Diskussionen jedoch als praxisbezogen und zugleich hochgradig politisch dominiert; zusätzlich wird der im Titel erweckte Bezug keinesfalls eingelöst, da gerade nicht über systematische oder historische Positionen von *Literaturopern* verhandelt wird. Es geht vielmehr um allgemeine Fragen das Musiktheater der DDR betreffend (»Und man kann eigentlich sagen, daß die DDR in Fragen der Oper führend ist. Was die andere Art des Musiktheaters, die etwas mit Demokratieverständnis zu tun hat, betrifft, so steht sie bei uns noch ganz am Anfang ihrer Entwicklung.« – dies äußert etwa Thomas Heyn in der ersten Gesprächsrunde (*ibid.*, S. 33f.)).

<sup>338</sup> Erwähnung finden muss noch Dörte Schmidt (Schmidt 1993), für die allerdings die *Literaturoper* keine problematische Kategorie darstellt, denn sie betrachtet diese mit den Worten von Hermann Danuser lapidar als »[...] zentralen Typus der Gattung in unserem Jahrhundert [...]« (*ibid.*, S. 3) und gebraucht den Terminus *Literaturoper* auf insgesamt 273 Seiten nur sieben Mal.

Ferner sei noch Astrid Schmitt-v. Mühlenfels (Schmitt-v. Mühlenfels 1999) genannt, welche aber ebenfalls keinen neuen Beitrag zur Theorie der *Literaturoper* liefert, da sie sich ausschließlich auf die Definition von Dahlhaus beruft, aber (wie auch Köhler 2010) deren bis dato bereits nachhaltig erfolgte Diskussion und Kritik *nicht* rezipiert.

Diese Aufzählung komplettieren können noch die Hinweise auf einen Artikel über die *Literaturoper* eines Nachschlage-Werkes (Strasser-Vill 1987) sowie eine in Tschechien publizierte Aufsatzsammlung (Chew/Macek 2009), bei der die Beiträge von Geoffrey Chew (Chew 2009) und Oswald Panagl (Panagl 2009) hervorzuheben wären (siehe dazu Kapitel 4.10).

Auch die Publikation von Arkadi Junold *Das Für und Wieder* [sic!] *der Literaturoper* (Berlin 2008), deren Titel entweder eine eigenwillige Anspielung auf Wiesmanns Bericht von 1982 darstellt oder schlichtweg ein eklatanter Druckfehler ist, verhandelt keinesfalls kritische oder antagonistische Positionen; außerdem lässt sie sich kaum als wissenschaftlichen Kriterien standhaltender Beitrag auffassen (und zwar keineswegs nur aufgrund unzähliger orthographischer Nachlässigkeiten).

<sup>339</sup> Mösch 2002, S. 36.

*Speziellen* gelangen zu wollen – durchaus sinnvolles Vorgehen. Die Erstellung einer separaten Bibliographie zur Literaturoper ist daher wenig überzeugend, da sie sich nämlich entweder (mit nur wenigen Ergänzungen) in den in diesem Kapitel bereits genannten Titeln erschöpfen würde oder demgegenüber sämtliche Literatur umfassen müsste, die auch für die allgemeine Librettoforschung selbst ebenfalls relevant ist: Es lassen sich aber kaum utilitäre Kriterien vorstellen, welche eine bestimmte Veröffentlichung derart eindeutig entweder zur Librettologie oder eben »nur« ihres Spezialdiskurses *Literaturoper* zurechenbar erscheinen lassen würden; die Präsupposition, das Phänomen *Literaturoper* als Gegenstand der Librettoforschung aufzufassen, scheint in diesem Rahmen ebenso trivial wie obligatorisch.

### 3.2 Zur Definition von Petersen und Winter

Bevor in späteren Kapiteln allgemeine Positionen zum Libretto näher beleuchtet werden und damit auch das Phänomen der Literaturoper wieder tangiert wird, soll an dieser Stelle eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Thema erfolgen. So können wesentliche, vor allem jedoch spezielle Aspekte der Literaturoper behandelt werden, ohne dass sie mit allgemeinen Überlegungen zum Opernlibretto kollidieren oder dadurch Perspektiven korrumpiert werden.

Als Ausgangspunkt bieten sich dabei die Ausführungen von Peter Petersen an, der 1997 mit Hans-Gerd Winter eine Definition des Begriffs *Literaturoper* formuliert und diese auch nachhaltig propagiert hat. Einerseits handelt es sich hier um eine Definition, die auch *expressis verbis* als solche deklariert ist, wodurch eine Überprüfung auf potentielle Tauglichkeit überhaupt erst indiziert scheint; andererseits lässt sich gerade an dieser These die Mehrheit der relevanten problematischen Punkte exemplifizieren. Petersen selbst postuliert:

Termini müssen mit Definitionen verbunden werden, sonst können sie nicht als Termini gelten. In den Wörtern Terminus und Definition stecken die Bedeutungsmomente ‚Grenze‘ und ‚Schluß‘. Wenn sich eine Gruppe von Fachleuten über den Bedeutungsinhalt eines Wortes einigt, ist ‚Schluß‘ mit dem freien Gebrauch des Wortes. Im hier erörterten Fall ist es offenbar so, daß sich die Musikwissenschaft noch nicht über den Bedeutungsinhalt des Wortes ‚Literaturoper‘ geeinigt hat, so daß man sich scheut, es als Terminus festzuschreiben und in die Lexika aufzunehmen.<sup>340</sup>

Diese Haltung geht konform mit der vom Deutschen Institut für Normung erarbeiteten DIN-Norm 2342, die sich mit *Begriffen der Terminologielehre* auseinandersetzt und *Terminus* (gleichgesetzt mit *Fachwort*) definiert als »Das zusammengehörige Paar aus einem Begriff und seiner Benennung als Element einer Terminologie.«<sup>341</sup> Eugen Wüster, Begründer der Terminologiewissenschaft, warnt jedoch: »Es ist nicht möglich, eine zweckmäßige Benennung für einen Begriff festzulegen, ehe der Begriff nicht geklärt und definiert worden ist.«<sup>342</sup> Im Falle der *Literaturoper* wird allerdings, auch von Petersen, exakt konträr gearbeitet: Die Benennung ist vorhanden, der Begriff aber nicht geklärt und definiert. Nun stellt eine derartige Konfiguration für die Geistes- und Kulturwissenschaften keine sonderlich erwähnenswerte Ausnahme dar; es ist sogar grundsätzlich als wünschenswert zu betrachten, wenn die benutzte Terminologie und somit zugleich die verwendeten Denkansätze einer

<sup>340</sup> Petersen 1999, S. 53. Die erste Definition von 1997 wurde 1999 erläutert und (geringfügig) erweitert.

<sup>341</sup> DIN 2342 (Oktober 1992), Teil 1, »3.2 Terminus (auch Fachwort)«, Seite 3.

<sup>342</sup> Wüster 1991, S. 33.

kontinuierlichen Revision unterzogen werden. Dennoch erweist sich der Fall der Literaturoper insofern anders gelagert, als es hier nicht um die Präzisierung eines bereits anerkannten Prinzips geht, sondern noch immer grundsätzliche Dinge verhandelt werden (müssen) – darunter auch die Frage nach der Daseinsberechtigung des Phänomens an sich. Für Petersen scheint eine Zweckmäßigkeit seiner Vorgehensweise dennoch gegeben, da die Suche nach einer validen Definition durchaus als Desiderat zu betrachten sei:

Das Wort ‚Literaturoper‘ gehört zu jenen Fachausdrücken in der Musikwissenschaft, die häufig gebraucht, aber selten definiert werden. Zieht man allgemeine und fachliche Lexika zu Rate, so läuft man ins Leere. Das Wort findet sich weder im Duden noch in Konversationslexika. Im Sachteil von *Riemanns Musiklexikon* fehlt der Eintrag ebenso wie im Sachteil der Neuausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* führt den Terminus ‚Literaturoper‘ (bisher) nicht, auch nicht das *Sachwörterbuch der Musik* oder *Meyers Taschenlexikon Musik*. Nicht einmal das *Opernlexikon* von Horst Seeger kennt die ‚Literaturoper‘. Nur in *The New Grove Dictionary of Opera* steht ein kurzer Eintrag unter dem Stichwort ‚Literaturoper‘ – hier bezeichnenderweise als deutsches Lehnwort (wie ‚Lied‘ und ‚Leitmotiv‘) gebraucht. Einen eigenen Artikel über die ‚Literaturoper‘ steuert überraschenderweise das literaturwissenschaftliche *Handbuch Moderne Literatur in Grundbegriffen* von 1987 bei.<sup>343</sup>

Interessanterweise richtet sich sein Vorwurf an die Musikwissenschaft, nicht an die Theater- oder Literaturwissenschaft. Petersen – selbst Musikwissenschaftler – betrachtet den Sachverhalt somit zuvorderst im Fokus seiner eigenen Disziplin. Dass diese sich nicht näher mit der Problematik auseinandergesetzt hat, lässt folgende Schlüsse zu: Entweder stellt der umstrittene Begriff für die Musikwissenschaft gerade *keinen* desideraten Terminus dar<sup>344</sup> oder es lässt sich einfach keine Definition finden: Denn eine Beschreibung zu allgemeiner Natur ist sinnlos, da sie auf eine nichtssagende Weise stets »richtig« ist; eine zu eng gefasste Formulierung wiederum träfe nur auf wenige Spezialfälle zu und würde dem Phänomen in seiner Gesamtheit nicht gerecht werden.

Als gemeinsamer Fluchtpunkt der Definitionsversuche zur Literaturoper ergibt sich – meist evident, partiell latent – der Rekurs auf Dahlhaus. Nun verhält es sich entgegen mehrfach vertretener Ansichten allerdings so, dass Dahlhaus nicht an einer singulären prominenten Stelle *seine* eine Definition des Sachverhaltes hinterlassen hat; vielmehr lassen sich seine Schriften als beinahe nietzscheanischer Steinbruch auffassen, in dem Fundstücke unterschiedlicher Couleur zu Tage gefördert werden können, die sowohl *für* als auch *gegen* eine bestimmte Perspektive verwendbar sind. Petersen jedenfalls liest Dahlhaus folgendermaßen:

Dahlhaus formulierte 1980 kurz und bündig, bei der ‚Literaturoper‘ sei ‚ein Schauspieltext‘ gegeben, ‚der, meist etwas gekürzt, ›so vertont wird, wie er dasteht‹. Daß Dahlhaus narrative Texte von der Möglichkeit, Bezugstext für ‚Literaturopern‘ zu sein, ausschloß, erklärt sich aus dem Unbehagen gegenüber einem ‚Terminus‘, der ‚durch übermäßigen Gebrauch immer diffuser geworden‘ sei und deswegen einer Eingrenzung bedürfe.<sup>345</sup>

Hier bezieht sich Petersen auf eine von Friedrich Hommel im Rahmen des Thurnauer Symposiums im Jahre 1980 angefertigte Diskussionsniederschrift<sup>346</sup> sowie auf einen Aufsatz Dahlhaus’ namens

<sup>343</sup> Petersen 1999, S. 52. Oswald Panagl weist 2009 jedoch auf Folgendes hin: »Nimmt man Opernlexika aus neuester Zeit zur Hand, so erscheint der Begriff der *Literaturoper* durchwegs als eigenes Lemma und erweist damit zumindest nominell seine Akzeptanz.« (Panagl 2009, S. 16). Als konkrete Beispiele nennt er das *Lexikon der Oper* (Laaber 2002) (= Schmierer 2002) und *Reclams Lexikon der Opernwelt* (Stuttgart 1998).

<sup>344</sup> Es könnte etwa davon ausgegangen werden, dass es für die Analyse von Opern schlichtweg irrelevant ist, ob die textliche Komponente »nur« als Derivat oder aber als originäre Erfindung eingestuft wird, weil stets die *konkret* realisierten Konfigurationen textlicher und musikalischer Natur zu erfassen sind, womit die Einführung einer solchen Kategorie überflüssig wäre.

<sup>345</sup> Petersen 1999, S. 53.

<sup>346</sup> Hommel 1982, S. 81-85; Dahlhaus’ Aussage befindet sich auf S. 84.

*Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*<sup>347</sup>. So apodiktisch, wie Petersen angibt, formulierte Dahlhaus im Jahr 1980 allerdings nicht, wie die Einsichtnahme in die originale Textstelle belegt; dort hält Hommel fest:

Dem sich unversehens literarisierenden Begriff der Literaturoper zog Dahlhaus die Grenze einer pragmatischen ‚Konvention‘ nach weniger spitzfindigen als handfesten Kriterien: gegeben ist ein Schauspieltext, der, meist etwas gekürzt, ‚so vertont wird, wie er dasteht‘.<sup>348</sup>

Damit wird deutlich, dass Petersen die im Rahmen einer (protokollierten) Gesprächsrunde aufgestellte »Arbeitsthese« offenbar in den Rang einer autoritären Definition wuchten will; allerdings geht es hier lediglich um eine an pragmatische Konventionen angelehnte, vor allem jedoch temporäre Hilfskonstruktion – ein gewissermaßen heuristisches Procedere, welches von Dahlhaus zur Grundlage einer Diskussion gemacht wurde, aber niemals als »offizielle« Definition deklariert wurde. Gleichzeitig entspringt Dahlhaus' Ausschluss narrativer Texte weniger dem Unbehagen einer inflationären Begriffsverwendung, sondern er nimmt die Eingrenzung dieses Begriffs gerade deshalb vor, um dessen Konturen zu schärfen – zugrunde liegt somit ein diametrales Interesse:

Der Begriff der Literaturoper, der die herrschende Tendenz durch ein Schlagwort ausdrückt, ist allerdings einer der Termini, die durch übermäßigen Gebrauch immer diffuser geworden sind. Daß es sinnwidrig wäre, sämtliche Opern, deren Libretti auf literarische Vorlagen zurückgreifen – seien es Dramen, Romane oder Märchen –, als Literaturopern zu rubrizieren, ist offenkundig, weil die Kategorie dadurch so umfassend und unspezifisch würde, daß sie den besonderen, charakteristischen Entwicklungszug des 20. Jahrhunderts, auf den sie zielt, nicht mehr träfe. Andererseits scheint der Vorschlag, als Literaturopern ausschließlich Werke zu bezeichnen, die einen Dramentext wörtlich, wenn auch gekürzt, als Libretto verwenden, manchen Historikern und Publizisten zu eng zu sein und für den Sachverhalt, der erfaßt werden soll, nicht auszureichen.<sup>349</sup>

Dahlhaus bekennt sich hier im Gegensatz zu einer systematischen Perspektive zu einer historischen Begriffsverwendung. Die Gründe dafür wurden bereits erörtert: Eine Öffnung des Begriffs würde unweigerlich zu einer Entgrenzung und Auflösung der Kategorie *Literaturoper* führen, weil in diesem Fall für beinahe jedes Libretto eine (wie auch immer geartete) literarische Vorlage feststellbar wäre; eine Eingrenzung wiederum ist ebenfalls problematisch, da ein Taxieren des Umfangs eliminiertes Inhalte schlichtweg nicht befriedigend möglich ist (deutlich am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Prinz von Homburg*)<sup>350</sup>. Dahlhaus konstatiert nur wenige Zeilen später sein Verständnis der Literaturoper als Phänomen des 20. Jahrhunderts, worunter jedoch auch Vorlagen zu summieren wären, die nicht auf Schauspieltexten beruhen.<sup>351</sup> Es ist damit evident, dass Dahlhaus' *Schnellformulierung* der Diskussionsrunde von 1980 als eine für die spezifische Situation gemünzte und damit

<sup>347</sup> In: Dahlhaus 1983a, S. 229-237; Petersen rezipiert allerdings die Neuauflage von 1989 (dort S. 278-293). Die Aufsätze sind jedoch in beiden Ausgaben inhaltlich identisch (Erstpublikation dagegen Dahlhaus 1982a).

<sup>348</sup> Hommel 1982, S. 84.

<sup>349</sup> Dahlhaus 1982a, S. 22f.

<sup>350</sup> Es kursieren konträre Meinungen über die einzufordernde Nähe des Literaturoperlibrettos zu seiner Vorlage: Während die eine Seite, vertreten z. B. durch Claus H. Henneberg, der Auffassung ist, dass jede Szene unmittelbar mit der Vorlage zu korrespondieren habe (womit Bergs *Wozzeck* eben keine Literaturoper wäre), geht etwa Hans Joachim Kreutzer davon aus, dass erst eine umfangreiche Bearbeitung, wie sie Bachmann im *Prinz von Homburg* vornimmt, zur genuinen Literaturoper führt, weil nur in diesem Fall eine erkennbare Eigenleistung des Verfassers vorliegt (vgl. Kreutzer 1994; Petersen bemerkt übrigens, dass es sich dabei um eine Neufassung eines bereits 1977 publizierten Aufsatzes handelt (siehe Kreutzer 1977)).

<sup>351</sup> Ullrich weist in diesem Zusammenhang auf die Nennung des Begriffs von Dahlhaus in einem Lexikon-Artikel hin (siehe Dahlhaus 1981c, S. 115ff.) im Zusammenhang mit Bergs *Wozzeck* und *Lulu*, »[...] die zwar einerseits der Tradition des Musikdramas verhaftet sind, andererseits als Vertonung von Büchner- und Wedekind-Texten zu den ‚Literaturopern‘ zählen.« (Ullrich 1991, S. 19). Dahlhaus fordert hier nicht, dass nur gekürzte Schauspieltexte als Vorlagen zulässig seien, sondern weist lediglich auf das Potential dieses Novums des 20. Jahrhunderts hin. Das Stichwort *Literaturoper* verdeutlicht in diesem Artikel nur die Verwendung bekannter »literarischer« Vorlagen.

ephemere Hilfsthese zu verstehen ist; sein Interesse gilt dabei, wie andere Textstellen eindeutig aufzeigen, einem historischen Phänomen des 20. Jahrhunderts – nämlich dem verstärkten Heranziehen literarischer Vorlagen für die Opernproduktion. Mehr kann – ohne spekulativ zu werden – keinesfalls aus dieser Aussage konkludiert werden. Wenn Petersen – beinahe kolportierend – fortfährt: »Letztendlich beschränkte Dahlhaus den Ausdruck ‚Literaturoper‘ aber auf solche Opern, ‚deren Szenenführung und sprachliche Form aus einem Drama stammen‘.«<sup>352</sup>, dann entlarvt die Lektüre des Originals erneut eine stark tendenziöse Lesart, denn Dahlhaus artikuliert eigentlich (es handelt sich hierbei um den Aufsatz »*Zur Dramaturgie der Literaturoper*«)<sup>353</sup>:

Obwohl die Dramaturgie einer Literaturoper mit der des Schauspiels, dessen Text in größeren oder kleineren Bruchstücken die Grundlage der Oper bildet, keineswegs gleichgesetzt werden darf, lassen sich dennoch in einer Oper, deren Szenenführung und sprachliche Form aus einem Drama stammen, die Grundzüge der Dramaturgie des Modells nicht so restlos auslöschen, wie das im 19. Jahrhundert bei der Umformung vom Schauspielen in Opernlibretti oft genug der Fall war.<sup>354</sup>

Weil Dahlhaus hier einen konkreten Vorgang beschreibt (nämlich dass ein kaum bearbeiteter Schauspieltext zur Vorlage eines Opernlibrettos wird – kurz zuvor spricht er von der Nähe der Oper zum Sprechtheater und in diesem Zusammenhang von Debussys *Pelléas et Mélisande*), kann daraus ebenfalls keine allgemeine Definition abgeleitet werden: Er zielt hier auf eine genetische Nähe von Dramenvorlage und Libretto, die im Fall der Übernahme von Schauspieltexten schlichtweg deutlicher zu Tage tritt als bei poetologischen Restriktionen unterliegenden Bearbeitungen. Ein Ausschluss anderer Textsorten als Dramen für Vorlagen von Opernlibretti erfolgt nicht.

Für die Debatte um die Literaturoper stellen Dahlhaus' Äußerungen anscheinend ein sakrosanktes, aber gleichsam missverständenes Evangelium dar. Petersen erklärt am Beispiel des Artikels von Strasser-Vill<sup>355</sup> in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*<sup>356</sup>:

Am Beginn des Artikels zeigt sich die geradezu repressive Wirkung Carl Dahlhaus' auf die jüngeren Kolleg/innen in der Musikwissenschaft der 80er-Jahre: ‚Die Frage, welche Art musikdramaturgischer Literaturvertonung als L.[iteraturoper] anzusprechen sei, hat Dahlhaus strikt dahingehend entschieden (!), daß der Begriff unter der Fülle der Libretti mit literarischen Vorlagen (als da sind Dramen, Romane, Novellen, Mythen, Märchen, Gedichte etc.) nur jene Werke bezeichnet, die einen Dramentext weitgehend wörtlich, wenn auch gekürzt, als Libretto verwenden.‘<sup>357</sup>

Erneut appelliert Petersen dabei übrigens an die Musikwissenschaft. Für die vermeintlich *strikte* Entscheidung Dahlhaus', von der Strasser-Vill spricht, findet sich, wie bereits dargelegt, kein Beleg. Interessant ist, dass Petersen aber selbst ebenfalls Opfer der repressiven Wirkung von Dahlhaus wird, da er diesen ebenso restriktiv liest wie die von ihm gescholtenen Adepten. Es gilt allerdings –

<sup>352</sup> Petersen 1999, S. 54.

<sup>353</sup> Petersen betont, dass dieser Aufsatz dreimal publiziert wurde (als Referatstext bei Wiesmann (1982, S. 147-163) sowie in Dahlhaus' eigenen Publikationen (1983a, S. 238-248 bzw. 1989a, S. 294-312), vgl. oben).

<sup>354</sup> Dahlhaus 1982c, S. 148.

<sup>355</sup> Strasser-Vill 1987. Bei *Strasser-Vill* handelt es sich unzweifelhaft um die Theaterwissenschaftlerin *Susanne Vill*, die offenbar (nur?) in dieser Publikation von 1987 einen Doppelnamen benutzte (vgl. Publikationsliste auf <http://www.susanne-vill.de/publikationen/aufsaetze.html> (25.11.2010)). Um Missverständnisse zu vermeiden, was die Textbezüge betrifft, wird in dieser Arbeit stets der Name der Original-Publikationen benutzt, auch wenn es sich um identische Autoren handeln sollte, die später noch unter anderen Namen publizierten.

<sup>356</sup> Strasser-Vill 1987 (bzw. Vill 1994; neu sind hier lediglich zwei kleine Absätze am Ende sowie die um zwei neuere Titel erweiterte Literaturangaben).

<sup>357</sup> Petersen 1999, S. 54, Anmerkung 11. Dass Strasser-Vill hier derart restriktiv argumentiert, bemängelt bereits Ullrich (vgl. Ullrich 1991, S. 19). Diese enge Auffassung von Dahlhaus' Aussagen vertreten übrigens auch Beck (vgl. Beck 1997, S. 54) oder Köhler (Köhler 2010, S. 132).

auch dies wurde ausführlich gezeigt – die Feststellung von Almut Ullrich: »Ein Insistieren auf einer engen Definition ist zumindest nach Dahlhaus nicht gegeben.«<sup>358</sup>

Petersen teilt die sich auf Dahlhaus berufenden Ansätze in diejenigen, welche der *engen* Definition folgen und damit nur bearbeitete Dramentexte als Vorlagen zulassen würden (wie Hermann Danuser<sup>359</sup>, Susanne Strasser-Vill<sup>360</sup>, Julian Budden<sup>361</sup>, Joachim Reiber<sup>362</sup> oder Claus H. Henneberg<sup>363</sup>) und solche, die der *weiten* Fassung folgen (und damit auch Novellen, Romane etc. gelten lassen, wie Siegfried Borris<sup>364</sup>, Leo Karl Gerhartz<sup>365</sup> oder Harald Fricke<sup>366</sup>). Dass dieser Einteilung Petersens nicht ungeprüft vertraut werden kann, zeigt beispielsweise der Lexikon-Eintrag in *The New Grove Dictionary of Opera (GroveO)* von Julian Budden, der von Petersen in die Linie der engen Dahlhaus-Tradition gestellt wird. Der Originaltext von Budden lautet:

Literaturoper (Ger.: 'literature-opera'). A term of recent origin used to denote an opera in which the composer sets an already existing literary text, however abbreviated (as opposed to a specially written libretto). Examples include Debussy's *Pelléas et Mélisande* (text by Maeterlinck; 1902), Mascagni's *Guglielmo Ratcliff* (Heine, trans. A. Maffei; 1895), Zandonai's *Francesca da Rimini* (D'Annunzio; 1914), Dargomizhky's *The Stone Guest* (Pushkin; 1872), Rimsky-Korsakov's *Mozart and Salieri* (Pushkin; 1898), Vaughan William's *Riders to the Sea* (Synge; 1937), Boughton's

<sup>358</sup> Ullrich 1991, S. 20.

<sup>359</sup> »Der Begriff zeigt einen Libretto-Typus an, bei dem der Komponist, statt ein opernspezifisches Libretto zu vertonen, ein Drama des Sprechtheaters zur Textgrundlage nimmt, meist gekürzt, doch im Wortlaut nicht oder nur wenig geändert.« (Danuser 1984, S. 350; siehe auch S. 424). Dass durch Formulierungen wie *opernspezifisches Libretto* mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet werden, ist evident.

<sup>360</sup> Siehe dazu eben angeführtes Zitat von Petersen bzw. Strasser-Vill 1987, S. 223 und Vill 1994, S. 246.

<sup>361</sup> Budden 1992, S. 1290.

<sup>362</sup> »Der Terminus selbst bezeichnet im engeren Sinn jene Art musikdramatischer Literaturvertonung, der ein bereits vorhandener Dramentext wörtlich, gekürzt oder – aus musikalischen Gründen – modifiziert zugrunde liegt.« (Reiber 1996, Sp. 1179). Zugleich fügt Reiber aber unter Rekurs auf Dahlhaus hinzu, dass auch der gesteigerte Anspruch am Literarischen allgemein darunter verstanden wird. Damit insistiert Reiber keinesfalls auf einer engen Definition des Begriffs, wie Petersen interpretiert.

<sup>363</sup> »Als ‚Literaturoper‘ sollte man bezeichnen, was ohne Eingriffe – den Sinn nicht entstellende Striche ausgenommen (*Dantons Tod*, Blacher/von Einem) – durch den Komponisten vom Blatt weg vertont worden ist. Durch das Inmusiksetzen wird der Sinn doch allemal verändert. Beispiele für das, was ich ‚Literaturoper‘ nennen möchte, wären demnach Claude Debussys *Pelléas et Mélisande*, Richard Strauss' *Salome* und die beiden Büchnervertonungen durch Alban Berg und Manfred Gurlitt des *Woyzeck*.« (Henneberg 1985, S. 261). Die von ihm genannten Beispiele sind jedoch insofern problematisch, als etwa Berg Büchner keinesfalls vom Blatt weg vertont und Strauss nicht Oscar Wilde, sondern Hedwig Lachmann, welche die deutsche Übersetzung besorgte, in Musik setzte.

<sup>364</sup> »Was aus ästhetischer Sicht gegen sie spräche, ist nicht so sehr ihre oft nicht für die Vertonung gedachte Sprachstruktur als vielmehr der daraus folgende literarische Gesamthabitus. Eine Novelle, ein Roman oder ein Drama des Sprechtheaters haben ihrer Anlage nach je eigene Arten und Mittel der Kommunikation, sprechen eigene Erlebnisebenen an. Trotzdem besteht das Faktum, daß auf der Schwelle zur neuen Opernepoche gerade die Literaturoper ein entscheidendes Wort gesprochen hat. Am Anfang unseres Jahrhunderts waren es Debussys ‚Pelléas et Mélisande‘ und Strauss' ‚Salome‘. Hier ist in einem besonderen Maße die Vermittlung über den Anpassungsprozeß durch eine Libretto-Fassung vermieden. Bergs ‚Wozzeck‘ und ‚Lulu‘ sind ebenfalls als Literaturopern zu bezeichnen, da ihnen der Komponist eine zwar erhebliche, feinsinnige Strukturveränderung und gelegentlich Textredaktionen vorgenommen hat, die Wortdramen im übrigen aber doch in ihrer Substanz intakt geblieben sind.« (Borris 1973, S. 17).

<sup>365</sup> »Im Kontext dieser allgemeinen Problematik ist die Literaturoper nach 1945 nicht frei von Zügen eines (gewiß unfreiwilligen, aber gleichwohl unverkennbaren) Vertuschungsmanövers. Denn mit Hilfe anerkannter Literatur wird hier über den Umstand hinweggetäuscht, daß es ‚Oper‘ als aktuelle lebendige Komposition kaum mehr oder bestenfalls als gegen alle Intentionen von Hausarchitektur, Publikum, Verwaltungs- und Probenbürokratie mühselig durchgesetzten Sonderfall gibt. [...] Die literarische Vorlage liefert mithin jene Einheitlichkeit, Dramatik und vor allem jene Harmonie zu den herrschenden Theaterverhältnissen, die die Musik für sich allein nicht mehr zu leisten imstande ist, vielmehr in der Regel gar nicht mehr leisten will. Die Literaturoper ist damit nicht mehr (allerdings auch nicht weniger) als mit Hilfe der Musik inszenierte Weltliteratur.« (Gerhartz 1982, S.54f.).

<sup>366</sup> »In den allermeisten Fällen liegt dem Operntext bereits eine mehr oder weniger bekannte literarische Gestaltung des Stoffes zugrunde [...] Obwohl also Dramen keine herausgehobene Stellung unter den Opernvorlagen besitzen, eigenen sie sich methodisch doch in besonderer Weise als Vergleichsobjekt.« (Fricke 1985, S. 95f.).

*Alkestis* (Euripides, trans. Gilbert Murray; 1922), Searle's *Hamlet* (Shakespeare, 1968) and Henze's *Ein Landarzt* (Kafka; 1951).<sup>367</sup>

Eine enge Begriffsverwendung kann im Definitionsvorschlag von Budden nicht erkannt werden; die Formulierung ist im Gegenteil aufgrund ihrer Allgemeinheit geradezu als offen (und somit nur schwerlich praktikabel) einzustufen, da als Vorlage letztlich jeglicher literarische Text zulässig ist.

Demgegenüber benennt Petersen noch eine Fraktion, die den Begriff Literaturoper als untauglich ablehnen würde wie etwa Karl Dietrich Gräwe<sup>368</sup>, Wolfgang Ruf<sup>369</sup> oder Albert Gier<sup>370</sup>. Gräwe beispielsweise stellt das Postulat nach literarischer Qualität in der Oper an sich in Frage:

Libretti wie die von Friedrich Kind, Chézy, Wohlbrück, die den Komponisten der deutschen romantischen Oper wie Weber, Marschner, Kreutzer als Vorlage dienten, gelten als Muster anspruchsloser bis verunglückter Verseschmiederei. Durchaus nicht zu recht, denn es ist die Frage, ob dichterischer Mangel, ob das Fehlen von Kriterien der Hochliteratur für die ästhetische Wertung der Gattung Oper überhaupt von Belang ist.<sup>371</sup>

In diesem Zusammenhang antizipiert Gräwe im weiteren Sinn eine Perspektive, die als Erika Fischer-Lichtes *Zeichen-von-Zeichen-Paradigma*<sup>372</sup> Karriere in der Theatersemiotik machen wird: Er beschreibt die Sprache der Oper als Abbild realer Sprache, die hier jedoch nach anderen ästhetischen Prämissen funktionieren würde.<sup>373</sup> Deutlich wird, dass sich in solchen Fragestellungen die allgemeine Librettoforschung und die Debatte um die Literaturoper signifikant tangieren und überaus großflächig überschneiden.

<sup>367</sup> Budden 1992, S. 1290.

<sup>368</sup> »Was also ist Literaturoper? Literaturoper ist eine Erscheinung, die normativ nichts mit ihren Inhalten, ihrer Dramaturgie, ihrer sprachlichen Besonderheit zu tun hat, also durchaus nicht aus sich selbst erklärbar ist; der Begriff Literaturoper deutet lediglich eine Tendenz, eine Art der Häufigkeitsverteilung, eine Neigung zu statistischer Dichte an. Diese statistische Dichte ist geschichtlich gebunden, sie wird wahrnehmbar mit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Ein System der Kriterien dessen anzulegen, was Literaturoper ist, liefe darauf hinaus, eine sehr große Zahl sehr unterschiedlicher Werke zu analysieren, deren eher dürftige Gemeinsamkeit darin besteht, anders, spezifischer, differenzierter als all das zu sein, was bislang ‚typisch Oper‘ war (weshalb der praktische, gar nicht hochstaplerische und doch wahrhaftig würdige Begriff ‚Oper‘ für Jahrzehnte außer Kurs gesetzt wurde) und deren zweite, keineswegs inhalts- und strukturbedingende Eigenheit darauf beruht, nach 1900 entstanden zu sein.« (Gräwe 1982, S. 235).

<sup>369</sup> »Die seit etwa 1980 vor allem durch die Schriften von Dahlhaus üblich gewordene Anwendung der Bezeichnung *Literaturoper* auf mehr oder weniger textgetreue Vertonungen präexistenter Sprechdramen ist insofern fragwürdig, als sie implizit den eigens auf die Oper zugeschnittenen Libretti den Status von Literatur abspricht und offenläßt, wo die Grenze zwischen authentischer Textübernahme und eingreifender Textbearbeitung liegt.« (Ruf 1997, Sp. 1692). Auch dies wäre als exemplarische restriktive Dahlhaus-Fehlinterpretation zu deuten.

<sup>370</sup> Gier 1998a, S. 199-210. Richtigerweise stellt Petersen fest, dass Gier, nachdem er die Konsequenzen von weiter (S. 200) und enger (S. 201f.) Begriffsverwendung dargelegt hat, im Glossar seines Buches dann unter Berufung auf Dahlhaus doch die enge Sichtweise als Beschreibung angibt: »Operntypus des 20. Jh.s, dessen Text aus ‚größeren oder kleineren Bruchstücken‘ [...] eines nicht in Hinblick auf eine Vertonung geschriebenen Schauspiels besteht« (ibid., S. 329).

<sup>371</sup> Gräwe 1982, S. 237.

<sup>372</sup> Siehe dazu Kapitel 4.7. Fischer-Lichtes Ausführungen werden erst ab 1983 publiziert.

<sup>373</sup> »Das Vokabular des Librettos entstammt selbstverständlich dem Repertoire der praktischen Verständigungssprache, gleichwohl ist seine Begrifflichkeit eine andere. Das Libretto stellt eine bestimmte Art von Sprachlichkeit dar, die nicht aus sich heraus, kraft autonomen Anspruchs, sondern im gemeinsamen Wirken mit Musik zur Aussage wird. Librettoworte sagen nur bedingt aus; sie sind Repräsentanz von Sprache, jedoch als abhängige Zwischenschicht des Meinens, die einem komplexeren Bedeutungszusammenhang eingezogen ist. Operntext ist Repräsentanz von Sprache in dem Sinne, wie Kulissen und Requisiten als Repräsentanz ihrer realen Entsprechungen zu nehmen sind, als Zeichen von Wirklichkeiten, die sich in der Imagination des Zuschauers und Zuhörers zur Sinneinheit vervollständigen; Zeichen, nicht identisch mit den Wirklichkeiten, die sie meinen.« (Gräwe 1982, S. 240).



Mit der Erwähnung des Ignorierens des Begriffs *Literaturoper* durch Erik Fischer<sup>374</sup> komplettiert Petersen die Zusammenstellung einschlägiger Forschermeinungen – nicht ohne dabei en passant zwei weitere Schriften zu erwähnen:

Als ‚ratlos‘ kann man es nur bezeichnen, wenn Karen Achberger in ihrer ansonsten auch aufschlußreichen Arbeit *Literatur als Libretto* [...] zwar den Satz formuliert: ‚Aber auch unter den Werken, die nicht direkt unter die Rubrik ›Literaturoper‹ fallen, ist ein unmißverständlicher Trend zu gewichtigeren Texten festzustellen‘ (S.9 f.), aber an keiner Stelle sagt, was sie unter einer ‚Literaturoper‘ versteht. In ähnlicher Verlegenheit befindet sich Dörte Schmidt, wenn sie sich einerseits auf Danusers Definition von ‚Literaturoper‘ beruft, andererseits aber den *Jakob Lenz* von Wolfgang Rihm behandelt, der durch diese Definition ausgeschlossen ist [...]<sup>375</sup>

Die Definition von Danuser,<sup>376</sup> auf welche sich Schmidt zwar nicht im eigentlichen Sinne *beruft* (aber diese immerhin im Zitat aufgreift),<sup>377</sup> nimmt als gültige Basis einer *Literaturoper* ein Drama des Sprechtheaters an. Unter streng logischen Prämissen hat Petersen somit sicherlich recht, wenn er bemängelt, dass die Büchner-Vorlage in Form einer Erzählung dann kein zulässiges Element darstellt und ihre Klassifizierung als *Literaturoper* somit unmöglich wird; dennoch kann nur mühevoll der Vorwurf der Beckmesserei zurückgehalten werden: Vice versa schiene es gleichfalls unlogisch, das betreffende Werk Rihms gerade *nicht* als *Literaturoper* einzustufen zu wollen; andernfalls müsste eine begriffliche Substitution durch Bildungen wie etwa *Schauspieler* erfolgen und in Fortführung dieser Perspektive dann konsequenterweise Analogien wie *Romanoper*, *Novellenballett* etc., was bestenfalls zu einem begrifflichen Dschungel führen würde, da die Diskussion um valide Definitionen einfach rückwärts Richtung Literaturwissenschaft verlagert würde. Ein solches *Procedere* ist somit wohlwollend als Skurrilität aufzufassen (wenn auch Petersen dies dennoch gerne anregen möchte)<sup>378</sup>.

Zwischen 1997 und 2003 erscheinen Publikationen von Peter Petersen und Albert Gier, die sich zwar nicht als Konversation oder wissenschaftliche Debatte verstehen lassen, aber immerhin aufeinander reagieren: Die von Petersen zusammen mit Hans-Gerd Winter veröffentlichte Definition der *Literaturoper* (1997)<sup>379</sup> kritisiert Gier in seiner Monographie *Das Libretto* (1998)<sup>380</sup>, worauf Petersen in einem Aufsatz, welcher 1999 im Druck erschien,<sup>381</sup> antwortet, zu dem wiederum Gier 2003 Stellung

<sup>374</sup> Siehe dazu Fischer 1982 (sowie auch Kapitel 4.7); Petersen führt aus: »Fischer verweist nur auf jene heute nicht mehr gebräuchliche Bedeutungstradition des Wortes ‚Literaturoper‘ bei Hermann Abert, der unter Verwendung des gegensätzlichen Begriffspaares ‚Musikoper‘ und ‚Literaturoper‘ seine Dominanztheorie erläuterte, die von Fischer analysiert und verworfen wird (S. 6-12). Im übrigen fasst Fischer die Beispiele für ‚Literaturopern‘ mit unter die Kategorie der ‚Bewahrungsformen‘, wie die von ihm angeführten Beispiele *Wozzeck* von Berg und *Die Soldaten* von B.A. Zimmermann erkennen lassen.« (Petersen 1999, S. 55, Anmerkung 24).

Für Abert, der seine Thesen im Basler Kongressreferat *Grundprobleme der Operngeschichte* (Abert 1926) darlegt, dominiert stets die Musik in der Oper, dabei zeigt sich die *Literaturoper* im 19. Jahrhundert (sic!) mit ihren Leitmotiven (als Beispiel nennt er Carl Maria von Weber) als temporäres Phänomen und Antagonismus zum dominierenden Prinzip *Musikoper*, wie Mösch konstatiert (siehe Mösch 2002, S. 60f.). Damit ist evident, dass Abert auf etwas Anderes abstellt als die hier verhandelte Auffassung von *Literaturoper* – und an dieser Stelle lediglich in einer Fußnote behandelt wird. Mehr zu Aberts Begriffsverwendung in Kapitel 4.2.

<sup>375</sup> Petersen 1999, S. 56, Anmerkung 27; bei der Publikation von Karen Achberger handelt es sich um die Übersetzung ihrer Dissertationsschrift durch Friedrich Achberger, die bereits 1975 unter ihrem Geburtsnamen *Karen Renée Bansbach* publiziert wurde (siehe dazu Kapitel 4.7).

<sup>376</sup> Siehe Danuser 1984, S. 350.

<sup>377</sup> Vgl. Schmidt 1993, S. 3.

<sup>378</sup> Siehe Petersen 1999, S. 57.

<sup>379</sup> Petersen/Winter 1997b.

<sup>380</sup> Gier 1998a.

<sup>381</sup> Petersen 1999.

nimmt, indem er sagt: »Meine gegen diese Publikation [...] geltend gemachten Einwände scheinen mir auch jetzt nicht entkräftet [...]«<sup>382</sup>. Dazwischen (2000) erklärt Gier gar:

Schließlich gibt es einige (wenige) Versuche, Literaturoper als positiv wertenden Begriff zu verwenden. Der Musikwissenschaftler Peter Petersen verfährt neuerdings nach der Maxime: Hering ist gut, und Schlagsahne ist gut; wie gut muß dann erst Hering mit Schlagsahne sein. Literatur ist gut, und Oper ist gut...<sup>383</sup>

Von der erneuten Konstatierung der Petersen/Winter-Definition ist Gier offensichtlich ebenso wenig überzeugt wie vom ersten Definitionsversuch, der lautet:

Der Terminus 'Literaturoper' bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt.<sup>384</sup>

Dieser Ansatz nimmt keine zeitliche Einschränkung vor und fokussiert somit eher systematische als historische Phänomene; allerdings ist eine gewisse Grenzziehung durch das Kriterium des Wiedererkennens der *Strukturschicht* impliziert, womit auf die autonome und erfolgreiche Präexistenz der literarischen Vorlage abgestellt wird. Aber es stellt sich die Frage, wie eine *sprachliche, semantische und ästhetische Strukturschicht* im Einzelnen vorstellbar sei: Probleme ergeben sich mindestens hinsichtlich der Quantifizierbarkeit, etwa bei der Frage danach, wie viel Struktur von Boccaccios *Decamerone* in Rospigliosis Libretto von *Chi soffre spera* enthalten ist. Offenbar ausreichend genug, um das Verwandtschaftsverhältnis diagnostizieren zu können – ist das Werk jedoch damit eine Literaturoper? Die aufgestellten Kategorien erfordern unzweifelhaft eine Präzisierung, wie auch Gier konstatiert.<sup>385</sup> Selbst wenn Petersen und Winter exemplifizieren, wie sie sich diese »qualifizierten« Kriterien vorstellen (»Reimanns Oper *Lear* ist wesentlich Musik *über* Shakespeare, während Verdis Oper *Othello* Musik *mit* Shakespeare verkörpert.«<sup>386</sup>), so können ihre Kategorien dennoch kein geeignetes Instrumentarium zur Klassifizierung von Werken des Musiktheaters bereitstellen.

Zweifelhaft ist bereits die Erkennbarkeit dieser strukturellen Elemente. Petersen und Winter berufen sich dabei explizit auf einen Aufsatz von Susanne Vill,<sup>387</sup> die ausführt: »Die Literaturoper ist Musik über Literatur; die Opernrezeption im Tanztheater ist Visualisierung von Musik über ‚musikalische Literatur‘, die meist selbst Musik über Literatur ist.«<sup>388</sup> Petersen und Winter erhalten aus diesem Ansatz folgendes Destillat:

Durch die weitere Vervielfältigung der Kommunikationsfaktoren, die ihren Gegenstand – die Transformation von Opern in Tanz – eigentümlich ist, kam Susanne Vill fast zwangsläufig auf ein Anschauungsmodell, das auch für Literaturopern gültig ist: das Denken und Erleben auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig.<sup>389</sup>

Vill nämlich entwirft folgende Idee der Literaturoper: »Das ästhetische Programm der Literaturoper ist die Potenzierung der verbalen, musikalischen und theatralen Ausdrucksqualitäten im multimediale Bezugssystem eines audiovisuell dargebotenen Werkes.«<sup>390</sup> Jedoch muss diese Konzeption durch die ausschließliche Konzentration auf ästhetische Kategorien aufgrund der Absenz von Qualifizier-

<sup>382</sup> Gier 2003a, Teil 1: Systematische Bibliographie, S. 25f.

<sup>383</sup> Gier 2000, S. 4.

<sup>384</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 10.

<sup>385</sup> Gier 1998a, S. 208, Anmerkung 4.

<sup>386</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 12; kursive Hervorhebungen im Original.

<sup>387</sup> Vill 1982, S. 211-232.

<sup>388</sup> Ibd., S. 212.

<sup>389</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 12.

<sup>390</sup> Vill 1982, S. 211.

barkeit versagen. Zugleich vertritt dieser Ansatz die Haltung, dass durch die Verwendung einer literarischen Vorlage die Kunstform Oper nobilitiert werden würde und somit ein vermeintlicher Mehrwert addiert würde, der ohne den Effekt der Literaturoper nicht vorhanden wäre, was zu einer mehr als diskussionswürdigen These führt, die jede »Nicht-Literaturoper« als Werk geringerer (oder gar niederer) Machart deklassiert. Petersen und Winter formulieren jedenfalls auf dieser Basis: »Der Komponist einer Literaturoper eignet sich einen Text nicht einfach an oder 'plündert' ihn gar, sondern er antwortet mit seinem Partiturtex auf einen bereits vorhandenen literarischen Text.«<sup>391</sup> Diese Interrelation titulieren beide als *Intertextualität*,<sup>392</sup> welche zum spezifischen Wesen der Literaturoper gehören würde. Allerdings ist kaum vorstellbar, dass dies nur im Fall der Literaturoper gegeben sein sollte; der »Dialog« beider Ausdrucksformen scheint ohne Zweifel bei Originallibretti ebenso zu gelten. Petersen und Winter sind daher gezwungen, sogleich zu relativieren:

Die hier gemeinte spezifische Relation zwischen Partiturtex und literarischem Text kann sowohl in einem Musikdrama Wagnerschem Typus' als auch in einer (klassizistischen) Nummernoper Verdischen Typus' oder gar in einer modernen Musical- oder Vaudeville-Adaption gegeben sein. [...] Intertextualität zwischen Musik und Literatur ist viel älter als die Literaturoper, man denke nur an das Literaturlied und die symphonische Dichtung. Unter dem Aspekt der Intertextualität lassen sich Literaturopern wie auch andere Formen musikalischer Literatur sinnfällig als Bestandteile der literarischen Rezeptionsgeschichte untersuchen, das heißt als Lesarten, die sich in produktiver Rezeption vergegenständlichen.<sup>393</sup>

Damit wird Intertextualität, die in der hier beschriebenen Konstellation eher als *Intermedialität* zu verstehen wäre,<sup>394</sup> als exklusives Kriterium der Literaturoper jedoch hinfällig.

Welche Aspekte Vill mit ihrer *These der Sublimierung* dagegen eigentlich verfolgt, formuliert sie selbst überaus deutlich:

Das hilft der Popularität der neueren Musiktheaterproduktion auf, daß, wer die Musik nicht versteht, doch über den Text, die literarischen Beziehungen, Varianten, Konnotationen und Assoziationen nachdenken und sprechen und sich von da aus der Musik nähern kann. Bedeutende literarische Werke sind häufig auch schon für sich bekannt und bilden somit die Basis des Vertrauten, die die Annäherung an schwierige, komplexe Strukturen erleichtert und die künftige Beliebtheit der Oper entscheidend fördern kann. In der Oper wie im Tanztheater signalisiert die Auseinandersetzung mit dem Stoff einer bedeutenden literarischen Vorlage einen ästhetischen Anspruch, der vorab Respekt erheischt und meist auch erhält. Das Renommée der literarischen Vorlage und sein ästhetisches Niveau, bei Mythen-Verarbeitungen der Nimbus, sich bis zu den Quellen des Bewußtseins, der Seinserfahrung, ja der Lebensgeset-

<sup>391</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 12.

<sup>392</sup> Rajewsky beispielsweise gibt an: »Unter der Theorie der ›Intertextualität‹ versteht man – allgemein gesprochen – die Theorie der Beziehungen zwischen Texten. Welche Art von Beziehungen zwischen Texten mit dem Terminus bezeichnet werden, ist jedoch umstritten bzw. abhängig vom jeweils angesetzten Intertextualitätskonzept. Das weite Feld der verschiedenen Ansätze zur ›Intertextualität‹ verläuft von einem metaphorisch entgrenzten, universell-ontologischen Verständnis von ›Intertextualität‹ im Sinne des französischen Poststrukturalismus, wie es von Julia Kristeva geprägt wurde, bis hin zu einem spezifisch-deskriptiven, das ›Intertextualität‹ als kommunikativ-semiotischen Begriff und im Sinne eines konkret faßbaren, fakultativen Verfahrens der Bedeutungskonstitution von Texten begreift. Ausgehend von einem enggefaßten Begriff der Intertextualität läßt sich ›Intertextualität‹ [sic!] zur Bezeichnung von Text-Text-Bezügen, also Einzeltextreferenzen heranziehen, von denen systemreferentielle Verfahren zu unterscheiden sind.« (Rajewsky 2002, S. 199).

<sup>393</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 12f.

<sup>394</sup> Rajewsky definiert in diesem Fall: »Die Intermedialitätsforschung beschäftigt sich mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren. Zu unterscheiden sind drei Phänomenbereiche des Intermedialen, denen verschiedene Intermedialitätsbegriffe zugrunde liegen: Medienkombination, Medienwechsel, intermediale Bezüge.« (Rajewsky 2002, S. 199). Die Scharnierstelle zwischen Intertextualität und Intermedialität findet sich dabei im weitläufigen Textbegriff von Julia Kristeva, der sich nicht nur auf literarische Zeichen beschränkt, womit ein Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Zeichensysteme ermöglicht wird. Werner Wolf konstatiert daher, dass Intermedialität analog zur Intertextualität funktioniert (Wolf 2001). Zu Recht wäre allerdings mit Jürgen E. Müller danach zu fragen, »[...] weshalb sich zum gross word ‚Intertextualität‘ noch das gross word ‚Intermedialität‘ gesellen sollte [...]« (Müller 1996, S. 103), wenn beide Termini auf dasselbe Prinzip rekurren.

ze selbst herangetastet zu haben und aus neuer Perspektive Wesentliches dazu aussagen zu können, enthebt das Werk von vorn herein des Verdachts der Trivialität, Banalität und Unverbindlichkeit.<sup>395</sup>

Sich im Falle des Nicht-Verstehens von Musik über den Text nähern zu können, ist jedoch wiederum keine exklusive Option der Literaturoper: Bei jeder Oper scheint ein solcher Zugang möglich und wird – etwa in komprimierter Form des Opernführers (denn *konkrete* Handlung kann anscheinend nur über den Text vermittelt werden und niemals durch Musik) – auch entsprechend häufig praktiziert. Abgesehen davon, dass Vills Argumentation zwar ein Plädoyer für die Literaturoper sein soll, aber eher nach einer Philippika gegen sämtliche Nicht-Literaturopern (und somit die gesamte konventionelle Opernproduktion) klingt, gelangen die Erläuterungen auch an dieser Stelle nicht über ästhetische Wertungspostulate hinaus. Problematisch werden vor diesem Hintergrund beispielsweise Fälle wie Bergs *Wozzeck*, in welchem das musiktheatrale Werk »[...] weltweit das wichtigste Medium zur Verbreitung von Büchners Drama ist [...]«<sup>396</sup>, also damit wesentlichen Anteil an der *Literaturwerdung* der Vorlage hat – und somit eher ein invertierter Sachverhalt vorliegt.

Spitzfindige Beobachter würden noch in die Diskussion einwerfen, dass das vorliegende Definitionsangebot von Petersen und Winter außerdem stark einschränkend wäre, da als literarischer Text offenbar nur Dramen und Erzählungen zugelassen sind, wie deren Nennung suggeriert (Märchen, Balladen und Novellen besäßen somit keine Validität, womit etwa *Die Königskinder* von Engelbert Humperdinck oder *Death in Venice* von Benjamin Britten strenggenommen keine Literaturopern wären). Für eine valide Definition muss aber zweifelsohne jeder literarische Text zugelassen werden, weswegen auch Gier bemängelt:

Der Begriff 'literarisch' wird von PETERSEN und WINTER jedoch nicht deskriptiv, sondern ästhetisch wertend gebraucht [...] Unausgesprochen scheint hinter ihrer Argumentation die traditionelle Vorstellung vom stümpernden Librettisten zu stehen, der komplexe literarische Texte auf die bloße Fabel reduziert [...]<sup>397</sup>

Damit wird deutlich, wie sehr Vills ästhetische Maßstäbe durch die Übernahme ihrer Sichtweise den Definitionsvorschlag von Petersen und Winter dominieren.

Wie bereits erwähnt, konstatiert Petersen zwei Jahre später den Ansatz von 1997; er belässt dabei den Wortlaut der Definition, nimmt aber zu deren einzelnen Elementen Stellung. Zunächst erläutert er die zugrundeliegende Vorstellung von Musiktheater (*Literaturoper als Sonderform des Musiktheaters*), worunter er zwar alle wesentlichen Formen der Verbindung von Musik und Bühne summiert wissen möchte (unter Berufung auf *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* also *Oper*, *Operette*, *Zarzuela*, *Musical*, *Melodram*, *Ballett*, *Pantomime*), aber unmittelbar relativiert:

Der Wortbestandteil ‚Oper‘ in dem Wort ‚Literaturoper‘ schränkt die Zahl der Musiktheater-Genres sogleich ein, in dem Ballett oder Pantomime, aber auch (halb)szenische Oratorien und Kantaten ausgeschlossen, also nur Theaterformen mit singenden Darstellern gemeint sind.<sup>398</sup>

Diese Erklärung scheint jedoch ebenso artistisch wie unkorrekt. Hier wird versucht, eine Subkategorie (die Literaturoper) darüber zu erklären, dass ein übergeordnetes Begriffsfeld zunächst amplifiziert wird (unter *Musiktheater* seien eigentlich *Oper*, *Operette*, *Zarzuela*, *Musical*, *Melodram*, *Ballett*, *Pantomime* zu verstehen), aber anschließend durch sich selbst (*Oper* bedeutet *nur Theaterfor-*

<sup>395</sup> Vill 1982, S. 211.

<sup>396</sup> Büchner, Georg: *Woyzeck*. Marburger Ausgabe. Band 7.2. Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile. Herausgegeben von Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise, Ingrid Rehme, Eva-Maria Vering und Manfred Wetzel. Darmstadt 2005, S. 149.

<sup>397</sup> Gier 2003a, Teil 1: Systematische Bibliographie, S. 2.

<sup>398</sup> Petersen 1999, S. 56f.

men mit singenden Darstellern) wieder eingeschränkt wird; der Wortbestandteil *Oper* vermag in der vorliegenden Formulierung allerdings nichts einzuschränken: »Literaturoper« stellt selbst das Definiendum dar (das zu Definierende), während im Definiens (der Begriffsbestimmung innerhalb der Definition) die von Petersen postulierte Einschränkung nicht vorgenommen wird. *Oper* ist demnach Definiendum und Definiens zugleich, was – ohne übertrieben scholastisch wirken zu wollen – im Rahmen einer legitimen Definition nicht zulässig ist. Wenn außerdem der Terminus *Oper* die von Petersen unterstellte Eindeutigkeit beinhalten würde, wäre der an dieser Stelle versuchte Eingrenzungsversuch überflüssig.

In einem nächsten Schritt engt Petersen den Textstatus des Librettos (unter Berufung auf Dieter Borchmeyer<sup>399</sup>) ein und möchte darunter nur die in der Partitur notierten Texte verstanden wissen (keinesfalls jedoch daraus exzerpierte Druckfassungen ohne Notenmaterial) – auch falls die Übernahme wortwörtlich ist, denn: »Mit der Funktionsänderung geht in jedem Fall eine Textänderung einher.«<sup>400</sup> Die Legitimation solcher Differenzierungen wird in späteren Kapiteln nochmals en détail zu verhandeln sein. Petersen versucht jedenfalls zu erklären, was er unter einem *bereits vorliegenden literarischen Text* versteht. Ausgangspunkt ist das unabdingbare Zugeständnis, »[...] daß auch Libretti konventioneller Ausrichtung (die also speziell für die Vertonung geschrieben wurden) literarische Texte sind.«<sup>401</sup> Unter der Annahme, ein konventionelles Libretto würde stets *vor* seiner korrespondierenden Partitur erstellt werden (womit das Kriterium des *vorliegenden literarischen Textes* eben auch auf alle Opern zuträfe), nimmt Petersen die in Klammern gesetzte Eingrenzung *Drama, Erzählung* vor, worunter er aber wiederum *sämtliche Sprachkunstwerke* versteht: Manns »Novelle« *Tod in Venedig* wird von ihm daher als »Erzählung« klassifiziert;<sup>402</sup> zudem seien übrigens keine Opern auf Grundlage von Gedichten bekannt: »Aus systematischen Gründen sollte man vielmehr auch lyrische Texte nicht grundsätzliche ausnehmen, wiewohl uns bisher kein Fall einer auf Gedichten basierenden ‚Literaturoper‘ bekannt ist.«<sup>403</sup> Fricke weist jedoch darauf hin, dass nicht weniger als 17 Opern nach Schillers Balladen *Der Taucher*, *Die Bürgschaft* und *Der Gang nach dem Eisenhammer* existieren würden)<sup>404</sup>. Ilse-Marie Schiestel gibt an:

Im Schiller-Jahr 2005 fand in Jena eine bemerkenswerte Welturaufführung statt: die Oper des 19-jährigen Franz Schubert *Die Bürgschaft* nach der gleichnamigen Schiller-Ballade. Sie blieb ein Fragment, der Librettist ist unbekannt. Ebenfalls hat Kurt Weill *Die Bürgschaft* vertont. Das Libretto schrieb Caspar Neher. Die Oper wurde 1932 in Berlin uraufgeführt, dann jedoch verboten.<sup>405</sup>

Selbst die wissenschaftlichen Kriterien kaum standhaltende elektronische Ressource *Wikipedia* erklärt (immerhin unter Berufung auf das *Opernlexikon* von Franz Stieger (1975-1982)) am Beispiel von Schillers *Der Gang nach dem Eisenhammer*:

Von der Ballade gab es zwischen 1831 und 1907 in allen Gattungen (musik-)dramatische Adaptionen von den Komponisten Karl Schönfeld, Franz Mejo, Paolo Fabrizi, Conradin Kreutzer, Frank Romer, Otto Claudius, Carl Gustav Kupsch, Léonard Terry, Heinrich Schulz-Beuthen, Johann Baptist Klerr, Adolphe Edouard Marie Deslandres und Adolf Wallnöfer (Franz Stiegers *Opernlexikon*, Tutzing 1975). An der [...] Sprechtheaterversion Holbeins sowie der

<sup>399</sup> Siehe Borchmeyer 1996, Sp. 1116.

<sup>400</sup> Petersen 1999, S. 57.

<sup>401</sup> *Ibd.*

<sup>402</sup> *Ibd.*, S. 58.

<sup>403</sup> *Ibd.*

<sup>404</sup> Fricke 1985, S. 95.

<sup>405</sup> Schiestel 2009, S. 1.

Opernfassung Kreutzers (Wien 1838) lässt sich unmissverständlich ablesen, dass die Handlung zu dieser Zeit ohne ironische Brechung als seriöses Sujet gelesen wurde (vgl. etwa Johann Anton Friedrich Reils Libretto *Der Gang zum Eisenhammer*, Wien 1838). Erst in jüngerer Zeit gilt es als ausgemachte Tatsache, dass Schillers Dichtung so gemeint war, wie schon Goethe sie las und wie Iffland sie interpretiert zu haben scheint.<sup>406</sup>

Siegfried Goslich beschreibt im Rahmen der Adaption von Schillers Texten für die Oper:

Er kam in der deutschen Oper mit dem Stoff seiner Ballade *Die Bürgschaft* mehrfach zu Wort: Schuberts Bruchstück gebliebene Oper von 1816 ist auf die Bearbeitung eines unbekanntes Studenten geschrieben; die Fassung Biedenfelds wurde von Lindpaintner und von F. Lachner komponiert; eine vierte Oper über diese Vorlage stammt von August Mayer. Nach der Ballade *Der Taucher* komponierte Reichardt 1810 eine Oper; das Libretto zu Kreutzers gleichnamiger Oper nimmt den Inhalt des Gedichts nur zum Kern einer unklar ausgeführten, weichlichen Schauergeschichte. *Turandot* (nach Gozzi) komponierten Reißinger, Hoven und Vincenz Lachner. Das Libretto *Fridolin oder Der Gang nach dem Eisenhammer* (Kreutzer) wurde von J. A. F. Reil nach Schillers Gedicht bearbeitet. Eine von Fink in der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahr 1840 angekündigte Bearbeitung des Schauspiels *Die Jungfrau von Orléans* durch W. Held blieb unverwertet; 1843 verhandelte Mendelssohn erfolglos mit Duveyrier über eine Operfassung. Märsche und einen Chor zu *Die Braut von Messina* schrieb E. T. A. Hoffmann 1813, eine Bühnenmusik Friedrich Schneider. Eine Oper *Die Fürstin von Messina* stammt von C. L. von Oertzen (1840). Richard Pohl bearbeitete diesen Stoff als Opernbuch für Robert Schumann, der indessen nur die Ouvertüre vertonte. Größere Bedeutung als in diesen deutschen Bearbeitungen hat Schiller für die Oper in Rossinis heut noch lebendigem *Wilhelm Tell* gefunden. Das Textbuch lieferten V. J. Etienne (de Jouy) und H. L. F. Bis; die deutsche Übersetzung stammt von dem Juristen und Publizisten Theodor von Haupt.<sup>407</sup>

Daher fragt Hermann Zopff im Jahr 1868:

Schiller's Lied von der Glocke ist z. B. eine in sich vollendet schöne Dichtung, so vollkommen ausgeführt, schon selbst so durch und durch Musik, daß dieses Werk nur an vereinzelten Stellen Musik verträgt. Warum ist dasselbe dennoch sooft componiert worden, was hat gerade bei diesem Werke so viele Componisten angelockt?<sup>408</sup>

Wenn Petersen überlegt, dass neben lyrischen Texten eigentlich auch Briefe, Memoiren und dokumentarische Texte denkbar wären, wirkt es eigentümlich, dass er innerhalb der Definition nur grob in *Drama* und *Erzählung* gliedert, obwohl er den weiten Textbegriff wenig später doch selbst erneut konstatiert.<sup>409</sup> Wiederum wird Giers Diktum deutlich, dass in dieser Definition deskriptive und ästhetische Kategorien miteinander verwechselt würden, was von Petersen auch ungewollt selbst konstatiert wird: »Bevor der Komponist sie [die Sprachkunstwerke; Anm. d. Verf.] für eine ‚Literaturoper‘ ins Auge faßt, haben sie sich bereits als Literatur bewährt.«<sup>410</sup> Deutlich werden wiederum die ästhetischen Prämissen Vills.

Kernproblematik von Petersens Definition bleibt allerdings die These der *sprachlichen, semantischen und ästhetischen Struktur*: Es muss grundsätzlich überlegt werden, inwieweit sich nicht die ästhetische Struktur aus der sprachlichen und semantischen rekrutiert und somit eine gewisse Tautologie innerhalb der Formulierung vorliegt. Petersen selbst erklärt die *sprachliche, semantische und ästhetische Struktur* lapidar als *künstlerische Verfaßtheit eines literarischen Textes*: »Es handelt sich dabei um Merkmale, die man früher unter dem unschärferen Stilbegriff zu beschreiben suchte.«<sup>411</sup> Die Betonung muss dabei auf *suchte* liegen, da mangels ausreichender intersubjektiver Kriterien diese Perspektive als obsolet gelten muss. Auch die Aufzählung angeblich augenfälliger Beispiele wie

<sup>406</sup> »Der Gang nach dem Eisenhammer«. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Gang\\_nach\\_dem\\_Eisenhammer](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Gang_nach_dem_Eisenhammer) (24.01.2013).

<sup>407</sup> Goslich 1975, S. 149.

<sup>408</sup> Zopff 1868, S. 95.

<sup>409</sup> »[...] und daß (3) die Libretti auf dramatischen und narrativen Texten, theoretisch sogar auf jeder beliebigen Textform basieren können.« (Petersen 1999, S. 60). Es bleibt jedoch unverständlich, weshalb er dies auf *theoretische* Fälle limitiert.

<sup>410</sup> *Ibd.*, S. 58.

<sup>411</sup> *Ibd.*

Lenz, Hofmannsthal oder Kafka<sup>412</sup> vermag diese gleichsam ätherische als auch anämische Kategorie nicht zu verfestigen: »Stile« sind als abstrakte Größen kaum adäquat handhabbar – weder hinsichtlich ihrer Deskription noch Nachweisbarkeit.<sup>413</sup> Petersen untermauert den Ästhetizismus seiner Definition:

Die sprachliche, semantische und ästhetische Struktur literarischer Texte realisiert sich an den Details der Grammatik, Motivik und Metaphorik ebenso wie an der Form, mit der noch die kleinste Fiber des Sprachgewebes verbunden ist. Der Stoff bzw. die erzählte oder dargestellte Geschichte spielen demgegenüber eine verschwindend geringe Rolle, und die Zuordnung des Textes zur Epik oder Dramatik ist in diesem Zusammenhang mehr oder weniger nebensächlich.<sup>414</sup>

Was also in nuce mit sprachlicher, semantischer und ästhetischer Struktur gemeint ist, wird in unmittelbar darauf folgender Zusammenfassung dekuviert, nämlich dass »[...] die Libretti den bereits vorliegenden literarischen Text *wörtlich* übernehmen müssen, soll dessen Struktur nicht zerstört werden [...]«<sup>415</sup>. Damit entsteht jedoch für Petersen das Problem, nun seiner eigenen Definition folgend bestimmte Werke aus dem elitären Kanon der Literaturoper ausklammern zu müssen. Er vollzieht dies über das Aufzählen von »[...] solchen Opern des 20. Jahrhunderts, die auf literarisch wertvollen Libretti basieren, gleichwohl aber nicht ‚Literaturopern‘ sind [...]«<sup>416</sup>:

*Der Rosenkavalier* von Hofmannsthal und Strauss, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Brecht und Weill, *The Rake's Progress* von Wistan Hugh Auden und Strawinsky, *Der junge Lord* von Bachmann und Henze. Trotz ihrer funktionalen Gebundenheit verkörpern diese Libretti Literatur, nicht nur im formalen, sondern auch im emphatischen Sinn.<sup>417</sup>

Damit scheint die Definition endgültig in eine Sackgasse manövriert worden zu sein, denn ausgelöst durch den Drang, aufgrund der restriktiven Haltung ausgeschlossene Filetstücke dennoch in das Menü mit aufnehmen zu wollen, ergeben sich verschiedene Sollbruchstellen: Wenn die von Petersen genannten Ausnahmen »Literatur« repräsentieren, stellt sich erstens die Frage, welche Libretti bzw. Vorlagen demzufolge *keine* wertvolle Literatur darstellen würden, und zweitens, weshalb Petersen dann dennoch auf dem Terminus *Literaturoper* beharrt (der bereits vom Titel her sämtliche Literatur inkludieren müsste, da Petersen selbst konstatiert, dass die Zuordnung von Texten zu bestimmten Sorten nebensächlich sei). Ausschließlich Literaturopernlibretti außerhalb des Musiktheaters liegende Verweise unterstellen zu wollen,<sup>418</sup> ist kaum begründbar und besonders dann nicht, wenn dabei – wie Petersen dies fordert – zwischen bekannten Stoffen und bekannten Texten differenziert werden soll:

Zwar erinnern wir uns bei *I Masnadieri* von Verdi an Schillers Räuber und bei *Le nozze di Figaro* an Beaumarchais' *La Folle journée* ou *Le Mariage de Figaro*, aber eben nur an die von den Dichtern erfundenen Geschichten und nicht an die sprachliche, semantische und ästhetische Struktur der dramatischen Texte.<sup>419</sup>

<sup>412</sup> Ibd., S. 59.

<sup>413</sup> Ein Vergleich, beispielsweise zwischen Extrempunkten wie Goethes *Götz* und dem *Faust II* hinsichtlich eines homogenen Stils seines Verfassers und dessen augenfälliger Erkennbarkeit, wäre in diesem Zusammenhang aufschlussreich.

<sup>414</sup> Petersen 1999, S. 60.

<sup>415</sup> Ibd.

<sup>416</sup> Ibd.

<sup>417</sup> Ibd.

<sup>418</sup> Ibd., S. 60f.

<sup>419</sup> Ibd., S. 61.

Hier wäre jedoch danach zu fragen, ob er sich damit auf einen durchschnittlichen Opernbesucher oder einen Wissenschaftler bezieht:<sup>420</sup> Unzweifelhaft reichen außermusiktheatralische Verweise für den Rezipienten stets nur bis zu dessen individuell weit ausgeprägten Horizont (so ergäbe sich ohne Kenntnis des Christentums keine adäquate *Parsifal*-Rezeption), während eine wissenschaftliche Annäherung von einer überindividuellen und holistischen Perspektive aus erfolgen sollte. Relevant ist somit die Reichweite der Betrachtung exogener Bezüge: Genügt also für den durchschnittlichen Opernbesucher die Rezeption des prinzipiellen Zusammenhangs von stofflicher Vorlage und Libretto, kann eine wissenschaftliche Haltung die sprachliche, semantische und ästhetische Struktur von Vorlagen niemals unberücksichtigt lassen. Exogene Bezüge müssen daher immer unter Berücksichtigung sämtlicher Anknüpfungspunkte erfolgen. Wenn es Petersen mit seiner dem Ästhetizismus verpflichteten Haltung weniger um Stoffe und Sujets, sondern um sprachliche, semantische und ästhetische Strukturen geht, vernachlässigt diese Sichtweise eine gewisse Verbundenheit bzw. Untrennbarkeit von Form und Inhalt: Ein *Stil*, um hier das von ihm selbst eingeführte Kriterium zu bemühen, unter Umständen als abstrakte und übergreifende (möglicherweise gar diskursive) Kraft vorstellbar, bedarf zu seiner Manifestation dringlich einer Inkarnation – oder kurz formuliert: Ohne konkrete Realisierung in einem Kunstwerk existiert auch kein Stil; er kann sich niemals ohne mit ihm verknüpfte Artefakte zeigen und ist somit letztlich nur die Summe von zahlreichen einzelnen Realisationen. Die Separation in bekannte Stoffe und bekannte Stile ist damit vermutlich nicht nur als künstlich, sondern gar als unzulässig einzustufen: Es scheint absurd, auf dem in Verdis Oper abwesenden Stil Schillers zu pochen, die stoffliche genetische Nähe aber zu ignorieren und damit zu behaupten, *I Masnadieri* besäße, gerade weil keine stilistischen Schiller'schen Erbanlagen sichtbar seien, auch keinen außermusiktheatralischen Verweis – im Gegensatz etwa zu demgegenüber »genuinen« Literaturopern.

Die explizite Versicherung Petersens, dass es bei seiner Definition keinesfalls um ästhetische Urteile gehen würde, wirkt damit auf Basis der hier erörterten Aspekte kaum glaubwürdig;<sup>421</sup> außerdem ergeben sich weitere Unstimmigkeiten durch das Resümee:

Das Spezifikum einer ‚Literaturoper‘ wird dann vollends deutlich, wenn der literarische Bezugstext als das Andere, auf das durch die Musik verwiesen wird, erlebbar ist. Während das Libretto, das eigens für die Oper gedichtet wird, seine Erfüllung darin findet, in der Musik aufzugehen, tendiert das Libretto einer ‚Literaturoper‘ dazu, seine Eigenständigkeit zu bewahren. Überspitzt formuliert: Es ist gerade das Widerstrebende der in die Oper hineingezogenen Literatur, die das Charakteristikum einer ‚Literaturoper‘ ausmacht. Nicht Verschmelzung von Text, Szene und Musik, sondern Unterscheidbarkeit der Elemente ist die fundamentale Strukturidee von Literaturoper.<sup>422</sup>

Wenn es sich bei der Literaturoper allerdings um eine Kombination derart autarker Elemente handeln sollte, wäre grundsätzlich zu prüfen, ob es sich in diesem Fall überhaupt um einen genuinen Zustand der Intertextualität (die hier eher als Form der Intermedialität aufgefasst werden sollte) handeln kann, wie Petersen und Winter 1997 postulieren.<sup>423</sup>

<sup>420</sup> Grundsätzlich kann natürlich auch von der Verwendung des Pluralis Auctoris ausgegangen werden.

<sup>421</sup> »An dieser Stelle sei mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß es sich bei der Gegenüberstellung von Opern und ‚Literaturopern‘ nicht um ein Qualitätsgefälle handeln kann, weder zugunsten der einen noch zugunsten der anderen Form. Künstlerische Qualität kann sich in jedem Medium bewähren. Es genügt ein Gedanke an solche Werke des Musiktheaters in unserem Jahrhundert, die weder Opern noch ‚Literaturopern‘ sind, von Strawinskys *Oedipus Rex* über Kagels *Staatstheater* bis zu Stockhausens *Licht*. Es gibt gute und schlechte Literaturopern wie es gute und schlechte Opern oder sonstige Musikwerke gibt.« (Petersen 1999, S. 61).

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> Petersen/Winter 1997b, S. 12f.



Wie festgestellt wurde, weist die von Petersen und Winter aufgestellte Definition sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht mehrere nicht unerhebliche wie gleichwohl hochgradig evidente Problemstellen auf, die im Umgang mit dieser Definition keinesfalls unbehandelt bleiben dürfen. Umso erstaunlicher jedoch ist es, dass die Petersen/Winter-Definition mehrfach völlig ohne jede weiterführende Besprechung rezipiert wird. Ein erstes Beispiel stellt dabei Barbara Busch mit ihrer im Jahr 2000 publizierten Studie zu den Opern Berthold Goldschmidts dar:

Da die von Petersen und Winter vorgelegte Definition den in der Fachliteratur konzentriertesten und systematischsten Versuch darstellt, der praktischen Text- und Musikanalyse einen Arbeitsbegriff mit analytischer Aussagekraft zu liefern, wird er – ergänzt durch die obigen Ausführungen – den nachfolgenden Untersuchungen der Opern Berthold Goldschmidts zugrunde gelegt. Die Bedeutung des Definitionsvorschlags liegt einerseits in der Aufforderung zur konkreten Analyse von Werkstrukturen und andererseits in der Tatsache, daß die 'notwendige Offenheit gegenüber innovativen Neuerungen in der Entwicklung der Gattung' gewährleistet ist. Außerdem versuchen die Autoren, die Theoriediskussion von normativ wertenden Kriterien zu befreien; der Überlegung, ob einem Libretto ein literarischer Wert zukommt oder nicht, gehen sie bewußt nicht nach.<sup>424</sup>

Dass die Petersen/Winter-Definition den *konzentriertesten und systematischsten Versuch der Fachliteratur* darstellt, könnte noch mit Betonung des Versuchscharakters bestätigt werden; den Anspruch der Applizierbarkeit jedoch vermag sie nicht einzulösen. Über den a priori zum Scheitern verurteilten systematischen Ansatz wurde bereits zuvor gesprochen: In Maßen sinnvoll könnte bestenfalls ein historischer Ansatz sein. Auch ist Buschs Interpretation überaus generös (bzw. schlimmstenfalls naiv), da die Petersen/Winter-Definition doch geradezu nachhaltig dazu appelliert, normative Kriterien zu verwenden – Petersen artikuliert in seinen Erklärungen von 1999 vehement die Relevanz des literarischen Wertes für die zulässigen Vorlagen. Dass der Petersen/Winter-Definitionsvorschlag von Busch letztlich völlig kritiklos übernommen wird, zeigt ihre Analyse von Berthold Goldschmidts *Der gewaltige Hahnrei*, ein 1932 uraufgeführtes Werk, das auf der Vorlage *Le Cocu Magnifique* von Fernand Crommelynck basiert:

Den Vergleich von Drama und Libretto zusammenfassend, sind folgende Ergebnisse festzuhalten: Im Libretto bleibt die oberflächenstrukturelle Segmentierung in drei Akte erhalten. Der Dramentext wird jedoch insgesamt – unter weitgehender Wahrung des Wortlautes – stark verkürzt, allerdings ohne die sprachlichen, semantischen und ästhetischen Strukturschichten des zugrunde liegenden Dramentextes aufzuheben. Folglich ist der *Gewaltige Hahnrei* als Literaturoper zu bezeichnen. Die wesentlichen Kürzungen kommen zustande, indem Dialoge auf ihre Kernaussagen zusammengezogen werden. Im ersten und dritten Akt werden Handlungsphasen vollständig gestrichen und im letzten Akt zwei Phasen zusammengezogen. Die Ereignisfolge wird aber gewahrt. Mit dem Verzicht auf einzelne Handlungsphasen werden gleichzeitig drei Figuren des Dramenpersonals gestrichen. Damit verbunden sind inhaltliche Streichungen, die die Konzeption der Figur Stellas betreffen. Im Libretto wird ihrem Charakter die von Crommelynck angedeutete Mehrschichtigkeit genommen.<sup>425</sup>

Unter geringfügiger Anpassung (wie Anzahl der Akte, Figurennamen etc.) kann dieser Text unverändert für beinahe alle Libretti verwendet werden, die auf einer literarischen Vorlage beruhen. Denn hier wurde der prinzipielle Vorgang der Transformation einer literarischen Vorlage in ein Opernlibretto beschrieben: Dass es in diesem Zusammenhang zu Kürzungen und Konzentrierungen kommt, scheint aber zuvorderst durch den Medienwechsel<sup>426</sup> bedingt und nicht durch die konkrete Bearbeitung Goldschmidts evoziert – ein Umstand, den Busch schlichtweg ignoriert.

<sup>424</sup> Busch 2000, S. 29f.

<sup>425</sup> *Ibd.*, S. 78.

<sup>426</sup> Rajewsky beschreibt den Medienwechsel als einen genuinen Gegenstand der Intermedialitätsforschung: »Das Phänomen des Medienwechsels, auch bezeichnet als Medientransfer oder Medientransformation; d. h. Literaturverfilmungen bzw. Adapt(at)ionen, sog. ›Veroperungen‹, Inszenierungen dramatischer Texte, *novelizations* etc.: Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, also den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä›textes‹ bzw. ›Text‹substrats in ein anderes Medium, d. h. aus einem

Ein weiterer Fall, in dem diese Definition aufgegriffen wird, findet sich in der Untersuchung von Swantje Gostomzyk, die jedoch im Gegensatz zu Busch auf offene Fragen hinweist:

[...] zum ersten der zugrunde liegende Literaturbegriff, aus dessen Erörterung eine Reformulierung der Definition folgt, zum zweiten die implizite Wertung der literarischen Vorlage und ihrer künstlerischen Interpretation durch einen Komponisten, zum dritten die praktische Anwendung der Definition in der konkreten Analyse und wissenschaftlichen Interpretation der Literaturopern-Partitur.<sup>427</sup>

Wenn auch Gostomzyk nicht die problematische Ganzheit der Definition aufnimmt, so erkennt sie zumindest deren Limitierung auf Dramen und Erzählungen als Vorlagen für Literaturopern und sieht darin einen der wesentlichen Kritikpunkte:

Wenn mit Hilfe der Literaturwissenschaft eindeutig zu bestimmen wäre, was der ›literarische Text‹ ist, den die Definition als Prätext annimmt, so wäre die in Klammern gesetzte Ergänzung ›Drama. Erzählung‹ nebst weiteren Erläuterungen überflüssig.<sup>428</sup>

Innerhalb der Literaturwissenschaft ist die Diskussion um eine valide Definition von *Literatur* nicht abgeschlossen, worauf Gostomzyk zwar näher eingeht, diesen Gedankengang jedoch abrupt unter Berufung auf den Werkbegriff abbricht und eine Reformulierung der Petersen/Winter-Definition anbietet:

Der Terminus Literaturoper bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem literarischen Werk basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in dem musikalisch-dramatischen Werk als Strukturschicht kenntlich ist.<sup>429</sup>

Augenfällig ist, dass die Revision der Definition keine Evolutionsstufe dazustellen scheint: Selbst nach der Formulierung von Gostomzyk kann *Chi soffre sperì* durchaus als Literaturoper klassifiziert werden, was jedoch kaum im Interesse der Schöpferin dieser Definition liegen dürfte. Es macht zugleich stutzig, dass Gostomzyk bereits an dieser Stelle ihre modifizierte Formulierung anbietet und erst im Anschluss daran auf zwei weitere wesentliche Punkte eingeht (einerseits das normative Postulat der Petersen/Winter-Definition (sie nennt dies *Wertungsfragen*) und andererseits die konkrete Anwendbarkeit (in ihrer Terminologie *Analyse und Interpretation*)). Eigentlich hätte sich der Versuch einer Reformulierung erst *nach* Erörterung dieser Bereiche, welche von ihr durchaus kritisch-konstruktiv angesprochen werden, angeboten. Leider bleibt es aber beim Ansprechen; ein Aussprechen der relevanten Kritik bleibt aus.<sup>430</sup> Für die von Petersen/Winter offen gelassene konkrete Analysesituation schlägt Gostomzyk den Vergleich dreier Textebenen (literarische Vorlage, Libretto und

---

semiotischen System in ein anderes. Dabei kann sich ein Medienwechsel ›prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z. B. vom Buch zum Film, von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper.‹ ›Intermedialität‹ wird hier zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff.« (Rajewsky 2002, S. 16). Sie bezieht sich im Wesentlichen auf Ralf Georg Bogner, der präzisiert: »Gegenstand des M.s bilden deskriptive, narrative oder argumentative Elemente eines Zeichensystems (Ausgangstext) innerhalb eines spezifischen Mediums (Ausgangsmedium), die in ein anderes Zeichensystem (Zieltext) innerhalb eines anderen Mediums (Zielmedium) transferiert werden. [...] primär beschäftigt sich die Forschung zum M. freilich mit der Übertragung bestimmter literar. ›Stoffe‹ von einem Medium in ein anderes.« (Bogner 2001, S. 420). Während der Begriff *Medienwechsel* auf den Transformationsprozess rekurriert, beschreibt die Adaption das Ergebnis desselben (vgl. dazu Schaudig 1992, S. 25ff.).

<sup>427</sup> Gostomzyk 2009, S. 24.

<sup>428</sup> *Ibid.*, S. 25.

<sup>429</sup> *Ibid.*, S. 28. Ihre Änderungen zur Vorlage beschreibt sie selbst: »Aus ›literarischem Text‹ und ›musikalisch-dramatischem Text‹ mit den in Klammern hinzugefügten Konkretisierungen Drama, Erzähltext und Opernpartitur wurde ›literarisches Werk‹ und ›musikalisch-dramatisches Werk‹.« (*ibid.*, Anmerkung 28).

<sup>430</sup> Was insofern verwunderlich ist, da sie durch ihre vorgebrachte Kritik die Problemstellen des Ansatzes ihres Dissertationsbetreuers Petersen bereits so weit offengelegt hat, dass deren explizite Formulierung kaum noch als despektierlicher Akt zu verstehen wäre.

Musik) mittels modifizierter literaturwissenschaftlicher Modelle in Verbindung mit musikwissenschaftlichen Analysekr Kriterien vor:

Das Komponieren einer Literaturoper ist, neben der Kreation eines eigenständigen neuen Werkes, die künstlerische Interpretation eines literarischen Werkes mit den Mitteln und nach den Regeln des Musiktheaters; mit der Adaption in eine andere Gattung und Transformation in ein anderes Mediengefüge ist untrennbar eine Deutung der Vorlage verbunden. Die Literaturoper-Forschung ihrerseits interpretiert mit Auslegung und Deutung ihrer Analyse-Ergebnisse diese Interpretation.<sup>431</sup>

Auch wenn es der Verfasserin nicht ohne Weiteres zu unterstellen ist, so drängt sich jedoch aufgrund der Art ihrer Formulierung der Verdacht auf, der musikalische Anteil einer Literaturoper würde auf eine qualitativ über jeden Zweifel vermeintlich erhabene literarische Vorlage lediglich reagieren und nicht im individuellen Zusammenwirken mit der textlichen Komponente ein eigenes Kunstwerk produzieren. Zusätzlich erfordert der beschriebene Vorgang eine Präzisierung: Unter Transformation in ein anderes Mediengefüge kann auch der bei einem *Originallibretto* stattfindende Vorgang des In-Musik-Setzens verstanden werden, womit schlichtweg jede Vertonung eines Librettos als Deutung zu betrachten wäre und dieses Kriterium kein exklusives Merkmal von Literaturopern darstellen würde. Nicht nur vor diesem Hintergrund ist es notwendig, zuvorderst allgemeine Beziehungen zwischen Libretto und Partitur zu betrachten, bevor man sich an Ausnahmefälle wie die Literaturoper wagt.

Erwähnung finden muss ebenso die Rezeption der Petersen/Winter-Definition durch Stephan Mösch,<sup>432</sup> die gerade dadurch auffällig ist, dass sie eigentlich eine *Nicht-Rezeption* ist: Dies ist vor dem Hintergrund, dass Mösch zuvor über viele Seiten sorgfältig und detailliert die Vorläufer der und die Diskussion um die Literaturoper besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzeichnet,<sup>433</sup> sich dann prinzipiell auf die Haltung Giers<sup>434</sup> beruft und mit einer diskussionslosen Erwähnung der Petersen/Winter-Definition schließt, merkwürdig. Dabei ist die Angreifbarkeit dieser Definition derart evident, dass selbst die Petersen-Adeptin Gostomzyk markante Kritikpunkte vortragen muss. Die Bemerkungen von Mösch über die Definition wirken geradezu paraphrasierend und keinesfalls problematisierend:

Diese Formulierung berücksichtigt, daß sich Literaturoper sowohl aus Schauspielen als auch aus epischen Gattungen entwickeln kann. Sie besteht darauf, daß die sprachlichen, semantischen und ästhetischen Eigenheiten eines Textes in der Oper, die ihn nutzt, erhalten bleiben. Von Literaturoper kann nach dieser Definition nur dann gesprochen werden, wenn der vorliegende Text ‚partielle Eigenständigkeit bewahrt‘.<sup>435</sup>

Auch wenn Gier Mösch unterstellt, gegen die *communis opinio* der Kritik ein durchaus überzeugendes Plädoyer *für* die Literaturoper zu halten,<sup>436</sup> so bleibt Möschs Untersuchung aber dennoch hinter

<sup>431</sup> Gostomzyk 2009, S. 31.

<sup>432</sup> Mösch 2002, S. 69.

<sup>433</sup> Siehe ibd., S. 49-69. Nach Edgar Istel erfolgen Beiträge z. B. von Hermann Abert (Abert 1926) oder Erich Valentin (Valentin 1938), der sich u. a. auf einen Essay von Hans Pfitzner bezieht (Pfitzner 1908/1909), sowie Karl Schumann (Schumann 1960). Auf die nähere Darstellung dieser Veröffentlichungen wird (an dieser Stelle) verzichtet, da erstens der *moderne* Literaturoper-Diskurs nicht hinter Dahlhaus bzw. das Thurnauer Symposium von 1980 zurückgreift und zweitens dadurch keine grundlegend neuen Erkenntnisse in die Diskussion eingebracht werden (mehr zu diesen Texten dagegen im Rahmen der Librettoforschung ab Kapitel 4.2).

<sup>434</sup> Gier arbeitet mit seinem Antinomie-Paar der *dominant syntagmatischen und dominant paradigmatischen Dramenform* (siehe dazu Gier 1998a, S. 8 oder Gier 1999a, S. 12). Was Gier jeweils darunter versteht und welche Konsequenzen sich daraus für das Libretto ergeben, wird innerhalb der Erörterung der allgemeinen Eigenschaften des Librettos in den folgenden Kapiteln besprochen werden.

<sup>435</sup> Mösch 2002, S. 69.

<sup>436</sup> Gier bezeichnet Möschs Publikation unverhältnismäßig enthusiastisch als »Meilenstein« in der Debatte um die Literaturoper (siehe dazu Gier 2003a (Teil 4: Komponisten), S. 166 bzw. Gier, Albert: »Vorwort«. In: Ders. (Hg.):

den eigenen gesetzten Ansprüchen zurück, etwa, wenn er unter Verwendung der (vermeintlich engen) Definition von Dahlhaus formuliert:

Damit ist das wesentliche Kriterium genannt. Freilich: Nicht durch den musikalisch gefassten Text allein, sondern durch dessen Relation zur Textvorlage läßt sich der jeweilige ästhetische Standpunkt einer Literaturoper orten. Es ist der intertextuelle Konnex, aus dem heraus sich die Werke im einzelnen verstehen lassen. Das führt zu einer terminologischen Unterscheidung, die das Dilemma um Eingrenzungsversuche des Phänomens lösbar scheinen läßt: Sofern man die Literaturoper als Sonderform im Prozeß einer Literarisierung der Oper begreift, hat sie ästhetisch wie wirkungsgeschichtlich einen genau umrissenen Ort.<sup>437</sup>

Damit konstatiert Mösch zumindest das bereits oben erzielte Ergebnis, dass das Phänomen Literaturoper bestenfalls als historische Form aufzufassen wäre, nicht jedoch als systematischer Begriff. Dennoch muss sein Festhalten an ästhetischen Kategorien überaus fragwürdig erscheinen (wohin dies führen kann, verdeutlichte die Detail-Erörterung der Petersen/Winter-Definition);<sup>438</sup> seine ästhetische und wirkungsgeschichtliche Position erweist sich trotz allem keineswegs als fest umrissen. Ferner scheint keine verpflichtende Notwendigkeit zu bestehen, die Literaturoper als *Sonderform im Prozess einer Literarisierung* zu betrachten und nicht einfach nur als *Literarisierungstendenz im 20. Jahrhundert* (als Konzession könnten dabei durchaus Vorläufer im 19. Jahrhundert fixiert werden): Denn wenn die Literaturoper eine Sonderform darstellt, ist mehr als klärungsbedürftig, was Mösch dann unter dem Regelfall der Literarisierung verstanden wissen möchte.

### 3.3 Fazit

Vieles wurde bis jetzt an dieser Stelle über die Literaturoper gesagt und beileibe nicht alles; dennoch können, bevor es im Folgenden um das Libretto »an sich« gehen soll und damit der Frage danach, wie sich dieser Gegenstand unter der Optik einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin, deren Standort ebenfalls noch zu bestimmen wäre, verhält, einige Eckpunkte bezüglich des Phänomens *Literaturoper* festgehalten werden.

Zunächst fällt auf, dass Diskussionen um die Literaturoper früher oder später stets die basale Position des Librettos innerhalb des Medienverbundes Oper tangieren, der Literaturoper-Diskurs damit einen (keinesfalls pejorativ verstandenen) Appendix des Libretto-Diskurses darstellt und letztlich die Fragen zunächst auf dieser allgemeinen Ebene zu beantworten sind, bevor dieser subordinierte Bereich zufriedenstellend angegangen werden kann. Bis heute ist jedoch keine mehrheitlich akzeptierte Definition des Terminus' *Literaturoper* vorhanden, die über reine Allgemeinplätze hinausreicht oder über ein wirklich Erkenntnisgewinn bringendes Potential verfügt. Allerdings sollte eingehend überdacht werden, ob die Klärung dieses Begriffes erstens tatsächlich ein Desiderat darstellt, zweitens aber, für welche Disziplinen eine Klärung überhaupt virulent wäre (wie es etwa, für beide Fälle, Petersen ausschließlich der Musikwissenschaft unterstellt) – oder, wie Dahlhaus formuliert: »Die Einsicht, daß die Literaturoper nicht allein der Musikgeschichte, sondern auch der Theater- und sogar

---

*Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 10 (2003), S. 38).

<sup>437</sup> Mösch 2002, S. 66.

<sup>438</sup> Mösch schreibt: »Und so detailliert gerade in jüngster Zeit Anforderungen an einen Operntext herausgearbeitet wurden, so rar sind Untersuchungen zu den ästhetischen Grundlagen der Literaturoper, die über Polemik, Definition oder Bestandsaufnahme hinausgehen.« (ibd., S. 22). Was Mösch hier offenbar negiert, ist die Tatsache, dass nicht nur aufgrund der Vakanz einer validen Definition die Untersuchung ästhetischer Grundlagen nicht erfolgen sollte. Und über ästhetische Grundlagen äußern sich Petersen und Winter – wie deutlich gezeigt wurde – durchaus.

der Literaturgeschichte angehört, erzwingt methodologische Konsequenzen.«<sup>439</sup> Denn der Erhalt einer validen Definition müsste notwendigerweise zur Schließung von Lücken beitragen; eine Begriffsbestimmung nur zu dem Zweck zu ersehnen, eine fast das gesamte 20. Jahrhundert hindurch geführte Diskussion beenden zu können, mag zwar Gemüter beruhigen, kann aber kein solitärer Antrieb für die Suche nach Lösungen sein. Zumal sich in der Tat nicht nur die Musikwissenschaft, sondern ebenso die Theater- und Literaturwissenschaft mit der Frage konfrontiert sehen müssen, welche Probleme durch die Absenz einer zufriedenstellenden Definition wirklich einer Klärung harren: Es ist kein Fall bekannt, der ein Werk des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ausklammerte, nur weil unentscheidbar war, ob das Werk nun als Literaturoper einzustufen wäre oder nicht. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit es sich bei dem Thema *Literaturoper* um eine spezifisch deutschsprachige Angelegenheit handelt: »Der Terminus *Literaturoper* ist eine deutsche Erfindung; wie es scheint, hat ihn Edgar Istel geprägt, der 1914 eines der ersten Bücher über die Dramaturgie des Librettos veröffentlichte.«<sup>440</sup> Zwar wird der Terminus in einzelnen Fällen als Lehnwort verwendet,<sup>441</sup> aber als breit theoretisiertes Phänomen scheint er sich in der Tat nur auf den deutschsprachigen Raum zu erstrecken.<sup>442</sup> Den Begriff einfach Ausbluten zu lassen und mit Blick auf das neue Jahrtausend als nostalgische Fußnote zu betrachten, schiene jedoch ebenfalls unangemessen, da er zu einem bestimmten Zeitpunkt (1914 von Edgar Istel) für einen bestimmten Gegenstand (»[...] vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen, die niemals im Hinblick auf musikalische Mitwirkung geschrieben waren, wörtlich zu komponieren [...]«<sup>443</sup>) erfunden und im Anschluss daran in unterschiedlich weit ausgeprägtem Verständnis benutzt wurde (weil sowohl Istels Bezeichnung als auch Definition zu wenig »wissenschaftlich« brauchbar schienen).

Dabei zeigt sich interessanterweise, dass die Kontinuitätslinie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung insofern einen Einschnitt ab 1980 erfährt, als dass hier das Symposium auf Schloss Thurnau stattfand, dessen 1982 publizierter Bericht beinahe schon als *Evangelium* der zeitgenössischen Beschäftigung mit diesem Thema gelten kann: Rückbezüge auf frühere Beiträge, wie sie in ihrem Verlauf etwa Stephan Mösch sehr detailliert nachzeichnet,<sup>444</sup> finden in der relevanten neueren Forschungsliteratur kaum statt. Eine 1983 veröffentlichte Aufsatzsammlung von Carl Dahlhaus komplettiert damit die relevante Forschungsliteratur der »Moderne«, da sich letztlich beinahe alle Ansätze mehr oder weniger deutlich auf ihn berufen, obwohl er an keiner Stelle eine fest umrissene Defini-

<sup>439</sup> Dahlhaus 1982c, S. 256. Es muss natürlich hinterfragt werden, weshalb dies nur für die Literaturoper und nicht für jede Oper gelten sollte, wenn das Libretto an sich als Literatur klassifiziert wird.

<sup>440</sup> Gier 2000, S. 2.

<sup>441</sup> Etwa von Julian Budden (Budden 1992) oder Geoffrey Chew und Petr Macek (Chew/Macek 2009).

<sup>442</sup> Ewa Wojno-Owczarska konstatiert dies etwa am Fehlen des Terminus 'im polnischsprachigen Raum: »In polnischen musikwissenschaftlichen Lexika fehlt bislang der Terminus ‚Literaturoper‘ [...] In Fremdwörterbüchern [...] wurde der Begriff ‚Literaturoper‘ weder in der Übersetzung noch in der Originalversion angegeben. [...] Der Terminus fehlt auch in polnischen literaturwissenschaftlichen Lexika und Wörterbüchern [...] Das Werk ‚Pelléas et Mélisande‘ von Claude Debussy wurde in Polen zum ersten Mal am 19. April 2002 im Warschauer Wielki-Theater aufgeführt. Im Theaterprogramm des Opernabends in einem Aufsatz von Marcin Gmys taucht die polnische Übersetzung des Begriffs ‚Literaturoper‘ auf (auf Polnisch: ‚opera literacka‘).« (Wojno-Owczarska 2007, S. 191). Ivana Rentsch ergänzt: »Dass die einschlägigen musikwissenschaftlichen Lexika den Terminus gar nicht oder – wie im Falle des *New Grove Dictionary of Opera* (als deutsches Lehnwort) – höchstens in aller Kürze abhandeln, erscheint vor diesem Hintergrund gleichsam als Indiz für seine Problematik.« (Rentsch 2011, S. 88).

<sup>443</sup> Istel 1914, S. 18.

<sup>444</sup> Vgl. Mösch 2002, S. 49-69.

tion des Gegenstandes Literaturoper anbot. Wichtige Impulse zur Diskussion um die Literaturoper aus jüngerer Zeit stammen von Albert Gier (1998a) und Peter Petersen (in Zusammenarbeit mit Hans-Gerd Winter 1997); Letztere formulieren als Einzige eine auch explizit als solche ausgewiesene Definition des Begriffs.

Als generelles Merkmal des Terminus' Literaturoper, dies wurde oben gezeigt, muss gelten, dass eine Auffassung als systematischer Begriff nach derzeitigem Stand keinen erkenntnistheoretischen Nutzen vorweisen kann. Abgesehen von der Unmöglichkeit, eine valide Definition zu formulieren, befindet sich nahezu jede Oper in der Nähe einer meist literarischen Vorlage, da das Erfinden neuer und eigener Stoffe für das Musiktheater eben nicht die Regel, sondern die Ausnahme darstellt. Es scheint daher wenig produktiv, einen Begriff für eine Eigenschaft finden zu wollen, welche für die weit überwiegende Mehrzahl der Fälle gültig ist, während das Pendant für den gegenteiligen Fall schlicht und einfach mit *Originallibretto* bezeichnet werden könnte. Diese recht eindeutige Aussage lässt sich daher treffen, weil weder vom Begriff Literaturoper noch von den Texten bzw. Libretti selbst unzweifelhaft begründet werden kann, dass hinsichtlich der zulässigen Vorlagen Einschränkungen herrschen – also mit anderen Worten: Es muss jegliche Art von Literatur (oder besser: Text)<sup>445</sup> als Vorlage für eine Literaturoper zulässig sein, eine Reduktion auf Sprechtheaterstücke würde einerseits zu viele Werke ausschließen, die ebenfalls als Literatur verstanden werden müssten, andererseits aber wäre der Begriff eben dadurch nicht nutzbar und müsste dann eher in *Sprechtheateroper* oder gar *Literaturdramenoper* geändert werden. Diese *enge* Auffassung des Gegenstandes kann keinesfalls zielführend sein.

Somit bliebe, wenn der Begriff eben nicht vollständig eliminiert werden sollte, ihn als historisches Phänomen zu betrachten, wobei es in diesem Fall prinzipiell leichter fallen würde, wenn Bezeichnung und Inhalt nicht hundertprozentig konvergieren, da dies im Bereich von Epochenbezeichnungen oft auftritt (über heuristischen Mehr- und Minderwert von Epocheneinteilungen soll allerdings an dieser Stelle nicht weiter verhandelt werden). Dennoch bestehen aber auch in diesem Fall ähnliche definitivische Schwierigkeiten; etwa die enge oder weite Begriffsauffassung betreffend oder die Wahl des »richtigen« Startpunktes. Nicht nur aus diesem Grund konnte die Besprechung der Petersen/Winter-Definition zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis führen: Neben der Tatsache, dass es sich in diesem Fall um einen systematischen Ansatz handelt, bleiben auf der einen Seite gewisse formale Unstimmigkeiten bestehen (über die zweifellos prinzipiell hinwegzusehen wäre); andererseits jedoch bietet der Vorschlag zu viel Angriffsfläche für berechtigte, weil grundlegende Kritikpunkte.

Damit muss konstatiert werden, dass derzeit keine valide Definition vorliegt – aber gleichzeitig ebenso vehement danach zu fragen ist, inwieweit dies ein wirkliches Dilemma darstellt oder eher im Bereich der *Kosmetik* zu verorten wäre. Dass sich eine befriedigende Definition seit Istels Thesen vor 100 Jahren noch nicht eingefunden hat, mag auch an den großen Lücken der Diskussionskette liegen, da in vielen Schriften entweder nicht alle relevanten Ansätze rezipiert oder aber oft nicht auf ihre Substanz hin überprüft werden; zudem scheint ein wirklicher Dialog – zwar nur ansatzweise, aber immerhin – lediglich bei Gier und Petersen stattgefunden zu haben. Viele Ansätze beziehen sich außerdem nicht auf den letzten Stand der Dinge oder präferieren ältere Modelle; ein großes Problem

---

<sup>445</sup> An sich muss für einen absolut erweiterten Vorlagenbegriff (etwa im Sinne Kristevas) plädiert werden, um sämtliche, also auch »außerliterarische« Vorlagen, zu inkludieren (vgl. Fricke 1985, S. 95, der darauf hinweist, dass auch berühmte Gemälde als Vorlage verwendet wurden, wie z. B. Max von Schillings' *Mona Lisa* und Strawinskys *The Rake's Progress* (nach der Kupferstich-Reihe von William Hogarth)).

stellt auch, wie gezeigt wurde, die doch stark tendenziöse Lesart Dahlhaus' dar, dessen Aussagen oft für eigene Sichtweisen umgebogen und damit gleichsam missbraucht wurden.

Daher kann unter der Prämisse, dass selbst bei der Annahme der Literaturoper als historisches Phänomen (noch) keine wissenschaftlichen Kriterien standhaltende Definition gefunden werden kann, an dieser Stelle *Literaturoper* cum grano salis als Impuls des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts verstanden werden, das Libretto wieder mehr in die Nähe von Literatur zu bugsieren – mit unterschiedlichen Mitteln. Denn dies ist die einzige vorläufige Arbeits-Hypothese, mit der zumindest der Kernbereich dessen erfasst werden kann, was Literaturoper darstellen könnte. Inwieweit diese Haltung nach der Erörterung allgemeiner Librettoeigenschaften einer Revision zu unterziehen wäre, wird dabei zu späterer Stelle zu verhandeln sein.





## 4. DAS LIBRETTO UND SEINE ERFORSCHUNG

### 4.1 Librettoforschung, Librettologie oder Librettistik?

Die Ursache für die Positionierungsproblematik des Librettos betrifft sowohl die Opernschaffenden selbst als auch die sich damit auseinandersetzenen Wissenschaften und gründet im Wesentlichen auf einer im historischen Verlauf unterschiedlich ausgeprägten Wertschätzung, die wiederum als Konsequenz eines bis heute ambigen Status' zu verstehen ist:

Einerseits also die Musik, andererseits aber die *reale und sachliche Seite der Dinge*. Diese Seite ist nun zunächst Angelegenheit und Geschäft des Librettisten. Erst in jüngerer Zeit ist ihm und seiner Arbeit einigermaßen Gerechtigkeit widerfahren. Doch noch Solerti begegnet man, während er an seinem Buch über die Ursprünge der Oper arbeitete, in den Bibliotheken mit verblüffter Verständnislosigkeit, wenn er jeweils nicht nur nach Partituren, sondern auch nach Texten forschte: 'sembra quasi strana la ricerca dei libretti e dei testi letterari, mentre vi sono o trascurati o tenuti in poco conto'. Über diese Haltung ärgerte sich auch der Römer Arzt Ulderico Rolandi, wenn er etwa seine rund 32 000 Exemplare umfassende Libretti-Sammlung vorzeigte, die er als dilettierender Musikologe in fünfzigjähriger Arbeit emsig zusammengetragen hatte; denn '(...) mi vedevo guardato con un sorrisetto di compatimento non scevro d'ironia (...)'<sup>446</sup>

Die Frage nach dem Status erstreckt sich dabei allerdings nicht nur auf das Libretto, sondern auf die gesamte Kunstform, deren Teil es ist. Anna Amalie Abert erläutert dazu:

Die Oper ist wohl die umstrittenste Gattung der Musikgeschichte. Da sie gleichsam zur Hälfte der Literaturgeschichte angehört, wird sie vielfach als Zwitterwesen angesehen, dem der reine Musikwissenschaftler ebenso aus dem Weg geht wie der reine Literaturhistoriker. Oder man betrachtet sie *n u r* als musikalisches bzw. – bei bedeutenden Operndichtern – *n u r* als literarisches Kunstwerk, was wiederum ihrem Wesen nicht gerecht wird: denn dieses ihr Wesen ist dramatisch und musikalisch zugleich, und ihre ganze Entwicklung von ihren Anfängen bis in die jüngste Gegenwart hinein besteht in einer fortwährenden Auseinandersetzung zwischen diesen ihren beiden Seelen, wobei immer abwechselnd bald die eine, bald die andere die Oberhand gewinnt. Im einzelnen wird diese Auseinandersetzung bestimmt durch die jeweiligen geistigen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, wie denn die Oper überhaupt, mehr als jede andere Gattung, den Geist der Zeit widerspiegelt.<sup>447</sup>

Nur allzu enthusiastische Beobachter würden jedoch bei diesem »Pendeln« zwischen Literatur und Musik von einer krassen Extrempunkte einnehmenden Entwicklung ausgehen. Trotzdem wird gerade auch in vielen wissenschaftlichen Publikationen eine solche Haltung vertreten, die oft und gerne durch die einschlägig bekannten Gluck- und Mozart-Zitate untermauert werden soll. Einerseits dient dazu – als Beispiel der textdominierten Position – eine Aussage aus der *Alceste*-Vorrede von Christoph Willibald Gluck; als Plädoyer für die musikdominierende Haltung wird dagegen ein Satz aus einem Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater herangezogen. Die Schlagkraft beider Aussagen wurde bereits in Kapitel 2 ausführlich überprüft. Ergänzt werden die beiden Fundstücke meist durch eine ebenfalls ihres Kontextes beraubte Briefstelle aus dem Schriftverkehr Hugo von Hofmannsthals mit Richard Strauss, die als Beleg für die unumschränkte Herrschaft der Musik angeführt wird.<sup>448</sup> Wie bei den beiden zuvor genannten Zitaten entlarvt ein sorgfältiges Studium der originalen und kompletten Stelle aber gleichfalls die tendenziöse Lesart, denn Hofmannsthal formuliert Strauss gegenüber folgendermaßen:

<sup>446</sup> Ringger 1978, S. 146. Er bezieht sich dabei auf Angelo Solerti (Solerti 1903/1904) sowie Ulderico Rolandi (Rolandi 1951).

<sup>447</sup> Abert 1953, S. 214.

<sup>448</sup> Darauf weist z. B. Petra Grell hin (Grell 1995, S. 31).

Ich werde gelegentlich Ihr Entgegenkommen fordern, wo eine Dichtung ein mehr dienendes Verhältnis der Musik in gewissen Szenen erheischt [...] umgekehrt hier soll alles nur ein Drahtgestell sein, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen. Man muß nicht miteinander, sondern geradezu *ineinander* arbeiten.<sup>449</sup>

Auch in diesem Fall wird letztlich wiederum die anzustrebende Synthese der beiden grundlegenden Komponenten der Oper proklamiert – und keineswegs eine einseitige Präferenz, wie die aus dem Zusammenhang gerissenen Bruchstücke glauben machen möchten.

Dennoch lässt sich die Historie des Librettos hinsichtlich seiner Wertschätzung (und damit zugleich der Frage danach, ob es als Literatur zu betrachten sei oder nicht) durchaus als degenerativ verstehen: Ausgehend von den Bestrebungen der *Camerata*, nach vermeintlich antikem Vorbild Dramen in Musik zu setzen, galt das Libretto unzweifelhaft als Literatur, weswegen es beispielsweise in Italien in den Beschäftigungsbereich von Gelehrtenverbindungen fiel; als geradezu akademisch unterfüttert darf die Auseinandersetzung in Frankreich gelten, wo Librettisten wie Quinault unzweifelhaft als Literaten aufgefasst wurden. Stephan Mösch stellt dazu fest:

Ähnliches gilt in Deutschland für die Textlieferanten der Opernanfänge: Opitz, Gryphius oder Harsdörfer [sic!; gemeint ist Georg Philipp *Harsdörffer*, Librettist des von Sigmund Theophil Staden komponierten Werkes *Das geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt Seelewig* (1644); Anm. d. Verf.]. Für das Barockzeitalter repräsentieren Metastasios Libretti – quer durch Europa und inmitten einer Trias mit Zeno und Calzabigi – den Standard von Operntexten eines durchweg literarischen Selbstverständnisses: Der Werkcharakter konstituiert sich durch das Libretto, zu dem dann die (austauschbare) Musik addiert wird.<sup>450</sup>

Eine nachhaltige Änderung dieser Perspektive trat erst mit der Romantik ein, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, dass dies nicht auf eine spontane Aversion der Librettistik gegenüber zurückzuführen ist, sondern vielmehr mit veränderten Rahmenbedingungen korrespondiert, wie etwa obsoleten Regelpoetiken, wodurch die an ein Libretto zu stellenden Anforderungen nicht mehr pauschal qualifizierbar waren (vgl. Kapitel 2). Esbjörn Nyström fasst zusammen:

Das Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Einbruch des romantischen Kunstideals wird als Paradigmenwechsel in der Librettorezeption betrachtet. Erst hier wurde die Hierarchie ‚Musik oben – Dichtung unten‘ etabliert. Der literarische Teil der Gattung Oper blieb seitdem im 19. Jahrhundert weitgehend aus dem literarischen Diskurs, zu dem das Libretto auch wegen der gleichzeitigen Fächertrennung nicht mehr ganz gehören durfte, verdrängt. Diese Auffassung blieb in der Wissenschaft noch lange bestehen, sodass sich lange, mit wenigen Ausnahmen, weder die Literaturwissenschaften noch die Musikwissenschaft für das Libretto interessierten. Gleichzeitig wurde aber der Operntext zu einer Angelegenheit von Autoren, die sich in anderen literarischen Gattungen einen Namen gemacht hatten – hierzu gehören u.a. Hofmannsthal, Brecht und Bachmann.<sup>451</sup>

Diese »Reliterarisierungstendenzen« des 20. Jahrhunderts lassen sich zwar – falls gewünscht – mit dem Begriff *Literaturoper* erfassen, jedoch bedarf dieser zumindest einer sorgfältigen Handhabung; als systematische Kategorie scheint er überaus fragwürdig und sollte deswegen im besten Falle als historisch-epochales Phänomen verstanden werden (vgl. Kapitel 3): Zwar wirkt es, besonders vor dem ehemals eindeutigen literarischen Status des Librettos, geradezu sinnfällig und lobenswert, den literarischen Charakter des Gegenstandes wieder akzentuieren zu wollen; problematisch bleibt aber beim Thema *Literaturoper*, dass eben nicht das Libretto als Gattung (wieder) verstärkt der Literatur zugerechnet werden soll, sondern nur einzelne, unmittelbar auf bestimmte literarische Vorlagen bezugnehmende Libretti geradezu sublimiert werden sollen.

<sup>449</sup> Brief Hofmannsthals an Strauss vom 25. Mai 1911 in Bezug auf *Ariadne auf Naxos*. In: Schuh 1970, S. 121.

<sup>450</sup> Mösch 2002, S. 42.

<sup>451</sup> Nyström 2005, S. 106; siehe dazu auch Nieder 1989, S. 38 oder Mösch 2002, S. 37, der dort schreibt: »Daß insbesondere der Operntext in Deutschland lange von der Musikwissenschaft geringgeschätzt wurde, ist nichts als die Kehrseite einer ästhetischen Favorisierung der Instrumentalmusik, die aus dem 19. Jahrhundert stammt.«.

Von der historischen Seite her erweist sich die Subsumption des Librettos »an sich« (also losgelöst vom Problemfeld der *Literaturoper*) unter die Literatur somit als eine zentrale Frage, welche die wissenschaftliche Position determiniert: Bei einem klarem Bekenntnis, das Libretto als Literatur zu betrachten, ist die Verpflichtung der Literaturwissenschaft diesem vernachlässigtem Gegenstand gegenüber evident. Neben dem Wechselspiel von Operntextes und Musik gilt es jedoch, noch weitere Aspekte dieser speziellen Kunstform zu berücksichtigen, wie bereits Johann Wolfgang von Goethe formuliert:

Der Text einer Oper gehört unter die Dichtungsarten, welche sehr schwer zu beurteilen sind, weil man sie nicht als selbstständiges Kunstwerk ansehen darf. Man hat sie in Beziehung auf Musik, den Componisten, die Bühne, das Publicum zu betrachten, ja sogar auf kurz vorher gegebene und andere bekannte Opern Rücksicht zu nehmen.<sup>452</sup>

Goethe beschreibt hier als Spannungsfeld der Textanalyse exakt jenen Nexus aus systematischem und historischem Anteil einer Librettoanalyse – einschließlich der sensiblen Frage nach dem Autonomie-Status eines Operntextes: Selbst bei zweifelsfreier Kategorisierung des Librettos als Literatur bleibt dennoch die Frage, inwieweit Abhängigkeiten oder Einflussnahmen auf diesen Text vorhanden oder ausgeprägt sind, der im Vergleich zum Sprechtheater ein System komplexerer Abstraktion darstellt – forciert mit den Worten von Kurt Honolka ausgedrückt:

Wie Schach einen höheren Typus von Spiel verkörpert als Dame, so gebührt der Oper ein ästhetisch-kulturgeschichtlicher Vorrang vor dem Sprechtheater. Denn ihre Kompliziertheit, ihre Empfindsamkeit, ihre Autonomie gegenüber der ›Wirklichkeit‹ – dies ist ihr höchster Ehrentitel –, ihr äußerer und innerer Aufwand übertreffen bei weitem alles im Schauspiel Gewohnte. Um Theater zu spielen, braucht man im Notfall nur ›Bretter aufzuschlagen‹. Um Oper zu spielen muß man den ganzen kulturellen Apparat einer entwickelten Gesellschaft mobilisieren.<sup>453</sup>

Wenn auch über ästhetisch-kulturgeschichtliche »Vorzüge« kaum adäquat zu verhandeln sein dürfte, so lässt sich zumindest der letztgenannten Feststellung vorbehaltlos zustimmen: Das Libretto ist konstitutiver Baustein einer, besonders was die konkrete Aufführungssituation betrifft, überaus komplexen Kunstform, die selbst wiederum Gegenstand unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen ist. Wenn es also bei Berücksichtigung der historischen Entwicklung naheliegend scheint, die Analyse musiktheatraler Werke neben der Musikwissenschaft auch der Literaturwissenschaft zu überantworten (und keineswegs etwa der Germanistik alleine, da Libretti durchaus in ihrer Originalsprachlichkeit wahrzunehmen sind und damit eben von »ihrer« jeweiligen Literaturwissenschaft zu erfassen wären – besonders, weil aus mehrheitlich korrumpierenden Übersetzungen zusätzliche Probleme resultieren), so existieren noch weitere als gleichwertig anzusehende Zugänge zum Gegenstand, wie etwa von der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus, aber selbstverständlich auch seitens der Theaterwissenschaft oder der Medienwissenschaft.

Allen erwähnten Disziplinen ist das Libretto als legitimer Gegenstand der Analyse gemein und legitim – ebenso jedoch sind ihnen divergierende Erkenntnisinteressen inhärent: Dass eine Librettoanalyse aus medienwissenschaftlicher Perspektive verstärkt auf medienterminierte Austauschprozesse zielt, während demgegenüber eine komparatistische Analyse eher Unterschiede italienischer und französischer Librettistik in Augenschein nimmt, scheint dabei augenfällig. So entsteht für die Theaterwissenschaft ein erhöhter Auseinandersetzungsbedarf mit der Theorie des Librettos beispielsweise daher, dass sie sich nicht nur mit Inszenierungs- bzw. Aufführungssituation betreffenden Themen

<sup>452</sup> Brief vom 7. Oktober 1812 an Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz. In: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung. 23. Band. Weimar 1900, S. 110f.

<sup>453</sup> Honolka 1962, S. 10.

beschäftigt, sondern davor eine Verortung dieser Gegenstände vornehmen muss. Da jedoch im Fall der Librettoforschung nicht auf eine breite Basis bereits konsolidierter Ergebnisse zurückgegriffen werden kann, ist eine Beteiligung der Theaterwissenschaft an diesem offenen Themenfeld unumgänglich. Zudem sind für die Theaterwissenschaft weitere Fragen relevant, wie sie sich z. B. in Form *veroperter* Literatur ergeben: Nur wenn bekannt ist, welche Inhalte einer literarischen Vorlage *nicht* den Weg in das Libretto gefunden haben, kann etwa in einer konkreten Inszenierungssituation danach gefragt werden, ob diese in anderer Form wieder in den Aufführungstext eingegangen sind.

Durch die Vielzahl der einzelnen fachspezifischen Auseinandersetzungen ergibt sich die Frage danach, ob unter der Obhut solcher verschiedener wissenschaftlicher Ansätze überhaupt eine gemeinsame Schnittmenge existiert, die als *Librettoforschung* bezeichnet werden könnte – oder ob nicht die jeweiligen Ziele (und Methoden) derart stark divergieren, dass nicht mehr von einem gemeinsamen Forschungsfeld gesprochen werden kann. Damit scheinen sich an diesem Punkt der Überlegungen folgende Möglichkeiten zu ergeben: Entweder existiert im Brennpunkt dieser unterschiedlichen Fachdisziplinen ein gemeinsamer Gegenstand *Librettoforschung*, der bisher noch nicht ausreichend konturiert wurde, oder aber das Libretto ist gemeinsamer Teil unterschiedlicher Analysebemühungen, denen aber jeweils derart konträre Erkenntnisinteressen zugrunde liegen, dass sich daraus kein präzises Bild des Phänomens *Libretto* erstellen lässt.

Aus dieser Beobachtung folgen somit die nächsten Schritte beinahe von selbst: Um herausfinden zu können, inwieweit die bisherigen Veröffentlichungen zur Librettoforschung wirklich um einen identischen Gegenstand kreisen, sind diese Forschungsbeiträge, die sich freilich bestenfalls als Torso präsentieren, eingehend auf ihre Erkenntnisinteressen und Aussagepotentiale hin zu prüfen. Nur dadurch kann nachgewiesen werden, wie homo- oder heterogen die Ansätze zur Librettoforschung tatsächlich sind. Gleichzeitig muss allerdings auch der Gegenstand selbst miteinbezogen und kritisch reflektiert werden, denn in aller Regel wird stillschweigend davon ausgegangen, dass es sich im Falle des Librettos um ein *konsistentes* Objekt handelt: Diese Sichtweise führt meist zu Postulat und Suche einer »universalen« Librettotheorie, die in der Lage wäre, sämtliche Widersprüche, die sich durch die divergierenden Ansätze ergeben, aufzulösen. Diese universale Librettotheorie erweist sich allerdings bis heute als unerfülltes (oder gar unerfüllbares) Desiderat, weswegen das Libretto oftmals als paradox gebrandmarkt wird. Unter Umständen schiene es aber möglicherweise gewinnbringender, nicht den Untersuchungsgegenstand als disparat zu verunglimpfen, sondern die widersprüchlichen Befunde als Ergebnis der Kollision unterschiedlicher Beobachterpositionen aufzufassen. Selbstverständlich darf eine solche Perspektive keinesfalls zum *definitiven Schlupfloch* werden (indem man die Tatsache, dass sich das Libretto als heterogen offenbart, in eine spezifische Qualität des Gegenstandes umdeutet und die divergierenden Ansätze somit als korrekte Reaktion auf das Objekt verstehen würde).

Im folgenden soll also eine (Auto-)Reflexion der Librettoforschung erfolgen, die sich bisher noch nicht in kritischer Weise mit ihren grundlegenden Texten (und damit zugleich Ansätzen) auseinandergesetzt hat; dies ist zweifelsohne nur auf einer breiten Basis an relevanten Materialien möglich. Erst auf dieser Grundlage können mögliche Überlegungen hinsichtlich Existenzberechtigung, Positionierung, Aufgabenverteilung und Selbstverständnis einer zeitgemäßen Librettoforschung vorgenommen werden.

Die grundsätzlichen Ursachen für die Schwierigkeiten bzw. das Scheitern der Etablierung einer eigenen Forschungsrichtung, die sich mit dem Libretto auseinandersetzt, sind genannt. Die Kalamitäten erstrecken sich bereits auf deren Titulierung. Dieter Borchmeyer etwa äußert 1996 im Artikel *Libretto* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG2) über die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Libretto:

Unbekümmert um die jeweilige Wertung von Musik und Dichtung als Herr oder Diener, Vater oder Tochter betont sie die wechselseitige Abhängigkeit von Musik und Dichtung, die Notwendigkeit, musikalische und poetische sowie nonverbale theatrale Strukturen wechselseitig zu erhellen und so die Oper in ihrer musikalisch-theatralen Totalität zu erfassen. Die Librettistik ist demgemäß eine interdisziplinäre Wissenschaft, die Musikologie, Philologie und Theatrologie integriert.<sup>454</sup>

Evident wird Borchmeyers Konstatieren der Interdisziplinarität, was sich durch eine adaptive Erwähnung des zum geflügelten Wort avancierten Buchtitels von Oskar Walzel ausdrückt.<sup>455</sup> Borchmeyers Ansatz, diese interdisziplinäre Forschung als *Librettistik* zu bezeichnen, blieb jedoch solitär und fand keine weitere Rezeption in der Forschungsliteratur: Dies mag vor allem daran liegen, dass unter diesem Terminus im Allgemeinen eher die Summe bereits existierender Libretti mit gemeinsamen Merkmalen verstanden wird (also z. B. »die Librettistik Metastasios, Hofmannsthals usw.« oder »die Librettistik des Verismo, die französische Librettistik des frühen 18. Jahrhunderts« etc.). Es scheint damit nicht weiter seltsam, dass sich dieser Vorschlag Borchmeyers nicht durchsetzen konnte, da der Terminus *Librettistik* anderweitig konnotiert ist.<sup>456</sup>

Eine höhere Fertilität scheint dagegen die zwar (besonders dem Vorschlag Borchmeyers gegenüber) lapidar klingende, jedoch dafür sehr konkrete Begriffsbildung *Librettoforschung* zu besitzen; gerade deswegen ist sie wohl weit verbreitet. Carl Dahlhaus benutzt den Terminus im Jahr 1986 bereits völlig selbstverständlich.<sup>457</sup> In seinen Beschreibungen wird aber deutlich, dass außer der Begriffsbildung noch kaum weitere Konturen dieser Forschungsrichtung erkennbar sind: So stellt er etwa deren Autonomie infrage (*Disziplin oder Teildisziplin*) und weist auf die vakanten Definitionen ihrer Ziele und Methoden hin. Dass dies jedoch beinahe einer Bankrotterklärung gleichkommt, ist evident: Es ist äußerst fraglich, inwieweit beim Fehlen von Zielen und Methodik (also exakt dessen, worüber sich eine wissenschaftliche Disziplin überhaupt erst konstituiert) ernsthaft von einer eigenen Forschungsrichtung gesprochen werden kann – oder darf. Beispielsweise ist die Sezession von einer bestehenden Fachdisziplin und anschließende Etablierung als Subdisziplin nur dann legitim und von Vorteil, wenn sich deren Zielsetzung als nicht mehr vollständig mit derjenigen ihrer Mutterdisziplin deckungsgleich erweist oder von dieser alleine nicht mehr zu bewältigen ist: Zu denken wäre etwa an die Loslösung der Theaterwissenschaft von der Germanistik zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder die gegen Ende dieses Jahrhunderts entstandene Medienwissenschaft, die ihre Wurzeln unter anderem auch in der Theater- und Literaturwissenschaft hat. Wenn aber für die Librettoforschung keine genuinen autonomen Ziele festzuhalten sind und auch kein echtes »Outsourcing« stattfindet,

<sup>454</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1120.

<sup>455</sup> Der Titel des Buches von Oskar Walzel (Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin 1917) ist ein vielfach zitierter Begriff im Rahmen intermedialer bzw. intertextueller Forschung.

<sup>456</sup> Es kann hier allein von der Wortbildungsart her nicht begründet werden, ob diese Titulierung Gültigkeit besitzt: Termini, die auf »-istik« gebildet werden, können sowohl den ausführenden (quasi »handwerklichen«) Aspekt betonen (Artistik, Floristik etc.), aber eben auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung (wiederum Floristik, aber auch Linguistik, Komparatistik etc.). Daher ist Borchmeyers Vorschlag keineswegs falsch, der Begriff aber schon tendenziell belegt.

<sup>457</sup> Siehe Dahlhaus 1986, S. 95. Ausführlich zitiert in Kapitel 1.

wird der Status als eigenständige Disziplin dubios; bereits die Einstufung als Subdisziplin wäre vor diesem Hintergrund hochgradig angreifbar.

Albert Gier verwendet den Terminus *Librettoforschung*<sup>458</sup> ebenfalls, jedoch in einer etwas amplifizierten Fassung. Er proklamiert zu diesem Zeitpunkt (1986) einen – sit venia verbo – Paradigmenwechsel von der *normativen* zur *deskriptiven* Librettoforschung. Zwar gibt er einer deskriptiven Herangehensweise den Vorzug, betont aber dennoch die Bedeutung des vorangegangenen normativen Ansatzes:<sup>459</sup>

[...] und das, obwohl es einerseits sehr erfolgreiche Opern mit jämmerlich schlechten Libretti und andererseits sehr ansprechende Vertonungen vorzüglicher Texte gibt, die sich nie haben durchsetzen können; daß eine normative Librettologie vor solchen Phänomenen kapitulieren muß, ist durchaus kein Grund, auf die Untauglichkeit dieser Disziplin zu schließen.<sup>460</sup>

Diese Textstelle kann jedoch nicht verleugnen, dass auch Gier selbst noch in diesen zuvorderst ästhetischen Kategorien denkt, denn die Klassifizierung in *jämmerliche* und *vorzügliche Texte* ist selbst zweifellos hochgradig normativ. Zu Recht würde eine normative Librettoforschung vor solchen Phänomenen kapitulieren, während sich diese für eine deskriptive Richtung aber a priori nicht stellen würden, weil dort diese Differenzierung in hoch- und minderwertige Texte nicht vorgenommen werden würde. Zudem erfolgt die Trennung in »gute« und »schlechte« Operntexte in aller Regel auf Grundlage eines außerhalb der Librettistik stehenden Literaturbegriffs, der damit ein unzulässiger wäre, weil er für den Gegenstand nicht konzipiert wurde und somit ungeeignet ist. Es bleibt zu konstatieren: Der Drang, literarische Qualitäten des Librettos zu diagnostizieren, entspringt meist einer normativ-ästhetischen Perspektive, die damit erneut als untauglich entlarvt wird. Allerdings hält sie sich bedauerlicherweise immer noch hartnäckig und wird weiterhin mit Nachdruck vertreten – auch von Personen, die es eigentlich besser wissen müssten, wie etwa Peter Sloterdijk, der sagt: »Die großartigste Musik hat immer im Dienst der fragwürdigsten Texte gestanden.«<sup>461</sup> Für den deskriptiven Bereich definiert Gier jedenfalls zwei gültige Verfahrensweisen, nämlich den *komparatistischen Ansatz* auf der einen sowie eine *sozial- bzw. mentalitätsgeschichtlich ausgerichtete Forschung* auf der anderen Seite, wobei das komparatistische Vorgehen zum besseren Verständnis der Struktur der Oper verhelfen und das zweite Verfahren die Kultur- und Ideologieggeschichte des Gegenstandes erhellen würde; beide Methoden, dies betont Gier, seien aber keinesfalls gegenseitig ausschließend, sondern würden einander ergänzen und korrigieren; offen bleibt dabei allerdings, weshalb diese Herangehensweisen nur auf Libretti angewandt werden und nicht für die Oper im Ganzen gelten sollten.

In seiner für die Librettoforschung eine wichtige Grundlage darstellenden Schrift von 1998<sup>462</sup> präzisiert und erweitert Gier sein Begriffsverständnis: Das Libretto als literarischer Text fällt ohne Zwei-

<sup>458</sup> Gier 1986b, S. 10; er benutzt ihn mindestens ab dem Vorwort dieser Publikation.

<sup>459</sup> Gier nennt hierzu die Schrift von Kurt Honolka (vgl. Honolka 1962 bzw. 1979), zu denken ist aber ebenso an die Publikation von Edgar Istel (vgl. Istel 1914).

<sup>460</sup> Gier 1986b, S. 11.

<sup>461</sup> So äußert sich Sloterdijk in einem von Britta Schultejeans geführten Interview (Distribution durch dpa; veröffentlicht z. B. bei Focus Online am 15.10.2012, 13.28 Uhr, [http://www.focus.de/kultur/kunst/musik-sloterdijk-die-meisten-opern-sind-vertonter-tatort\\_aid\\_839006.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/musik-sloterdijk-die-meisten-opern-sind-vertonter-tatort_aid_839006.html) (29.10.2012)) anlässlich der Uraufführung der Oper *Babylon* an der Bayerischen Staatsoper (27. Oktober 2012) mit der Musik von Jörg Widmann und einem von Sloterdijk selbst verfassten Libretto.

<sup>462</sup> Vgl. Gier 1998a; (auch wenn in der gebundenen Ausgabe von 1998 anfangs im Hinweis auf die CIP-Einheitsaufnahme als Publikationsjahr 1988 angegeben ist, erschien das Werk definitiv erst 1998; es ist von einem

fel in den Focus der Literaturwissenschaft – jedoch: »Auch Musik- und Theaterwissenschaft befassen sich (unter anderen Fragestellungen) mit Libretti [...]«<sup>463</sup>. Allerdings verzichtet Gier bis auf zwei eher als rudimentär (und somit keineswegs repräsentativ) einzustufende Beispiele darauf, die Aufgaben und Erkenntnisinteressen von Musik- und Theaterwissenschaft zu nennen; er betont lediglich nachhaltig den literarischen Aspekt des Librettos, weswegen die Literaturwissenschaft »[...] unter Umständen genötigt (und berechtigt ist), den Aspekt der Vertonbarkeit zu vernachlässigen.«<sup>464</sup> Immerhin erfolgt aber das Zugeständnis, dass eine Forschungsperspektive, die sich mit der Poetik des Librettos (Gier beschreibt es als *das Besondere dieser Gattung*) beschäftigt, »[...] notwendigerweise von der Vertonbarkeit als der *differentia specifica* musikdramatischer Texte ausgehen [...]«<sup>465</sup> muss. Dies definiert Gier schließlich als Nukleus literaturwissenschaftlicher Librettoforschung und scheidet diesen Bereich, also die Beschäftigung mit der Gattungspoetik des Librettos, als Gegenstand einer eigenen literaturwissenschaftlichen Teildisziplin von der Librettoforschung – und nennt dies *Librettologie*.<sup>466</sup>

Bereits 1984 befindet aber Kurt Ringger: »[...] der Begriff Librettologie gehört immerhin schon zu den geläufigen Genusbezeichnungen [...]«<sup>467</sup>. Dabei sieht er noch keinen übermäßigen Enthusiasmus seitens der Literaturwissenschaft:

Librettisten und Libretti haben weder in der Musikwissenschaft noch in der Literaturwissenschaft eine gute Presse. Beide Forschungsrichtungen betrachten meist mit wenigen Ausnahmen [...] die Verfasser von Textvorlagen für Opernkompositionen als bloße Versschmiede [...] In dieser Perspektive erscheint der Librettist als Schriftsteller, der in einem unbestimmten Zwischenbereich wirkt, wo die Musik noch nicht begonnen, die Literatur aber längst aufgehört hat.<sup>468</sup>

Der amerikanische Germanist bzw. Komparatist Ulrich Weisstein präzisiert 1986:

Die literaturwissenschaftliche und damit explizit komparatistisch ausgerichtete Opernforschung bzw. Librettologie, für deren systematische Etablierung ich vor zwei Jahrzehnten in der Einleitung zu einer Anthologie von Schriften zur Dramaturgie und Poetik der Oper plädierte [gemeint ist wohl *The Essence of Opera* (1969); Anm. d. Verf.] und deren methodologisches Gerüst ich in einem kürzlich erschienenen Aufsatz zu erstellen suchte [gemeint ist der Aufsatz *Librettology; The Fine Art of Coping With a Chinese Twin* (1982); Anm. d. Verf.], kommt allmählich zum Tragen.<sup>469</sup>

Weisstein geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass »[...] die Wechselseitige Erhellung der Künste, soweit die Literatur in ihrem Mittelpunkt steht, zum Forschungsbereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft [...]«<sup>470</sup> gehört. Was Weisstein nicht diskutiert, ist die Frage, inwiefern es sich

---

signifikanten Druckfehler auszugehen).

<sup>463</sup> Ibd., S.19.

<sup>464</sup> Ibd.

<sup>465</sup> Ibd.

<sup>466</sup> Ibd.

<sup>467</sup> Ringger 1984, S. 113. Nur wenig später erklärt er an anderer Stelle: »Zwar hat die sogenannte Librettologie sich seit mindestens einem Jahrzehnt einigermaßen fest als legitimer Forschungszweig zwischen Musik- und Literaturwissenschaft etabliert, im Bewusstsein des Publikums aber bleibt das Operntextbuch – und ganz besonders das italienische Libretto – meist immer noch eine kaum der näheren Betrachtung würdige *quantité négligeable*.« (Ringger 1986a, S. 65).

<sup>468</sup> Ringger 1984, S. 113.

<sup>469</sup> Weisstein 1986, S. 147.

<sup>470</sup> Ibd., Anmerkung 3; in einem anderen Aufsatz präzisiert er: »Mit C. S. Brown bin ich der Ansicht, dass daß die wechselseitige Erhellung der Künste nur dann für die Vergleichende (bzw. Allgemeine) Literaturwissenschaft von Interesse ist, wenn *ein* Vergleichsobjekt oder *ein* Glied der Kette literarisch ist. [...] Aus dem oben Gesagten folgert, daß die echten Symbiosen und Gesamtkunstwerke nur insofern innerhalb der Vergleichenden (bzw. Allgemeinen) Literaturwissenschaft zu behandeln sind, als das für sie charakteristische Verhältnis von literarischen und nichtliterari-

im Falle des Librettos in der Tat um »reine«, also autonome Literatur handelt, die unabhängig von der Musik betrachtet werden kann. Für die *Librettologie* jedenfalls befindet er: »Die entsprechenden Neologismen (*librettology*, *librettologia* und *libréttologie*) haben sich in den letzten Jahren zusehends eingebürgert und dürften nunmehr als verbindlich gelten.«<sup>471</sup> Gier übernimmt somit die Haltung Weissteins, im Falle einer literaturzentrierten oder -basierten Librettoforschung von *Librettologie* zu sprechen, freilich um sie einerseits von der »allgemeinen« (bzw. musikdominierten) Librettoforschung abzugrenzen, andererseits aber zugleich eine Aufwertung des Forschungsbereichs selbst zu erzielen.

Die Begriffskreation selbst muss durchaus als ambivalent betrachtet werden. Von der Bildung des Terminus, also der Kombination mit der Endung »-logie« (von griech. λόγος mit den Hauptbedeutungen *Sprechen*, *Wort*, *Rede*, *Berechnen*, *Vernunft*<sup>472</sup>) kann jedenfalls nicht abgeleitet werden, dass die Auseinandersetzung mit dem Libretto auf eine streng literaturwissenschaftliche Perspektive zu reduzieren ist: Denn die *Wissenschaft vom Libretto* (so eine naheliegende Übersetzung) muss sicherlich zwingend sämtliche Aspekte ihres Gegenstandes inkludieren, sollte sie einen Status als genuine wissenschaftliche Disziplin beanspruchen wollen. Allerdings lässt sich diese Argumentation vice versa gerade auch für die diametrale Sichtweise verwenden, da die *Wissenschaft vom Libretto* eben exakt das Libretto als Gegenstand hat – und nicht die Oper: Soll das gesamte Werk, also inklusive musikalischem Anteil analysiert werden, so wäre dies wohl eher eine Aufgabe für die *Musiktheater-* oder *Opernforschung* und nicht für die demgegenüber spezialisierte Librettologie.

Es böte sich daher zunächst an, zwischen einer *weiten* und einer *engen* Begriffsauffassung der *Librettoforschung* zu differenzieren: Während das weite Begriffsverständnis das Libretto innerhalb seines Mediengefüges und mit seinem Mediengefüge wahrnimmt (und somit selbstverständlich den musikalischen Aspekt inkludiert), ginge eine enge Annahme aus vom Libretto als eine aus ihrem spezifischen medialen Kontext gelöste literarische Form, die dann gleichsam völlig isoliert von ihrer Umgebung zu betrachten wäre (eben auch ohne Musik). Für den letzten, den engen Fall, wäre es zweifellos redundant, eine weitere Kategorie in Form der *Librettologie* im Weisstein'schen oder Gier'schen Sinne etablieren zu wollen, da hier bereits alle benötigten Kriterien im Oberbegriff *Librettoforschung*, der a priori auf rein literaturwissenschaftliche Perspektiven festgelegt wäre, enthalten sind.

Diese Überlegungen stellen sich übrigens prinzipiell bei der Positionierung der Librettoforschung, denn selbst wenn sie als Subdisziplin einzustufen wäre, müssten eben diese Fragen des Inkludierens der musikalischen Analyse gestellt werden. Das Jonglieren mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten darf aber niemals die eigentliche Thematik vergessen lassen, denn de facto gilt es vor allem zu klären, ob die Berücksichtigung des musikalischen Parts nun einen zwingenden Aspekt der Librettoanalyse darstellt oder nicht – es ist dabei einleuchtend, dass sich die Literaturwissenschaft *bequemer* mit dem Gegenstand auseinandersetzen kann, wenn die Musik bei der Analyse mehr oder weniger unberücksichtigt bleibt. Allerdings muss aber vehement nach der Zulässigkeit dieser Perspektive gefragt werden, da in der Praxis ein Libretto eben mit genau *einer* korrespondierenden Partitur anzutreffen

---

schen Ingredienzien betont wird, d. h. also die Beziehung des Worts zum Ton (des Librettos zur Partitur) und des Filmskripts zur Photographie. Die Analyse des Gesamtkunstwerks *qua* Gesamtkunstwerk – d. h. der Oper, des Films, des Balletts per se – überschreitet die selbst gesteckten oder zu steckenden Grenzen der Komparatistik, weil sie Fachkenntnisse voraussetzt, die nur wenige Literaturexperten besitzen.« (Weisstein 1977, S. 121).

<sup>471</sup> Weisstein 1986, Anmerkung 4.

<sup>472</sup> Vgl. Gemoll 1991, S. 475f.



ist,<sup>473</sup> wodurch es in Zweifel zu ziehen ist, ob diese beiden Komponenten eines musiktheatralen Werkes wirklich als separierte Teile aufgefasst werden dürfen. Dazu tritt noch die Frage danach, welche Rolle Libretti als singulären Phänomenen ohne ihren musikalischen Anteil in der Literaturhistorie und -forschung tatsächlich zukommt. Vor diesen Hintergründen ist Giers Diagnose dringend zu diskutieren.<sup>474</sup> Wenn sich der Sinn des *Libretto-Textes* auch möglicherweise nicht ändern mag, so ist durchaus vorstellbar, dass sich auf der Ebene des Zusammenwirkens von Libretto und Partitur neue Sinnbezüge und Aussagen ergeben können. Nur ein Beispiel dafür, wie aus den beiden Komponenten etwas drittes Neues, gleichsam als *Tertium Comparationis*, erwachsen kann, ist die *Woyzeck*-Librettisierung des Büchner-Fragments durch Alban Berg.<sup>475</sup> Dass es möglich ist, einerseits mit der Musik den Text zu interpretieren, andererseits jedoch durch die spezielle Konfiguration von Text und Musik etwas zu kreieren, das über den reinen Text hinausreicht, beschreibt Dietmar Holland für diesen Fall:

Es ist ein Spannungsfeld, dessen Pole in wahrhaft dialektischem Verhältnis zueinander stehen, so etwa wie die Quadratur des Kreises, nämlich die fast unlösbare Aufgabe, gleichzeitig ‹dem Drama zu dienen› und (trotzdem) die musikalische Autonomie beizubehalten in der Weise, daß die Musik ‹alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom Komponisten alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd› (Berg). Die kompositorische Lösung dieses Problems ist Bergs singuläre Leistung, das Öffnen einer neuen – vielleicht der letzten – Tür innerhalb der Geschichte der Oper. Denn was Berg hier engzuführen unternimmt, ist im Grunde der alte Streit um den Vorrang von Ton oder Wort, genauer: von musikalischer Interpretation eines Textes und dessen szenisch-wirksamer Präsentation. Ohne Übertreibung kann dieses operngeschichtlich bedeutsame Ereignis als eine mögliche Erfüllung der Gattungsproblematik gelten, gleichsam als Einheit der musikdramaturgischen Konzeptionen Mozarts und Wagners. Die ‹Anwendung der Musik auf das Drama›, von der Wagner in seinem berühmten Aufsatz spricht, wendet sich bei Berg in die Fragestellung, wie autonome musikalische Gestaltung – darunter fällt auch die Formgebung einer ganzen Szene, ja ganzer Akte und schließlich der ganzen Oper – *aus dem Text herausgelesen* werden könne, mit anderen Worten: der Opernkomponist Berg liest die Dramaturgie des Textes mit musikalischen Augen, ohne im mindesten die szenische Unmittelbarkeit – und die ist in der Oper letztlich entscheidend – preiszugeben. Daraus resultiert eine architektonisch festgefügte, aber nichtsdestoweniger inhaltlich geradezu unerschöpflich und phantastisch wuchernde, von erschreckender und mitunter sogar drastischer Suggestion geprägte musikalische Interpretation der szenischen Vorgänge, die als Handlung im üblichen Sinne zu bezeichnen wohl nicht angebracht erscheint.<sup>476</sup>

Zwar kann nur ein oberflächliches Tangieren dieses Sachverhaltes erfolgen, jedoch wird daran ersichtlich, dass es – besonders von Seiten Giers – weit ausführlicherer Argumentation bedürfte, wenn die spezifische Interrelation von Text und Musik a priori pauschal aus der Analyse verbannt werden sollte. Denn eine Aufwertung des Librettos kann nicht dadurch erfolgen, dass es aus seinem als hochgradig spezifisch zu betrachtendem Umfeld seziert wird und als solitäres Element verstanden wird, wenn doch eher davon auszugehen wäre, dass es seine eigentliche Wirkung doch nur im medialen Verbund entfalten kann. Borchmeyer erläutert (zwar anhand seines *Librettistik*-Begriffs, aber argumentativ nachvollziehbar):

<sup>473</sup> Der Einwand etwa, dass besonders die Mehrfachvertonungen der Libretti von Metastasio dem entgegenstehen würden, muss natürlich gehört werden, kann aber argumentativ das Gesagte nicht aushebeln, da im Fall der konkreten Realisierung eben auch immer nur exakt *ein* Metastasio-Libretto mit *einer* Partitur korrespondiert.

<sup>474</sup> Siehe Gier 1998a, S. 16 (vollständig zitiert in Kapitel 1).

<sup>475</sup> *Georg Büchners Woyzeck* von Alban Berg, UA 1925. Es bleibt zu konstatieren: Berg hat nach heutiger Perspektive keinen Blick in einen »originalen« *Woyzeck*-Text geworfen. Allerdings ist diese Tatsache insofern irrelevant, als dass ein Vergleich zwischen Berg-Libretto und dem, was kontemporär unter einer Lese- und Bühnenumfassung zu verstehen wäre, a priori als unsinnig einzustufen wäre. Es ist Berg kaum anzulasten, eine – aus heutiger Sicht – fehlerhafte Edition (von Karl Emil Franzos) bzw. rasch überholte Ausgabe der Büchner'schen Handschriften (von Georg Witkowski) als Grundlage seiner Oper verwendet zu haben. Zudem darf nicht vergessen werden, dass der *Woyzeck* in der Franzos-Version von den zeitgenössischen Rezipienten keineswegs als defizitär eingestuft wurde.

<sup>476</sup> Holland 1985, S. 253f.

Als eine der jüngsten philologischen Teildisziplinen ist in den letzten Jahren die <Librettistik> aufgekommen, die sich nicht mehr der Einsicht verschliesst, dass eine Operndichtung Dichtung ist, mag sie auch mehr oder weniger heteronom, durch eine andere Kunst, eben die Musik, strukturell geprägt sein. Doch auch die Musik, welche dem Librettisten die dramatisch-poetischen Strukturgesetze vorschreibt, ist durch die Textbasis mehr oder determiniert. Das in der Interpretation zu berücksichtigen, fällt der Musikwissenschaft [...] immer noch schwer.<sup>477</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es ebenfalls notwendig, die von Weisstein postulierte Aufgabenzuweisung zu überprüfen, denn er schlägt anhand der von Aristoteles in der *Poetik* entwickelten Kategorien eine strikte Arbeitsteilung vor.<sup>478</sup> Auch wenn Weisstein seine Orientierung an den aristotelischen Dimensionen der Analyse nicht näher begründet, so bleibt diese Zuordnung – auch dies muss konstatiert werden – letztlich völlig arbiträr: Weshalb an Librettotexte ein Schema angelegt werden sollte, das beinahe 2000 Jahre vor der Entstehung der Oper aufgestellt wurde, erklärt er nicht; im Gegenteil, er bezeichnet seine These selbst als hochgradig assoziativ.<sup>479</sup> Dass Weissteins Postulate der Arbeitsteilung zu kurz greifen, wird aus heutiger Sicht, die auf intermediale Prozesse feinsinnig reagiert, überaus deutlich: Wenn Weisstein gesprochene Dialoge und Rezitative in die Obhut der Literaturwissenschaft gibt, so unterstellt er dabei (freilich ohne es eigens zu erwähnen, also möglicherweise unbewusst), dass die betreffenden Objekte auch nach literaturwissenschaftlichen Prinzipien »funktionieren«, d. h. sich analysieren lassen. Sollten sich jedoch die relevanten Gegenstände zwar im Gewand von Literatur kleiden, aber nicht als Literatur im konventionellen Sinn zu verstehen sein, dann wird dieses Postulat zum Problem. Thomas Beck liest noch einen anderen Aspekt aus Weissteins Entwurf:

Es sei dahingestellt, ob man Weissteins Vorschlag, zur Analyse librettistischer Texte die Literaturwissenschaft für die Untersuchung gesprochener Dialoge und Rezitative heranzuziehen, bei der Befassung mit Arien und Ensembles hingegen die Musikwissenschaft zu bemühen, für praktikabel hält: wesentlich erscheint die Erkenntnis des amerikanischen Komparatisten, daß viele Literaturwissenschaftler das latente Gefühl von Inkompetenz gegenüber Operntexten als Teilmomenten einer primär musikalischen Gattung dazu verleitet, der Musikwissenschaft das alleinige Recht zur Analyse sämtlicher ästhetischer Schichten innerhalb des Gesamtkunstwerks Oper zu überantworten.<sup>480</sup>

Es bleibt einerseits festzuhalten, dass der Terminus *Librettistik* kaum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung verwendet wird, sondern mehrheitlich für deren Gegenstände; andererseits, dass die Diskussion um die Frage nach *Librettoforschung* oder *Librettologie*, also der Verbindlichkeit der Integration der musikalischen Aspekte im Rahmen der Librettoanalyse, die Betrachtungen zur Erforschung des Librettos kontinuierlich dahingehend zu Überschatten scheint, dass Überlegungen erfolgen müssen, ob es zweckmäßig ist, innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Libretto eine eigene literaturwissenschaftlich bzw. komparatistisch geprägte Analyserichtung etablieren zu wollen, die keinerlei musikalische Elemente berücksichtigt.

<sup>477</sup> Borchmeyer 1992, S. 3.

<sup>478</sup> Siehe Weisstein 1986, S. 155 (vollständig zitiert in Kapitel 1).

<sup>479</sup> »In cataloguing these approaches I have, perhaps subconsciously, surmised that they might well be linked, in ways to be explored, to the six categories which, in his *Poetics*, Aristotle names as the chief (and necessary) elements of drama.« (Weisstein 1982, S. 25).

<sup>480</sup> Beck 1997, S. 12. Dieses Ergebnis korreliert in gewisser Weise mit dem weiter oben beschriebenen *romantischen Knick*.

## 4.2 Frühphase: Exposition grundlegender Themen

Das potentiell von der Librettoforschung abgedeckte bzw. abzudeckende Feld erweist sich auch nach Vollendung der ersten Dekade des gegenwärtigen Jahrtausends als überaus heterogen – und zwar einerseits hinsichtlich der Führung der Debatte selbst, andererseits aber auch die verfolgten Ziele und Methoden betreffend; somit befindet sich die aktuelle Lage noch völlig im Kernschatten des bereits mehrfach aufgegriffenen Dahlhaus-Zitates.<sup>481</sup> Während jedoch Dahlhaus diesen Zustand lediglich feststellt, sollen hier demgegenüber nicht nur die Ursachen dafür betrachtet werden, sondern auch (besonders vor den Überlegungen des vorhergehenden Kapitels) der Frage nachgegangen werden, ob es sich bei diesen divergierenden Ansätzen überhaupt um eine einheitliche Forschungs- oder Erkenntnisbestrebung handelt.

Insbesondere wird in diesem Zusammenhang auf den gegen Ende dieser Arbeit platzierten *Versuch* einer bibliographischen Übersicht der für die theoretischen Aspekte der Librettoforschung grundlegend relevanten Literatur verwiesen (Kapitel 6.1). Ein Versuch deswegen, weil sich selbstverständlich aufgrund der Menge kaum alle wesentlichen Titel auflisten lassen (womit im Übrigen die vielfach kolportierte Behauptung widerlegt wäre, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Libretto – zumindest was deren Umfang betrifft – nicht ausreichend getätigt würde): Da die Beobachtungen zum Libretto aus höchst unterschiedlichen Perspektiven erfolgen, werden einzelne Publikationen zweifelsohne immer wieder in nicht einsehbaren Winkeln ihrer jeweiligen Disziplin »vergessen« werden und so einer breiten Rezeption entgehen. Die in der Übersicht aufgelisteten Titel sind mit den einschlägigen (neueren) Veröffentlichungen abgestimmt; soweit Aufsätze relevanten Status besitzen, was ihren Inhalt oder die Zitierate anbetrifft, wurden sie als Teil von Sammelbänden separat ausgewiesen. Die Entscheidung für eine chronologische Sortierung fiel vor dem Hintergrund, auf den ersten Blick erkennen zu können, welchen potentiellen Rezeptionsraum eine Publikation zu besitzen vermag, um damit deren (vermeintliche) Aktualität<sup>482</sup> ermessen zu können. Ein wesentlicher Grund für die Erstellung dieser Liste war jedoch, dass neben der (leider nicht »offiziell« publizierten) Liste von Gier<sup>483</sup> außer den in den (ebenfalls von Gier herausgegebenen) *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*<sup>484</sup> genannten Werken, die sich aber nicht nur auf die Theorie der Librettoforschung beschränken, keine Zusammenstellung der als wesentlich an-

<sup>481</sup> Siehe Dahlhaus 1986, S. 95. Ausführlich zitiert in Kapitel 1.

<sup>482</sup> So kann – um ein willkürliches Beispiel zu wählen – etwa Petra Grells Publikation von 1995 nicht der Vorwurf gemacht werden, die Literaturoper-Definition von Petersen/Winter nicht rezipiert zu haben, da diese erst später (1997) publiziert wurde. Vice versa gilt jedoch – etwa am Beispiel von Christian Geltinger, dem ganze 3,75 (von insgesamt 188) Seiten zur Darstellung der Librettoforschung (inkl. Theorie) genügen und der behauptet: »Erst mit Beginn der 80er Jahre hat sich die Librettoforschung als eigenständige Wissenschaft entwickelt.« (Geltinger 2010, S. 12) –, dass die Aktualität des Publikationstermins inhaltlich keinesfalls mit dem kontemporären *State of the Art* des Ansatzes korrespondieren muss. Erstaunlicherweise bleibt diese Tatsache bei der Rezeption relevanter Forschungsliteratur meist unberücksichtigt.

<sup>483</sup> Gier 2003a. Diese Liste rekrutiert sich im Wesentlichen aus dem Material der von Gier herausgegebenen *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* (ab 1994), in welchen die relevante Literatur zwar nicht systematisiert vorliegt, dafür aber eine stetige Aktualität besitzt, da noch immer eine Publikation erfolgt (in der Regel zweimal jährlich; Gier hat jedoch bereits angekündigt, die Reihe nach der Nummer 25 einstellen zu wollen (Gier, Albert: »Vorwort«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 21 (2012), S. 2)).

<sup>484</sup> Gier, Albert (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*. Bamberg. 1 (1994) – 23 (2013).

zusehenden Kernliteratur existiert, womit jedem, der sich in die Thematik einlesen möchte, ein mühsamer Weg durch sämtliche Literaturverzeichnisse und Fußnoten unzähliger Publikationen, die zudem vereinzelt nicht ohne Aufwand zu beschaffen sind, bevorsteht. Denn da in beinahe sämtlichen Veröffentlichungen die Besprechung der Librettothematik nur ein Untersuchungsgegenstand unter vielen anderen ist, erweisen sich die Literaturverzeichnisse vielmals als nicht komfortabel, wenn es nur um die für die Librettoforschung relevanten Schriften gehen soll, da diese erst mühsam herauszusuchen wären; mit der Erstellung dieser Übersicht soll diesem Zustand Abhilfe geschaffen werden.

Es stellt sich also für den Einstieg die Frage nach der Gültigkeit von Stephan Möschs 2002 formulierter Feststellung:

Beiträge zur Librettoforschung müssen heute nicht mehr mit der Klage darüber beginnen, man bewege sich auf wenig erschlossenem Boden: Gegen die 1975 berechnete Feststellung Klaus Günther Justs, nach der das Opernlibretto eine ‚unbekannte literarische Größe‘ sei, wurde schon damals von vielen Seiten angearbeitet. Voraussetzungen des opernspezifischen Textes müssen angesichts dieser Forschungssituation nicht erneut thematisiert werden.<sup>485</sup>

Es wäre zwar wünschenswert, wenn danach verfahren werden könnte; bedauerlicherweise ist dem aber nicht so: Besonders die Voraussetzungen opernspezifischer Texte sind, beispielsweise auf der Folie intermedialer Ansätze, noch immer (bzw. erneut) hochgradig diskussionswürdig – wenn auch nicht für Mösch, der diesen Ansatz trotz des geringen Alters seiner Publikation nicht verfolgt – im Gegensatz aber etwa zu Swantje Gostomzyk<sup>486</sup>, die solche Perspektiven explizit miteinbezieht.

Fast ausnahmslos beginnt die Beschreibung der wissenschaftlichen Librettoforschung mit der zum Teil recht harschen Kritik, dass die Beschäftigung mit dem Libretto lange Zeit lediglich als Appendix der Musikwissenschaft geführt wurde. Dies wundert nicht, wenn noch im Jahr 1989 Lexikon-Artikel wie dieser publiziert werden:

Libretto (ital. = Bûchlein), Textbuch für Oper, Operette, Singspiel, Musical, Oratorium, Kantate (auch Ballett- u. Pantomimenszenarium), das dem Komponisten vom Librettisten oft als Auftragsarbeit geliefert wird, gänzlich dem Gesang untergeordnet, daher oft lit. anspruchsloses Machwerk, das nur der Musik sein Bestehen und Fortleben verdankt, doch als dramat.-gedankl., bûhnenwirksames Handlungsgerûst oft auch für den Erfolg e. Musikwerkes entscheidend (Mißerfolg von WEBERS *Euryanthe*), wo glückliche Wahl oder hohe Ansprüche und Fähigkeiten des Komponisten e. Einheit von Wort u. Musik schaffen.<sup>487</sup>

An diesem Punkt jedoch sollte für einen Augenblick innegehalten werden, um sich zwei Aspekte zu vergegenwärtigen: Erstens wird – und dies betrifft den überwiegenden Teil der vorliegenden Forschungsperspektiven – meist nicht zwischen deutsch- und anderssprachigen Ansätzen sowie Gegenständen differenziert. Dies gilt es in der weiteren Diskussion zu berücksichtigen. Zweitens sollte die zunächst häretisch anmutende Frage geklärt werden, ob dies überhaupt einen der Musikwissenschaft gegenüber zulässigen Vorwurf darstellt. Wenn nämlich die Musikwissenschaft, die sich in diesem Fall ausdrücklich nicht als Musik*theater*wissenschaft verstehen würde, eine Oper (in freilich reduzierter Perspektive) als rein musikalisches Ereignis begreift, schiene es durchaus legitim, die literarische Analyse des Librettos mit geringerer Aufmerksamkeit zu versehen. Zu denken wäre etwa an eine konzertante Aufführungssituation, in der sich, im Besonderen bei Nummernoperen, die einzelnen musikalischen Einheiten im weiten Sinne als (Kunst-)Lieder auffassen lassen, wodurch eine zwin-

<sup>485</sup> Mösch 2002, S. 38f.

<sup>486</sup> Siehe dazu Gostomzyk 2009.

<sup>487</sup> Wilpert 1989, S. 512. Die erste Ausgabe erfolgte 1955 – aus dieser Zeit stammt auch der Erklärungsansatz. Die letzte Fassung der achten Auflage (2001) behält übrigens grundlegende Formulierungen und Perspektiven bei (vgl. Wilpert 2001, S. 463f. sowie Kapitel 4.6).

gend literarischen oder dramatischen Kriterien folgende Analyse zwar lobenswert, aber nicht unbedingt obligatorisch erscheint.<sup>488</sup> Eine berechtigte Schwachstelle dieses Vorgehens entsteht selbstverständlich mit der Frage, ob dem Kunstwerk Oper bzw. Musiktheater damit adäquat begegnet wird. Wenn jedoch die Literaturwissenschaft bzw. literaturzentrierte Librettoforschung für sich proklamieren kann, ein Libretto ohne den korrespondierenden musikalischen Anteil analysieren zu dürfen, müsste dies vice versa für die Musikwissenschaft ebenso gelten. Einzig der (Musik-)Theaterwissenschaft könnte die »Verantwortung« für beide Bereiche schwerlich abgesprochen werden. Daher wird an dieser Stelle auf das bekannte Lamento zwar verwiesen, aber dieses absichtlich nicht erneut vorgetragen. Der Fokus soll vielmehr auf die Stellen gerichtet werden, an denen das Libretto als – in welcher Form auch immer – einer eigenen Behandlung wertiges Element gesehen wird.

Besonders der Beginn (und natürlich mahnen die Worte Dahlhaus' erneut vor dem Setzen eines letztlich dennoch willkürlichen Anfangs) erweist sich als delikate Angelegenheit, denn es stellt sich die Frage, welche Arten von Texten als für den wissenschaftlichen Diskurs relevant einzustufen sind. Sollte hier jede von Musiktheaterpraktikern und -theoretikern getätigte Angabe, die sich im weitesten Sinn auf das Wechselspiel von Ton und Wort bezieht,<sup>489</sup> miteingeschlossen werden, ergäbe sich daraus zwar eine vielseitige Veröffentlichung mit berechtigtem Nachschlagewerkcharakter, aber aufgrund ihres Umfangs besäße diese eine kaum argumentationsdienende und operable Aussage. Ebenso argumentiert übrigens Jens Malte Fischer in seiner Aufsatzsammlung *Oper und Operntext* (1985):

Die abschließende Bibliographie verzeichnet die wichtigsten Einzelstudien, versagt es sich jedoch, auch jene Literatur zu nennen, die sich über die Oper hinaus mit dem Wort-Ton-Verhältnis beschäftigt, denn dann müßten auch Lied, Melodram, Ballade, Oratorium, Passion und schließlich auch die Einbeziehung des gesungenen Wortes in einen symphonischen Zusammenhang berücksichtigt werden.<sup>490</sup>

Im Rahmen der hier durchgeführten Untersuchungen schien es daher zweckmäßig, verschiedene Einschränkungen vorzunehmen, die sich etwa darin widerspiegeln, dass als wesentliche Entscheidung darüber, ob ein Text für die Diskussion relevant ist, neben einer Form von Aktualität bereits eine gewisse »Wissenschaftlichkeit« gegeben sein sollte: Damit bleiben historische Beiträge von Operschaffenden (bis auf wenige Ausnahmen) prinzipiell unberücksichtigt – ebenso wie Beiträge, die nicht der Prämisse systematischer Theoriebildung unterliegen. Im Gegensatz zu Giers »inoffizieller« *Analytischer Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung* etwa werden hier somit zahlreiche Schriften nicht erwähnt (etwa Stoffvorlagen, Motive, gattungs- und/oder sozialgeschichtliche Aspekte etc. betreffend), wobei die letztgenannten Themenkreise selbstverständlich auch der Librettoforschung zuzuordnen wären; es war jedoch an diesem Punkt der Entwicklung notwendig, zunächst einmal das Gerippe solide aufzurichten, bevor Fleisch daran gehangen wird: Erst wenn ein grundlegendes Terrain abgesteckt ist, können darauf weitere Detailfragen geklärt werden.

Wesentlich für die im folgenden besprochenen Texte ist auch, dass nicht nur die vielversprechenden Ansätze genannt werden, sondern tatsächlich sämtliche Literatur, die zum »Kanon« der Librettoforschungsliteratur gezählt werden kann, berücksichtigt wird; dies vor der Feststellung, dass oft-

<sup>488</sup> Dieser Vergleich »hinkt« selbstverständlich insofern, als dass sich das Libretto als eigenes Phänomen offenbart, während demgegenüber Partituren völlig ohne Text (als rein musikalisches Pendant zum Librettotext) nicht nachweisbar sind (wenngleich auch technisch möglich).

<sup>489</sup> So wie dies exemplarisch für den deutschsprachigen Bereich Christoph Nieder (für das 19. Jahrhundert mit Schwerpunkt »Komponisten«, vgl. Nieder 1989, S. 30-49) und Bodo Plachta (für das 18. Jahrhundert mit Schwerpunkt »Theoretiker«, vgl. Plachta 2003) unternehmen; eine frühe englischsprachige Publikation zu dieser Zeitspanne erfolgt z. B. von Gloria Flaherty (Flaherty 1978).

<sup>490</sup> Fischer 1985b, S. 7.

mals Schriften als wesentlich interpretiert werden, die de facto nur eine geringe Aussagekraft besitzen. Damit sollen diese erstens kenntlich werden, damit sie zweitens nicht weiter als vermeintlich relevante Publikation weiterhin im Diskurs mitgeführt werden.

Um die relevanten Beobachtungen, Thesen und Postulate der Anfänge dessen, was als wissenschaftliche Librettoforschung verstanden werden könnte, aussagekräftig beleuchten zu können, sind zunächst mehrere Einschränkungen hinsichtlich der zu berücksichtigenden Publikationen erforderlich. Zuvorderst betrifft dies den zeitlichen Rahmen, dessen Beginn zwar willkürlich zu setzen wäre, sich jedoch, wie in den nachfolgenden Überlegungen deutlich werden wird, etwa gegen Mitte des 19. Jahrhunderts kristallisiert; das Ende dieses Abschnitts ergibt sich dagegen für den Zeitpunkt, an dem eine ausreichende Anzahl einschlägiger Denkansätze vorliegt, um erstmals sinnvoll eine vorsichtige Systematisierung dieser Thesen formulieren zu können: Dies scheint gegen Ende der 1950er Jahre der Fall zu sein. Somit umfasst die hier als *Frühphase* bezeichnete Periode den Zeitraum von etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1959 und damit ungefähr 100 Jahre. Neben dieser zeitlichen Restriktion ergibt sich außerdem noch eine Einengung hinsichtlich der berücksichtigten Texte, denn manche Beiträge entfalten erst in eigenen separaten Zusammenhängen ihre ganze Aussagekraft: Sie werden deswegen hier (noch) nicht einbezogen.<sup>491</sup>

Aufgrund dieser Prämissen und den Überlegungen des vorhergehenden Kapitels könnte daher (wie beispielsweise Mösch dies sieht) als älteste oder erste, aber sicherlich nur mit großer Nachsicht als wissenschaftlich einzustufende Formulierung für den deutschsprachigen Raum ein Bruchstück aus einem von Hans Michael Schletterer verfassten Geleitwort zu *Breitkopf und Härtels Textbibliothek* um 1870 genannt werden. Schletterer nämlich gibt an:

Keine Branche unserer Literatur erscheint so vernachlässigt, wie die Operndichtung, keine mit so geringer Sorgfalt und Aufmerksamkeit auch in ihrer äusseren Erscheinung behandelt. Diese sich nun schon über ein Jahrhundert hinziehende Klage dürfte sobald noch nicht verstummen. [...] Möge unsere Sammlung als ein Versuch zum Bessern angesehen werden, fähig, einem mit Geringschätzung und Oberflächlichkeit bisher behandelten Teile der deutschen Literatur zu endlicher Gleichstellung mit anderen Leistungen der dramatischen Poesie zu verhelfen.<sup>492</sup>

Allerdings gilt es zu konstatieren, dass eine auf Schletterer fallende Wahl in der Tat völlig arbiträr ist: Wie den jeweiligen Artikeln einschlägiger Nachschlagewerke<sup>493</sup> zu entnehmen ist, existiert eine breite Fülle an in Frage kommender (englisch-, deutsch-, französisch- und italienischsprachiger) Literatur. Edward J. Dent bzw. Patrick J. Smith<sup>494</sup> nennen beispielsweise als frühe Vertreter deutschsprachiger Beiträge die Schriften von Peter Lohmann (*Ueber die dramatische Dichtung mit Musik*, Leipzig 1861)<sup>495</sup>, Franz Hirsch (*Die Oper und der Literaturgeist: ein Wort zur Operntextreform*, Leipzig

<sup>491</sup> Dies betrifft etwa Artikel in Nachschlagewerken (Kapitel 4.6), Beiträge im Zusammenhang der Überlegungen amerikanischer Komparatisten (Kapitel 4.4) sowie Publikationen im Rahmen der Rezeption literaturtheoretischer Debatten amerikanischer Musikwissenschaftler (Kapitel 4.8).

<sup>492</sup> Schletterer, Hans Michael: »Geleitwort zu ‚Breitkopf und Härtels Textbibliothek‘« o. O. o. J., zitiert nach: Scherle 1954, S. I. Scherle nimmt bedauerlicherweise keine weiterführenden Angaben seine Quelle betreffend vor; aufgrund der Vielzahl der in Frage kommenden Publikationen dieser Reihe (> 500?) ist eine genauere Bestimmung der Ausgabe nicht möglich (auch Mösch zitiert nur nach Scherle (vgl. Mösch 2000, S. 36, Anmerkung 2)).

<sup>493</sup> Siehe dazu Kapitel 4.6.

<sup>494</sup> Dent/Smith 1980, S. 616.

<sup>495</sup> Dieser poltert: »[...] aber ich läugne überhaupt das Recht, auf die Tonkunst mit Vernachlässigung der zu Grunde liegenden Poesie das Hauptgewicht zu legen in diesem Gebiete, wo die dramatische Kunst das Wort führen sollte, und fordere, dass man fortan auch in den Kreisen künstlerischer Laxheit an jede Oper mindestens den Maasstab lege, den man an die Werke des recitirenden Dramas bisherigen Styls zu legen gewohnt war [...]« (Lohmann, 1861,

1868) oder Martin Ehrenhaus (*Die Operndichtung der deutschen Romantik*, Breslau 1911)<sup>496</sup>. Dieter Thoma<sup>497</sup> erwähnt noch Hermann Zopff (*Grundzüge einer Theorie der Oper*. Leipzig 1868), der über den Operntext befindet:

Uebrigens beginnt bereits richtigere Ansicht und Würdigung dieser Kunstform in erfreulichem Grade sich Bahn zu brechen, denn daß man schon anfängt, einen ganz anderen Werth auf die Gediegenheit und den Inhalt des Textes zu legen, das beweisen die immer häufiger ganz unabhängig von aller Musik vorkommenden Veröffentlichungen neuer Textbücher [...]<sup>498</sup>

Unter diesen ersten Schriften finden sich eigenwillige Thesen<sup>499</sup> ebenso wie zarte wissenschaftliche Annäherungen.<sup>500</sup>

Genannt werden kann etwa ebenso Leo Feld, selbst Librettist (und Bruder des ebenfalls librettistisch tätigen Victor Léon);<sup>501</sup> er formuliert 1908 aus Sicht der Praxis: »Die deutsche Literatur hat seit etwa fünfzig Jahren ein neues Problem: das Opernbuch. Es ist erst in diesen Jahren eine künstlerische Angelegenheit geworden. Bis dahin war es ohne irgendwelche Ansprüche und Rechte.«<sup>502</sup>

S. 25).

<sup>496</sup> Ehrenhaus weitet den Forschungsblick dabei über rein musikalische Aspekte hinaus: »In dem folgenden Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper ist der Versuch einer Darstellung dieser Geschichte auf einer allgemeineren als auf rein musikalischer Grundlage gemacht worden. Wenn dabei von der Operndichtung der deutschen Romantik ausgegangen wurde, so geschah das notwendig im Hinblick auf die veränderten Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die romantischen Musiker des 19. Jahrhunderts an das Problem der Oper herantraten.« (Ehrenhaus, Martin: »Vorwort«. In: Ehrenhaus 1911, o. S.). Übrigens verbirgt sich hinter *Martin Ehrenhaus* der Opernregisseur und Musikpädagoge *Otto Erhardt* (1888-1971); siehe dazu Vierhaus 2006a, S. 118.

<sup>497</sup> Thoma 1967, S. 521.

<sup>498</sup> Zopff 1868, S. 112. Obwohl Zopff im Rahmen seiner Ausführungen zur Operntheorie eher eine Anleitung zum Verfassen fundierter Textbücher geben möchte (ibd., S. X.), tangiert er dennoch viele Aspekte, die im Laufe der Debatte um eine Theorie des Librettos relevant werden, wie etwa – avant la lettre – die Literaturoper (S. 79f.), Ausdruckspotentialie der Musik (S. 85ff.), den (später ausführlich erläuterten) Aspekt der semantischen Unterdetermination (S. 93), die Differenz zwischen der Vertonung gereichtem und tatsächlich vertontem Text (S. 98), der spezifischen Ausdrucksqualität des Gesangs (S. 99) und daraus resultierende technische Ansprüche an Librettotexte, der Unhörbarkeit von Versformen (S. 104) etc. Damit scheint die Schrift von Zopff als eine der ersten tatsächlich ein umfangreiches Bündel an relevanten Einzelbeobachtungen zum Gegenstand vorzulegen – aber in der Librettoforschungsdebatte quasi nicht rezipiert worden zu sein.

<sup>499</sup> Etwa Dorn 1879. In diesem Pamphlet wettet der Opernkomponist Heinrich Dorn allerdings ausschließlich gegen (freilich seiner Meinung nach) anstößige und überflüssige Darstellung von Nacktheit, Erotik und Sexualität in der zeitgenössischen Oper: »Diese ganze Nudität hat gar keinen anderen Zweck, als der Fantasie des Zuhörers eine möglichst indecente (aber für das Libretto ganz überflüssige) Situation vorzuführen [...]« (ibd., S. 6). Einen der schlimmsten Vertreter dieser Schaustellungen sieht Dorn dabei in Richard Wagner (besonders die jeweiligen »Zusammenkünfte« von Elsa und Lohengrin oder Isolde und Tristan, aber auch die Wälsungen-Liebe etc.).

<sup>500</sup> Frido Lindemann beispielsweise reichte 1904 eine Dissertationsschrift an der romanistischen Literaturwissenschaft der Universität Leipzig ein, die sich den Operntexten von Philippe Quinault nicht aus musikalischer, sondern literarischer Perspektive anzunähern versuchte. Als wesentliche Erkenntnisse hält Lindemann fest: »Die Oper ist ein in sich nicht ausgeglichenes Kunstgebilde: sie ist eine Vereinigung von Dichtkunst, Musik und szenischer Kunst (Maschinen, Dekorationen, Ballet) zu gemeinsamer Wirkung; also von drei in ihrem Wesen und in ihrer Wirkungsweise verschiedenen Elementen [...]« (Lindemann 1904, S. 1).

Er erklärt weiter: »Den Charakter der Quinaultschen Operntexte zu analysieren, haben wir einerseits zu bedenken, welche Beschränkungen und welche Besonderheiten dem Text der damaligen Oper als solchem eigen sind, d. h. durch die Verbindung mit Musik und szenischer Kunst auferlegt sind, andererseits, in welcher Weise Quinault innerhalb dieser Grenzen, nachahmend oder frei sich betätigend geschaltet hat. Schon im 17. Jahrhundert ist als dem Operntext notwendig und eigentümlich bezeichnet worden: Einfachheit der Fabel und Verzicht auf Raisonement und Detail. Die Musik wendet sich mit Entschiedenheit an das Gefühl und hat dem Verstande und der Phantasie so gut wie nichts zu sagen; sie ist allein fähig, Gefühlen, Stimmungen Ausdruck zu geben, versagt aber bei begrifflichen, logischen Zusammenhängen und allem Bestimmten, Speziellen, Sinnfälligen.« (ibd., S. 3).

<sup>501</sup> Der Geburtsname von Leo Feld lautet *Leo Hirschfeld*, der von Victor Léon *Victor Hirschfeld*.

<sup>502</sup> Feld 1908, S. 481. Nachdrücklich weist er in diesem Rahmen auf den Antagonismus von Drama und Musik hin: »Denn eines ist klar, und daran scheint das ganze Wagnerische Werk scheitern zu müssen: die musikalischen und

Die hier genannten Texte repräsentieren deutlich die zunehmende Forderung nach einer Wahrnehmungsänderung bezüglich des Opernlibrettos hin zum eigenen Objekt.<sup>503</sup> In diesem Zusammenhang sind zugleich Forderungen erkennbar, die Oper nicht nur nach der Musik oder dem neuentdeckten Interesse am Libretto nach literarisch zu beurteilen, sondern generell nach mehreren Dimensionen zu analysieren – wie etwa in der 1887 erstmals erschienenen *Dramaturgie der Oper* von Heinrich Bulthaupt, die noch lange Zeit als Referenzschrift galt.<sup>504</sup> Bulthaupt selbst versteht diese Publikation als Ergänzung zu seinem anderen großen Werk *Dramaturgie der Klassiker* (1881):

Wenn ich es dort unternommen habe, das Drama in seiner Verbindung mit der Bühne zu beleuchten, so versuche ich hier, die Oper, die von den meisten Beurteilern vor allem und fast ausschließlich auf ihren musikalischen Inhalt hin geprüft wird, mit musikalischem, dramatischem und theatralischem Maßstab zugleich zu messen, nicht, ohne auf die beiden letztgenannten Faktoren den größeren Nachdruck zu legen.<sup>505</sup>

Wenn auch Bulthaupts Schrift diese Forderung selbst nicht einzulösen vermochte,<sup>506</sup> so wird darin jedoch der Fokus auf drei grundlegende Konstituenten der Oper (Musik, Text und Szene) gerichtet. In diesem Sinne formuliert auch Paul Bekker 1931:

Es gibt keine Oper als musikalische Komposition, es gibt nur ein musikalisch komponiertes szenisches Kunstwerk. [...] Solange wir noch an eine Musik ‚an sich‘, einen Gesang ‚an sich‘, ein Bühnenbild ‚an sich‘ innerhalb der Oper glauben, können wir eine sichere Beziehung zu dieser Kunstgattung nicht gewinnen, weder zu den Werken älterer noch zu denen neuerer Art.<sup>507</sup>

Damit wird zugleich eines der grundlegenden Dilemmata der Librettoforschung deutlich, die auch gegenwärtig noch vor der Entscheidung steht, ihren Gegenstand entweder *ohne* die ihn umgebenden Kunstformen zu untersuchen oder *mit* diesen – allerdings stellt sich in letztem Fall die Frage, wodurch eine Librettoforschung, die Musik und Szene gleichermaßen berücksichtigt, eigentlich von einer Opernforschung zu unterscheiden wäre. Von solchen Überlegungen sind die hier als Vorläufer bzw. Gründungsschriften der Librettoforschung behandelten Texte jedoch noch weit entfernt.

Im Jahr 1914 erscheint eine in gewissem Sinn »fundamentale« Schrift über den Operntext von Edgar Istel,<sup>508</sup> der beispielsweise Bulthaupts Werk abqualifiziert: Während für das Schauspiel grundlegende Arbeiten vorhanden seien, so Istel, »[...] haben wir für die Oper noch kein derartiges Werk. Denn

---

dichterischen Interessen stehen in fast unvereinbarem Gegensatz zueinander: Was der Dichter will, sucht der Komponist zu vermeiden; was dem Musiker Lebenslust ist, bedeutet dem Dichter Hemmung und Verschränkung. Dem dramatischen Dichter wird alles zur Bewegung, zum Vorgang zur Handlung! Dem Komponisten sind die Momente der Ruhe die eigentlichen Quellen seiner Kunst. Der eine sucht den Weg, der andre die Situation.« (ibd., S. 482f.).

<sup>503</sup> Für ein gesteigertes Interesse am Text der Oper sprechen ebenfalls Untersuchungen zu seiner Übersetzung: Erkennbar wird dies beispielsweise in einer im Jahr 1908 geführten Diskussion in der Zeitschrift *Die Schaubühne* (initiiert durch einen Artikel von Georg Caspari (Caspari 1908), Repliken dann im selben Band in Ausgabe 40 (S. 306 von Franz Egénieff), 42 (S. 361-362, z. B. Ernst von Possart et al.), 44 (S. 408-410 von Richard Specht) und dem Schlusswort von Caspari (46, S. 466-467)). Zu nennen sind auch Texte von Gustav Brecher (Brecher 1911), Herbert F. Peyser (Peyser 1922), Edward J. Dent (Dent 1945/35 (= Dent 1979)) oder Siegfried Anheisser (Anheisser 1938). Siehe dazu auch Kapitel 4.3.

<sup>504</sup> Klaus-Dieter Link beispielsweise führt sie noch 1975 in seinem Literaturverzeichnis auf.

<sup>505</sup> Bulthaupt 1925, Band 1, S. IIV.

<sup>506</sup> Dazu ist sie beispielsweise noch viel zu sehr in einer nicht unproblematischen distanzlosen Wagner-Verehrung versunken: »Von seinem Deutschland hat Richard Wagner wohl für immer festen Besitz ergriffen; jetzt aber stürmt sein Genius bahnbrechend auch ins Ausland und bereitet der germanischen Kunst Siege wie kein deutscher Meister vor ihm.« (ibd., Band 2, S. 37).

<sup>507</sup> Bekker 1931, S. 1. Im weiteren Verlauf seiner Überlegungen beschränkt sich Bekker allerdings auf das Zusammenspiel von Partitur und Szene, um letztlich – hier drängen der Dirigent und der Musikkritiker in ihm nach vorne – jedoch ausschließlich die Partitur zu fokussieren: Das Libretto spielt für ihn dann keine Rolle mehr.

<sup>508</sup> Istel 1914. Das Werk wird kurz darauf auch ins Englische übertragen (Istel 1922).



Bulthaupts seichtgeschwätziges ‚Dramaturgie der Oper‘ kann heutzutage doch kaum mehr ernst genommen werden.«<sup>509</sup> Allzu leicht ließe sich Istel Text selbst mit ähnlichen Worten verunglimpfen, jedoch fällt ihm das zweifelhafte Verdienst anheim, den Terminus *Literaturoper*<sup>510</sup> »erfunden« und damit eine bis heute andauernde Diskussion losgetreten zu haben. Dass Istels Werk, wie die meisten hier erwähnten Veröffentlichungen, nach heutigen wissenschaftlichen Maßstäben überwiegend obsolet und anachronistisch einzustufen ist, bedarf keines erneuten Konstatierens. Was Istel hier präsentiert, ist ohnehin eher als Versuch einer librettistischen Regelpoetik zu verstehen, die über schwer objektivierbare normative Postulate nicht hinausreicht.<sup>511</sup> Dennoch nennt Istel einige seiner Ansicht nach wesentliche strukturelle Aspekte des Operntextes wie etwa Anschaulichkeit<sup>512</sup>, Kürze<sup>513</sup> und Konzisheit<sup>514</sup> (besonders Handlungsführung<sup>515</sup> und Personal<sup>516</sup> betreffend), Orientierung an der Theaterwirkung<sup>517</sup>, Berücksichtigung von Stimmgattungen und Rollenfächern<sup>518</sup> oder einer bestimmten Kontrastwirkung<sup>519</sup>. Innerhalb der Diskussion um das Libretto werden immer wieder solche »Kataloge« an vermeintlich ahistorischen, gattungsübergreifenden und universalen Eigenschaften des Librettos aufgestellt werden, weshalb bereits an dieser Stelle mit gebotenem Nachdruck auf die Problematik solcher Listen hingewiesen werden muss: Bedacht werden sollte beispielsweise, dass manche dieser Kategorien lediglich Sammelbezeichnungen für hochgradig differierende Inhalte darstellen – wie etwa das Postulat der Anschaulichkeit bzw. Orientierung an der Theaterwirkung, hinter dem sich stets zeitkontextabhängige (bzw. zeitlich-regionalen Prämissen unterliegende) Gegenstände verbergen.<sup>520</sup> Daher sollte kontinuierlich überprüft werden, ob auch mit wirklich aussagekräftigen Kategorien operiert wird – es scheint wenig zielführend, unpräzise Termini wie *Libretto* mit kaum präziseren Begriffshülsen zu etikettieren. Hauptsächlich wird die Mehrheit der aufgezählten Eigenschaften allerdings dadurch problematisch, dass sie Beschreibungen ex negativo darstellen und lediglich in

<sup>509</sup> Istel 1914, S. 9.

<sup>510</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>511</sup> Aber dies formuliert er auch selbst: »Nur Anregungen konnten gegeben werden, nichts weiter. Kein Compendium ästhetischer Schulweisheit, sondern ein praktischer Führer zu dem Handwerk der Kunst, das auch einen goldenen Boden hat, soll dies Buch sein.« (Istel 1914, S. 236).

<sup>512</sup> »Anschaulichkeit ist die erste und wichtigste Forderung an den musikalischen Dramatiker. Fast alle anderen Gesetze der dramatischen Dichtung lassen sich aus dieser Grundforderung herleiten.« (ibd., S. 75; siehe dazu auch S. 72).

<sup>513</sup> »Ein Libretto kann überhaupt nicht kurz genug sein [...]« (ibd., S. 73).

<sup>514</sup> »Aus der Forderung der Anschaulichkeit fließt unmittelbar die der Beschränkung auf das absolut Notwendige.« (ibd., S. 77).

<sup>515</sup> »Zusammendrängung der Handlung auf die mindeste Anzahl von Akten.« (ibd., S. 79).

<sup>516</sup> »So wenig Personen als nur irgend möglich, Beschränkung der nicht die eigentliche Handlung führenden Figuren auf eine Mindestzahl.« (ibd., S. 78f.).

<sup>517</sup> »[...] so haben wir dem Künstler zunächst eine Fundamentalforderung vor Augen zu halten. Er schaffe anschaulich, d. h. er denke in jedem Augenblick daran, daß das, was er gibt, nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden will.« (ibd., S. 72). »Auch mit den Augen, nicht nur den Ohren komponieren! Nicht an der Szene vorbeikomponieren, wie das sogar berühmte Komponisten gelegentlich machen.« (ibd., S. 74).

<sup>518</sup> »[...] so muß sich bereits der Textdichter über die Verteilung seiner Rollen an die verschiedenen Stimmgattungen und Rollenfächer einigermaßen klar werden.« (ibd., S. 126).

<sup>519</sup> »Von Wichtigkeit, besonders im Hinblick auf die musikalische Ausgestaltung, ist die Berücksichtigung der Kontrastwirkung. Nicht nur die einzelnen Akte, sondern auch die Szenen untereinander müssen die notwendigen Gegensätze aufweisen.« (ibd., S. 142).

<sup>520</sup> Wie sehr die jeweils unter einer gelungenen oder überzeugenden Theaterwirkung verstandenen Konzepte variieren, zeigt sich, wenn man etwa die barocke illusionsstrebende Bühnenmaschinerie mit postdramatischen Performativitätskonzepten vergleicht oder auch die venezianische *Opera buffa* mit französischer *Grand opéra*: Die Vorstellung einer adäquaten Theaterwirkung erweist sich damit als hochgradig relationale Kategorie.

der Differenz zum Schauspiel erfassbar sind: Schlagworte wie Kürze, Reduktion von Personal, stationenhafte Darstellung in Einzelbildern, epische Erzählhaltung etc. manifestieren dabei eine einseitige Gebundenheit der Oper an das Sprechdrama.<sup>521</sup> Um zu validen Eigenschaften des Librettos gelangen zu können, müssten diese Kategorien dagegen aus den strukturellen Dimensionen der Oper selbst hergeleitet werden. Am Beispiel der eingeforderten Kürze eines Operntextes wird aber deutlich, welche unterschiedliche Gründe dafür herangezogen werden können; Istel beispielsweise argumentiert aus Sicht der *Rezeption*:

Schon der Textdichter ist in fortwährender Gefahr, zu erzählen, zu beschreiben, in schön klingenden Worten zu schwelgen, gescheite Erörterungen und Seelenanalysen zu geben. All das ist nicht nur unnützlich, sondern schädlich und, sobald Musik dazukommt, geradezu verhängnisvoll. Man bedenke vor allem: jede noch so kleine Länge des Buches multipliziert sich, musikalisch betrachtet, mindestens mit der Zahl Drei, und jede musikalische Länge hemmt den Fluß des dramatischen Geschehens empfindlich. Das Publikum wird gelangweilt, und das ist im Theater das Schlimmste. Gespannt soll der Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne lauschen, und das kann er nur bei äußerster Kürze.<sup>522</sup>

Demgegenüber sieht Zopff die Notwendigkeit für Kürze und Prägnanz des Operntextes bereits auf der *Produktionsseite*:

Ein guter Gesangstext muß daher, um sowohl die Composition als den Gesang nicht auf das Bedenklichste zu erschweren, vor Allem einfach und bündig, deutlich, fließend und wohlklingend sein. [...] Einfachheit. Die Sprache des Gefühls ist allem Schwulst fern. Je erregter das Gefühl, desto einfacher und directer der Ausdruck.<sup>523</sup> Endlich soll jeder Gesangstext fließend und wohlklingend sein, sich leicht aussprechen lassen.<sup>524</sup>

Für Lindemann wiederum ergibt sich die Vereinfachung und Stilisierung der Handlung durch die allgemeine und expressive Ausdruckskraft der Musik – also aufgrund *endogener Strukturen*:

Die Vorherrschaft des Gefühlsmäßigen, die der Musik anhaftet, teilt sich notwendig dem an sie angeschlossenen Texte mit. Dem Gefühl, wie der Musik ist aber stets eine gewisse Allgemeinheit, Unbestimmtheit eigen, und diese Eigenschaften nun bringen eine Stilisierung der Fabel ins Große, eine Vereinfachung der Motive, eine mögliche Beschränkung des Verstandesmäßigen und Speziellen mit sich.<sup>525</sup>

Dennoch erweist sich aber diese Kategorie letztlich als historisch und systematisch hochgradig variabel.<sup>526</sup> Damit zeigt sich, dass solche vermeintlich eindeutigen Eigenschaften des Librettos keineswegs *hard facts* darstellen und daher nur sehr behutsam zur Beschreibung des Gegenstandes herangezogen werden dürfen.

In einem 1921 publizierten Aufsatz setzt sich Harold Child, der beispielsweise das von Ralph Vaughan Williams vertonte Libretto *Hugh the Drover (or Love in the Stocks)* (UA London 1924) verfasste, mit den spezifischen Eigenschaften des Librettos und seiner Verortung innerhalb der Oper

<sup>521</sup> Auch die innerhalb der Oper anzutreffende spezifische Kombination von Stimmgattungen und Rollenfächern zielt übrigens in diese Richtung, denn ein bestimmtes Arsenal an Rollentypen war im Schauspiel ebenso verbreitet (und hat sich dort erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts aufgelöst, während es in der Oper durch die Kopplung an Stimmfächer länger konserviert wurde).

<sup>522</sup> Istel 1914, S. 73.

<sup>523</sup> Zopff 1868, 99f.

<sup>524</sup> *Ibid.*, S. 103.

<sup>525</sup> Lindemann 1904, S. 3.

<sup>526</sup> Während sich etwa Barockopern oder die Mehrheit der Musikdramen von Wagner als mehr- bzw. vielstündige Veranstaltungen erweisen, pendeln die meisten Bühnenwerke Puccinis um eine Aufführungsdauer von etwa zwei Stunden; konkret dauert beispielsweise *Parsifal* mit ungefähr viereinhalb Stunden mehr als doppelt so lange wie die etwa zweistündige *Tosca*, womit die Dimension der Kürze (besonders im Verhältnis zu »Suspense«) deutlich nivelliert scheint: Ohne Bezugsgröße vermag die Eigenschaft der Kürze den Gegenstand Libretto nicht zu konkretisieren.

auseinander; er problematisiert das Ineinandergreifen von Text und Musik, welches für ihn nicht nur aus einem schlichten Nebeneinander besteht:

OPERA is the union of the art of drama with the art of music. The art of drama, which joins with the music to make opera, is in itself a composite art, which appeals to the sense of sight and the sense of hearing. So long as the drama is confined to the sense of sight, its union with music presents no theoretical difficulty. [...] The difficulty begins when, with the use of words in drama, a double test is demanded of the performers and a double appeal is made to a single sense in the percipients. Immediately, the questions arise whether either of the two languages – speech and music – needs the other, can gain anything from the other, or can, indeed, be reconciled with the other.<sup>527</sup>

Child möchte die konventionell musikdominierten Beschreibungen der Historie für librettozentrierte Perspektiven sensibilisieren<sup>528</sup> und nennt ihm relevant erscheinende Eigenschaften der Librettistik wie etwa Kürze und Einfachheit (sowohl bei Handlungsgerüst und -führung<sup>529</sup> als auch beim Personal<sup>530</sup>). Aufgrund der Notwendigkeit, als Zuschauer während der Rezeption Text und Musik parallel erfassen zu müssen,<sup>531</sup> bieten sich – so betont Child – bereits bekannte Sujets besonders an.<sup>532</sup> Dabei zeigt sich, dass die musikalische Ebene in vielerlei Hinsicht auf die Darstellung besonders einzuwirken vermag:

Two things (among others) music can do as no other art can. It can take a simple emotion and so intensify and exalt it that it makes the finest achievements of this kind in pure drama look paltry beside it; and, thanks to its unique mastery in contrast, it can, by *leit-motive*, by duet or trio or other musical device unknown to pure drama, hold so many different emotions before us at one instant, and so clearly record and restate the change in emotion, that the whole emotional implication of the story, past and present, can be focused on any point of the action, or a capital emotional moment can be prolonged (as in life such moments are in experience, though not in time) until it has been savoured to the last drop.<sup>533</sup>

Die hier erstmals angesprochene These, dass durch die Anwesenheit von Musik eine spezifische Zeitstruktur entstünde, wird in der späteren Diskussion um die Eigenschaften des Librettos noch mehrfach von verschiedener Seite aufgegriffen werden.

Nennenswert ist ebenso eine von André Jolles betreute, 1926 in Leipzig eingereichte Dissertationsschrift *Die Oper als literarische Form* von Martin Kunath, der *Untersuchungen von der Seite der Ästhetik her* aufgrund ihrer mangelnden Objektivität ablehnt – und damit auch die Arbeit Istels:

Es erscheint u.a. als peinliche Notwendigkeit, Vischers Ästhetik [konkret gemeint ist vermutlich das Kapitel »Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen«. In: Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen, Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. Viertes Heft: Die Musik*. Stuttgart 1857, S. 1113f.; Anm. d. Verf.] und Istels Buch über das Libretto zu konfrontieren: hier die Forderung stärkster Dramatik in der Oper. Exemplum: Mozarts ‚Figaro‘. Dort Ablehnung des ‚Figaro‘ und Aufstellung des ‚Don Giovanni‘ als Musterbeispiel, weil Lyrik der herrschende Charakterzug der Oper

<sup>527</sup> Child 1921, S. 244.

<sup>528</sup> »Readers of *Music and Letters* will know the history of opera much better than the present writer can pretend to; but the story has always been told from the point of view of the musician, not from that of the dramatist.« (ibd., S. 245).

<sup>529</sup> »The story must be simple and simply told. [...] Directness of action and clarity of exposition are all-important.« (ibd., S. 251).

<sup>530</sup> »After simplicity of plot and structure comes simplicity of character and emotion.« (ibd., S. 252).

<sup>531</sup> »It must never be forgotten, first that the audience has to listen to the words and the music at the same time and that it is impossible under these conditions to take in a complicated plot; and next that music is not good at explanations of detail [...].« (ibd., S. 251). Child synthetisiert damit die oben besprochenen Ansätze von Istel und Zopff hinsichtlich der Forderung nach Kürze, indem er Produktions- und Rezeptionsseite zugleich beschreibt.

<sup>532</sup> »The librettist is always at an advantage when he can save himself trouble by taking a story already well known.« (ibd., S. 251).

<sup>533</sup> Ibd., S. 252.

sein soll. Im Widerspruch zu beiden finden sich überdies wohl auch Kunstkenner, die ‚Figaro‘ und ‚Don Giovanni‘ gleich hoch schätzen.<sup>534</sup>

Kunath will eine begriffliche Bestimmung des Terminus ‚Oper‘ aus literarischer Perspektive vornehmen und bedient sich dabei der von seinem Dissertationsbetreuer aufgestellten (prä-)literarischen Kategorien der *Einfachen Form*<sup>535</sup>. Zunächst leitet Kunath den literarischen Aspekt der Gattung Oper von ihren historisch divergierenden, aber meist die Nähe zu Drama oder Dichtung betonenden Bezeichnungen ab und untermauert diese durch die Definitionsvorschläge in bekannten Nachschlagewerken: »In beiden Fällen zeigt es sich, dass ein starkes Gefühl für die Wesentlichkeit des Literarischen in der Oper vorhanden ist.«<sup>536</sup> Nach der Einordnung bestimmter Werke in Jolles‘ Kategorien nimmt Kunath eine Analyse der opernspezifischen Stimmfächer vor, um diese literarisch zu fassen, worin auch der Kernpunkt seiner Integration musikalischer Aspekte besteht. Obwohl weder Kunaths Vorgehen noch seine Ergebnisse relevanten methodischen Einfluss auf die Librettoforschung ausüben, so besteht dessen Bedeutung darin, dass seine Promotionsschrift an einer literaturwissenschaftlichen Fakultät eingereicht wurde und damit – neben Lindemann (1904) oder Ehrenhaus (1911) – als eine der ersten Schriften im deutschen Sprachraum, die aus genuin wissenschaftlichem Umfeld stammen, den Gegenstand Oper aus einer dominierenden literaturwissenschaftlichen Perspektive in Angriff nimmt.

Der Vater der Musikwissenschaftlerin Anna Amalie Abert, Hermann Abert, hielt 1924 einen (zwei Jahre später publizierten) Vortrag in Basel, in dem er – diametral zu den bisher vorgestellten Ansätzen – versucht, die Dominanz der Musik innerhalb der Oper zu bestätigen; ein Umstand, der auch seiner Eigenschaft als Musikhistoriker geschuldet sein dürfte. So stellt er die dichotomen Kategorien *Literaturoper* und *Musikoper* auf, verwendet jedoch besonders den ersten Begriff aber keineswegs im Istel’schen Sinne, der damit auf in Musik gesetzte Literaturdramen abzielt, sondern verortet die *Literaturoper* im 19. Jahrhundert als eine Ausprägung der Oper, in der poetische Prinzipien in musikalische überführt würden – wie etwa die Leitmotivtechnik (als Beispiel nennt er Carl Maria von Weber): »So stehen wir hier vor einer ‚Literaturoper‘ im Gegensatz zur ‚Musikoper‘, freilich nicht in dem Sinn, als wäre nun das Poetische allein die zeugende Kraft, aber es wird doch das dem Poetischen und Musikalischen gemeinsame Glied stärker ausgenützt als jemals zuvor.«<sup>537</sup> Allerdings würde sich dieses Prinzip als unwesentlich und deswegen temporär erweisen, weswegen die eigentliche Form, die *Musikoper*, wieder zunehmenden Raum fordern würde. Mösch beispielsweise bestätigt diese eigentümliche (nicht weiter rezipierte) Positionierung Aberts: »Bereits Wagners ‚Tristan‘ sei wieder ein Beispiel einer ‚Musikoper‘, und die zeitgenössische Entwicklung verstärkte diese Tendenz.«<sup>538</sup>

Ein ähnlich sperriges Begriffspaar wie Hermann Abert scheint auch Erich Valentin aufzustellen, indem er sagt: »Auf Stil und Form hat die Dichtung keinen Einfluß mehr; sie ist Mittel zum Zweck geworden. Zwei Typen sind zu erkennen: die Libretto-Oper und die Literatur-Oper.«<sup>539</sup> Während die

<sup>534</sup> Kunath 1926, S. 4.

<sup>535</sup> Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale) 1930.

<sup>536</sup> Kunath 1926, S. 16.

<sup>537</sup> Abert 1926, S. 33

<sup>538</sup> Mösch 2002, S. 61.

<sup>539</sup> Valentin 1938, S. 178.

*Libretto-Oper* die z. B. durch Hans Pfitzner fortgeführte Wagner-Linie<sup>540</sup> repräsentieren würde, stellt die *Literatur-Oper* eine neue Errungenschaft in Form veroperter Literatur im Sinne Istels dar. Mösch verortet Valentin im strengen Gefolge von Hans Pfitzners (vermeintlich) apodiktischen Thesen:

Nicht zufällig führt er [Valentin; Anm. d. Verf.] ‚Palestrina‘ als Repräsentanten einer von Wagner ausgehenden ‚zukunftsträchtigen Eigenentwicklung‘ der ‚Libretto-Oper‘ auf. Pfitzner hatte 1908 in seinem Essay ‚Zur Grundfrage der Operndichtung‘ die Tatsache genutzt, daß das Opernlibretto eine kaum untersuchte oder in ihrer Funktionalität überprüfte Größe war, und das Niemandsland um so nachdrücklicher mit seinen Ansichten überschwemmt. [...] Pfitzner führt den Begriff der ‚Literaturdichtung‘ ein, worunter er das Schauspiel, den originären literarischen Text versteht, und setzt ihn von der ‚Operndichtung‘ ab, mit der er die traditionelle Librettistenpraxis des 19. Jahrhunderts avisiert. Der Widerspruch zwischen beiden löst sich für ihn mit der ‚musikdramatische(n) Konzeption‘.<sup>541</sup>

Allerdings scheint Möschs Feststellung hinsichtlich bestimmter Aspekte diskussionswürdig: So kann kaum von einer Überschwemmung des Diskurses mit Pfitzners Ansichten gesprochen werden, denn diese tauchen dort – wie auch in den hier besprochenen Schriften deutlich wird – nur äußerst marginal auf. Zudem wird Möschs Urteil der Intention Valentins kaum gerecht, denn auf 41 Seiten spricht dieser nicht mehr als dreimal über Pfitzner;<sup>542</sup> sein eigentliches Interesse gilt demgegenüber den Wechselwirkungen von Drama und Operndichtung,<sup>543</sup> das er an der historischen Entwicklung des Verhältnisses von Operntext und Musik bespricht (und das über 90 % des Textvolumens beansprucht).<sup>544</sup> Valentin untersucht somit als einer der ersten die Geschichte der Oper nicht aus musikalischer, sondern dramentheoretischer Perspektive.<sup>545</sup> So beschreibt er etwa Wagners Konzept des Musikdramas als relevanten Umschlagpunkt, aus dem jedoch seiner Meinung nach trotz einer Auf-

<sup>540</sup> Dies gilt es jedoch differenziert zu betrachten; die Forschungsbeiträge »[...] stimmen darin überein, daß zwar eine enge Beziehung zwischen dem Wagnerschen Musikdrama und den Pfitznerschen Bühnenwerken existiere, gleichzeitig betonen sie jedoch eine prinzipielle Differenz zur Wagnerschen Form des Musikdramas, die sich vor allem in einer grundsätzlich verschiedenen Beziehung zwischen Text und Musik manifestiere. [...] Auf der anderen Seite steht die Behauptung, Pfitzner zeige als Opernkomponist eine Tendenz zum Lyriker, die musikalische Formbildung nähere sich liedhaften Strukturen an. Die Funktion der Leitmotivtechnik innerhalb der musikalischen Faktur, deren Existenz nicht geleugnet werden kann, erscheint so eher als eine Reminiszenz an die Wagnersche Musikdramatik, denn als konstruktives kompositorisches Mittel in Pfitzners Werken.« (Lippold 2007, S. 20).

<sup>541</sup> Mösch 2002, S. 62. Pfitzner betrachtet Wagner als Initiator einer neuen Ära der musikalisch-dramatischen Dichtung: »Der Grund, weshalb ich nicht so schlechtweg über die ‚Texte‘ meiner Opern reden konnte, ist der, daß wohl kaum ein Gebiet unseres Kunstlebens so unklar und wenig feststehend im Begriff ist, als das der Operndichtung. Hier mußte erst ein Boden geschaffen werden, eine Basis, auf der man sich verständigen kann. [...] Diese Basis wäre: Richard Wagner, bestätigt als Ahnherr einer neuen Kunstform: die musikalisch-dramatische Dichtung.« (Pfitzner 1908, S. 1). Mit einer solchen Perspektive steht Pfitzner allerdings keinesfalls alleine da, sondern vertritt schlicht eine Haltung der Mehrheit.

<sup>542</sup> Sicherlich wird Pfitzner von Valentin als »[...] wahrhaft auf der Linie Wagners stehende, zukunftsträchtige Eigenentwicklung [...]« (Valentin 1938, S. 178) beschrieben, allerdings liegt Valentin damit nun auch nicht vollständig daneben und bringt an vielen anderen Stellen seines Aufsatz weit mehr angreifbare Beispiele.

<sup>543</sup> »Das Problem des Verhältnisses zwischen Dichtung und Oper ist das Grundproblem der Oper überhaupt. In zweifacher Hinsicht: einmal handelt es sich um die formalen Beziehungen zwischen Drama und Oper, zum anderen um den Einfluß, den die Dichtung allgemein auf die Entwicklung der Oper ausgeübt hat.« (ibid., S. 138).

<sup>544</sup> »Die anfängliche Lage ergab sich daraus, daß die Dichtung des drama per musica den Anspruch erhob, mit den gleichen Maßen gemessen zu werden wie die griechische Tragödie. Erst die allmähliche Absonderung dieses neuen dramatischen Typs und seine langsame Wandlung zur Oper, d. h. zu einer nicht mehr dichterischen, sondern musikalischen Form, führten zu einer neuen Bewertung, bei der, vornehmlich in der Musik des 18. Jahrhunderts, die Oper, vom Melodrama der Florentiner bis in die venezianische Zeit hinein, sehr schlecht abschnitt. Man ging von der Frage aus: Tragödie oder Musiktext?« (ibid., S. 139).

<sup>545</sup> Er gelangt dabei zur Feststellung, dass sich für das Libretto nicht unbedingt literarische Prinzipien als entscheidend erweisen: »Es ist ein Grundirrtum, zu glauben, daß ein Libretto unbedingt literarisches Format haben muß. Sein einziges Gesetz ist: es muß musikgerecht sein.« (ibid., S. 164f.).

wertung des Librettos dennoch endgültig die Kopplung zwischen Sprechdrama und Operntext resultiert.<sup>546</sup>

Max Kraussold, der 1931 seine Untersuchung *Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen* vorlegt, rubriziert den Problemkreis Literaturrezeption in der Oper zunächst als *ästhetische Randfrage*; größeren Wert misst er demgegenüber dem Versuch bei, dem Bauprinzip des Librettos an sich nachzuspüren: »Bis heute fehlt eine zusammenfassende Dramaturgie der Oper und ihrer Textdichtung. Heinrich Bulthaupt's berühmtes Werk dieses Titels gibt auf über siebenhundert Seiten nur sechs Komponistennamen.«<sup>547</sup> Bewusst gliedert Kraussold die Gegenstände seiner Studie nicht chronologisch, sondern »[...] wählte einen Überblick nach beherrschenden Stoffgruppen und Haupttypen.«<sup>548</sup> Dieser Versuch, zwar einerseits durch die thematische im Gegensatz zur chronologischen Gliederung progressiv wirkend, andererseits dennoch unter dem Verdacht stehend, die Werke in zu enge oder gar willkürliche Kategorien einzuordnen, liest sich dennoch – gerade vor seinem zeitlichen Hintergrund – durchaus vielversprechend, wenn auch Richard Wagner zweifelsohne einen großen Fluchtpunkt der Schrift ausmacht. Kraussold will einerseits den spezifischen Wert der Operndichtung herausstellen, betont aber gleichzeitig deren Funktionsgebundenheit:

Oper und Musikdrama sind es, die nach der textlichen Seite nur formale und stilistische Unterschiede aufweisen; dagegen ergibt sich zwischen Operndichtung im ganzen und dem Drama eine fundamentale Verschiedenheit in der ideellen Struktur und in der geistigen Wesensart. Die Operndichtung jeder Stilrichtung soll und muß ohne das Hinzutreten der Musik ein Torso bleiben – das absolute Drama steht für sich alleine. Darum ist ein Textbuch (gleichgültig, ob als Musikdrama gedacht oder als Opernlibretto) kein Drama, obwohl es äußerlich nach denselben Gesetzen aufgebaut wird, und ein gutes Drama nie ein richtiger Operntext, so paradox dies auch klingen mag.<sup>549</sup>

Kraussold unterstellt dem Opernlibretto eine derartige Abhängigkeit vom Hinzutreten der Musik, dass sich das Libretto ohne sie als unvollständig offenbart und ihm demzufolge gewisse Leerstellen unterstellt werden können. Diese Prinzip, dem Libretto eine gewisse Unvollständigkeit zu attestieren, die ausschließlich durch Musik adäquat aufgefüllt werden kann, wodurch der Operntext erst zu seiner eigentlichen Bestimmung gelangen würde, manifestiert sich später im 1997 von Thomas Beck in die Diskussion eingebrachten Terminus *Semantische Unterdetermination*<sup>550</sup> – allerdings muss betont werden, dass Beck lediglich die Titulierung, nicht jedoch die Erfindung dieses Prinzips zugestanden werden kann.<sup>551</sup> Bei seinem systematischen Vorgehen mit eindeutiger Textzentrierung weist

<sup>546</sup> »Fest steht, daß wir seit Wagner in unserer Beurteilung der Operndichtung neue Ansprüche stellen; auf alle Fälle ist in der jetzt geübten Form die Dichtung nicht mehr stilbestimmend für die Oper.« (ibd., S. 179).

<sup>547</sup> Kraussold 1931, S. 9.

<sup>548</sup> Ibd. Dabei erhält er in eigener Terminologie als »primäres« Stoffgebiet der Operndichtung *Das Hereinragen der übersinnlichen Welt* mit den Subkategorien *Die antike Mythologie, Das Wunder- und Zauberwesen der älteren Oper, Gefühlsromantik, Gedankenromantik, Der altgermanische Mythos und der ‚Ring des Nibelungen‘ sowie Der kleine Mythos*; als »sekundäres« Stoffgebiet der Operndichtung *Die Handlung auf dem Boden der Wirklichkeit* mit den Einzelformen *Das Spiel des Eros und der Affekte im historischen Stoff* und *Die Oper im Gewand der eigenen Zeit*. Komische Stoffe (darunter versteht Kraussold *Buffo* und *Mimus* sowie das *Idyll*) betitelt er als *Die heitere Muse der Operndichtung*.

<sup>549</sup> Ibd., S. 14.

<sup>550</sup> Vgl. Beck 1997, S. 17.

<sup>551</sup> Vor Beck spricht jedoch schon Gary Schmidgall von diesem Prinzip (Schmidgall 1977, S. 13) und Ferruccio Busoni beschreibt bereits 1922: »Als oberste Bedingung erscheint mir die Wahl des Textes. Während es für das Drama fast grenzenlose Möglichkeiten des Stoffes gibt, zeigt sich bei der Oper, daß nur solche ‚Sujets‘ ihr angemessen sind, die ohne Musik nicht bestehen, noch zum vollem Ausdruck gelangen könnten, die nach Musik verlangen und erst durch diese vollständig werden.« (Busoni 1922, S 318).

Ein Jahr vor Busonis Text allerdings erläutert Harold Child: »The chief difficulty of the opera librettist is one of

Kraussold darauf hin, *dramatisch* nicht mit *poetisch* gleichzusetzen<sup>552</sup> – ein auch in jüngerer Zeit oftmals verwechseltes Prinzip. Schließlich kann Kraussold der Frage nach dem Status der Literaturoper nicht mehr ausweichen – und verurteilt diese scharf:

Die Transmutation eines anerkannten Meisterwerkes in eine andere Sphäre (der Oper) muß sich zunächst den Vorwurf der *Pietätlosigkeit* gefallen lassen, einer Verletzung jener Hochachtung, die gerade der Künstler jedem Meister schuldet. Dann aber kann man auch von einer *Senkung* des Niveaus – von einer *Wertminderung* sprechen, wenn das Original verändert wird – von einer *Störung der ideellen Einheit*, wenn dem zwar unverändert gelassenen ein neuer Faktor (Musik) angepaßt wird. Endlich ist ganz allgemein ein *Kunstfehler* zu konstatieren, da jede ausgeprägte Kunstgattung ihre charakteristischen Merkmale besitzt, die nicht willkürlich verwischt oder verpflanzt werden sollten.<sup>553</sup>

Seine Formulierungen betonen – wie bereits Istel – den vermeintlich pathologischen Aspekt der Übernahme bereits vorhandener Literatur als Operndichtung; jedoch wäre die Argumentation der Wertminderung durch Veränderungen am Original vor einer postmodernen bzw. strukturalistischen Kunstauffassung, die konventionelle Kategorien wie Werkeinheit oder Autorschaft vehement in Frage stellt, kaum mehr haltbar. Trotz seiner nachhaltigen Kritik<sup>554</sup> systematisiert Kraussold die Vorläufer für Literaturopern nach ihren Ursprungsgattungen;<sup>555</sup> seine Position stellt trotz des Bekenntnisses zur Funktionsgebundenheit ein Plädoyer für das Libretto als Genre sui generis dar:

Operndichtung ist kein bloßer Anhang oder Nebenzweig der dramatischen Literatur; sie kann sich nicht von Brocken und Abfällen des Dramas oder der Epik nähren. Sie ist ein Gebilde mit eigener Seele und darf auch von ihren Autoren eine musikalisch-dramatische Seele verlangen, nicht nur allgemein-künstlerisches Verständnis und schriftstellerische Gewandtheit.<sup>556</sup>

Daneben können aus Gründen der Vollständigkeit noch eine Publikation von Siegfried Goslich<sup>557</sup> ebenso wie Aufsätze von Roderich Mojsisovics von Mojsvár<sup>558</sup> und Anna Amalie Abert<sup>559</sup> genannt werden.

---

adjustment. He is not writing a self-sufficient work. He is writing something that must demand music and be incomplete without music [...]« (Child 1921, S. 251).

Und 1868 formuliert Hermann Zopff: »Die Dichtung hat somit in der Oper eine vorwiegend passive, die Musik eine entschieden active Aufgabe, d. h. ein Operntext darf nicht Anderes enthalten als die äußeren Umriss der scenischen Handlung mit bestimmter Andeutung der Charaktere, der Situationen, der Leidenschaften, der Conflicte und des Scenenbaus, und eine logische Vereinigung wirkungsfähiger Motive, welche aber erst von der musikalischen Behandlung ihre dramatische Wirkungskraft, ihr eigentliches Leben erhalten. Wenn daher von einer guten musikalischen Dichtung eine gewisse Unvollständigkeit verlangt wird, so ist dies dahin zu verstehen, daß sie, obgleich sie poetischen Gehalt haben und überhaupt den dichterisch-dramatischen Gesetzen entsprechen muß, doch dem Wesen der Musik als ihrer notwendigen Ergänzung (!) Rechenschaft tragen soll, daß sie in der Tat erst dann wahre Befriedigung gewähren darf, wenn sie sich mit der Musik vereinigt, durch dieselbe entfaltet wird. Nur den Kern des Gefühls oder Zustandes darf sie darlegen, nicht das Object in seinem ganzen Umfange schildern.« (Zopff 1868, S. 93f.).

<sup>552</sup> »In dem grundsätzlichen, zu wenig beachteten Widerstreit des ‚dramatischen‘ (nicht gleichbedeutend mit ‚dichterischen‘) und des musikalischen Elements liegen die Schwierigkeiten und Hemmnisse für die Oper überhaupt.« (Kraussold 1931, S. 23).

<sup>553</sup> *Ibd.*, S. 308.

<sup>554</sup> »Eine im Kern ihres Wesens unerfreuliche Sache – diese Anleihe der Operndichtung bei der großen Literatur. Ein stillschweigendes Eingeständnis der eigenen Inferiorität, die Verbeugung der bewundernden Provinzlerin vor der Dame von Welt.« (*ibid.*, S. 306).

<sup>555</sup> Er nennt dazu Dramatik, Epik bzw. Epos und Ballade, Roman, Novelle.

<sup>556</sup> Kraussold 1931, S. 344.

<sup>557</sup> Goslich 1937 (1975). Dieses Werk erschien zwar 1975 in einer erweiterten Neuausgabe (Goslich 1975), ist jedoch trotz erweiterten Umfangs eher als historisches Nachschlagewerk zu verstehen (»Siegfried Goslichs einstige Berliner Dissertation [...] ist trotz veralteter Konzeption bis heute ein Standardwerk der Opernforschung geblieben. [...] Das Ergebnis ist ungeachtet einzelner Meriten enttäuschend, da das zum Thema erhobene Programm einer Gesamtdarstellung auf der Basis des gegenwärtigen Forschungsstandes in keiner Weise eingelöst erscheint. [...] Goslichs Konzeption beruht auf musikhistorischen Prämissen, die bereits vor vierzig Jahren zumindest problematisch erscheinen

Ein Beispiel für das Interesse am Libretto aus gänzlich anderer Perspektive zeigt sich in der Schrift von Armin Gebhardt: *Das Rechtsverhältnis zwischen Komponist und Librettist. Eine urheberrechtliche Studie*<sup>560</sup> behandelt juristische Dimensionen des Eigentums und der Verwertungsrechte von Text und Ton einer Oper (etwa hinsichtlich Druck- und Aufführungserlaubnis, Tantiemen etc.). Die Berücksichtigung der Studie von Gebhardt erfolgt dabei keineswegs aus Interesse am Kuriosen, da rasch deutlich wird, dass auch in diesem Bereich die gleichen Probleme vorliegen, die im Rahmen dieser Untersuchung behandelt werden, nämlich Überlegungen dahingehend, ob bei der Oper lediglich eine Kombination von Text und Musik vorliegt oder durch das spezifische Zusammenwirken ein eigenes Kunstwerk entsteht. Somit ist die Entscheidung über den Status der Werkeinheit von grundlegender Bedeutung: »Es zeigt sich dabei, daß man sich mit der Frage auseinandersetzen mußte, ob sich nun das musikdramatische Werk als ein Einheitswerk oder als Verbindung von zwei gesonderten Teilwerken darstellt.«<sup>561</sup> Von der Einstufung dieser Relation ist die jeweilige Vermögenszuschreibung von Text und Musik abhängig, ebenso wie die Verfügungsgewalt (oder bestimmte Anteile davon) am Gesamtwerk sowie ferner Fragen der gerechten Aufteilung von Gewinnen. Insbesondere wäre also zu erörtern, ob Komponist und Librettist nur jeweils Eigentumsrechte an Musik und Text besitzen oder ob diese Sonderrechte zugunsten eines geteilten Rechts am gesamten Werk aufgegeben werden; gerade die Entscheidung, inwieweit das Libretto auf eine Vertonung hin konzipiert ist und dementsprechend auf die tatsächlich realisierte musikalische Form einzuwirken vermag, stellt für die juristische Perspektive einen klärungsbedürftigen Gegenstand dar; Gebhardt zeigt außerdem auf, wie diese Sichtweisen in verschiedenen Staaten teilweise signifikant divergieren. *Die Beziehungen zwischen Komponist und Librettist als ästhetisches Problem* – wie er formuliert<sup>562</sup> – wirken sich somit auch auf juristische Fragestellungen aus. Grundsätzlich geht er vom Prinzip der semantischen Unterde-

---

mußten, nach dem heutigen Forschungsstand aber unhaltbar sind. [...] Viele Irrtümer wären vermeidbar gewesen, wenn der Autor sich der Mühe unterzogen hätte, neuere Literatur zu Rate zu ziehen.« (Döhring 1982, S. 191ff.)

<sup>558</sup> Der Beitrag des österreichischen Komponisten und Musikpädagogen erscheint in der Zeitschrift *Die Musik*, die nach eigener Beschreibung als »Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde« fungiert, weswegen Mojsisovics' Thesen dementsprechend ausfallen (»Sehr stark macht sich auch hier jüdischer Einfluß bemerkbar.« (Mojsisovics von Mojsvár 1936/37, S. 406)) und daher kaum aussagekräftig sind. Aus librettotheoretischer Perspektive besitzen seine Ausführungen wenig Relevanz, ein *gutes Buch* ergibt sich für Mojsisovics durch Figuren mit hohem emotionalen Identifikationspotential für den Rezipienten, was dazu führe, »[...] daß das Buch uns menschlich etwas zu sagen hat [...]« (ibd.).

Allerdings unterscheidet er bereits im Sinne des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus' zwischen *histoire* und *discours* (Stoff vs. Handlung), indem er ausführt: »Der menschlich gefühlsmäßige Anteil, den wir einer Fabel entgegenbringen können, dürfte demnach eine der wichtigsten Voraussetzungen eines ‚guten‘ Opernbuches sein. Etwas anderes ist's mit der äußeren Einkleidung des Grundgedanken, der Fabel, mit dem ‚Stoffe‘ einer Oper. Hier spricht das Zeitempfinden ein gewaltiges Wort mit.« (ibd.).

<sup>559</sup> Abert 1949, S. 133-141. Abert behandelt hier in erster Linie die Veroperung spanischer Sprechtheaterstücke im Italien des 17. Jahrhunderts; sie ruft jedoch dazu auf, nicht das Sprechdrama als Bewertungsmaßstab heranzuziehen: »Das Libretto entwickelt sich je länger je mehr zu einer selbstständigen Gattung mit eigenen, durch musikalische Rücksichten bestimmten Gesetzen. Diese Gesetze gilt es zu erkennen, wenn man die Librettistik, welcher Zeit es immer sei, beurteilen will. Es sind nicht die Gesetze des gesprochenen Dramas, das mithin zu keiner Zeit als Wertmaßstab für Opernlibretti herangezogen werden darf.« (ibd., S. 141). Interessant ist, dass sie zu diesem Zeitpunkt das Libretto noch als eigenes literarisches Genre begreift (eine später deutlich revidierte Haltung, siehe Abert 1960 bzw. Kapitel 4.3).

<sup>560</sup> Gebhardt 1954. Gebhardt stellt auf das zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Schrift relevante *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst* (LitUG) von 1901 ab. Dieses wurde 1966 – also nach Gebhardts Untersuchung – durch das auch derzeit noch gültige *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte* (*Urheberrechtsgesetz – UrhG*) abgelöst.

<sup>561</sup> Gebhardt 1954, S. 2.

<sup>562</sup> Ibd., S. 7.



termination<sup>563</sup> aus und postuliert eine genuine Verschmelzung von Wort und Ton zu einem neuen Kunstwerk sui generis.<sup>564</sup> Auf dieser Grundlage grenzt Gebhardt verschiedene Formen von Oper und Musikdrama ab, wie etwa Literaturoper<sup>565</sup>, Melodrama<sup>566</sup> oder Arten des Singspiels<sup>567</sup>. Allerdings ist auch dieser Ansatz nicht in der Lage, die Eigentümlichkeit der speziellen Verbindung von Text und Musik in der Oper zufriedenstellend zu lösen; er relativiert daher selbst:

Die äußere Unterscheidbarkeit der Werkteile führt dazu, daß auch nach Schaffung des Gesamtwerkes Libretto und Partitur ihre Existenz unabhängig voneinander – wenn auch nur torsoartig – fristen können, ja sogar mit anderen Partituren bzw. Libretti zu neuen künstlerischen Einheiten verschmelzen können. Ein Libretto kann mehrfach vertont, einer Partitur können mehrere Texte unterlegt werden. Soviel verschiedene Einheitswerke auf diese Weise entsprechend den Liierungsmöglichkeiten entstehen können, soviel neue geistige Gehalte. Aber unterliegt dann einmal eine solche bestimmte Liierung der rechtlichen Würdigung, dann erweist sie sich als unlösbarer Einheit. Wer ein Werk lediglich nach den in äußeren Mitteilungsformen zum Ausdruck kommenden Arbeitsanteilen bemißt, kann folgerichtig nur zu einer Anwendung des § 5 LitUG gelangen. Wer aber, wie hier dargelegt, den Einheitsorganismus des in Kollaboration entstandenen musikdramatischen Werkes bejaht und damit das Ausschlaggebende, nämlich die charakteristischen Wesensmerkmale, in den Mittelpunkt seiner Wertung rückt, kann sich nur für die Anwendung des § 6 LitUG entscheiden.<sup>568</sup>

Wegen der vermeintlichen Wesensverschiedenheit lehnt Gebhardt übrigens eine Miturheberschaft der Bildenden Künste (also Bühnenbild, Ausstattung, Kostüm etc.) an der Oper ab: »So ist auch Wagners weitgreifende Idee des Gesamtkunstwerkes im Rechtssinne unmöglich.«<sup>569</sup> Wenn Gebhardt auch in vielen aufschlussreichen Beispielen die Problematik des Urheberrechts der Oper verdeutlicht,<sup>570</sup> so bleibt in diesem Bereich die Frage nach dem Wesen des Operntextes und seiner Relation zum Gesamtwerk ebenfalls unbeantwortet.

<sup>563</sup> »Das Libretto ist keine Wortdichtung für das Schauspielhaus; es verlangt Ergänzung durch die Musik, und zwar ist es schon während des Entstehens darauf zugeschnitten. Ihm entwachsen gleichsam unzählige Assoziationsfasern, die eine Anklammerung, Verbindung, Vermischung suchen. Die noch nicht fixierte oder im Entstehungsprozeß begriffene Musik tastet ebenfalls mit ihren Assoziationsfasern nach dem ergänzungsnotwendigen Wort. Wären nun Wort und Ton sich wesensfremd, so wäre ihre Vereinigung unmöglich.« (ibd., S. 13).

<sup>564</sup> »In Summa: zwischen beiden Urhebern findet nicht, wie Schreyer glaubt, ein gegenseitiges Aufgeben statt, sondern ein Aufgehen ineinander, auch nicht, wie Hoffmann darlegt, eine Bearbeitung des Textes durch die Musik, sondern eine Verschmelzung beider und erst recht ist nicht, wie § 5 LitUG normiert, eine leere, lose Verbindung zwischen Schriftwerk und Tonwerk als Halbwerke, sondern das musikdramatische Einheitswerk die Folge.« (ibd., S. 13).

<sup>565</sup> »Um noch einmal auf das Beispiel mit den Assoziationsfasern zurückzukommen: Es wurde gesagt, daß sie vom Wort wie vom Ton her ihre Vereinigung suchen müssen; liegt das auf einer Seite nicht vor, so kann auch kein musikdramatisches Werk entstehen. Beispiele zeigen sich bei Oscar Wilde („Salome“), Hoffmanns-thal [sic!] („Elektra“), Gerhart Hauptmann („Die versunkene Glocke“), die sich die Schauspielhäuser erobert hatten ehe Richard Strauß bzw. Zöllner daran dachten, sie zu vertonen.« (ibd., S. 16).

<sup>566</sup> »Ähnlich steht es mit der großen Gruppe der Melodramen, doch nicht, weil dem Ganzen mehr Stimmung als Aktion innewohnt, sondern weil keine Verschmelzung der beiden künstlerischen Grundelemente stattgefunden hat. Nicht einmal durch die vox humana. Beide korrespondieren wohl miteinander, aber kongruieren nicht; sie laufen unabhängig nebeneinander her.« (ibd., S. 16).

<sup>567</sup> »Hier ist zu unterscheiden zwischen solchen, in denen dem Drama nur vereinzelte [sic!] Märsche, Tänze, Chöre, Lieder hinzugefügt wurden und jener volkstumsgebundenen Opernvariante, die trotz stellenweise gesprochenen Dialogs zu einem einheitlichen Gesamtwerk ausgestaltet ist. Bei Weber wird es vor allem deutlich: ‚Freischütz‘ fielen unter § 6 LitUG, ‚Preziosa‘ hingegen unter § 5 LitUG. Die Zäsur läuft also mitten durch den Begriff Singspiel hindurch.« (ibd., S. 17).

<sup>568</sup> Ibd., S. 19.

<sup>569</sup> Ibd., S. 18. Er begründet an gleicher Stelle: »Zur akustischen tritt zwar in Bühnenbild die optische Ausdrucksform; das entscheidet noch nichts. Bühnenbild und Inszenierung verschmelzen nicht mit der vox humana, sie sind, obgleich durch die Konzeption bedingt, nur Steigerungsmittel der wirkungsvollsten Mitteilungsmöglichkeit. Sie wechseln jahraus, jahrein, sind in jedem Opernhaus andere, Worttonsprache aber bleibt – auch im Konzertsaal – immer die gleiche.«

<sup>570</sup> »Im Schrifttum wird zutreffend anerkannt, daß bereits Anregungen genügen, um Miturheberschaft zu begründen. Entwirft der Komponist gegenüber dem Librettisten mündlich Ideen, Szenerie, Gliederung, Handlung, eventuell be-

Auch im englischsprachigen Bereich wird die Sublimierung des Librettos fortgesetzt, wie in einem Aufsatz von Edward J. Dent 1952 sichtbar wird:

Whenever an opera by a great composer falls into neglect or complete oblivion we may be sure that critics, biographers and historians will ascribe its failure to the libretto. The libretto, as a thing in itself, has never received the systematic analytical study which is its due, and this is indeed not surprising. Those who write about opera, whether as critics in the theatre or as historians in the library, very seldom read through the complete words of a libretto from beginning to the end; and even if we do take this trouble with a mere handful of librettos it must be admitted that very few indeed make attractive reading from a literary point of view.<sup>571</sup>

Einen deutlichen Impuls erhält die (englischsprachige) Diskussion mit der vier Jahre später publizierten Monographie von Joseph Kerman, die eine gewissermaßen ursprüngliche Perspektive vertritt, nämlich »that opera is properly a musical form of drama, with its own individual dignity and form.«<sup>572</sup> Allerdings wird bei der Behandlung dieser Schrift meist nicht berücksichtigt, dass Kerman aufgrund seiner Eigenschaft als Musikwissenschaftler a priori nicht an speziellen literarischen Qualitäten des Librettos interessiert ist, sondern – wie schon im Zitat sichtbar ist – von der Oper als *extended version* eines Dramas ausgeht. Dabei beschreibt er das Ausdruckspotential der Musik ähnlich wie Lindemann (1904),<sup>573</sup> wobei jedoch – dies ist zugleich Kermans Hauptthese – Musik innerhalb der Oper dieselbe *poetische* Funktion übernehmen würde wie die *Dichtung* im Drama:

But in spite of the differences, I would emphasize again that the imaginative function of music in drama and that of poetry in drama are fundamentally the same. Each art has the final responsibility for the success of the drama, for it is within their capacity to define the response of characters to deeds and situations. Like poetry, music can reveal the quality of action, and thus determine dramatic form in the most serious sense.<sup>574</sup>

Damit avanciert allerdings die Musik zum unzweifelhaft relevanten und dominierenden Ausdrucksmittel der Oper: »Opera is a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation. *Dramma per musica*. Not only operatic theory, but also operatic achievement bears this out.«<sup>575</sup> Wenn auch Kerman immer wieder betont, eine beide Seiten

---

reits Einzelstellen des Stückes, und bringt der Librettist das alles hernach zu Papier, so besteht, auch wenn der Librettist es in einzelne Verse kleidet, Miturheberschaft am Libretto, die sich nach Schaffung der Musik auf das Gesamtwerk ausdehnt.« (ibid., S. 44f.).

Er verdeutlicht an einem Beispiel: »Der Mailänder Gerichtshof vom 12. 3. 1891 erachtete den Anteil des Dichters Verga am Welterfolg von Mascagni's ‚Cavalleria rusticana‘ für so ausschlaggebend, daß er ihm die Hälfte aller eingetribenen und eintreibbaren Tantiemen (vgl. Art. 5 des italienischen UG v. 1882) für Operaufführungen zusprach; – die drei Librettisten waren vom Komponisten anscheinend schon zuvor abgefunden worden. – Nach dem Tatbestand mußte Verga als Miturheber angesehen werden, denn seine ‚sehr glücklich abgefaßten volkstümlichen Szenen‘ waren von den Librettisten lediglich in Verse gekleidet worden. Nicht diese, sondern Verga hatte Mascagni zu seiner Musik inspiriert.« (ibid., S. 61).

<sup>571</sup> Dent 1952, S. 101.

<sup>572</sup> Kerman 1956, S. 3.

<sup>573</sup> Kerman erklärt: »Music is direct, profound, and simple in the presentation of emotional states or shades. [...] Music is also a natural medium for the projecting of various kinds of mood and pageantry [...]« (ibid., S. 12).

<sup>574</sup> Ibid., S. 13. Er konkretisiert: »In a verse play, those all-important feelings which make the difference between scenario and work of art are supplied by the poetry; in an opera, by the music.« (ibid., S. 12)). Wenn allerdings die Funktionen und Aufgaben der Dichtung des Dramas in der Oper von der Musik übernommen werden, dann stellt sich die Frage, welche Aufgabe dann der im Libretto vorhandenen Dichtung zukommen würde (sie schiene demzufolge mit dem Wirkungsbereich der Musik zu kollidieren).

<sup>575</sup> Ibid., S. 13. In der 1988 publizierten Neuausgabe fügt Kerman seiner Schrift ein Schlusskapitel hinzu (»*Epilogue: On Operatic Criticism*«), in dem er eine daraus resultierende Systematik des Wort-Ton-Verhältnisses beschreibt: »There seem to me to be three principal means by which music can contribute to drama. The most obvious is in the area of characterization. [...] A second agency has to do with action. Music, like action, exists in time and articulates time. [...] A third contribution of music, though more ineffable, is also very important. Besides presenting individual feelings and defining the quality of local action, music in opera works in a more general, pervasive way. Music of a particular sort establishes a particular world or a particular field in which certain types of thought, feeling, and ac-

gleichermaßen berücksichtigende Perspektive zu vertreten,<sup>576</sup> so zeigt sich dennoch, dass er von der Musik bzw. dem Komponisten als entscheidende Größe der Oper ausgeht:

The final judgement, then, is squarely musical, but not purely musical, any more than it is purely literary. Music articulates the drama, and we can no more suppose that a small composer can write a great opera than that a poetaster can make a great play. To estimate the meaning of a work of art of the past, to reconstrue the composer's conception in terms that are meaningful now – this takes an imaginative effort, as always.<sup>577</sup>

Zwar lenkt Kerman einen auf die Musik fixierten Blick auch auf die dramatische Ebene der Oper, konstatiert jedoch in letzter Instanz die dominierende Stellung der Musik im medialen Verbund der Oper.<sup>578</sup>

Wystan Hugh Auden, hier aufgerufen als Vertreter der librettistischen Praxis, äußert sich in einer kleinen Abhandlung (*Some reflections on Opera as a Medium*)<sup>579</sup> ganz ähnlich:

Die Verse, die der Librettist schreibt, sind nicht ans Publikum gerichtet, sondern stellen einen Privatbrief an den Komponisten dar. Ihr höchster Ruhm ist es, dem Komponisten eine bestimmte Melodie einzugeben. Ist das einmal geschehen, sind sie so unwichtig wie die Infanterie für einen chinesischen General: sie müssen sich selbst auslöschen und sich nicht mehr darum sorgen, was aus ihnen wird.<sup>580</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt werden im Übrigen die englischsprachigen Veröffentlichungen im deutschsprachigen Raum noch nicht rezipiert; hier gilt die Dissertation von Arthur Scherle als nächster wesentlicher Beitrag zur Debatte um den Operntext.<sup>581</sup> Er stellt beispielsweise wichtige Unterschiede für das Erkenntnisinteresse von Opern- und Librettoforschung fest, wodurch die Auswahl ihrer Gegenstände terminiert würde:

Es sei noch darauf hingewiesen, dass zum Zwecke einer Untersuchung über die Geschichte des Librettos die zu besprechenden Texte nach anderen Prinzipien ausgewählt werden müssen als etwa bei einer von einem Musikwissenschaftler verfassten Geschichte der Oper oder gar einem Opernführer, der den Leser über die Repertoireoperen unterrichten soll. In einer Arbeit über die Geschichte des Opernlibrettos wird man die Opern- und Singspieltexte Goethes nicht übersehen dürfen, die für die Geschichte der Oper von nur geringer Bedeutung sind, da keine oder nur zweitklassige Komponisten sich für die Vertonung dieser Texte interessiert haben. Auch die Entwicklung des mittel-

---

tion are possible (or at least plausible). This is what we mean, ultimately, when we say that music imbues atmosphere. In each of these three areas – defining character, generating action, and establishing atmosphere – we can see music in opera doing three positive things as regards drama, as well as three negative things.« (Kerman 1988, S. 215).

<sup>576</sup> »Of the many current partial attitudes towards opera, two are most stultifying: the one held by musicians, that opera is a low form of music, and the one apparently held by everybody else, that opera is a low form of drama. These attitudes stem from the exclusively musical and the exclusively literary approaches to opera, to which I have already indicated my objections. Opera is excellently its own form.« (Kerman 1956, S. 21). Kerman beruft sich dabei auf den amerikanischen Komponisten und Musiktheoretiker Edward T. Cone (siehe dazu Kapitel 4.8).

<sup>577</sup> Kerman 1956, S. 22.

<sup>578</sup> Kritisiert wird diese Haltung beispielsweise von Ulrich Weisstein: »An excellent analysis of the relationship between music and drama and its effect on operatic history, theory, and criticism is made by Joseph Kerman in his stimulating though one-sided book *Opera as Drama*. In his judgment of works for the musical stage Kerman is guided by the belief that 'in opera, the composer is the dramatist and ... the clarification of the dramatic idea and the refinement of the vision cannot be left to the librettist,' a view that flatly contradicts the neoclassical concept of opera.« (Weisstein 1969, S. 3).

<sup>579</sup> Auden 1951. Es liegen deutsche Übersetzungen vor von Willi Reich (Auden 1952) und Ursula Richter (Auden 1984).

<sup>580</sup> Auden 1952, S. 283; die originale Textstelle lautet: »The verses which the librettist writes are not addressed to the public but are really a private letter to the composer. They have their moment of glory, the moment in which they suggest to him a certain melody: once that is over, they are as expendable as infantry to a Chinese general: they must efface themselves and cease to care what happens to them.« (Auden 1951, S. 10). Dazu erklärt der Schweizer Musikwissenschaftler, Publizist und Komponist Rolf Urs Ringger: »Darum hat Oper für Auden vorerst nicht die Aufgabe der Belehrung, sondern der Verzauberung – <not information but revelation>.« (Ringger 1986b, S. 69).

<sup>581</sup> Scherle promoviert mit dieser Arbeit beim damaligen (bereits 1953 emeritierten) Leiter des Münchener Instituts für Theatergeschichte, Hans Heinrich Borchardt, womit diese Arbeit als eine der ersten theaterwissenschaftlichen Beiträge zur Librettoforschung gelten kann.

deutschen Singspiels, das in einigen Operngeschichten als 'Schauspiel mit musikalischen Einlagen' deklassiert und nur andeutungsweise erwähnt wird, muss in eine Untersuchung, die vom Textproblem ausgeht, einbezogen werden. Ähnliches gilt für das Singspiel des Wiener Volkstheaters, das im Rahmen der Operngeschichte bisher fast völlig unbeachtet geblieben ist.<sup>582</sup>

Es ist einleuchtend, dass sich Scherles Postulat gemäß eine *Geschichte des Librettos* nicht am Höhenkamm der Geschichte der Oper orientieren kann, sondern gerade auch die Bruchstellen und Misserfolge in den Fokus zu rücken hat.<sup>583</sup> Betont werden muss außerdem, dass Scherle als einer der Ersten darauf hinweist, dass eine einheitliche und umfassende Librettotheorie allem Anschein nach ein unmögliches Konstrukt darstellt: »Wir haben gesehen, dass das Verhältnis des Opernkomponisten zu seinem Libretto und damit das Wort-Ton-Problem der Oper auf einen für alle Epochen der deutschen Operngeschichte verbindlichen, gemeinsamen Nenner nicht gebracht werden kann.«<sup>584</sup> Rechtens zu kritisieren an Scherles fleißiger Zusammenstellung wäre aus heutiger Sicht, dass die Informationstiefe vielfach kaum über einen Opernführer hinausgreift, da der Analyserraum wohl zu weit gefasst wurde; »Jedoch muß man dankbar die Fülle des bereitgestellten Materials anerkennen.«<sup>585</sup>

Konsequent das Textbuch der frühdeutschen Oper fokussiert 1957 die ebenfalls theaterwissenschaftliche Dissertation von Wolfgang Huber, die erstaunlicherweise nur eine sehr geringe Rezeption erfuhr. Dabei tätigt Huber darin bereits eine als grundlegend anzusehende Feststellung: »Aber ebenso wie das Schauspiel als Lesedrama der Bühnenwirkung entbehren muß, verträgt es das Textbuch des musikalischen Dramas am wenigsten, ohne die optischen Aspekte des Theaters gedeutet zu werden.«<sup>586</sup> Die Erkenntnis und daraus resultierende Forderung, bei der Analyse eines Operntextes spezifische theatrale Dimensionen zu berücksichtigen, ist also keineswegs eine besondere Leistung aktueller jüngerer Forschungsperspektiven: Bereits Bulthaupt wies 1887 auch auf den grundlegenden theatralen Aspekt der Oper hin; Busoni etwa 1922.<sup>587</sup> Stringenz beweist Hubers Untersuchung in dem Punkt, dass er den musikalischen Aspekt (freilich unter Verweis auf die von der Musikwissenschaft bereits geleistete Aufarbeitung der betreffenden Epoche) zugunsten einer literarischen Motivadaptation der Strukturprinzipien der frühen deutschen Barockoper meist unberücksichtigt lässt.<sup>588</sup> Kritischerbar dagegen schiene eher der pauschale Umgang mit dem zugrunde gelegten Material.<sup>589</sup> Hubers

<sup>582</sup> Scherle 1954, S. IV.

<sup>583</sup> Wie auch Just für den deutschsprachigen Raum feststellt (Just 1975, S. 213).

<sup>584</sup> Scherle 1954, S. 413.

<sup>585</sup> Link 1975, S. 20.

<sup>586</sup> Huber 1957, S. 2.

<sup>587</sup> »Überdies sind die Aufgaben auf dem Theater gesteigert. Es verlangt einen intensiveren Ausdruck, einen straffer gespannten Bogen, eine heftigere Diktion als die, mit denen die Musik in anderen Fällen auskommt. [...] Gewiß, daß das Theater die Aufgabe steigert. Eine Chorfüge kann sich, beispielsweise, im Oratorium hinziehen, soweit ihre Durchführung und die kontrapunktische Fähigkeit des Komponisten reichen. Auf der Bühne muß sie, bei gleich tüchtiger Konstruktion, zugleich der theatralischen Situation sich anpassen, ohne daß die eine Errungenschaft der anderen Abbruch tue.« (Busoni 1922, S. 315f.).

<sup>588</sup> »In vorliegender Abhandlung bemüht sich der Verfasser, sich mit Geist und Stoffwelt der barocken Operntexte im ganzen vertraut zu machen. Sie solle ein Versuch sein, durch eine motivgeschichtliche Untersuchung der Fülle von Namen, Stoffe und Stilrichtungen Bausteine für eine spätere Gesamtwertung zu liefern und aus der geistesgeschichtlichen Deutung des repräsentativen Festspiels das Verständnis für das frühdeutsche Opernlibretto für die literatur-, musik- und theaterwissenschaftliche Forschung zu gewinnen.« (Huber 1957, S. 4).

<sup>589</sup> »Als frühdeutsche Operntexte werden alle Spielbücher angesehen, die damals in deutscher Sprachfassung geschrieben wurden. Bei dem Umfange des Materials ist es noch nicht möglich, die deutschen Texte streng von ihrer italienischen oder französischen Vorlage zu trennen oder genau zu prüfen, in wieweit es sich um wortgetreue Übersetzung,

Argumentation kommt dabei zugute, dass sich die Libretti des von ihm untersuchten Zeitraumes in der Nähe des »klassischen« Dramas bewegen und somit bestimmten Bauprinzipien und Themenkreisen unterworfen sind.<sup>590</sup>

Mehrere relevante Aufsätze der 1950er Jahre müssen vor dem Hintergrund einer zur Mitte des 20. Jahrhunderts stark empfundenen Krise der Oper verstanden werden und bringen daher ganz unterschiedliche Aspekte in die Diskussion ein; diese Beiträge erfolgen von Theoretikern und Praktikern gleichermaßen, wodurch eine hohe Bandbreite an Perspektiven repräsentiert wird. So versucht beispielsweise der Musikwissenschaftler Leo Schrade eine Systematik »neuer« Libretti vorzustellen;<sup>591</sup> während Gustav Struck anhand von Strauss' *Salome* das Prinzip der Literaturoper bejaht und die Verschmelzung von Wort und Ton einfordert,<sup>592</sup> erteilt Heinz von Cramer, der selbst Libretti für Boris Blacher, Gottfried von Einem und Hans Werner Henze verfasste,<sup>593</sup> diesem Prinzip eine klare Absage<sup>594</sup> (er zweifelt sogar an der Wirksamkeit der Szene)<sup>595</sup>, wohingegen Wolfgang Fortner wiederum selbstständige Texte konventionellen Prinzipien unterworfenen Libretti vorzieht<sup>596</sup> und auch

---

Bearbeitung oder Quelle handelt. Nachdem sich etwa drei Viertel aller Texte der frühdeutschen Oper als Nachahmung fremdländischer Vorbilder erweisen, empfiehlt die Forschung auch eine genaue Sichtung dieser Originale.« (ibd., S. 4).

<sup>590</sup> »Der barocke Operntext wird nach den Maßstäben des klassischen Dramas behandelt und die Regeln der aristotelischen Poetik gelten im besonderen für die neue Kunstgattung. Oper ist gesungene Tragödie, vermeintlich Wiederentdeckung des antiken Dramas, Katharsis des heroischen Menschenbildes. Jeder dramatische Text ist als Libretto tauglich, bloße Literatur wird veropfert, die moderne grundsätzliche Scheidung zwischen Dramenstoff und Opertext ist unbekannt: Die Sichtbarmachung der heroisch-pathetischen Größe des Helden im Drama bedarf für den Librettisten keiner wesentlichen Umarbeitung; das Epos geht durch spannende Einzelepisoden in die Oper ein, der Roman wird nach Abenteuermotiven untersucht.« (ibd., S. 112).

<sup>591</sup> Die Beobachtungen des deutsch-amerikanischen Musikwissenschaftlers Schrade stützen sich auf die wesentlich durch Wagners Wirken erfolgte Sensibilisierung für die spezifische Korrespondenz von Operntext und Musik: »Wir erwarten so etwas wie eine innere Harmonie zwischen den Formen der Musik und denen des Textes.« (Schrade 1953, S. 312). Er skizziert diese »[...] Einheit zwischen musikalischer Form und der Struktur des Librettos [...]« (ibd., S. 316) anhand von Beispielen: So kann etwa zugunsten der Verwirklichung musikalischer Formen die Handlung in Form einzelner Bilder nahezu stillgestellt werden (*Mathis der Maler* von Paul Hindemith) oder das Libretto in seiner Form- und Versstruktur zur reinen Ermöglichung von Musik werden (*The Rake's Progress* von Igor Strawinsky bzw. W. H. Auden); zuletzt nennt Schrade noch eine völlige De-Emotionalisierung (*Leonore 40/45* (UA 1952) von Rolf Liebermann und Heinrich Strobel), durch die das zeitgenössische Sujet zum Wirklichkeitsbild avancieren würde.

<sup>592</sup> »Nicht der Text soll in der Musik verbrannt werden, sondern die Dichtung muß so stark und packend sein, daß sie alle Musik aufsaugt, an sich zieht und mit ihr verschmilzt, daß das Ganze wirklich nur noch eins ist. Das geht freilich ohne große und echte Dichtung nicht, die so leidenschaftlich strömt, daß sie unaufhörlich Musik in sich aufnehmen kann und aus diesem Umwandlungsprozeß noch herrlicher hervorgeht.« (Struck 1955, S. 592).

<sup>593</sup> *Die Flut* 1946 bzw. 1947 und *Preußisches Märchen* 1952 für Boris Blacher, *Der Prozess* (nach Franz Kafka) mit Boris Blacher 1953 für Gottfried von Einem und *König Hirsch* 1959 für Hans Werner Henze.

<sup>594</sup> »Wir sehen nun den Operntext innerhalb der Gesamtperspektive der aktuellen Theatersituation, und wir verlangen von der Oper, daß sie auch »Theater« sei!« (Cramer 1957, S. 133). »An den Ansprüchen also, die heute an einen Operntext gestellt werden, geht das Libretto zugrunde. Aus diesen Ansprüchen, die die Theaterdisziplinen nicht mehr trennen wollen, entsteht seine Krise. Wenn die Oper auch einmal aus dem Drama herkam, ist sie es heute doch längst nicht mehr.« (ibd., S. 134); »Die Oper ist eine musikalische Form, der das Wort und die Aktion lediglich eine Art Architektonik liefern. Und dieses Gerüst soll man nicht überschätzen.« (ibd., S. 135).

<sup>595</sup> »Aus der Qualität der geschriebenen Musik liest man den Wert eines Textbuches ab, nicht aus seinem gedruckten Wortlaut (und auch nicht einmal aus seiner »Bühnenwirksamkeit«, die oft zeitgebunden ist!).« (ibd., S. 137).

<sup>596</sup> Fortner exemplifiziert anhand seiner eigenen Vertonung von Federico Garcia Lorcas *Bodas de sangre* (»Bluthochzeit«): »Kein Opernlibretto also, das den autonomen Gesetzen der Musik, ihrem Lied- und Arienhaften oder auch sinfonischen Formen unterworfen wäre. Ein Schauspiel lag vor, umzuschmelzen zum musikalischen Werk! [...] Ich entdeckte, wieviel mehr Dinge im Text steckten, die zur musikalischen Umsetzung verlockten. Natürlich die liedhaften Partien: Das Wiegenlied, die Brautgesänge. Und da standen plötzlich neben der Prosa Verse. Ihre

Karl H. Ruppel<sup>597</sup>, der 1954 das (zwei Jahre später revidierte) Libretto *Die Heimkehr* (nach Guy de Maupassant) für Marcel Mihalovici verfasste,<sup>598</sup> befürwortet dieses Prinzip.<sup>599</sup> Ernst Krenek konstatiert das zunehmende Interesse am Operntext auch seitens der Rezipienten<sup>600</sup> und Joachim Herz spricht über (mehrheitlich problematische) Opernübersetzungen.<sup>601</sup>

Das *Interesse am Operntext* ist damit der kleinste gemeinsame Nenner der für diese Phase repräsentativen Texte – sie alle rekurren auf das Libretto, das jedoch nur vereinzelt so genannt wird (meist spricht man von (*dramatischer*) *Dichtung*, *Operndichtung* bzw. *-text* oder *Textbuch*)<sup>602</sup>. Dabei erstaunt zunächst als rein qualitativer Befund, dass die Mehrzahl der Beiträge von der Musikwissenschaft bzw. Musikwissenschaftlern getätigt wird,<sup>603</sup> womit zumindest für diesen Abschnitt der Vorwurf widerlegt scheint, dass die Musikwissenschaft das Libretto als Stiefkind betrachten würde. Nur wenige Beiträge erfolgen von der Literaturwissenschaft<sup>604</sup> oder der Theaterwissenschaft<sup>605</sup>, mehrere dagegen von Vertretern der literarischen, librettistischen oder theatralen Praxis;<sup>606</sup> und selbst die Rechtswissenschaft steuert eine Schrift bei.<sup>607</sup>

---

Rhythmen deuteten an, eine andere Stufe soll betreten, eine neue Steigerung erzielt werden.« (Fortner 1957, S. 123).

<sup>597</sup> Ruppel 1957 (1960). Ruppel unterzeichnet meist nur mit seinen Initialen K. H. R., weswegen nicht eindeutig geklärt werden kann, ob der vollständige Name Karl Heinz oder Karl Heinrich ist (selbst Universitätsbibliotheken führen beispielsweise seine Artikelsammlung (*Musik unserer Zeit*. München 1960) unter beiden Namen).

<sup>598</sup> Vgl. Schumann 1960, S. 22.

<sup>599</sup> »Mit anderen Worten: die zeitgenössischen Opernkomponisten, die Molière, Grimmelshausen, Gogol, Büchner, Wedekind oder Kafka komponieren, wollen nicht nur die von diesen Autoren gelieferte ›Story‹ in Musik setzen, sondern auch – und vor allem – in ihrer Tonsprache den spezifischen Charakter treffen, den der literarische Autor aus der Kraft seiner Persönlichkeit der ›Story‹ gegeben hat. Man könnte sagen, der Dichter wird mitkomponiert – insofern ein Stoff nämlich nicht schon als Fact, sondern erst als Dichtung für den Musiker interessant ist.« (Ruppel 1960, S. 151). Hier klingen Töne an, die später von Petersen (vgl. Petersen/Winter (1997) und Petersen (1999)) angesprochen werden – nämlich die Aufwertung des musiktheatralen Werkes durch die Bekanntheit und Qualität der literarischen Vorlage (siehe dazu Kapitel 3).

<sup>600</sup> »Es ist im Übrigen zu vermuten, daß der langgehegte Widerwille der Amerikaner gegen Opern mit englischem Text in Wahrheit nicht auf das von italienischen Gesangslehrern propagierte Vorurteil gegen die angebliche Unsingbarkeit der englischen Sprache zurückgeht, sondern darauf, daß der von puritanischen Vorurteilen einer viel tieferen Natur beeinflusste Amerikaner sich bis vor kurzem geniert fand, wenn er in dem sündhaften und eigentlich närrischen Spektakel der Oper die Worte verstand. [...] Daß sich das in den letzten Jahren gründlich geändert hat, so daß jetzt überall in Amerika Oper auf Englisch verlangt wird, zeigt, daß das Publikum nicht nur jene Vorurteile zu überwinden begann, sondern auch auf den Sinn der Opernhandlung aufmerksam geworden ist.« (Krenek 1958, S. 348f.).

<sup>601</sup> Herz postuliert zwar eine höhere Orientierung am Originaltext, stellt jedoch die theatrale Wirkung über philologische Exaktheit: »Es geht bei allen Übersetzungsfragen letztlich gar nicht um das Wort, sondern um die Aktion, nicht um literarische Werte, sondern um Werte des Theaters. Daß eine wahrhaftige, realistische Darstellung in der Oper sich nur Schritt für Schritt Bahn bricht und vielen Hindernissen begegnet, liegt auch an dem sprachlichen Unfug, den die Opernsänger jahraus jahrein wie ihr täglich Brot zu verdauen haben. Ohne realistischen Text kein realistisches Theater. Und umgekehrt läßt es die noch vielerorts übliche Arrangierpraxis allerdings als philologische Haarspalterei erscheinen, ob dieser oder jener sprachlichen Formulierung der Vorzug gegeben wird – weil der eigentliche, nämlich theatralische Sinn der Texte von den Ausführenden ohnehin nicht verstanden wird.« (Herz 1959, S. 23).

<sup>602</sup> Es wird darauf einzugehen sein, inwieweit damit nicht damit eine mittlerweile vernachlässigte Differenzierung unterschiedlicher Textstadien tangiert wird, während demgegenüber heute pauschal und undifferenziert nur vom *Libretto* die Rede ist.

<sup>603</sup> Eindeutig diesem Bereich zuordnen lassen sich beispielsweise Zopff 1868, Schletterer 1870, Ehrenhaus 1911, Istel 1914, Abert 1916, Bekker 1931, Goslich 1937, Valentin 1938, Abert 1949, Dent 1952, Schrade 1953, Struck 1955 und Kerman 1956; als Vertreter der Praxis Dorn 1879, Fortner 1957, Krenek 1958 bzw. auch Herz 1959.

<sup>604</sup> Lindemann 1904, Kunath 1926 und (vermutlich) Kraussold 1931.

<sup>605</sup> Scherle 1954 und Huber 1957; als Theaterkritiker auch Ruppel 1957.

<sup>606</sup> Für die Librettisten nennen lassen sich etwa Lohmann 1861, Feld 1908, Child 1921, Auden 1952 und Cramer 1957,

Verfolgt man dabei die argumentativen Grundlagen dieser Beiträge, so entsteht der Eindruck, dass vor allem zwei Phänomene aus der Opernpraxis diesem Interesse am Libretto Vorschub geleistet haben – einerseits Richard Wagner<sup>608</sup> und andererseits die Literaturoper<sup>609</sup>: Während Wagner dabei durch die Personalunion von Dichter und Komponist sowie seine durch zahlreiche Schriften untermauerte Konzeption des Musikdramas den Operntext (wieder) als seriöse und künstlerisch hochwertige Dichtung deklariert, gelangen durch das sich verbreitende Prinzip der Literaturoper literarisch-dramatische Werke in die Oper, deren Einstufung als hochwertige seriöse Kunstobjekte unanfechtbar scheint. Beide Aspekte fordern daher jeweils zu einer (neuen) Auseinandersetzung mit den Bau- und Funktionsprinzipien des Operntextes heraus.

Auch wenn das Libretto damit als eigenes Objekt in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzung rückt, so darf nicht angenommen werden, dass es deswegen sogleich als unabhängiges oder gar dominierendes Element der Oper deklariert würde: Manche Haltungen konstatieren weiterhin eine Dominanz der Musik<sup>610</sup> – und nicht immer entspringen diese Positionen zwingend der Musikwissenschaft.<sup>611</sup> Einige Beiträge weisen zwar auf die literarischen bzw. dramatischen Aspekte des Librettos hin, beziehen jedoch keine Stellung hinsichtlich seiner Verortung oder Funktion im Verbund der Oper,<sup>612</sup> während in anderen Veröffentlichungen bereits betont wird, es sei eindeutig auf seine Bühnenwirkung hin konzipiert.<sup>613</sup> Oft wird ein ambivalenter Status des Librettos beschrieben, das zwar einerseits als literarischer (und daher qualitativ hochwertiger) Gegenstand verstanden, aber zugleich dennoch in einer funktionalen Abhängigkeit gesehen wird: Das Libretto bliebe dem Postulat der *semantischen Unterdetermination* zufolge ohne das Hinzutreten der Musik nur Torso.<sup>614</sup>

Gleichzeitig werden erste Forderungen nach nicht mehr ausschließlich an musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Prämissen ausgerichteten Operngeschichtsschreibungen laut, denn eine Librettogeschichte müsste sich von einer Operngeschichte aufgrund differierender »Erfolgsquoten« deutlich unterscheiden.<sup>615</sup> Hierbei werden aufgrund der Heterogenität der im Verlauf der Operngeschichte auftretenden Formen erste Zweifel hinsichtlich der Erstellung einer umfassenden Librettotheorie angemeldet.<sup>616</sup> Nicht nur deswegen wird vielfach das Verhältnis zwischen Drama und Libretto thematisiert,<sup>617</sup> ebenso wie Übersetzungsfragen<sup>618</sup>.

---

als Autoren Hirsch 1868 und Bulthaupt 1887, als Vertreter inszenatorischer Praxis Herz 1959.

<sup>607</sup> Gebhardt 1954.

<sup>608</sup> Überdeutlich sichtbar etwa bei Pfitzner 1908, Kraussold 1931, Valentin 1938, Schrade 1953.

<sup>609</sup> Istel 1914, Abert 1926, Valentin 1938, Schrade 1953, Struck 1955, Cramer 1957, Fortner 1957, Ruppel 1957.

<sup>610</sup> Etwa Abert 1926, Valentin 1938, Auden 1951, Kerman 1956 oder Cramer 1957.

<sup>611</sup> Auden 1951, Cramer 1957.

<sup>612</sup> Ehrenhaus 1911, Kunath 1926, Dent 1952, Scherle 1954, Krenek 1958. Eine Ausnahme ist Child 1921.

<sup>613</sup> Bulthaupt 1887, Istel 1914, Busoni 1922, Huber 1957.

<sup>614</sup> Zopff 1868, Child 1921, Busoni 1922, Kraussold 1931, Gebhardt 1954.

<sup>615</sup> Ehrenhaus 1911, Child 1921, Scherle 1954.

<sup>616</sup> Scherle 1954.

<sup>617</sup> Dabei werden meist die Differenzen zwischen beiden Arten betont (z. B. Kraussold 1931; auch Busoni fordert eine klare Trennung: »Es sollte vor allem die Oper nicht mit dem gesprochenen Drama identifiziert werden. Vielmehr es sollten die beiden unterschieden sein, als wie Mann und Weib.« (Busoni 1922, S 318)). Siehe dazu auch Valentin 1938, Abert 1949; gegenteilig argumentiert übrigens Kerman 1956.

<sup>618</sup> Caspari 1908, Brecher 1911, Peyser 1922, Dent 1934, Anheisser 1938, Krenek 1958, Herz 1959.

Vorgestellt werden zudem bereits vereinzelt »Eigenschaften-Kataloge«, also Aufzählungen mit als spezifisch beschriebenen Dispositionen des Librettos.<sup>619</sup> Es gilt jedoch stets darauf zu achten, inwieweit diese Kriterien einerseits tatsächlich ahistorisch sind und andererseits als bloße (formale äußere) Differenzen zum Sprechdrama beschrieben werden; gleichzeitig ist zu beachten, inwieweit ihre Herleitung aus den der Oper eigenen und eigentümlichen Strukturen selbst erfolgt: Ein Beispiel dafür wäre etwa eine von der Musik geschaffene spezielle Zeitstruktur in der Oper,<sup>620</sup> wobei allerdings wiederum zu diskutieren wäre, ob und wie sich diese überhaupt auf das Libretto auswirkt oder nur ein Spezifikum der übergeordneten Struktur der Oper selbst darstellt. Ebenso relevant in diesem Zusammenhang sind erste Überlegungen hinsichtlich des Ausdruckspotentials der Musik,<sup>621</sup> der unterstellt wird, nur Emotional-Allgemeines darzustellen und (im Gegensatz zum Librettotext) keine referentiell-konkrete Bedeutungen vermitteln zu können.

### 4.3 Konsolidierungsphase – Stagnation (1960er Jahre)

Durch den am Ende des vorhergehenden Kapitels vorgestellten Versuch einer vorsichtigen Systematisierung der Denkansätze der Frühphase wurde deutlich, dass eine befriedigende systematische Kategorisierung aufgrund der Fülle und Heterogenität des Materials kaum möglich scheint: Gegen eine ausschließliche Sortierung nach *Fachdisziplinen* (bzw. alternativ der Profession der Autoren) spricht etwa, dass selbst unter dem Mantel einer gemeinsamen Forschungsrichtung derart unterschiedliche und teilweise hochgradig widersprüchliche Thesen und Perspektiven vorhanden sind, dass eine Bündelung nach der gedanklich-ideologischen *Herkunft* der Texte wenig aussagekräftig wäre;<sup>622</sup> ebenso scheidet eine Zusammenfassung nach den jeweils vertretenen Positionen aus, da sich mit zunehmender Differenzierung die Texte kaum noch sinnvoll auf eine einzige Hauptthese verengen lassen: Damit wiederum entstünden unzählige unübersichtliche Mehrfachzuordnungen und gleichzeitig eine solche Vielzahl potentieller *Zielkategorien*, dass diese kaum noch zufriedenstellend handhabbar wären. Da zudem der Anspruch besteht, die Entwicklung der Librettoforschung in ihrer Parallelität zu beleuchten, um wechselseitiges Einflussnehmen und Ignorieren der Ansätze nachweisen zu können, wurde als sinnvollstes Procedere die *Kombination* einer temporalen Einteilung (in diesem Fall – banal, jedoch höchst zweckdienlich – Dezennien) und jeweils systematisierter Binnensortierung für die Vermittlung und Diskussion der zugrundeliegenden Fragen gewählt: Nur auf diese Weise kann eine (zumindest in groben Zügen befriedigende) Beschreibung quantitativer<sup>623</sup> und qualitativer<sup>624</sup> Ergebnisse zugleich bewerkstelligt werden.

Für den hier behandelten Abschnitt der 1960er Jahre zeigt sich, dass nachdem in der ersten Phase viele relevante Beobachtungen vorgestellt wurden, kaum grundlegend neue Impulse nachweisbar

<sup>619</sup> Zopff 1868, Lindemann 1904, Istel 1914, Child 1921.

<sup>620</sup> Child 1921.

<sup>621</sup> Beispielsweise Zopff 1868, Lindemann 1904, Kerman 1956.

<sup>622</sup> Ebenfalls kaum brauchbar schiene beispielsweise eine Gliederung nach *Textarten* – einzig eine separate Behandlung von Lexikon-Artikeln (Kapitel 4.6) ist aufgrund deren Status' davon ausgenommen.

<sup>623</sup> Etwa dahingehend, welche wissenschaftlichen Disziplinen in bestimmten Phasen besonderes Interesse oder Desinteresse am Libretto zeigen.

<sup>624</sup> Bezüglich der jeweils vertretenen Positionen sowie Denk- und Analyseansätze.



sind; ebenso werden nicht alle der bereits vorgebrachten Perspektiven weiterverfolgt. Damit lässt sich der hier behandelte Teilabschnitt – unter gebotener Vorsicht – als erste dezente Konsolidierungsphase auffassen oder – je nach Sichtweise – als Abschnitt gewisser Stagnation. In quantitativer Hinsicht konstatiert sich die ungebrochene Dominanz der Musikwissenschaft; auffällig ist, dass nur wenige Monographien publiziert werden<sup>625</sup> und sich die Debatte (die freilich noch keine solche ist) mehrheitlich in Aufsätzen<sup>626</sup> und Artikeln<sup>627</sup> vollzieht. Wie in der vorangegangenen Periode erweist sich der Anteil der Beiträge der Theaterwissenschaft<sup>628</sup> als übersichtlich – ebenso wie die der Literaturwissenschaft<sup>629</sup>.

Bei der näheren Betrachtung der in dieser Phase diskutierten Aspekte fällt auf, dass sich die Musikwissenschaft, die gerade in der Frühphase als wesentlicher Initiator der neuen Auseinandersetzung mit dem Libretto fungierte, in ihrer Haltung dem Gegenstand gegenüber erkennbar zögert, teilweise sogar erheblich zurückrudert. Nachvollziehbar wird dies beispielsweise in den Ausführungen von Anna Amalie Abert, die – entgegen ihrer früheren Äußerungen<sup>630</sup> – in einem Lexikoneintrag in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG1) eine überraschend sachliche und musikalisch dominierte Perspektive an den Tag legt; sie erklärt darin das Libretto zum abhängigen funktionsgebundenen Objekt, welches lediglich mit literarischen Elementen operieren würde – aber selbst keinesfalls Literatur sei:

Unter Libretto versteht man einen zur Kompos. bestimmten Text, dessen Inhalt und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden [...]<sup>631</sup> Das Libretto bildet praktisch das Rückgrat jeder Oper, jedes Oratoriums, jeder Kantate. [...] Trotz dieses scheinbaren Primats in der Praxis aber ist das Libretto durch seine Bestimmung zur Kompos. seinem Wesen nach unselbstständig, von vornherein auf die Mitw. der Musik hin angelegt und den Eigenheiten dieser Kunst angepaßt [...] Ein Libretto ist mithin zwar ein Gebilde aus Worten, aber keine Dichtung im landläufigen Sinne, es erweckt den Eindruck einer literarischen Gattung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen, obwohl es sich literarischer Formen und Praktiken bedient, denn sein Ziel liegt außerhalb seiner selbst.<sup>632</sup>

Zugleich erhält die Forschungsliteratur um das Libretto damit einen neben Istels Arbeit wesentlichen und bis heute oft diskutierten Fluchtpunkt, der häufig kritisiert wird; mit der nachdrücklichen Betonung der Funktionsgebundenheit des Librettos zeigt sich die Musikwissenschaftlerin Abert allerdings keinesfalls isoliert, ebenso argumentiert zur gleichen Zeit ihr Fachkollege Hans Heinz Stuckenschmidt:

Libretti sind Zweckdramen. Sie wollen nicht durch und für sich sprechen, sondern planen die musikalische Komposition voraus. Schau-Spiel und Sing-Spiel sind zweierlei, obwohl das Singspiel eine Sonderform zwischen Oper und Drama bezeichnet, in der gesungenes und unbegleitet gesprochenes Wort einander ablösen.<sup>633</sup>

<sup>625</sup> Honolka 1962, Gerhartz 1968, Lippmann 1969.

<sup>626</sup> Liebermann 1960, Schumann 1960, Stuckenschmidt 1962, Honolka 1966 (hierbei handelt es sich allerdings lediglich um kompilierte Auszüge aus seiner Monographie von 1962), Motte 1966, Orff 1966, Fortner 1966, Dallapiccola 1968.

<sup>627</sup> Abert 1960 (Bibliographie von Richard Schaal (Schaal 1960)), Thoma 1967.

<sup>628</sup> Dworak 1966, Steinbeck 1967/68, Bachmann 1968.

<sup>629</sup> Haas 1965, Müller 1965, Heiseler 1966.

<sup>630</sup> Etwa Abert 1949 oder Abert 1953; hier äußert sie sich weit weniger apodiktisch, sondern beschreibt Text und Musik eher als gleichwertige Elemente (vgl. Kapitel 4.1).

<sup>631</sup> Abert 1960, Sp. 708.

<sup>632</sup> *Ibd.*, Sp. 710f. Deutlich ist in diesen Beschreibungen das Prinzip der *semantischen Unterdetermination* erkennbar.

<sup>633</sup> Stuckenschmidt 1962, S. 329.

Während in der Frühphase das Interesse am Libretto nachhaltig durch die Musikwissenschaft zum Ausdruck gebracht wurde, distanziert sich deren Haltung somit ab den 1960er Jahren: Zwar werden bestimmte Aufgaben des Librettos im Funktionsraum Oper anerkannt, jedoch unzweifelhaft die Musik als die dieses Prinzip dominierende Kraft konstatiert – auch Dieter Thoma argumentiert 1967 auf diese Weise im *Riemann Musiklexikon*:

Das Begriffswort L.[ibretto; Anm. d. Verf.] bezeichnet nicht eine literarische Gattung, sondern verweist auf die Bestimmung bzw. Verwendung eines Textes. Das schließt nicht aus, daß das L. im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung und deren literarhistorischen Kriterien angesprochen werden (z. B. als pastorales Drama, Tragödie, Komödie oder als Ode). Es ist jedoch unbillig, Libretti nach rein literarischen Maßstäben zu beurteilen. Ihre Qualität erweist sich erst im kompositorischen Prozeß, durch welchen der Text zu der vom Librettisten und Komponisten (meist in engem gegenseitigem Kontakt) beabsichtigten Bestimmung gelangt [...]<sup>634</sup>

Dennoch lässt sich andererseits zugleich eine zunehmende Sensibilisierung innerhalb musikwissenschaftlicher Studien hinsichtlich der Beschreibung und Bewertung historischer Zusammenhänge feststellen, wie etwa in den Erläuterungen von Friedrich Lippmann zum Ausdruck kommt:

Über die Oper – einen Zeitraum ihrer Entwicklung, einen einzelnen Meister – heute in gültiger Weise zu schreiben, erfordert eine Fülle von Fragestellungen. Eine Arbeit, in der die Opern in ihrer chronologischen Folge Revue passieren, mit einigen kargen Ausblicken auf Voriges, Gleichzeitiges, Künftiges, kann heute nicht mehr genügen. Neben den rein musikalischen beschäftigen theaterwissenschaftliche und soziologische Probleme, literarische und allgemein kulturgeschichtliche Fragen.<sup>635</sup>

Dabei unterstreicht er die notwendige Bezugnahme zwischen musikalischem und literarischem Anteil: »Die Darstellung der musikalischen Formen setzt die Interpretation der Libretti voraus.«<sup>636</sup>

Kurt Honolka legt eine der ersten Librettogeschichten vor: Dieser häufig gescholtenen Unternehmung ist jedoch zweifelsohne zugutezuhalten, dass sie sich – wie bereits Scherle dies 1954 explizit forderte – nicht nur an den Highlights der Operngeschichte orientiert, sondern auch (salopp formuliert) Rohrkrepiierer berücksichtigt, die für die Operngeschichte kaum, für die Librettogeschichte hingegen durchaus relevant scheinen. Honolkas Ausführungen sind jedoch noch aus einem weiteren Grund beachtenswert, denn er scheint für längere Zeit der Letzte zu sein, der sich näher mit dem Problem der überwiegend fragwürdigen Übersetzungspraxis auseinandersetzt;<sup>637</sup> er beklagt:

Das ist das Schicksal jeder Übersetzung, auch auf der Schauspielbühne. Aber während z.B. Shakespeare in den Übertragungen von Schlegel eine Form gefunden hat, die – bei aller Problematik der Originalferne – jedenfalls sprachlich hervorragend und eine wirkliche Eindeutschung ist, treten die fremdsprachigen Repertoire-Opern in Textgewändern auf, die von Flickschneidern zusammengestoppelt scheinen. Je berühmter die Oper, desto berühmter ihr ›Operndeutsch‹. Das ist nur ein scheinbares Paradoxon. Gängige Opern sind meistens alt, und ein verjährtes Krebsgeschwür läßt sich schwer kurieren. Außerdem: die Vitalität des Rigoletto, der Aida oder Carmen trotz allen textlichen Verstümmelungen. Die Opern verlieren dadurch, aber sie sind nicht umzubringen.<sup>638</sup>

<sup>634</sup> Thoma 1967, S. 519.

<sup>635</sup> Lippmann 1969, S. IX; diese Publikation beruht im Übrigen auf der von Anna Amalie Abert betreuten Dissertationsschrift Lippmanns (Kiel 1962).

<sup>636</sup> *Ibd.*, S. X.

<sup>637</sup> Siehe auch Honolka 1978.

<sup>638</sup> Honolka 1962, S. 233. Vom Cotta Verlag (Stuttgart) wurde das Werk in diesem Jahr zeitgleich unter zwei verschiedenen Titeln, aber inhaltlich völlig identisch publiziert: Einmal als *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*, sowie als *Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos*. Gelegentlich (z. B. bei Mösch (vgl. Mösch 2002, S. 39, Anmerkung 14) oder Tumat (vgl. Tumat 2004, S. 20, Anmerkung 35)) wird übersehen, dass die spätere Ausgabe von 1979 (Honolka 1979) zwar abweichend titulierte ist (*Kulturgeschichte des Librettos – Opern Dichter Operndichter*) sowie in geringem Maße erweitert und bearbeitet wurde, aber an sich aus der erstveröffentlichten Fassung von 1962 besteht (die Ausgabe von 1979 stimmt dabei bis auf das neu hinzugefügte letzte Kapitel derart exakt mit der Originalausgabe überein, dass sogar die Paginierung identisch ist), womit die erste größere

Er kritisiert die zahlreichen gegenüber der originalen Vorlage schwülstig oder kitschig wirkenden Übersetzungen, stellt aber zugleich die Schwierigkeiten heraus, die beim Übersetzen von Operntexten drohen: Wörtliche Übersetzungen sind meist aufgrund der spezifischen Differenzen der einzelnen Sprachen kaum durchführbar, während freie Übersetzungen schnell die künstlerische Intention verfehlen; Wort und Ton sind offenbar doch stärker aufeinander bezogen als vielfach angenommen: »Gutes Deutsch allein genügt nicht, und dichterische Werte sind schon gar nicht maßgebend in einer Oper. [...] Ein Meisterwerk der Musikbühne aber zeichnet sich durch Einheit von Musik und Text aus.«<sup>639</sup> Damit erhält dieser Aspekt, besonders vor dem Hintergrund der Frage nach der Werkeinheit, für die Librettoforschung Relevanz; so bemängelte bereits Istel 1914, dass durch Übersetzungen der Werkcharakter korrumpiert würde, da diese »[...] in jedem Fall die wundervolle Einheit von Sprache und Musik aufheben müssen.«<sup>640</sup> Georg Caspari beispielsweise beschreibt 1908, dass im Vergleich zum Übersetzungswesen Deutschlands in den USA und Großbritannien Originalfassungen dargeboten würden:

Im Londoner Convent-Garden-Theater sowohl wie in newyorker Opernhäusern ist es schon seit Jahren üblich, jede Oper in der Sprache ihres Komponisten aufzuführen. Man singt Wagners Musikdramen und Glucks ‚Armida‘ deutsch; Verdi, Donizetti, Puccini italienisch; Bizet, Massenet, Saint-Saëns französisch. Diese Sitte, die eigentlich beinahe selbstverständlich sein sollte, wäre an den deutschen Opernbühnen der Nachahmung wert.<sup>641</sup>

Gustav Brecher fordert 1911, dass sich Übersetzungen an der Übereinstimmung mit der Musik zu orientieren hätten und dafür der eigene poetische Wert in den Hintergrund gestellt werden müsse – zugunsten einer penibel wörtlichen Übersetzung:

Also kann auch die Übersetzung einer fremdsprachigen Oper nichts anderes anstreben, als diese organische Einheit uneingeschränkt zu wahren, die Wirkung und innere Wahrheit, kurz, die künstlerische Verständlichkeit des Werkes auch in der neuen Sprache voll zu erhalten. Dies kann einzig und allein geschehen durch eine *penibel wörtliche* Übertragung. Diese braucht keineswegs irgend welchen poetischen Wert zu haben, ja, sie mag sogar, ungesungen, ungelent anmuten: die Übereinstimmung mit der Musik ist das Ein und All; ihr muß das Dichten und Trachten der Übersetzer zunächst gelten!<sup>642</sup>

Herbert F. Peyser macht in diesem Zusammenhang bereits 1922 auf die spezifischen Erwartungshaltungen unterschiedlicher Sprachgruppen aufmerksam<sup>643</sup> und in ähnlicher Weise fordert Edward J. Dent 1934 eine Berücksichtigung der Eigenheiten der jeweiligen Zielsprache,<sup>644</sup> währenddessen Sieg-

---

Darstellung der Librettogeschichte bereits 17 Jahre früher erschien. Nicht verwechselt werden sollte die Publikation von 1979 dabei mit derjenigen von 1978 zu Opernübersetzungen (Honolka 1978).

<sup>639</sup> Honolka 1962, S. 236.

<sup>640</sup> Istel 1914, S. 46.

<sup>641</sup> Caspari 1908, S. 276. Krenek weist auf die spätere Forderung des amerikanischen Publikums nach Übersetzungen hin – eine demgegenüber reaktionäre Entwicklung (vgl. Krenek 1958 bzw. Kapitel 4.2).

<sup>642</sup> Brecher 1911, S. 12.

<sup>643</sup> »An Italian Audience will accept without the slightest sense of incongruity *Violetta's* phrase to her serving-maid in the last act of 'Traviata,' 'Apri la finestra.' But no English-speaking audience will preserve its equanimity when it hears an English-speaking *Violetta* utter in song such words as 'Open the window.' Clearly they are no more laughable in English than in Italian of which they are literal equivalent. The difference lies in the listener's point of view. If instead of 'open the window' the English Audience heard 'Throw wide the casement,' all incentive to mirth would disappear.« (Peyser 1922, S. 355).

<sup>644</sup> »Some critics say that it is quite unnecessary to have rhymed translations, and even a German conductor, Gustav Brecher, in his little brochure on *Opernübersetzungen*, thinks rhymes unnecessary in translating into German, a language in which double rhymes are fairly common. I cannot agree with this; if the original libretto is rhymed, the translation ought to be rhymed also, especially if the music responds to the rhymes. But in English it is not always necessary to have as many rhymes as in the original.« (Dent 1979, S. 6).

fried Anheisser 1938 wiederum den eigenen Wert der Übersetzung betont.<sup>645</sup> Bereits anhand der hier angerissenen Aspekte wird deutlich, dass eine Analyse übersetzter Libretti hochgradig legitimierungsbedürftig ist und daher – besonders im Fall wissenschaftlicher Auseinandersetzung – die Orientierung am originalsprachlichen Libretto zu präferieren ist. Bedauerlicherweise wird die Problematik von Opernübersetzungen und ihre Bedeutung und Konsequenzen für die Librettoforschung erst wesentlich später von Translatologie<sup>646</sup> und Editionsphilologie<sup>647</sup> wieder aufgegriffen werden.

Arbeiten wie Honolkas »Librettogeschichte« werden von der späteren Librettoforschung oft als nette, aber nostalgische Pionierarbeiten verstanden (und demzufolge jovial belächelt); allerdings ist danach zu fragen, welche Annäherung einer (wie auch immer gearteten) *Geschichte des Librettos* näherzukommen vermag – die Nacherzählung der erfolgreichen Libretti unter Ausschluss des musikalischen Aspektes (wie etwa in Giers Opus Magnum *Das Libretto* von 1998 realisiert) oder die Berücksichtigung der (aus Sicht der Oper) verunglückten Versuche (wie in Honolkas Überblick von 1962)?<sup>648</sup> Ferner erscheint Honolkas Ansatz, der im Gegensatz zu Gier nicht chronologisch, sondern thematisch durch das vorliegende Material marschiert, keineswegs weniger plausibel oder valide zu sein.

Dass die Forschungsliteratur die von Lippmann beschriebene multiperspektivische Haltung einzunehmen beginnt, wird beispielsweise in den Untersuchungen von Leo Karl Gerhartz deutlich; er nähert sich zwar aus musikwissenschaftlicher Perspektive, unternimmt jedoch den Versuch, »[...] die eigengesetzlichen, vom Drama verschiedenen Interessen und Möglichkeiten der Oper zu erkennen und zu formulieren.«<sup>649</sup> Auf der Grundlage seiner Untersuchungsgegenstände<sup>650</sup> gelangt Gerhartz zu einem Modell, das spezifische Eigenschaften des Dramas denjenigen der Oper gegenüberstellt; diese lassen sich in verknappter Form mit den Antithesen *Sprechen vs. Zeigen* sowie *dynamisch vs. statisch* beschreiben: Während, so Gerhartz, das gesprochene Drama mithilfe des Dialogs Überlegungen und Entscheidungen der Figuren in einem dynamisch verknüpften Netz komprimierter Handlungen darstellt, präsentiert sich die Oper demgegenüber als sinnliches Schauhautheater, in dem sämtliche Inhalte notwendigerweise visualisiert werden müssen, da in einzelnen statischen Nummern keine Interaktionen von Figuren stattfindet, sondern deren isoliertes Erleben und Vollzug von Emotionen gezeigt wird:<sup>651</sup> »Der [...] Ton der Oper [...] greift in seinem Gegenstand nicht wie das Wort des Dra-

<sup>645</sup> Er bestätigt zwar die Orientierung an der Gesamtstruktur, sieht aber dennoch die Notwendigkeit eigenen künstlerischen Wertes der Übersetzung; daher muss seiner Meinung nach die Übersetzung über eine penibel wörtliche hinausgreifen und sich nach mehreren Parametern orientieren: »Die ‚Treue‘ eine Übersetzung, das haben wir nun gesehen, kann sich gar verschieden bewähren. Einmal ist es der Sinn, dann das Wort (sogar ein Vokal konnte es sein!), dann ist's der Ton, der Reim und noch manches andere dazu. Allem zu gleicher Zeit gerecht zu werden, vermag kein Übersetzer, mag er noch so treu, noch so gut und sorgfältig sein. Des braucht es auch nicht, wenn er nur erfaßt, was im einzelnen Fall am ehesten und echtsten ‚Treue‘ bedeutet und danach zu handeln versteht.« (Anheisser 1938, S. 186).

<sup>646</sup> Kaindl 1995; Micke 1998.

<sup>647</sup> Schneider/Schmusch 2009.

<sup>648</sup> Eine grundlegende Unsicherheit bleibt allerdings dahingehend, dass die Relevanz der Libretti für die Operngeschichte größer zu sein scheint als für die Literaturgeschichte, womit die Forderung einer eigenständigen *Geschichte des Librettos* überaus hinterfragbar scheint.

<sup>649</sup> Gerhartz 1968, S. 9.

<sup>650</sup> Gerhartz konzentriert sich auf vier Opern von Giuseppe Verdi (*Ernani*, *Macbeth*, *Luisa Miller* und *Rigoletto*).

<sup>651</sup> Siehe dazu Gerhartz 1968, S. 299-332. Er führt aus: »Da der singende Mensch der Oper, eben weil er singt, nicht denkt, vielmehr in eigenständigen Bühnentableaux sein Fühlen präsentiert, denaturiert er von einem bewußt han-

mas über das optisch Gegenwärtige hinaus, sondern strebt vielmehr genau umgekehrt danach, das physisch Vorhandene musikalisch zu erfüllen.«<sup>652</sup> Damit versteht Gerhartz die Oper (und ihr Libretto) als theatergebundene Formen, die sich demzufolge in erster Linie an der Bühnenwirkung orientieren müssen: »Auch die entscheidenden Aufgaben des Librettisten sind deshalb weitaus mehr szenischer als literarischer Natur.«<sup>653</sup> Diese Abhängigkeit vom Theater stellt für Gerhartz eine der wesentlichen Determination dar:

Das Drama kann, da sich sein spezifisch literarischer Gegenstand auf einer außertheatralischen Ebene vollzieht, zur Not auch ohne das Theater existieren. Die Oper, die ein szenisches Spiel musikalisch ausdrückt, gewinnt indes nur als realisiertes Bühnenwerk Relevanz. Der Dichter hat [...] immer noch den Ausweg des 'Lesedramas'. Der Musiker jedoch kennt keine solche Alternative.<sup>654</sup>

Ähnlich argumentieren zur gleichen Zeit auch Claus-Henning Bachmann<sup>655</sup> oder Bernt von Heiseler: »Denn die Opernbühne schult in dieser Hinsicht den Musiker schon dadurch, daß sie ihn zwingt, nicht auf Erklärung des Geschehens durch die Sprache zu rechnen, sondern nur auf das, was durch Mimik verständlich wird.«<sup>656</sup> Dem Drama einen höheren Autonomiestatus zu attestieren, scheint aufgrund einer inzwischen praktizierten Differenzierung einzelner Textstadien schwierig;<sup>657</sup> Gerhartz zieht jedoch den Schluss, das Inszenieren einer Oper sei demzufolge ein (ebenso) anspruchsloser Vorgang, da im Gegensatz zum Drama die *Partitur nur szenisch erfüllt werden müsse*<sup>658</sup> und keinerlei Leistungen auf der Rezeptionsseite vorzunehmen wären:

Im Drama bleibt die Tätigkeit des Zuschauers [...] keineswegs darauf beschränkt, das auf der Bühne Präsentierte zu betrachten. [...] In der Oper braucht sich das Publikum indes nur dem hinzugeben, was ihm szenisch und musikalisch vorgeführt wird.<sup>659</sup> Der Zuschauer des Dramas ist stets bemüht, auch in den inneren, gedanklichen Vorgang des äußeren Geschehens einzudringen. [...] Der Zuschauer und Zuhörer der Oper sitzt demgegenüber vergleichsweise bequem zurückgelehnt. Für ihn gibt es nichts zu verstehen [...]»<sup>660</sup>

Nun könnte diese Haltung Gerhartz' zwar vor dem Hintergrund einsortiert werden, dass er nur bestimmte Dramen- und Operntypen kontrastiert und seine Ergebnisse damit lediglich für einen kon-

---

delnden Individuum zu einer grotesken, mit ihrer optischen Präsenz bereits weitgehend definierten und fixierten 'Marionette'; da in der Oper die Figuren nicht zwischenmenschlich miteinander rechten, sondern sich mit ihren jeweiligen persönlichen Affekten theatralisch gegenüberstehen, veräußern wahre dramatische Konflikte zu unmotivierten und unrealen szenischen Situationen; und da Bühne und Kulisse in der Oper stets nur das sind, was sie direkt und sichtbar verkörpern, bleiben sie künstliche, ihre Nicht-Wirklichkeit nie verleugnende Szenerie.« (ibd., S. 305).

<sup>652</sup> Ibd., S. 299.

<sup>653</sup> Ibd., S. 314. »Der gute Librettist ist daher auch in erster Linie und vor allem Theaterfachmann. Der Dichter als Librettist bedeutet dagegen [...] für die Entfaltung des der Oper Wesentlichen eher eine Gefahr.« (ibd.).

<sup>654</sup> Ibd., S. 316.

<sup>655</sup> »Mit anderen Worten: die Musik in der Oper ist dem Sichtbaren, dem Sinnlich-Wahrnehmbaren, unterworfen [...].« (Bachmann 1968, S. 38).

<sup>656</sup> Heiseler 1966, S. 293.

<sup>657</sup> Auf der Ebene zur Inszenierung herangezogener Texte kann aus Sicht der Theaterwissenschaft vom funktionellen Status her zunächst kein grundsätzlicher Unterschied zwischen Sprech- und Musiktheater gesehen werden; dass die Deutungshoheit dramatischer Texte (auch aufgrund des einfachen Zugangs) lange Zeit exklusiv bei der Literaturwissenschaft lag, hat dabei historische, aber nicht systematische Gründe.

<sup>658</sup> »Der Regisseur eines Dramas muß das mögliche 'Schauspiel' seiner literarischen Vorlage überhaupt erst entwerfen. Der Leiter einer Operninszenierung hat indes 'nur' das Bühnengeschehen, das schon Ausgangspunkt und Gegenstand der Partitur ist, ins Sinnlich-Anschauliche zu übertragen.« (Gerhartz 1968, S. 319).

<sup>659</sup> Ibd., S. 322.

<sup>660</sup> Ibd., S. 323.

kreten Gegenstandsraum gültig wären;<sup>661</sup> allerdings ändert dies nichts daran, dass sich Gerhartz' These zwar vordergründig im Gewand der Theaterwissenschaft präsentiert (indem etwa die Ausrichtung der Oper auf die Bühnenwirkung hin herausgestellt wird), aber dem Libretto letztlich jegliche eigene literarische Qualität anspricht. Deutlich erkennbar wird dies in der von ihm formulierten Hierarchie, die das Drama deutlich vor der Oper positioniert.<sup>662</sup> Erkenntnisfördernder scheint dagegen seine Beobachtung, dass bei der Oper im Gegensatz zum Sprechtheater durch die Musik der zeitliche Ablauf konkretisiert wird:

[...] die Partitur einer Oper läßt die Dauer und den Charakter einer szenischen Bewegung oder mimetischen Gebärde nicht wie der Text eines Dramas offen, sondern bestimmt beides durch den mit Bewegung oder Gebärde jeweils verbundenen musikalischen Ausdruck; in der Partitur einer Oper werden schließlich der Klang und der Rhythmus der einzelnen vorzuführenden Äußerungen nicht wie im Text eines Dramas nur gefordert [...], sondern sofort musikalisch fixiert.<sup>663</sup>

Diese Einschätzung teilt beispielsweise auch Diether de la Motte:

Wort und Ton verbinden sich im Gesang und bleiben doch unabhängig voneinander im Ausmaß ihrer Entfaltung und in der Geschwindigkeit ihres Ablaufs in der Zeit. Wort und Ton können völlig gemeinsam gehen, eines von beiden kann in der Entfaltung zurückbleiben, eines von beiden kann gänzlich stehenbleiben. [...] Bei Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Bizet, Weber und Verdi finden wir fünf Möglichkeiten der Verbindung von Wort und Ton, die bereits bei Monteverdi voll entwickelt sind: 1. Das Rezitieren auf einem Ton. [...] 2. Ein Rezitieren, wobei jeweils mehrere Silben auf einem Ton gesungen werden. [...] 3. Jeder neue Ton trägt eine neue Silbe. [...] 4. Jeweils mehrere Töne strömen in eine Silbe. [...] 5. Die Koloratur auf einer Silbe.«<sup>664</sup>

Ein neben Gerhartz weiterer Beitrag aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erfolgt von Dietrich Steinbeck; er unterstreicht ebenfalls den Faktor der Theatralität als dominierendes Element der Oper: »Genau genommen organisiert die Oper sich weder nach musikalisch-immanenten noch nach dramatisch-literarischen Kriterien. Insofern ist auch Wagners Mittel-Zweck-Alternative eigentlich gegenstandslos: Komposition und Dramaturgie der Oper intendieren keine Musik und kein Drama, sondern Theater!«<sup>665</sup> Auf dieser Grundlage der Orientierung an der Theaterwirkung erstellt Steinbeck eine Systematik der möglichen Verbindungen von Wort und Ton:

Theoretisch und über das individuelle, autonome Werk hinweg, in dem sie nicht rein, sondern in differenzierten Mischungen wirksam sind, lassen am Repertoire unserer Opernhäuser vier Funktionen sich unterscheiden, die Musik und Textwort zusammengebracht haben: Illustration, Kommentar, Reflexion und Inkarnation.<sup>666</sup>

<sup>661</sup> »Natürlich stehen dabei 'Drama' und 'Oper' nicht als allgemeine Sammelbegriffe für Sprechtheater und Musiktheater schlechthin; beide Termini bezeichnen vielmehr bestimmte historische Ausprägungen gesprochener und gesungener Bühnenkunst: 'Drama' jene auf Handlung und Dialog aufgebaute Dichtung, deren reinsten Erfüllungen in den Tragödien Shakespeares und in den Werken der französischen und deutschen Klassiker zu finden sind, und 'Oper' jene aus den selbstständigen Bedürfnissen von Melodie und gesanglichem Ausdruck erwachsene, spezifisch italienische Erscheinung, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Venedig von den gelehrten Bemühungen der Florentiner Camerata emanzipiert und von da an das Musik- und Theaterleben ihres Ursprungslandes bis weit hin ins 19. Jahrhundert beherrscht.« (ibd., S. 319).

<sup>662</sup> Dies verankert Gerhartz beispielsweise am Status der Vraisemblance und geht somit davon aus, »[...] daß sich Drama und Oper, gerade dort, wo sie sich stofflich berühren, zueinander verhalten wie die 'wahre Begebenheit' zu deren irrealer Präsentation, die Sache selbst zu deren künstlicher Vorstellung, der unmittelbar sich verwirklichende zwischenmenschliche Bezug zu dessen bizarrem, theatralisch denaturierten Ausdruck [...] Der Oper ist es demgegenüber nie darum zu tun, ihren Hergang als realen und natürlichen Verlauf zu vergegenwärtigen; sie will vielmehr diesen Hergang im Rahmen eines bewußt künstlichen Theatergeschehens zeigen.« (ibd., S. 306f.).

<sup>663</sup> Ibid., S. 318.

<sup>664</sup> Motte 1966, S. 43.

<sup>665</sup> Steinbeck 1967, S. 5.

<sup>666</sup> Ibid., S. 6. Er erläutert an Beispielen Formen der *Illustration* (»Die Grand Opéra Meyerbeerscher Prägung etwa illustriert nur den zugehörigen Handlungstext, erklingt ohne dramatische Notwendigkeit.« (ibd.)), *Inkarnation* (»Das strikte Gegenteil bietet Mozarts Opernwerk. Hier inkarniert die Musik den Text, erschafft das Innenleben der

Damit verweisen diese Überlegungen bereits auf die nächste Periode der Librettoforschung, in der das Verhältnis von Wort und Ton zum Leitmotiv der Auseinandersetzung wird.<sup>667</sup>

Die Theaterwirkung als wesentliche Zielkategorie der Oper wird auch in einem weiteren, aber nur äußerst selten rezipierten<sup>668</sup> Beitrag aus der Theaterwissenschaft von Erich A. Dworak konstatiert:

Keine literarisch-dramatische Kunstgattung war von jeher so stark von einer tatsächlichen theatralischen Verwirklichung abhängig gewesen wie die Operntext-Dichtung. Das gilt sowohl für die Zeit vor dem 20. Jahrhundert, [...] als auch für unsere Zeit, in der sich Text und Musik der Oper parallel nebeneinander entfalten, um sich im fertigen Werk zu einem synthetischen Ganzen zu verbinden.<sup>669</sup>

Er klassifiziert das Libretto zwar als literarische Kunstgattung<sup>670</sup>, allerdings gelte dies eher für die Operntexte *nach* Richard Wagner, während es sich *zuvor* als Zweckdrama mit musikalischem Ausdeutungsbedarf (im Sinne der *semantischen Unterdetermination*)<sup>671</sup> gezeigt hätte. Diese Sichtweise resultiert daher, dass Dworak die Entwicklung der Oper, die er im Übrigen beim griechischen Mimus beginnen lässt,<sup>672</sup> teleologisch streng auf den übermächtigen Umschlagpunkt Wagner ausrichtet, an dem er auch seinen Untersuchungsgegenstand, das deutschsprachige Opernlibretto in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, misst. Weil durch eine solche Perspektive allerdings das historische Material in zwei grundlegend divergierende Bereiche (vor und nach Wagner) geschieden wird, ergibt sich für Dworaks Untersuchung keine Notwendigkeit, auf systematisch-theoretischer Ebene nach allgemeinen Librettokriterien oder dem Zusammenspiel der Künste zu fahnden.<sup>673</sup> Für seinen Untersuchungsraum erstellt er zwar unterschiedliche und stark differenzierte Kategorien (Gliederung der Komponisten nach ihren Musikstilen<sup>674</sup>, Darstellung verschiedener Modi der Librettogenese<sup>675</sup>, ihrer

---

Figuren aus sich selbst.« (ibd.), *Kommentar* (etwa bei Wagner: »Dem Orchester aber fällt der Kommentar zu, der das Unaussprechliche sichtbar werden läßt.« (ibd.)) und *Reflexion* (»Zum Zeugen wäre womöglich Richard Strauss aufzurufen. Zwar leben die Gestalten in einer musikalischen Welt, doch scheinen ihre Charaktere, ihre Empfindungen und Reaktionen, ihr Fühlen und handeln dem Dichterwort entsprungen.« (ibd.)).

<sup>667</sup> Siehe Kapitel 4.4 und 4.5.

<sup>668</sup> Dies mag auch damit zusammenhängen, dass diese (als Dissertationsschrift in Wien eingereichte) Publikation in bundesdeutschen Universitätsbibliotheken nicht allzu verbreitet ist (einziges Exemplar derzeit nur in der Universitätsbibliothek der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main als Mikrofilm vertreten).

<sup>669</sup> Dworak 1966, S. 37.

<sup>670</sup> Ibd., S. 49.

<sup>671</sup> »So sehr der textliche Teil der Oper der beherrschende Teil war, zeigt er doch eine bedeutende Musikbedürftigkeit.« (ibd., S. 8). In diesem Zusammenhang erkennt Dworak eine bereits bei der Konzeption bestehende wechselseitige Einflussnahme von Text und Musik: »Das Libretto hatte aber auch keineswegs die Pflicht, für sich alleine zu sprechen, sondern es plante vielmehr die musikalische Komposition, während es gleichzeitig von dieser beeinflusst wurde, im voraus.« (ibd., S. 9).

<sup>672</sup> Ibd., S. 3. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstand – so Dworak – dann die »richtige Oper« (ibd., S. 5).

<sup>673</sup> Eine andere Ursache dafür könnte allerdings auch darin bestehen, dass Dworak kaum Beiträge zu theoretischen Aspekten des Librettos berücksichtigt – wie in der von ihm herangezogenen Forschungsliteratur sichtbar wird, die sich für eine über 600-seitige Publikation mit ca. 50 Titeln auf knapp vier Seiten als erstaunlich übersichtlich erweist (ibd., S. 570-674).

<sup>674</sup> *I. Das Erbe des 19. Jahrhunderts* (1. Wagner Nachfolger, 2. Neu- oder Nach-Romantiker), *II. Die Revolution des 20. Jahrhunderts* (1. Das Vordringen des Naturalismus, Realismus sowie neuer geistiger Strömungen, 2. Die Wagner-Gegner, 3. Impressionismus, 4. Expressionismus (A. Radikaler Expressionismus, B. Geläuterter Expressionismus (mit a) Anschluss an alte Traditionen, b) Anschluss an aktuelle Themen, c) Anschluss an Nachromantiker, d) 12 Ton-Techniker)), *III. Die Evolution des 20. Jahrhunderts* (1. Archaisierende Formgebung (A. Beginn einer neuen Klassizität, B. Erste Mäßigung), 2. Die neue Klassizität (A. Ästhetische Theorien, B. Radikaler Neoklassizismus, C. Nüchterne Sachlichkeit, D. Zweite Mäßigung), 3. Versuch einer Synthese (A. Totale Freiheit und Subjektivismus, B. Totale Disziplin und Konstruktivismus)) (ibd., S. 44).

<sup>675</sup> *I. Der Komponist als eigener Librettist* mit den Subkategorien 1. *Das Libretto als eigene Dichtung des Komponisten*, 2. *Das Libretto als Bearbeitung einer literarischen Vorlage*, 3. *Die wörtliche Vertonung einer literarischen*

Formen<sup>676</sup> und Stoffe<sup>677</sup> sowie Einteilung in drei grundlegende Arten der Konfiguration des Operntextes für das 20. Jahrhundert<sup>678</sup>). Nun würden sich diese Einordnungen zweifellos als umso erhellender erweisen, wenn die von ihm jeweils darunter gelisteten Komponisten, Librettisten oder Werke wiederum nach einer erkennbaren Methode oder zumindest einheitlichen Fragestellung behandelt würden, denn die relevanten Aspekte beginnen meist an den Stellen, an denen Dworaks Überlegungen abrechnen, die sich gleichzeitig als überaus zahlreich, aber nur kurz angerissen erweisen, wodurch über weite Strecken hinweg weniger der Eindruck einer weiterführenden wissenschaftlichen Studie als vielmehr derjenige eines ambitionierten Opernführers entsteht. Dies zeigt sich etwa in seiner Besprechung von Hans Pfitzners erster Oper *Der arme Heinrich* (UA Mainz 1895): Nach einem knappen und allgemeinen Vergleich zwischen Vorlagen und Libretto erfolgen Erläuterungen zu Sprache<sup>679</sup> und Bühnenwirkung<sup>680</sup>, ehe er resümiert:

Der im Stoff lauernden Gefahr der Monotonie steuert Pfitzner durch ein wohlausgewogenes Spiel der Gegensätze [entgegen; Anm. d. Verf.]. Der traurig-schmerzvollen Stimmung des ersten Aktes, ausgedrückt im Motto 'wilde Schmerzen und wüster Traum', folgt der schwungvolle Auftritt Dietrichs mit dessen farbenprächtiger Erzählung und darauf der ergreifende Abschied Heinrichs von seinen Waffen. Der seelisch-tragische Beginn des zweiten Aktes wird abgelöst von der stufenweisen Steigerung bis zur ekstatischen Entrückung Agnes' und der von der Grausamkeit des Opfergemachs unterbrochenen klösterlichen Stimmung des dritten Aktes mit seinem den religiösen Grundcharakter betonenden Abschluß. Aus all diesen Gegebenheiten geht hervor, daß diese Oper wie auch alle anderen Opern Pfitzners eine mit psychologischer Menschenbetrachtung verbundenen seelischen Dramaturgie der szenischen Verwirklichung verlangt sowie die vorsichtigste Behandlung der sichtbaren Bühnenvorgänge. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Pfitzner in vielen Fällen selbst zum Spielleiter seiner Werke werden mußte, um ihnen eine rückhaltslose [sic!] und unverfälschte Wirkung zu sichern.<sup>681</sup>

Dadurch, dass Dworaks Ausführungen oftmals keine verbindende übergreifende und strukturierende Zielstellung verfolgen, gleichzeitig kaum kontemporäre theoretische Ansätze rezipiert werden (es fällt beispielsweise an keiner Stelle der Terminus *Literaturoper*) und sich die Überlegungen mehrfach in historisch-genetischen Pettinessen zu verlieren scheinen, wirken Reflexionsgrad und Herangehens-

---

*Vorlage*; demgegenüber dann *II. Der Librettist* mit den beiden Abteilungen *1. Der berufsmäßige Librettist* (dieser Bereich gliedert sich in *a) Das Auftragslibretto*, *b) Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist*, *c) Das Libretto als Bearbeitung einer literarischen Vorlage*) und *2. Der Dichter-Librettist* (mit *a) Das Auftragslibretto*, *b) Zusammenarbeit zwischen Dichterlibrettist und Komponist* (Sonderfall: *Ein anderer Komponist als Librettist*) (ibd., S. 51).

<sup>676</sup> Die Formen ergeben sich nach Dworaks Ansicht durch die »2 großen Hauptgruppen« *gebundene Sprache* (Vers, Reim) vs. *freie Sprache* (Prosa) sowie aufgrund verschiedener literarischer Vorlagen (Roman, Novelle, Erzählung, Drama, Gedicht, Versepos) (ibd., S. 54).

<sup>677</sup> *I. Stoffe aus der Irrealität bzw. der Phantasie* (1. Antike Mythologie als Quelle, 2. Zauber und Wunder bzw. Märchenstoffe, 3. Religion als Stoffquelle) und *II. Stoffe aus der Realität* (1. Geschichtliche Stoffe, 2. Frei erfundene Stoffe in historischem Gewand, 3. Frei erfundene Stoffe aus der Gegenwart) (ibd., S. 55). Er erklärt an gleicher Stelle: »Alle Stoffe und Quellengebiete können sowohl ernst als auch heiter behandelt werden. Weiters kann den Stoffen eine direkte oder symbolische Bedeutung unterlegt werden.«

<sup>678</sup> Dies sind (1) *episches Musik-Theater* (durch Distanzierung des Komponisten vom Stoffgebiet), (2) *an musikalische Formen angepasster Operntext* (damit ergibt sich – so Dworak – ein Zwiespalt zwischen emotioneller Handlung und der streng gebundenen Musik) sowie (3) *Verfremdung und Entpathetisierung* (bewusster Bruch mit Operntext-Konventionen, Parodie und Persiflage) (ibd., S. 47f.).

<sup>679</sup> »Die Sprachform des Librettos besteht aus einer kurzen, harten und unregelmäßigen Versform, welche sich nur einmal, nämlich in der erzählenden Beschreibung Dietrichs von Italiens Schönheit, zu einer leidenschaftlichen realen Sprache aufschwingt und in den Worten 'Oh, Land der Sonne, wunderbares Land' gipfelt.« (ibd., S. 75).

<sup>680</sup> »Den realen Bühneneffekt setzt Pfitzner nur in symbolischer Verschlüsselung ein. Ein Mittel, welches er bis in seine letzten Opern verwendet, ist das sichtbare langsam Heller- oder Dunkler-werden des beginnenden Morgens oder Abends auf offener Bühne als symbolisches Zeichen der nahenden Erlösung bzw. tragischen Verdichtung.« (ibd.).

<sup>681</sup> Ibd., S. 75f.



weise dieser Studie bereits zum Zeitpunkt ihrer Publikation obsolet und eher aus der Zeit zwischen (oder gar vor) beiden Weltkriegen stammend.

Neben der deutlich erkennbaren verstärkten Betonung der Theaterwirkung und einer beginnenden Sensibilisierung für das Zusammenwirken von Wort, Ton und Szene ergibt sich auch in dieser Periode wie schon in den 1950er Jahren ein eigener Themenkomplex durch das Phänomen Literaturoper, womit allerdings vielfach eine Gattungskrise der Oper (bzw. des Librettos) assoziiert wird. Hier knüpfen viele Aufsätze an – vor allem von Praktikern wie Komponisten<sup>682</sup>, Schriftstellern<sup>683</sup> und Librettisten<sup>684</sup> sowie Musik-<sup>685</sup>, Literatur-<sup>686</sup> und/oder Theaterkritikern<sup>687</sup>. Als wesentliche Einflussgröße wird stets das Libretto<sup>688</sup> bzw. das die kontemporäre Opernproduktion dominierende Prinzip der Literaturoper gesehen,<sup>689</sup> weil nur damit literarische Qualität in die Oper (zurück-)gebracht und ein musikalisches Äquivalent für den jeweils durch die Vorlage literarisch geprägten Stoff entwickelt werden könne.<sup>690</sup> Allerdings wird das Prinzip der Veroperung von Literatur nicht von allen Seiten befürwortet.<sup>691</sup>

Die einzige in der Literaturwissenschaft angesiedelte Monographie dieser Phase zum Operntext wurde von Ralph Müller verfasst; neben wenigen strukturell bzw. konzeptionell diskussionswürdigen Aspekten<sup>692</sup> fällt die Konzentration auf die Unterschiede der Eigenschaften des Librettos im Ver-

---

<sup>682</sup> Liebermann 1960, Motte 1966, Fortner 1966, Orff 1966, Dallapiccola 1968 (wobei dieser keine theoretischen Aspekte tangiert, sondern über die Librettogenese seiner Oper *Ulisse* (1968) spricht).

<sup>683</sup> Heiseler 1966.

<sup>684</sup> Ruppel 1960 (bzw. 1957).

<sup>685</sup> Schumann 1960.

<sup>686</sup> Haas 1965.

<sup>687</sup> Ruppel 1960, Steinbeck 1967, Bachmann 1968.

<sup>688</sup> »Das Libretto stellt von jeher ein wichtiges Problem bei der ganzen Oper dar.« (Orff 1966, S. 61). »Die musikalische Form aber wächst unmittelbar aus dem gesprochenen Wort heraus, das heißt, sie ist nicht in sich geschlossene Arie, Duett und ähnliches im alten Sinn der alten Oper, sondern ich möchte sagen, die musikalischen Teile beginnen ohne Anfang und enden ohne Ende.« (Fortner 1966, S. 62).

<sup>689</sup> »Der Literarisierungsprozeß beim Opernlibretto hatte im Auge, durch eine Intensivierung des Textes der umstrittenen Kunstform Oper neues Ansehen zu verschaffen, sie eng mit den Aufgaben des Gegenwartstheaters zu verknüpfen und von dem Vorurteil zu befreien, die Oper könne nur als Sänger-Exhibition bestehen.« (Schumann 1960, S. 24).

<sup>690</sup> »Wir sind hier, glaube ich, im Mittelpunkt des Problems der ‹Veroperung› von Dramen der Weltliteratur. Die Oper, die wahrhaft geniale Oper, fügt dem Schauspiel oder Drama eine Oberstimme des Unausprechbaren, jenseits der Worte hinzu. Freilich, sie muß zuweilen das Drama selbst ummodellieren, und das kann äußerlich sogar recht ungeschickt aussehen, wenn der Librettist ein Tölpel ist: aber das Libretto muß um jeden Preis den inneren Raum der Stummheit schaffen jenseits und oberhalb der Worte, breit und tief gehalten [...]« (Haas 1965, S. 32; angeblich zugleich in: *Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg* 1965, S. 348-363 (vgl. Christ 1985, S. 286)).

<sup>691</sup> »Ich glaube, die Krise der Oper ist vor allem eine Krise des Librettos. Während die Opernkomponisten vergangener Jahrhunderte sich oft mit den Interessen und Anliegen ihrer Zeit, ja sogar mit der aktuellen Politik auseinandersetzten – ich denke an Figaro, Stumme von Portici, Sizilianische Vesper, Fidelio –, weicht die moderne Oper gerne diesen Problemen aus, flieht den Sprengstoff der Gegenwartsnähe und retiriert sich vorsichtig auf den gesicherten Boden klassischer oder romantischer Dramen und Stoffe.« (Liebermann 1960, S. 29). Auch Steinbeck führt aus: »Wenn überhaupt wird die Oper an Preisgabe ihres wesentlichen Sinns sterben, wie er heute schon, zur ‚Literaturoper‘ pervertiert, dahinsiecht.« (Steinbeck 1967, S. 4).

<sup>692</sup> Müllers 1965 beim Schweizer Germanisten Emil Staiger eingereichter Dissertationsschrift scheint – trotz des den Sachverhalt eigentlich präzise terminierenden Titels *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert* – ein roter Faden zu fehlen: Neben der Absenz einer erkennbaren Struktur und klaren Zielstellung scheitert Müllers Text an der Gleichsetzung der Oper mit den Werken des Italien des 19. Jahrhunderts, weshalb sich seine Erkenntnisse oftmals als wenig erhellend erweisen – etwa wenn er sagt: »Denn die Gesangsoper des späteren 19. Jahrhunderts kennt keine

gleich zum Sprechdrama auf,<sup>693</sup> was ähnlich wie im Fall der Überlegungen von Gerhartz und anderen<sup>694</sup> zu Fragen danach führt, welche Vorteile sich durch die Kontrastierung mit Eigenschaften des Sprechtheaters für das Verständnis der Oper ergeben und welche Auswirkungen diese Eigenschaften tatsächlich auf die Analyse und das Verständnis des Opernlibrettos auszuüben vermögen (besonders die Annahme einer durch Musik evozierten spezifischen Zeitstruktur innerhalb der Oper betreffend).

In den Reihen der Literaturwissenschaft formiert sich zugleich an anderer Stelle ein ausgeprägtes und nachhaltiges Interesse an der Relation von Wort und Ton und damit auch am Libretto; die Beförderung dieser Strömung liegt jedoch weniger im deutschsprachigen Raum, sondern bei amerikanischen Komparatisten.

#### 4.4 Fokus I: Einfluss der Komparatistik

Bevor im nächsten Kapitel die Formen der ersten Differenzierungsphase der Librettoforschung in den 1970er Jahren näher erläutert werden, ist zunächst eine Forschungslinie, die bis heute nachhaltig auf die Debatte um das Libretto einzuwirken scheint, in einem separaten Abschnitt zu behandeln; die Rede ist von der Komparatistik, die gegen Mitte des 20. Jahrhunderts ihr Interesse an der Relation von Wort und Ton und demzufolge auch am Libretto formuliert und damit gleichzeitig den Weg für eine spätere Intermedialitätsforschung ebnet. Da in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Aspekten relevant ist, scheint eine eigene Betrachtung dieses Forschungsansatzes sinnvoll und auch möglich, da er auf die bis hier besprochenen Beiträge noch keinen Einfluss ausübte und somit in der Tat als eine eigene neue Linie der Librettoforschung aufgefasst werden kann. Gostomzyk etwa diagnostiziert für die Entwicklung der Librettoforschung ab 1970:

Das Grenzfeld zwischen Literatur und Musik entdeckte, beginnend in Nordamerika, die Komparatistik in den 1970er Jahren. Steven Paul Scher (1984) unterteilte das Arbeitsfeld *musico-literary studies* maßstabgebend in die drei Bereiche ›literature and music‹, ›music in literature‹ und ›literature in music‹. Damit gelangte auch die Oper ins Blickfeld der Literaturwissenschaft. So weckte etwa das Libretto als literarische Gattung das Interesse der Philologen; mit Albert Giers *Das Libretto* erschien 1998 im deutschsprachigen Raum endlich eine umfassende Untersuchung zu Theorie und Geschichte dieser ›musikoliterarischen‹ Gattung.<sup>695</sup>

Diese Beschreibungen müssen dabei in einigen Aspekten präzisiert werden. Zum einen wurde das Interesse der Literaturwissenschaft am Libretto keineswegs erst durch die amerikanischen<sup>696</sup> Kom-

---

Trennung von Sprache und Tat; ihr Pathos zielt nicht nach Fernliegendem oder gar Unmöglichem; ebenso wenig eignet sie sich zur Behandlung von Problemen, die der Dichter zu Anfang exponiert, damit sie im Verlaufe des Dramas eingeholt werden können.« (Müller 1965, S. 65). Auch inwiefern ein Vergleich dreier Faust-Vertonungen (Charles Gounod *Faust* (1859), Arrigo Boito *Mefistofele* (1868) und Ferruccio Busoni *Doktor Faust* (1925)) die Entwicklung der Oper vom 19. zum 20. Jahrhundert hin umfassend verdeutlichen soll, wird von Müller nicht weiter erläutert.

<sup>693</sup> Müller geht von der Bühnenwirksamkeit als zentralem Element aus (vgl. Müller 1965, S. 6) und beschreibt schematisierte Rollen- und Stimmfachverteilungen (ibid., S. 4), Darstellung von Situationen anstelle von Entwicklungen (ibid., S. 7), Parallelität der Artikulation durch Duette, Terzette etc. (ibid., S. 15f.), Dominanz der Darstellung (»Die Oper erörtert nicht, sie stellt dar.« (ibid., S. 16f.)), epische Elemente (Müller verortet darunter interessanterweise etwa Massenszenen, Ouvertüre und Einlagen (ibid., S. 18f.)), Variations- und Kontrastprinzip (ibid., S. 25f.) oder eine spezifische durch die Musik terminierte Erzählzeit (ibid., S. 29).

<sup>694</sup> Zopff 1868, Lindemann 1904, Istel 1914, Child 1921.

<sup>695</sup> Gostomzyk 2009, S. 15.

<sup>696</sup> An dieser Stelle sei auf die (z. B. gelegentlich im Feuilleton geführte) Diskussion darüber verwiesen, ob nun die Bezeichnung »amerikanisch« oder »US-amerikanisch« korrekt und daher zu präferieren sei; daher der Hinweis, dass hier die *Vereinigten Staaten von Amerika* gemeint sind und trotz Kenntnis der Diskussion bewusst am etab-

paratisten evoziert, sondern war, wie die in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Publikationen verdeutlichen, bereits zuvor vorhanden. Zum anderen lässt sich Giers Schrift, wenngleich in der Forschung nahezu ausschließlich deren theoretischer Part rezipiert wird,<sup>697</sup> aber ebenso in einer fortgesetzten Linie bereits publizierter Beiträge zur Librettogesichte verstehen;<sup>698</sup> eine Einreihung, die vor dem Hintergrund, dass Gier an sich keine komparatistischen Zielstellungen verfolgt, stimmiger scheint. Außerdem ist der von Gostomzyk genannte Zeitraum zu erweitern, wie durch die Beobachtungen von Nassim Winnie Balestrini verdeutlicht wird:

Since the 1940s, comparative literature scholars such as Calvin S. Brown (1948, 1970, 1984), Steven Paul Scher (1972, 1981, 1984), and Ulrich Weisstein (1968, 1984) have published interdisciplinary research on music and literature which has been discussed under the rubric of 'interart studies.' More recently literary scholars such as Werner Wolf have used the terms 'intermedial' and 'intermediality.' Wolf intends to redefine the focus of 'interart studies' within the fields of English and American literature.<sup>699</sup>

Damit wird zugleich deutlich, wie die Librettoforschung über die Vergleichende Literaturwissenschaft mit der Medienwissenschaft (und dort im Besonderen der Intermedialitätsforschung) verknüpft ist.

Gleichzeitig muss an dieser Stelle nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass dieses Interesse an den Beziehungen von Wort und Ton keine Entdeckung der amerikanischen Komparatistik darstellt, denn auch im deutschsprachigen Raum finden sich Ausführungen zu diesen Beziehungen; zu nennen wären etwa Joseph Müller-Blattau<sup>700</sup>, Klaus Günther Just<sup>701</sup> oder Horst Petri<sup>702</sup>. Just etwa beschreibt:

Seitdem es Musik und seitdem es Dichtung gibt, gibt es auch eine Beziehung zwischen diesen beiden Künsten: der Kunst des Tones und der Kunst des Wortes. Vielfacher Art waren die Bemühungen, das Wort-Ton-Problem kritisch und wissenschaftlich zu ergründen. Die musikästhetische Kritik lief der Kunstausübung der einzelnen Epochen parallel. Die in strengerem Sinne wissenschaftliche Arbeit ist jüngerem Datums. [...] An erster Stelle steht das Wort-Ton-Problem als solches, d. h. die Frage: Wie verhalten sich Wort und Ton, Dichtung und Musik zueinander? Denn wurde auch generell eine ganzheitliche Betrachtungsweise gefordert, so kann doch keinesfalls übersehen werden, daß viele Wort-Ton-Kunstwerke einer solchen Betrachtungsweise nicht gerade entgegenkommen [...]<sup>703</sup>

Bereits 1948 unterteilt Calvin S. Brown, der als einer der Initiatoren<sup>704</sup> der *interart studies*<sup>705</sup> gilt, den Untersuchungsbereich der wechselseitigen Einflussnahme von Wort und Ton in drei Gebiete in Form

---

lierten Terminus »amerikanisch« als Bezeichnung für US-amerikanische Eigenschaften festgehalten wird.

<sup>697</sup> Gier, Albert: »Teil I: Grundfragen der Librettoforschung«. In: Gier 1998a, S. 3-37.

<sup>698</sup> Etwa Solerti 1903, Rolandi 1951, Scherle 1954, Kerman 1956, Honolka 1962, Weisstein 1969, Bragaglia 1970/71, Smith 1970, Cassi Ramelli 1973, Baldacci 1974, Schmidgall 1977 etc.

<sup>699</sup> Balestrini 2005, S. 16. Nancy O. Chamness beschreibt beispielsweise, wie das Feld der vergleichenden Literaturwissenschaft auch von René Wellek durch die gemeinsam mit Austin Warren 1949 publizierte Schrift *Theory of Literature* strukturiert wurde: »In the early years of scholarly criticism on literature and the other arts there was a strong interest in comparison but a lack of rigorous methodological approaches. According to René Wellek and Austin Warren, criticism in the early 1940's was still largely emotive and based on revealing intentions of the artists. Critics tended to choose art works with common social or cultural backgrounds and compare them in the context of *Geistesgeschichte*. Wellek and Warren were among the first to suggest that comparison could be enhanced through a structural analysis of the actual art works and thus also of their structural interrelationships.« (Chamness 2001, S. 3).

<sup>700</sup> Müller-Blattau 1952. Seine Perspektive ist mehr historisch und weniger systematisch terminiert und daher hier zunächst von geringerer Relevanz.

<sup>701</sup> Just 1957 (= Just 1967).

<sup>702</sup> Petri 1964.

<sup>703</sup> Just 1967, Sp. 699.

<sup>704</sup> Steven Paul Scher gibt an: »Brown's carefully conceived subsequent contributions to the field over the last thirty years have made him its central, most influential figure.« (Scher 1981, S. 216).

relationaler Konfigurationen von Text und Musik, die dann 1984 von Scher *literature and music*, *literature in music* und *music in literature* genannt werden.<sup>706</sup> Dementsprechend fällt die Oper in den von Brown beschriebenen Interessensbereich, aber – dies gilt es zu beachten – als lediglich ein Gegenstand von vielen; sein Fokus gilt zuvorderst den Analogien von Sprache und Musik, weswegen beispielsweise Objekte wie Lieder auf Basis vertonter Gedichte größere Aufmerksamkeit von ihm erfahren. Zwar betont auch Brown die Theatralität der Oper,<sup>707</sup> geht jedoch bei ihrer Struktur von einer Aneinanderreihung einzelner Künste aus: »I speak here of the addition of music because the play is already a combination of literature and acting: an opera can equally well viewed as a cantata which is acted out or as a play which is sung.«<sup>708</sup> Brown betrachtet die Oper als gleichzeitige Darbietung differierender Kunstformen, womit es sich bei seiner Perspektive um ein Nebeneinander von Text und Musik handelt, weniger um ein Miteinander. Wie bereits erwähnt, wird Wagner in der Konstitutionsphase der Librettoforschung vielfach zur Auseinandersetzung mit dem Operntext herangezogen – dies gilt auch für Brown: Er lobt die herausragende und einzigartige literarische Qualität von Wagners Libretti<sup>709</sup> und betrachtet dessen spezifische Verwendung der Reminiszenztechnik in Form des Leitmotivs als genuines Ineinandergreifen von Text und Musik, wodurch neue Ausdrucksmöglichkeiten generiert werden können:

The essential thing is that Wagner's development of the Leitmotiv enabled him to add, as it were, another dimension to dramatic art. Since the beginnings of drama its writers have struggled with the problem of conveying things which no one would normally say.<sup>710</sup>

Allerdings versteht Brown dieses Zusammenspiel von Wort und Ton nicht als durch die Kombination gleichberechtigter Partner neu kreierte Qualität, sondern als bloßen funktionalen Transfer, durch den Musik Elemente der Sprache lediglich aufgreift: »[...] the Leitmotiv is nothing more or less than a musical *word*.«<sup>711</sup> Eine solche Analogie greift jedoch zweifellos zu weit, denn ein verbalsprachliches Wort besitzt in der Regel einen zwar arbiträren, aber dennoch *kontextunabhängigen* Wesenskern (in Form eines Denotats bzw. Signifikats), während demgegenüber Wagners Leitmotive höchstens innerhalb eines Werkes bzw. Werkzyklus' Gültigkeit beanspruchen (und sich somit – und auch dies nur bestenfalls – wie eine *Fachsprache* von der *Standardsprache* abgrenzen würden).<sup>712</sup> Dabei geraten Browns Überlegungen recht enthusiastisch,<sup>713</sup> verdeutlichen jedoch damit die Stoßrichtung seiner

<sup>705</sup> Rajewsky definiert die *interart studies* als »Traditionsreicher Forschungszweig der Komparatistik, der sich mit den Interdependenzen zwischen den ›Hohen Künsten‹ auseinandersetzt. Diesem Feld sind die sog. ›word and image‹ und ›word and music studies‹ zuzurechnen. In der neuesten Forschung zeigt sich eine, wenn auch zaghafte Tendenz, die Termini ›interarts‹ und ›interart studies‹ (auch ›comparative arts studies‹ genannt) durch den der ›Intermedialität‹ zu ersetzen.« (Rajewsky 2002, S. 198).

<sup>706</sup> Brown formuliert zwar geringfügig anders, zielt jedoch dieselben Prinzipien wie Scher; *literature and music* beschreibt Brown etwa am Beispiel von »their collaboration in vocal music«, *literature in music* als »effect of literature on music« und *music in literature* als »influence of music on literature« (Brown, 1948, S. XI).

<sup>707</sup> »The nature of opera also inclines it towards the theatrical rather than the dramatic.« (ibd., S. 89).

<sup>708</sup> Ibid., S. 88.

<sup>709</sup> »[...] and before the time of Wagner few libretti could be considered even passable from a literary standpoint.« (ibd., S. 92).

<sup>710</sup> Ibid., S. 97.

<sup>711</sup> Ibid., S. 95.

<sup>712</sup> Brown argumentiert: »Actually, then, a list of the Leitmotifs in Wagnerian Opera is nothing more than a Wagnerian-English or Wagnerian-German dictionary.« (ibd., S. 96). Allerdings ignoriert diese These, dass keine allgemeingültige kontextlose 1:1-Bedeutungsrelation von verbalsprachlichen Worten und Leitmotiven existiert.

<sup>713</sup> So beschreibt er von der Annahme ausgehend, dass ein Leitmotiv Wagners wie ein verbalsprachliches Wort funktio-

Thesen, die in der Suche nach strukturellen Analogien von Text und Musik liegt, weswegen er an literarischen Leitmotiven ebenso interessiert ist wie an musikalischen.<sup>714</sup>

Während die Publikationen von Brown<sup>715</sup> und Scher<sup>716</sup> mit komparatistischer Perspektive allgemein auf die Beziehung von Literatur und Musik blicken, bewegen sich viele Schriften von Ulrich Weisstein<sup>717</sup> im Bereich der Librettoforschung: Er wird daher gelegentlich als einer deren Gründungsväter betrachtet. Bereits 1961 skizziert Weisstein in seinem Aufsatz *The Libretto as Literature* viele Aussagen zum Libretto, auf die später von ihm und anderen mehrfach rekurriert wird. Er mahnt etwa unter Berufung auf bis dato publiziertes Material<sup>718</sup>, das Libretto nicht zu sehr im Schlagschatten eines vermeintlich autonomen oder »realitätsnäheren« Sprechdramas zu verorten: »It is well to remind the denounciators of the libretto that the spoken drama itself is based on a number of highly artificial conventions, few of which, to be sure, are as far removed from 'lived' reality as are their operatic counterparts.«<sup>719</sup> Weisstein differenziert in *dramatische* und *poetische* Eigenschaften des Librettos,<sup>720</sup> betont aber vor allem dessen spezifische Zeitstrukturen, die sich einerseits in einer besonderen Form der Parallelität zu artikulieren vermögen (gleichzeitiges Singen in Form von Duetten, Terzette, Quartetten etc. bis hin zu größeren Ensembles bzw. dem Chor) und andererseits in einer idiosynkratischen Kombination von rascher Handlungsabfolge und langen kontemplativen Reflexionsmomenten niederschlagen.<sup>721</sup> Damit verbunden sei auch ein kontrastierender Wechsel von Emotionen. Auch dass die an sich »unbedeutende« bzw. nicht gegenständlich gezielt bedeutende Musik erst durch Sprache konkretisiert werden kann, vermerkt Weisstein an dieser Stelle;<sup>722</sup> ebenso konstatiert er, dass in Musik artikulierte Sprache deutlich mehr Zeit benötigt als das gesprochene Wort alleine,<sup>723</sup> weshalb literarische Vorlagen eingekürzt werden müssen. Dies wiederum resultiert in einer signifikanten Reduktion von Charakteren und Handlung:

This drastic reduction in the quantity of text, in conjunction with the highly sensual nature of music, necessitates a simplification of both action and characters, the emotions expressed in the closed musical numbers occupying a

---

nieren würde: »Suppose further that this method should become so widely practiced that composers would take over his already established themes along with his meanings for them, and at the same time develop a language of music, in which musical phrases would have the exactness of words. Thus it would become possible to whistle 'I'll meet you in the coffee-shop at three this afternoon' and have it as perfectly comprehensible as the words now are.« (ibd., S. 97).

<sup>714</sup> Siehe dazu ibd., S. 208-218.

<sup>715</sup> Brown 1948, 1970, 1984a, 1984b.

<sup>716</sup> Scher 1972, 1981, 1984a, 1984b, 1992 (1994), 1999.

<sup>717</sup> Weisstein 1961, 1968, 1969, 1977 (1984), 1981, 1982, 1986, 1996, 1999 sowie 2006.

<sup>718</sup> Z. B. Bulthaupt 1887, Istel 1914, Dent 1952 oder Kerman 1956.

<sup>719</sup> Weisstein 1961, S. 17.

<sup>720</sup> »It seems especially desirable that the 'ancillary' genre of the libretto should receive fairer treatment both with regard to its dramatic and poetic qualities, for the serious critical attempts to deal with this stepchild of literature are few and far between.« (ibd., S. 16).

<sup>721</sup> »Opera also employs a different concept of time, the horizontally progressing dramatic time (which is conceived in analogy with actual time) being replaced by a 'timeless' moment of reflection and introspection.« (ibd., S. 18).

<sup>722</sup> »Language, however, names the emotions.« (ibd.).

<sup>723</sup> »Since music lacks the speed and verbal dexterity of language, fewer words are needed in opera than would be required in a play of comparable length.« (ibd., S. 19). Dies sah bereits Busoni und konstatierte, »[...] daß der in Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeit ausfülle, als der gesprochene. Also müßte ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefaßt sein, als wie der Text eines Schauspiels.« (Busoni 1922, S 329).

large segment of the time normally reserved for the dramatic events. [...] Opera seems often absurd because its characters are poorly motivated.<sup>724</sup>

Zentraler Fluchtpunkt der Oper, in deren Diensten das Libretto steht, ist nach Weisstein stets das Affektive.<sup>725</sup> Musik als dessen wesentlicher Träger sei dabei übrigens nicht in der Lage, zu Lügen oder andere doppelbödige Haltungen wie Ironie oder Humor auszudrücken<sup>726</sup> – eine These, die durchaus kontrovers diskutiert werden kann.<sup>727</sup> Zugleich macht Weisstein deutlich, dass die bisher aufgestellten Kriterien nur für eine bestimmte Periode Gültigkeit beanspruchen,<sup>728</sup> da sie sich später verändern:

The aesthetic principles so far discussed largely apply to the so-called *Nummernoper* which, in Wagner's time, began to give way to the *durchkomponierte Oper* (the opera composed integrally from beginning to end), whose structure shows a much greater conformity with the spoken drama.<sup>729</sup>

Betont werden muss damit, dass Weisstein an dieser Stelle nicht von universalen überzeitlichen Librettokriterien spricht, sondern nur für bestimmte Perioden gültige Beobachtungen.<sup>730</sup> Sieben Jahre später konstatiert er die Oper als Untersuchungsobjekt der Literaturwissenschaft<sup>731</sup> und legt im Jahr darauf mit *The Essence of Opera* eine besondere Form der Operngeschichte vor.<sup>732</sup> Darin beschreibt er vier mögliche Kategorien des Verhältnisses von Musik und Text:

<sup>724</sup> Weisstein 1961, S. 19.

<sup>725</sup> »Passion being the operatic coin of the realm, everything is seen in relation to it, even to the point where it becomes impossible sensually to distinguish between good and evil characters.« (ibd.).

<sup>726</sup> Ibid.

<sup>727</sup> Dass die Musik in Distanz zu den Figuren treten kann, sich damit gegen die Handlungen oder Äußerungen einer Person zu wenden vermag und auf diese Weise doppelbödigen Charakter besitzen kann, beschreibt etwa Petersen: »Die Musik weiß mehr als die Figuren sagen. Man darf diesen geläufigen Satz nicht dahin mißverstehen, als wollte der allwissende Komponist uns darüber aufklären, was in einer Figur oder zwischen den Figuren abläuft, ohne daß diese davon wissen. Vielmehr handelt es sich auch bei den Vorgängen im Unterbewußtsein um psychische Realitäten, also um handlungsimmanente Vorgänge, die eben, weil wir uns im Musiktheater befinden, zu unmittelbaren musiksprachlichen Ausdruck gelangen können. Solche Vorgänge können tief und ernst, ebenso gut aber auch leicht und heiter sein.« (Petersen 1992, S. 47f.).

<sup>728</sup> Den bisher besprochenen Aspekten stellt er die Frage voran: »But what are the specific conventions, at first strictly observed but later modified in the direction of greater realism, employed in the preclassical-classical-Romantic type of opera?« (Weisstein 1961, S. 17).

<sup>729</sup> Ibid., S. 19.

<sup>730</sup> Unzweifelhaft scheint seine Unterteilung dabei das 19. Jahrhundert zu favorisieren, das er in eine Zeit *vor* Wagner und *danach* teilt, womit er strenggenommen lediglich zwei Zeiträume berücksichtigt (wie auch Dworak 1966).

<sup>731</sup> »Die Illusion von der Reinheit der Künste, wie sie die klassische und klassizistische Kunsttheorie von Horaz bis Lessing zu bewahren sucht, ist jedenfalls nur für gewisse Zeitspannen aufrecht zu erhalten, steht ihr doch die barock-romantisch-moderne Auffassung gegenüber, die in der Vermischung der Künste einen Weg zur höheren Synthese sieht. Mit den Mischformen, innerhalb deren die Künste eine Symbiose eingegangen sind, wird sich auch die Literaturwissenschaft zu befassen haben. Zu den wichtigsten Erscheinungen dieser Art, an denen die Literaturwissenschaft teilhat, gehören die Oper (einschließlich des Singspiels, der Operette, des *Musicals*), das Oratorium, die Kantate und der Film, als Kleinformen auch das Lied, das Emblem, die Bildergeschichte und letztlich der Cartoon. In der Geschichte des Dramas kommt der Oper nicht nur wegen des Librettos, das ihre literarische Grundlage bildet, große Bedeutung zu [...]« (Weisstein 1968, S. 192f.).

<sup>732</sup> Sein Anliegen besteht in einer möglichst breiten Behandlung des (zu) umfangreichen Materials zur Oper: »The Editor of a Collection like the present one, which aims at acquainting the reader with as wide as possible a variety of views on opera broached by composers, librettists, and aestheticians during the last three hundred and fifty years, cannot possibly hope to unite all the important statements bearing on that subject in a single volume.« (Weisstein 1969, S. 1). Aus diesem Grund behandelt er neben »einschlägigen« Komponisten und Librettisten auch Veröffentlichungen von Literaten und Philosophen wie beispielsweise Voltaire, Denis Diderot, Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Beaumarchais, Franz Grillparzer, E.T.A. Hoffman, Arthur Schopenhauer, Stendhal, Søren Kierkegaard oder Friedrich Nietzsche.

In der Einleitung zu meiner Anthologie *The Essence of Opera* habe ich die These aufgestellt, man könne vier Grundarten des Verhältnisses von Musik zu Dichtung im *dramma per musica* unterscheiden, nämlich 1) den absoluten Primat der Musik (Romantik), 2), den absoluten Primat des Textes (Klassik), 3) die Gleichberechtigung beider Elemente mit dem Ziel einer Verschmelzung (Wagner) und 4) die Gleichberechtigung beider Elemente unter Wahrung ihrer Autonomie (epische Oper). Das ist ein reichlich grobes Raster [...]»<sup>733</sup>

1982 erweitert Weisstein diese vier Möglichkeiten noch um eine weitere und gelangt zu insgesamt fünf Bereichen;<sup>734</sup> in diesem Zusammenhang schlägt er auch ein eigenes System zum Umgang mit veroperter Literatur vor:

Let me also say a few words about librettos that are based on specific literary models. These are, by and large, of three kinds: 1) the so-called *Literaturoper*, which was the principal topic of the Bayreuth symposium, 2) adaptations of dramatic texts, and 3) transformations of non-dramatic (narrative or, less frequently, lyrical) works.<sup>735</sup>

Während er unter der ersten Kategorie (mit der verengten Interpretation der Aussagen von Dahlhaus) die Übernahme kaum gekürzter Schauspiele fasst, versteht er unter der zweiten Kategorie freie Adaptionen von dramatisierten Vorlagen (»[...] regardless of whether the drama on which a given libretto is based was written in the same language [...] or not [...]«<sup>736</sup>) und betrachtet demgegenüber die Objekte der letzten Kategorie als Ergebnisse eines – um mit fachbegrifflichem Vokabular zu sprechen – Medienwechsels:

The Einoperung of narrative and lyrical works, which constitutes our third category, requires special skills on the librettist's part insofar as it involves a genuine Mediensprung. Precisely for that reason such cases make excellent subjects for studies with, firmly rooted in literature, nevertheless presuppose a thorough grounding in operatic conventions.<sup>737</sup>

Weisstein tritt nachhaltig dafür ein, »[...] Studien über das Wechselverhältnis der Literatur zu den anderen Künsten – vornehmlich der Musik und der Malerei – in die vergleichende Literaturwissenschaft einzubeziehen.«<sup>738</sup> Noch 1981 beklagt er daher:

As an academic discipline, 'Literature and the Other Arts' was not to come to into its own until well into the twentieth century. (I resist the temptation to rehash, once again and once too often, its lengthy and tortuous prehistory in critical thought from the by now jaded clichés of Simonides ('Painting is mute poetry and poetry a speaking picture') and Horace (*Ut pictura poiesis*), to Lessing's *Laocoön* and the plethora of its detractors and emulators down to Joseph Frank.)<sup>739</sup>

Mittlerweile ist die Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen den Künsten vollends von der Ästhetik in unterschiedliche wissenschaftliche Bereiche gelangt; sichtbar wird dies etwa in der Gründung von Forschungsgemeinschaften wie der WMA (*The International Association for Word and Music Studies*), die sich im Jahr 1997 mit dem Ziel formierte »[...] to promote transdisciplinary scholarly inquiry devoted to relations among literature, verbal texts, language and music.«<sup>740</sup>

<sup>733</sup> Weisstein 1999, S. 155.

<sup>734</sup> »1. The 'neo-classical' view, according to which opera is essentially a literary genre. [...] 2. The 'Romantic' view, according to which 'the poetry must be altogether the obedient daughter of music.' [...] 3. The 'Wagnerian' view, according to which opera is a veritable symbiosis in which sense and sound unite as equals just as man and woman unite in marriage [...] 4. The 'anti-Wagnerian' notion of Epic Opera, according to which text and music enjoy equal rights and privileges but must retain their independence. [...] 5. The 'Baroque' (seventeenth-century) view, according to which opera is primarily spectacle [...]« (Weisstein 1982, S. 24f.).

<sup>735</sup> *Ibid.*, S. 36.

<sup>736</sup> *Ibid.*, S. 37.

<sup>737</sup> Weisstein 1999, S. 37 (Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.).

<sup>738</sup> Weisstein 1968, S. 184.

<sup>739</sup> Weisstein 1981, S. 19.

<sup>740</sup> Homepage der WMA (<http://www.wordmusicstudies.org> (20.04.2011)). Allerdings scheint sich die Bestrebung

Neben den *interart studies* stellt heutzutage die *Intermedialitätsforschung*<sup>741</sup> ein wichtiges Instrument zur wissenschaftlichen Behandlung vieler von Weisstein angesprochener Gegenstände und Phänomene dar.

Die Bemühungen der amerikanischen Komparatisten waren für die Librettoforschung nachhaltig befruchtend: Forscher wie Steven Paul Scher<sup>742</sup> oder Ulrich Weisstein<sup>743</sup>, die sich sowohl im deutsch- als auch im englischsprachigen Forschungs- und Kulturraum bewegen und daher in beiden Sprachen rezipieren und publizieren, schaffen und stabilisieren eine Verbindung zwischen europäischer und amerikanischer Librettoforschung. Zugleich erfolgt der Versuch einer gewissen Systematisierung durch die komparatistischen Ansätze, wie neben Weisstains oben erwähnten Kategorien für die Librettoforschung in der allgemeineren Unterteilung von Scher ersichtlich wird:

Vergleichende Untersuchungen, die sich mit der Vielfalt der Verbindungen zwischen Dichtung und Musik beschäftigen, erstrecken sich zumeist auf drei voneinander klar abgrenzbare Hauptbereiche: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur.<sup>744</sup>

Unter dem ersten Bereich versteht Scher eine Symbiose beider Kunstformen, nämlich »[...] daß beide Künste in irgendwelcher Form in ein und demselben Kunstwerk gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text.«<sup>745</sup> Darunter summiert er beispielsweise *Vokalmusik*, während in das zweite Gebiet die Literarisierung der Musik fällt: Dies sind Werke der Programmmusik, »[...] die entweder eine direkte Inspiration [...] durch ein bestimmtes literarisches Werk aufweisen [...] oder in denen der Versuch unternommen wird, ein bestimmtes literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen [...].«<sup>746</sup> Die dritte Möglichkeit schließlich »[...] ist der einzige der drei Hauptbereiche des Wechselverhältnisses, welcher ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat.«<sup>747</sup> Scher erläutert diese dritte Kombinationsform:

Besonders beliebt und zahlreich scheinen die Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen zu sein, die auf der grundlegenden Affinität der Gestaltungsprinzipien beider Künste beruhen. Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken in die Literatur erweist sich in solchen Fällen am wertvollsten, wo über die bloße Konstatierung musikalischer Formelemente und äußerer Übereinstimmungen zwischen musikalischen und literarischen Gebilden hinaus auch innere, werkbezogene Zusammenhänge und interpretatorisch aufschlußreiche Korrespondenzen gezeigt werden können.<sup>748</sup>

---

inzwischen wieder aufgelöst zu haben – die Homepage existiert zum Zeitpunkt der Drucklegung der Arbeit (2015) nicht mehr.

<sup>741</sup> Siehe Rajewsky 2002, S. 199 (ausführlich zitiert in Kapitel 3.2).

<sup>742</sup> Der bereits 2004 verstorbene Steven Paul Scher war amerikanischer Germanist und Komparatist (zuletzt tätig am Dartmouth College in New Hampshire).

<sup>743</sup> Ulrich Weisstein ist Emeritus der Indiana University Bloomington im Bereich Germanistik und Komparatistik.

<sup>744</sup> Scher 1984b, S. 10f.

<sup>745</sup> *Ibd.*, S. 11.

<sup>746</sup> *Ibd.*, S. 10f.

<sup>747</sup> *Ibd.*, S. 12.

<sup>748</sup> *Ibd.* Dass solche Überlegungen nicht nur die amerikanischen Komparatisten alleine durchführen, wird beispielsweise in der Untersuchung von Horst Petri sichtbar, der die Übernahme musikalischer Großformen in die Literatur analysiert: »Die Frage, ob musikalische Formgesetze ohne Transformation in der Literatur Anwendung finden können, kann nur dann beantwortet werden, wenn zuvor geklärt wird, welche Elemente wesentlich sind, um die ›Physiognomie‹ einer Sonate, Fuge usw. zu gewährleisten. Dabei kommt es entscheidend darauf an, die ›conditio sine qua non‹ einer jeden Form (Statik und Dynamik) vom unwesentlichen Merkmalen zu unterscheiden.« (Petri 1964, S. 24). Auch wenn Petris Schrift gelegentlich als Beitrag zur Librettoforschung bezeichnet wird, so trägt er darin fast



Dass es sich hier gleichsam um ein Plädoyer und einen Appell für eine intermediale Betrachtungsweise handelt, ist deutlich erkennbar; allerdings scheint dieser dritte Bereich (*Musik in der Literatur*) für die Librettoforschung zunächst weniger relevant, denn Scher benennt als Objekte der ersten Kategorie (*Musik und Literatur*) Oper, Lied, Oratorium und Kantate, während er im zweiten Abschnitt (*Literatur in der Musik*) die Programmmusik beheimatet sieht;<sup>749</sup> wenn aber in diesem Fall Sinn durch *Titelassoziationen* oder auch *Nachzeichnung literarischer Modelle* konstituiert wird (um Schers eigene Beispiele aufzugreifen), dann wäre – vor der mehrfach vertretenen Annahme, die Partitur würde das Libretto interpretieren – zwingend danach zu fragen, weshalb die Oper nicht ebenfalls auch Gegenstand dieses zweiten Bereichs sein sollte. Basis dieser These ist eine Perspektive, die im Verlauf der weiteren Untersuchung immer wieder eine Rolle spielen wird: Bei der Analyse einer Oper kann nämlich einerseits vom *Entstehungsprozess* ausgegangen werden (und damit die Partitur als Interpretation des Librettos aufgefasst werden); andererseits jedoch fallen in der Situation der Aufführung literarische Vorlage und musikalische Interpretation zeitlich und räumlich unzweifelhaft zusammen, wodurch die während der Entstehung erfolgte Interpretation in ihrer Sukzession nicht mehr erkennbar ist: Es entsteht in diesem Moment ein eigenes Kunstwerk, das sich – temporal gleichrangig – aus Text und Musik gleichzeitig rekrutiert: Ein Zuschauer wird den Gesang der Oper kaum als Text wahrnehmen, der mit Musik unterlegt ist, sondern von einem integralen Eindruck des Singens, das Worte und Töne amalgamiert, ausgehen. Aus diesem Grund wäre der *Rezeptionsprozess* ebenfalls zu berücksichtigen, wenn auch nach anderen Prämissen.

Diese Fragestellung betrifft im Übrigen nicht nur Scher alleine, auch Brown etwa, der die Verbindungen von Musik und Literatur auf die vier Möglichkeiten *Kombination*, *Ersetzen*, *Einfluss*, *Parallele* bzw. *Analogie* verengen möchte,<sup>750</sup> berücksichtigt diese unterschiedlichen Perspektiven auf die Verbindung von Wort und Ton nicht (obwohl er Mischformen aus diesen vier Grundmöglichkeiten zulässt). Es wird damit deutlich, dass die von Scher oder Brown vertretenen Kategorien keinesfalls *natürliche* Konfigurationen oder Grenzen repräsentieren. Dass deswegen noch erhebliche Grundlagenforschung erforderlich ist, bevor diese Theorien solide anwendbar sind, verschweigt auch Scher nicht:

Musico-literary scholarship will surely need, therefore, more solid studies of the synchronic, systematic relations between the two arts, as well as inquiries into diachronic, historical correlations such as periodization, reception, dissemination, and influence. Also, the time has come, I believe, for a more ambitious and formidable project: the writing of a comprehensive, book-length historical survey of the theory and practice of musica-literary criticism – a task that has been attempted so far only in bits and pieces, in the form of individual articles or book chapters.<sup>751</sup>

Schließlich bliebe eine Erfassung des Librettos nach diesen Kategorien, sei sie noch so systematisch orientiert, ohne weiterführende Erkenntnisse, wenn utilitäre Analysemethoden fehlen: Das Diagnostizieren einer Parallelführung von Text und Musik etwa ist folgenlos, wenn die Musiktheaterforschung ratlos ist, wie diesem Verhältnis zu begegnen ist – etwa dadurch, dass sich Musik im Gegensatz zur Sprache nicht ohne Weiteres als semiotisches System einstufen lässt und sich damit einer Analyse nach diesen Prämissen sperrt. Für die Librettoforschung und die Literaturwissenschaft ist bedeutsam, dass sich über die Komparatistik eine Legitimation der Beschäftigung mit diesem Gegen-

---

ausnahmslos zur Rezeption musikalischer Formen in der Literatur vor; für die (theoretische) Librettoforschung relevante Aspekte werden somit nicht tangiert (siehe auch Petris Aufsatz in Scher 1984a, S. 221-241).

<sup>749</sup> Scher 1984b, S. 11.

<sup>750</sup> Vgl. Brown 1984a, S. 33ff.

<sup>751</sup> Scher 1981, S. 220.

stand ergibt, die nicht nur auf die textlichen Aspekte beschränkt ist, sondern sich ausdrücklich am Zusammenwirken und der wechselseitigen Beeinflussung von Text und Musik interessiert zeigt.

#### 4.5 Differenzierungsphase I: Wort und Ton (1970er Jahre)

Während, wie in Kapitel 4.2 deutlich wurde, in der frühen Phase der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto Beiträge aus der Musikwissenschaft das Feld dominieren, holen in den 1970er Jahren die literaturwissenschaftlich orientierten Publikationen signifikant auf; dafür dürfte neben einer leichten Stagnation des Interesses der Musikwissenschaft (vgl. Kapitel 4.3) auch der in Kapitel 4.4 beschriebene Einfluss der Komparatistik verantwortlich sein, der sich in der hier untersuchten Zeitspanne wiederfindet<sup>752</sup> und ebenso in der deutschsprachigen Forschung weiterverfolgt wird<sup>753</sup>. Auffällig ist, dass sich erstmals weniger Schriften an der Literaturoper interessiert zeigen.<sup>754</sup> Die englischsprachige Literaturwissenschaft nimmt den Gegenstand dafür ebenfalls ins Visier,<sup>755</sup> ebenso wie die allgemeine Literaturrezeption der Oper.<sup>756</sup> Im deutschsprachigen Raum werden dagegen vermehrt Themen behandelt, die stärker isolierbar scheinen.<sup>757</sup> Nennenswert ist auch ein französischsprachiger Beitrag aus der Romanistik, der erst wesentlich später vom Diskurs der Librettoforschung wahrgenommen wird, aber bereits viele relevante Aspekte antizipiert.<sup>758</sup> Beiträge der Theaterwissenschaft bleiben weiterhin übersichtlich,<sup>759</sup> ebenso wie diejenigen »aus der Praxis«<sup>760</sup>. In der amerikanischen Musikwissenschaft entstehen zwar neue Impulse durch die Rezeption narratologischer Modelle der Literaturwissenschaft,<sup>761</sup> sie finden jedoch nur geringen Niederschlag in der Librettoforschung. Außerdem erfolgen Neuauflagen von bereits publiziertem Material,<sup>762</sup> aber auch neue Schriften<sup>763</sup>.

<sup>752</sup> Brown 1970, Scher 1972.

<sup>753</sup> Neumann 1972; Schnitzler 1979 (darin besonders die Aufsätze Dahlhaus 1979, Eggebrecht 1979, Rihm 1979 und Stenzl 1979).

<sup>754</sup> Kanzog/Kreutzer 1977a (darin besonders das Vorwort der Verfasser (Kanzog/Kreutzer 1977b) sowie Holland 1977 und Kreutzer 1977).

<sup>755</sup> Bansbach 1975. Diese Schrift wurde 1980 in deutscher Übersetzung von Friedrich Achberger in Deutschland publiziert (Achberger 1980).

<sup>756</sup> Schmidgall 1977.

<sup>757</sup> Haußwald 1973, Just 1975, Link 1975, Dürr 1979.

<sup>758</sup> Jeuland-Meynaud 1976.

<sup>759</sup> Ridder 1971, Schauenberg 1975.

<sup>760</sup> Etwa der Dramaturg Friedrich Schultze (Schultze 1973), die Dramatiker Heiner Müller (Müller 1975; allerdings handelt es sich bei diesen wenigen Zeilen um ein politisches Statement und keinen Beitrag zur Librettoforschung) und Peter Hacks (von ihm liegen gleich drei Publikationen zum Thema vor, nämlich zwei Aufsätze (Hacks 1973, 1974) sowie eine Monographie (Hacks 1976); bei den beiden Aufsätzen handelt es sich jedoch lediglich um Auszüge aus der Monographie von 1976) oder auch der Pädagoge Johannes Schütze (Schütze 1977).

<sup>761</sup> Cone 1974; siehe dazu Kapitel 4.8.

<sup>762</sup> Goslich 1937 (1975) (siehe Kapitel 4.2); Honolka 1979 (diese Ausgabe ist bis auf das neu hinzugefügte letzte Kapitel identisch mit der Erstausgabe von 1962 (inkl. Paginierung); siehe auch Kapitel 4.3).

<sup>763</sup> Smith 1970; mehrere Aufsätze eines Kongressberichts (Dahlhaus et al. 1971. Relevant ist dabei der Abschnitt II. 1 *Opernkomponist und Textbuch* mit den Beiträgen Abert 1971, Becker 1971, Lippmann 1971 und Schuh 1971); daneben Leich 1972, Becker 1974, Ross 1979.

Weshalb diese Dekade als eine erste Differenzierung innerhalb des Librettodiskurses betrachtet werden kann, wird stellvertretend in den Worten von Anna Amalie Abert deutlich; nachdem in den vorhergehenden Phasen viele grundlegende Beobachtungen vorgetragen wurden, können nun auf dieser Grundlage die Sachverhalte detailliert wahrgenommen werden:

Denn die Verschiedenheit des Verhältnisses zwischen Komponist und Textbuch ist ja abgesehen von der Persönlichkeit und Nationalität des Komponisten nicht zuletzt auch von der Zeit abhängig, die ihrerseits wieder weitere Bedingungen wie die jeweilige Operngattung sowie Geschmack und Einfluß des Publikums und die gesellschaftlichen Stellung der Oper bestimmt. Ein Dramatiker verhält sich zu seinem Textbuch anders als ein reiner Musiker, der italienische Komponist grundsätzlich anders als der französische, vom 19. Jahrhundert an wird das Verhältnis durch das Verlangen nach literarisch wertvollen Texten wesentlich verändert. Der *Seria*-Komponist steht zum Text anders als der *Buffa*-Komponist, der beauftragte *compositore scritturato* anders als der frei schaffende Komponist, und was der Gegensätze mehr sind, wenn man das Verhältnis von der Seite des Komponisten aus betrachtet.<sup>764</sup>

Daraus können stärker differenzierte Beschreibungen des Operntextes resultieren;<sup>765</sup> ebenso wie eine verstärkte Sensibilität dem Zusammenwirken von Textbuch und Partitur gegenüber.<sup>766</sup> Die Konzentration auf die Mechanismen und jeweiligen Konsequenzen dieser Vereinigung von Text und Musik ist – wie in Kapitel 4.4 deutlich wurde – Gegenstand komparatistischer Perspektiven, die dabei allerdings keineswegs auf die Literaturwissenschaft beschränkt bleiben: Während Scher etwa die Übernahme musikalischer Termini auf Textphänomene bespricht,<sup>767</sup> behandelt Dahlhaus den invertierten Fall, also den Transfer linguistischer Konzepte auf die Musik, die auf dieser Grundlage als Sprache (und somit auch als Text) verstanden werden könnte:

Der Sinnzusammenhang, durch den Musik zu einem Text wird, ist oft als sprachähnlich charakterisiert worden, und es war das Ineinandergreifen von logischen und expressiven Momenten, auf das der Begriff der Tonsprache zielte, als er im 18. Jahrhundert geprägt wurde. Die Entwicklung, in deren Verlauf aus einer Vokalmusik, die mit Sprache verknüpft war, eine Instrumentalmusik hervorging, die selbst eine Sprache darstellte, gehört zu den entscheidenden Prozessen der Musikgeschichte. Der Topos, daß Musik eine Sprache sei, ist allerdings so geräumig, daß Ästhetiker, deren Meinungen so weit auseinanderliegen wie die von Wagner und Hanslick, dennoch beide zur gleichen Formel greifen konnten.<sup>768</sup>

Relevant wird dieser Aspekt für die Librettoforschung vor allem dadurch, dass bei Annahme einer Sprachähnlichkeit der Musik ein Zugang zu ihrer »Bedeutung« auch von Nicht-Musikwissenschaftlern möglich scheint; allerdings betont Dahlhaus, dass linguistische Dimensionen,

<sup>764</sup> Abert 1971, S. 151.

<sup>765</sup> So geht Abert davon aus, dass der Librettist bereits wesentlich auf die Oper einzuwirken vermag, indem er das Libretto entweder »[...] mehr als ‚Text‘, d. h. als bloße *poesia per musica* ohne eigene Ansprüche, oder als ‚Buch‘, d. h. als ein in seinen Umrissen den Forderungen des Sprechtheaters unterworfenen Drama auffaßt. Im Grunde ist es natürlich ein Gemisch von beidem, wobei der Schwerpunkt bald mehr auf der losen Folge von ‚musikablen‘ Situationen, also auf dem *poesia-per-musica*-Charakter, bald mehr auf dem logischen Zusammenhang des Ganzen, also auf dem Dramencharakter liegen kann.« (ibd.). Damit scheint ihre restriktive Perspektive aus dem Lexikon-Artikel (Abert 1960) wieder zurückgenommen.

<sup>766</sup> »Unter dem Aspekt des Komponisten gesehen sind zwei grundsätzlich verschiedene Verhaltensweisen zu unterscheiden: eine, bei der der Komponist das Textbuch nur einfach übernimmt, und eine andere, bei der er Stellung dazu nimmt. Bei der ersteren greift der Komponist primär als Musiker dazu, bei der zweiten setzt er sich als Dramatiker damit auseinander. Im ersteren Fall ist das Textbuch, extrem gesprochen, nur Substrat der Musik, im letzteren ist es Gegenstand einer geistigen Verarbeitung.« (Abert 1971, S. 151.).

<sup>767</sup> »The semantic imprecision surrounding the notion of things ‘musical’ is as old as literary criticism itself. But the use of the word ‘musical’ in its vague, subjective sense is surely one of the many remnants of the romantic sensibility still surviving today, a practice which can be traced back through the symbolists to the romanticists’ cultivation of the amalgamation and confusion of the arts.« (Scher 1972, S. 54).

<sup>768</sup> Dahlhaus 1979, S. 22f.

die in der Sprache als *kontinuierliche* Schicht vorhanden sind, in der Musik nur *sporadisch* auftreten:<sup>769</sup>

Versuche, den Sprachcharakter oder die Sprachähnlichkeit der Musik nicht syntaktisch, sondern semantisch zu begründen, sind insofern prekär, als zwar einerseits semantische Momente unleugbar gegeben sind, andererseits aber in der Musik – im Unterschied zur Wortsprache – Semantisches nicht in jedem einzelnen Element – Intervall oder Motiv – enthalten ist, so daß von einer durchgängigen Schicht im Sinne Roman Ingardens nicht die Rede sein kann.<sup>770</sup> [...] in der Musik, sogar in der Programmmusik und im Musikdrama, sind semantische Momente, wie erwähnt, lediglich intermittierend wirksam, nicht als durchgängige Schicht, und welcher Größenordnung die musikalischen Phänomene angehören, die Semantisches implizieren, ist keiner Norm unterworfen. Daß ein einzelnes Intervall – im Extrem sogar ein isolierter Ton – semantische Bedeutung hat, ist keineswegs ausgeschlossen, und umgekehrt kann eine ganze Phrase oder Periode ohne semantischen Gehalt bleiben.<sup>771</sup>

Daher modifiziert er die (beispielsweise von Thrasybulos Georgiades verfochtene) strikte Ablehnung vom Notentext als sprachähnliches Gebilde<sup>772</sup> und beschreibt demgegenüber funktionale Äquivalenzen:

Eine europäische Schrift, der ein Alphabet zugrunde liegt, ist im Unterschied zu chinesischen Ideogrammen oder ägyptischen Hieroglyphen eine Klang- und nicht eine Bedeutungsschrift. Was sie symbolisiert, ist der Wortlaut und nicht der Sinn. Dennoch kann beim Lesen, sofern es sich um ein Stück Umgangs- oder Wissenschaftssprache und nicht um Dichtung handelt, der Wortlaut gleichsam übersprungen und ein Schriftzeichen unmittelbar auf die Bedeutung, die es intendiert, bezogen werden. Eine Klangschrift wird also benutzt, als wäre sie eine Bedeutungsschrift; und daß der Klang des Altgriechischen verschollen ist, verhindert keineswegs, daß die Schrift, die ihn ausdrückte, immer noch als Sprache verstanden wird. Unverkennbar ist die musikalische Schrift, nicht anders als die sprachliche, eine Klang- und nicht eine Bedeutungsnotation [...]<sup>773</sup>

Auf der Grundlage dieser Überlegungen gelangt Dahlhaus zum von der Sichtweise Georgiades' abweichenden Fazit<sup>774</sup>: »Musikalische Schrift läßt sich, da sie Ausdruck von Bedeutung ist, durchaus als

<sup>769</sup> »Die terminologische Anleihe bei der Sprachtheorie, die Orientierung an den Kategorien Syntax, Semantik und Pragmatik, ist insofern prekär, als sie zwar heuristisch nützlich erscheint, aber nicht zu dem Irrtum verleiten darf, daß es die Sprache der Linguistik sei, in der musiktheoretische Sachverhalte in letzter Instanz interpretiert werden müßten, um einen Status von Wissenschaftlichkeit zu erreichen, in dem die Musiktheorie sich immer gefährdet sah.« (ibd., S. 17). Dies betrifft beispielsweise auch die Frage nach der Referentialität der Musik (vgl. ibd., S. 12f.).

<sup>770</sup> Dahlhaus 1975a, S. 165.

<sup>771</sup> Ibid., S. 166.

<sup>772</sup> Während Georgiades davon ausgeht, dass nur der *Vollzug* der im Notentext fixierten Anweisungen Musik hervorbringen vermag, weil (im Gegensatz zur Sprache, die bereits als schriftlicher Text Sinn enthalten würde) die Bedeutung von Musik erst im Erklären erkannt werden könne, jedoch noch nicht in den schriftlichen Noten, propagiert demgegenüber Dahlhaus ein *hybrides Konzept*, da »[...] es musikalische Sachverhalte gibt, die sich erst bei einer Wechselwirkung und Durchdringung von Hören und Lesen erschließen – von der Isorhythmie über differenzierte Kontrapunktik bis zu vertrackter motivischer Arbeit bei Brahms und der Schönbergschen Dodekaphonie [...]« (Dahlhaus 1979, S. 12f.).

<sup>773</sup> Ibid., S. 20f.

<sup>774</sup> Georgiades betont als grundlegende Differenz von Sprach- und Notentext: »Anders als die Sprachschrift, die den aus Worten bestehenden Sinnzusammenhang festhält, geht die musikalische Schrift der jeweiligen Verwirklichung des Sinngehalts voraus. Sie ist eine Aufforderung zum *Tun*.« (Georgiades 1962, S. 12; siehe dazu auch Georgiades 1954, S. 28f.). Diese Auffassung teilt ebenso Theodor W. Adorno, der im *Fragment über Musik und Sprache* (1956) konstatiert: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.« (Adorno 1978, S. 253).

Er erklärt: »Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. [...] Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laut. Sie sagen etwas [...] Aber das Gesagte läßt von der Musik sich nicht ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen. Die Sprachähnlichkeit reicht vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut [...] Nicht nur als organisierter Zusammenhang von Lauten ist die Musik analog zur Rede, sprachähnlich, sondern in der Weise ihres konkreten Gefüges. Die traditionelle musikalische Formenlehre weiß von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion; Frage, Ausruf, Parenthese; Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet.« (ibd., S. 251).

Text im emphatischen Sinne, als Erscheinungsform von Musik statt als bloße Vorschrift für musikalische Praxis auffassen.«<sup>775</sup>

Wenn Musik zum Text wird, scheint es naheliegend, textliche Analyse Kriterien darauf anzuwenden – en vogue sind zu diesem Zeitpunkt semiotisch basierte Zugänge, also die Behandlung der Untersuchungsgegenstände als Zeichen bzw. Zeichensysteme. In diesem Zusammenhang überlegt Peter Horst Neumann: »Schwer zu sagen, wann wirklich die Vereinigung von Musik und Dichtung zu einem Dritten, das beides zugleich ist, gelingt.«<sup>776</sup> Unter Berufung auf Materialien zu den Entwürfen<sup>777</sup> von Lessings *Laokoon*-Fragment verdeutlicht er die historische Dimension dieses Ansatzes:

Die posthum veröffentlichten Entwürfe und Vorarbeiten zum ‚Laokoon‘ machen deutlich, dass Lessing eine weit umfassendere Poesie vor Augen stand. In diesen Entwürfen findet sich nicht nur der Ansatz zu einer Grenzbereinigung zwischen Malerei, Tanzkunst und Pantomime; es findet sich auch ein in der Art seiner Argumente vorwärtsweisender Ansatz, *Musik und Dichtung* nach ihrer Verschiedenheit und Gemeinsamkeit theoretisch in ein genaues Verhältnis zu setzen. Lessing geht von der Bemerkung aus, daß Poesie und Musik sich verschiedenartiger Zeichen bedienen. Nach dieser Zeichenverschiedenheit gelten ihm Musik und Dichtung als zwei gesonderte Zeichensprachen. *Willkürlich* nennt er die Zeichen, derer sich die Poesie bedient: die Worte. Sie heißen ‚willkürlich‘, weil sie nicht auf sich selber weisen, sondern gesetzte, durch Konventionen verbindlich gewordene Bezeichnungen von Dingen sind. Die Musik dagegen verfüge über Zeichen *natürlicher* Art. Freilich versteht Lessing nicht schon den einzelnen Ton als ein sprechendes natürliches Zeichen. Der isolierte Ton allein sei noch kein Bedeutungsträger: erst eine *Folge* von Tönen besitzt Zeichencharakter, sie erst könne ‚Leidenschaften erregen und bedeuten‘.<sup>778</sup>

Ebenso deutlich wird aber zugleich, dass die Anwendung semiotischer Kategorien auf die Musik ein erhebliches Maß an Überlegung und Erläuterung bedarf, da sprachliche und musikalische Zeichen nicht ohne Weiteres gleichzusetzen sind und die Zeichenhaftigkeit der Musik präzise zu bestimmen wäre. Dennoch verbreiten sich auf semiotischen Grundlagen fußende Modelle und werden innerhalb der Theater-, Opern- und Librettoforschung ab den 1980er Jahren zunehmend herangezogen, um die sich dort abspielenden Prozesse beschreiben zu können; besonderes Interesse gilt der Analysierbarkeit von Musik, die damit in objektiven (oder zumindest intersubjektiven) Kategorien beschreibbar scheint. Allerdings formuliert etwa Maryse Jeuland-Meynaud grundlegende Schwierigkeiten bei der Anwendung der Semiotik auf Musik bzw. Oper; ihre Beobachtungen zielen dabei weniger auf die Frage nach dem Zeichencharakter, sondern mehr auf Bedeutungspotentiale, weswegen nach ihrer Ansicht semiotische Prinzipien wie sie etwa von Ferdinand de Saussure vertreten werden keinesfalls auf die Musik transferierbar seien,<sup>779</sup> da *konkrete Bedeutung* nur durch das Wort erzeugt werden könne: »Disons simplement que, dans le couple livret-partition, ce sont les mots qui parlent et non les notes. Même la poésie la plus surréaliste conserve un sens, ou plusieurs sens possibles.«<sup>780</sup> Ohne

<sup>775</sup> Dahlhaus 1979, S. 14.

<sup>776</sup> Neumann 1972, S. 103. Ob übrigens Neumanns grundsätzliches *Procedere* sinnvoll ist, die Verbindungen von Wort und Ton in der Oper mit dem Volkslied zu vergleichen, dem jegliche Tendenzen zu szenischer Darstellung und dramatischer Handlung fehlen, bliebe zu diskutieren.

<sup>777</sup> Neumann bezieht sich hier auf Lessing, Gotthold Ephraim: »*Materialien zu den Entwürfen. Zum Entwurf A 4, Abschnitt VI und VII, 5*«. In: Rilla, Paul (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Fünfter Band: Antiquarische Werke*. Berlin 1955, S. 299-304.

<sup>778</sup> Neumann 1972, S. 106.

<sup>779</sup> »Le texte du livret voit de la sorte reconfirmée sa dépendance de la musique dont il recevrait sa signification affective profonde, et par laquelle il verrait potentialisées les intentions dénotantes de la communication qu'il porte. Nous avons réfuté ailleurs l'homologation des séries musicales et des séries linguistiques, et il serait trop long de reprendre les objections que nous avons opposées à l'ambition d'appliquer à la musique la procédure sémiologique saussurienne.« (Jeuland-Meynaud 1976, S. 64).

<sup>780</sup> *Ibd.*; sie konkretisiert an gleicher Stelle: »Sa propre ambiguïté et les écarts qu'elle creuse sur la chaîne associative des mots accroissent la force du message qu'elle dit. La musique est, par définition, non conceptuelle et donc non si-

ein zusätzliches System, welches konventionell und referentiell eindeutig semiotisch erfassbar ist (wie eben die Sprache), drückt – so zumindest Jeuland-Meynaud – Musik stets nur sich selbst aus: »La musique n'exprime qu'elle-même.«<sup>781</sup> Damit wird der zu leistende enorme Klärungsbedarf dieser Forschungsrichtung sichtbar, die sich in den 1970er Jahren innerhalb der Librettoforschung zum ersten Mal zu artikulieren beginnt.

Die *Verbindungen* zwischen Text und Musik werden – in unterschiedlich ausgeprägter Form und Tiefe – zum Paradigma dieser Differenzierungsphase; während zuvor Text und Musik tendenziell eher als separate Größen aufgefasst wurden, rücken nun ihre potentiellen Verbindungsarten in den Mittelpunkt – so publiziert etwa Gary Schmidgall mit *Literature as Opera* eine Studie, die zunächst aus der Blickrichtung veroperter Literatur argumentiert: Nicht die Oper soll unter literarischen Gesichtspunkten betrachtet werden, sondern die Transformation literarischer Vorlagen in einen Operntext wird fokussiert und zugleich im Titel verdeutlicht: *Literature as Opera* und nicht, wie etwa bei Kerman (1956), *Opera As Drama*. Schmidgall erklärt daher:

I see this study as a kind of sequel and counterpart to Kerman's book: although he approached the theatrical values inherent in opera from a musicological perspective, I intend to approach the musical values of certain operas from a literary perspective. Though our vantage points differ, I conceive our final intention to be the same, that is, to bring opera back into the mainstream and reaffirm its intellectual ties with the sister arts that help constitute this most complex of all creative genres.<sup>782</sup>

Er interessiert sich nicht nur für den Abschnitt der Operngeschichte, der im deutschsprachigen Raum mit dem Terminus »Literaturoper« vornehmlich ein Phänomen des 20. Jahrhunderts bezeichnet, sondern für die Literaturrezeption der Oper über ihre gesamte Entwicklung hinweg. Der von ihm verfolgte Ansatz erfolgt aus der Literaturwissenschaft, berücksichtigt jedoch partiell (und besonders unter theatralen Aspekten) das Ineinandergreifen von Text und Musik, das seitens der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu gering erforscht sei, wie Schmidgall betont.<sup>783</sup> Damit tendiert seine Position zwar in Richtung der Komparatisten, berücksichtigt aber die bereits zu diesem Zeitpunkt publizierten Schriften von Brown oder Weisstein nicht; sein Fokus liegt auf dem Transfer von Texten in die Oper und so interessieren ihn deren spezifischen Konfigurationen, die auf diese Texte einwirken. Er entwirft beispielsweise eine Skala der Relation zwischen Gesang und Wirklichkeitsbezug<sup>784</sup> oder fragt nach bestimmten Eigenschaften der Vorlagentexte: »How are literary works and music connected? The answers to this question are various; we can survey but a few here. Most fundamental is the sense that the literary work must give or leave the composer something to say.«<sup>785</sup>

---

gnifiante au plan référentiel.«

<sup>781</sup> Ibd.

<sup>782</sup> Schmidgall 1977, S. 24.

<sup>783</sup> »It has been my experience and observation that the study of literature and music is a sadly neglected field. Professors of literature are by and large indifferent, if not hostile, to musical translations of works within their domain. Professors of music are for the better part preoccupied with performance, strict musical analysis, and musical history. This provincialism is unfortunate, since so much of the great vocal literature could be more fully appreciated, not to say more intelligently performed, if studied in an integrated way as literature *and* music.« (ibd., S. 27f.).

<sup>784</sup> Die Extrempunkte der von Schmidgall aufgestellten Bandbreite reichen von *realistisch* bis *opernhaft*, wobei sich diese Veränderung durch eine *Erhöhung der emotionalen Intensität* auszeichnet. In diesem Modell koppelt er daran gesanglich-sprachliche Artikulationen, die ausgehend vom realistischen normalen Sprechen über die Stufen Deklamation, musikalische Deklamation, Secco-Rezitativ, Accompagnato-Rezitativ, Arioso und Arie hin zu Koloraturgesang führen (siehe ibd., S. 11).

<sup>785</sup> Ibd., S. 13. Deutlich wird in diesen Worten das Prinzip der *semantischen Unterdetermination*.

Als grundsätzliches Differenzkriterium von gesprochenem Drama und Oper betrachtet er die Verschiebung von sprachlich-distanzierter Reflexion hin zu emotionaler (und vor allem gezeigter) Aktion.<sup>786</sup> Eine Konsequenz daraus ist die Eliminierung allzu gedankenlastigen Materials:

A librettist, then, fashioning his text from a literary source, will naturally gravitate away from passages of discursive complexity and toward those that issue in psychological or physical action. A clear instance of this bias is found in Verdi's setting of *Macbeth*. Macbeth's first great monologue (I.7.I-28) is missing from the opera, and it's not difficult to see why. In this speech Macbeth weighs the implications of an assassination. It is abstracted and – to use a Shakespearean epithet – thought-sick. Nothing happens; Macbeth decides not to act.<sup>787</sup>

Ganz im Sinne der semantischen Unterdetermination sollte eine literarische Vorlage jedoch nicht bereits zu opernhafte konzipiert sein, weil sie dadurch wiederum als Libretto gänzlich ungeeignet wäre.<sup>788</sup> Auf der Grundlage dieser Überlegungen formuliert Schmidgall seine *Really Interesting Questions*, die als Fragestellung seiner Besprechungen fungieren; allerdings drehen sich diese vielfach um das Gelingen oder Misslingen der Transformation des Textes,<sup>789</sup> wodurch eine normativ-ästhetische Prägung seines Ansatzes entsteht.

Die Beschreibung der dem Libretto beigemessenen und ihm vermeintlich inhärenten Eigenschaften erfolgt aus unterschiedlichen Perspektiven: Während etwa Brown, ähnlich wie Schmidgall, Kriterien der Literaturrezeption in der Oper benennt,<sup>790</sup> betrachtet Friedrich Schultze das Libretto ausdrücklich nicht als literarisches Objekt, aber betont dessen Initiation der Werkgenese;<sup>791</sup> er erläutert dabei verschiedene ihm wesentlich scheinende Aspekte des Librettos, wie etwa die Verbindung von Qualität und Erfolg,<sup>792</sup> Übersetzungsfragen<sup>793</sup> oder seine Musikbezogenheit<sup>794</sup>. Essentielle Eigenschaften

<sup>786</sup> »One can often say of seemingly unoperatic literary works that theirs is a theater of words, whereas opera requires a theater of action, emotion, engagement, movement, and spectacle.« (ibd., S. 14).

<sup>787</sup> Ibid., S. 15.

<sup>788</sup> »Literature that is too musical may also pose difficulties. Schiller's play *The Bride of Messina* was written with operatic devices in mind, and yet it has proved one of the least attractive of his plays as operatic material. The second part of Goethe's *Faust* is extraordinary operatic in conception.« (ibd., S. 16).

<sup>789</sup> »What happens when literary masterpieces are submitted to the vagaries and traditions of opera and to the unique technical problems of putting an opera on stage? Why are some attempts spectacularly successful, some indifferent, and some abject? Why are certain works congenial to operatic treatment and others intractable? Which operatic conventions undermine literary values, and, conversely, which amplify them? How do contemporary fashions, artistic trends, historical events, and personal aesthetics affect the translation of literature into music? Some answers will be found in the following chapters. There I have examined specific connections throughout operatic history in which the work of author, librettist, and composer coalesced in an illuminating way – sometimes with breathtaking ease, sometimes disastrously, and sometimes with a maddening mixture of fidelity and insensitivity.« (ibd., S. 21).

<sup>790</sup> »Opera poses a number of special problems in addition to those of other vocal music, especially with regard to the libretto. Here there is not only the need for a singable text, but also the requirement that a literary work be adapted to the peculiar requirements of the musical stage. (In theory, a libretto does not have to be based on a previous literary work, but in practice it usually is.) This adaptation will require such modifications as a drastic shortening of the text, multiplication and heightening of climaxes, suppression of elaborate or close reasoning, and language which is to be felt in song rather than understood word by word. These are only a few of the problems to which vocal music gives rise.« (Brown 1970, S. 103).

<sup>791</sup> »Wie ist ein Libretto beschaffen, da es doch kein Werk der Literatur ist (aber manchmal dort seine Wurzeln hat), sondern dem Komponisten den zündenden Funken liefern soll [...]« (Schultze 1973, S. 358).

<sup>792</sup> »Leider sagt uns jedoch niemand, was ist gut und was ist schlecht im Bereiche der Kunst. Zum einen: Wir wissen es nicht (vielleicht ist das gut so), zum anderen: Der Begriff ist Wandlungen unterworfen und subjektiver Wertung.« (ibd.).

<sup>793</sup> »Das Problem des übersetzten Librettos bleibe ausgeklammert. Das Unmögliche kann kein Gott möglich machen, und Passagen wie ‚Figaro qua – Figaro là‘ usw. oder ‚Vedrai se giovino raggiri e cabale‘ aus ‚Don Pasquale‘ kann in deutscher Sprache kein Mensch singen. Damit muß man sich abfinden.« (ibd., S. 367).

des Opernstoffes sind für Schultze »Kontraste und Emotionen, Ruhepunkte und Bewegung, der menschliche Konflikt und seine Lösung.«<sup>795</sup> Doch nicht alle der aufgezählten Elemente sind genuin *librettistische* Kategorien, wie er selbst ausführt<sup>796</sup> – bis (möglicherweise) auf die spezifische Entfaltung der Zeit in der Oper:

Es ist ein Gemeinplatz, daß die gesungene Phrase mehr Zeit beansprucht als die gesprochene. Wie alle Gemeinplätze ist auch dieser richtig, falsch jedoch in einem tieferen Sinne. Scherchen hat darauf hingewiesen: ‚Die Musik bringt völlig neue Zeitwerte in das Erlebnis der Szene hinein. Erstens dehnt die Musik die Zeitdauer, andererseits kürzt sie sie.‘ Ein Beispiel: Der zweite Akt der ‚Bohème‘, prall mit Handlung gefüllt, würde im Sprechdrama wahrscheinlich 45 Minuten dauern. In der Oper dauert er knapp 19 Minuten. Das kommt sicher nur wenigen Zuschauern zum Bewußtsein. Es gibt mehr Beispiele dafür, man kann sie nicht anführen – jedoch gehört dies außerordentliche Phänomen zum Handwerkszeug eines jeden, der ein Libretto schreibt.<sup>797</sup>

Ein mehrfach publizierter<sup>798</sup> Aufsatz von Klaus Günther Just beschäftigt sich zwar mit dem deutschsprachigen Opernlibretto,<sup>799</sup> doch auch dessen Eigenschaften sind aufgrund mangelnden Interesses an der *literarischen Sonderform* (so Just) seitens der Literaturwissenschaft noch nicht untersucht, weswegen er konstatiert: »Das Opernlibretto darf als unbekannte literarische Größe gelten.«<sup>800</sup> Deshalb skizziert er einige systematische Aspekte des Librettos wie etwa seine kulturgeschichtliche Funktion als Träger des Mythos,<sup>801</sup> seine Nähe zur Epik<sup>802</sup> oder spezifische Modifikationen im Rahmen der Literaturrezeption<sup>803</sup>.

Eine Publikation von Günther Schauenberg zielt ebenfalls auf spezifische Eigenschaften; sie erfolgt aus der Perspektive der Theaterwissenschaft und möchte *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper* untersuchen, womit zwangsläufig auch die Librettotheorie tangiert wird. Schauenberg, der bewusst nicht in Bereiche wie Oper, Musikdrama oder Musiktheater unterteilt,<sup>804</sup> geht von der Theatralität als dominierendem Faktor aus:

<sup>794</sup> »Das Libretto führt kein Eigenleben. Aber unsicher bleibt hingegen die Antwort auf die Frage: Zieht das Libretto die Musik nach sich oder die Musik, verlangt sie nach dem Libretto? Nun ist die Musik ja sicher nicht vor dem Libretto da, von Keimzellen abgesehen, und besonders dann, wenn der Komponist seinen Text selbst schreibt.« (ibd.).

<sup>795</sup> Ibd., S. 368.

<sup>796</sup> »Der Kontrast, also Gegensatz und Polarisierung, hat seine Basis im Bereich der Musik.« (ibd.).

<sup>797</sup> Ibd.

<sup>798</sup> Just 1975; dann erneut (Just 1976) und später nochmals (Just 1984), worauf etwa Nieder (Nieder 1989, S. 6) oder Grell (vgl. Grell 1995, S. 35, Anmerkung 32) hinweisen. Der im Jahr 1923 geborene Germanist Just verstarb bereits unerwartet 1977 (siehe Newman 1997, S. 113f.).

<sup>799</sup> Just rezipiert neben einschlägigen deutschsprachigen Publikationen (explizit nennt er beispielsweise Kunath 1925, Scherle 1954, Abert 1960, Gerhartz 1968 oder Link 1975) als englischsprachige Publikation Smith 1970, worin die sich sacht beginnende Verzahnung von deutsch- und englischsprachigem Diskurs zeigt.

<sup>800</sup> Just 1975, S. 203.

<sup>801</sup> »Das Opernlibretto kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, die antiken Stoffe in permanenter Variation über fast vier Jahrhunderte hinweg für ein sehr breitgestreutes Publikum lebendig gehalten zu haben. Eine Geschichte des Nachlebens der Antike zu schreiben, ohne die vorrangige Rolle des Opernlibrettos hervorzuheben, wäre kaum möglich.« (ibd., S. 206).

<sup>802</sup> »Die vom Opernlibretto verarbeiteten antiken Stoffe sind überwiegend Stoffe epischen Ausmaßes und in den meisten Fällen auch durch Epik und Geschichtsschreibung, also Prosa-Epik, vermittelt worden. Rein literarisch ist der Librettist weniger auf das Drama als auf die Epik angewiesen, darauf rückbezogen, dann rückgebunden.« (ibd.).

<sup>803</sup> »Bei dieser Übertragung muß der Librettist dreierlei leisten [...] Ersten muß der jeweilige Stoff [...] stark gerafft, am besten auf einige wenige charakteristische Situationen zusammengezogen werden. [...] Zweitens muß im Rahmen dieser Situation die Rede der einzelnen Gestalten dynamisiert und zugleich subtilisiert werden. Der Librettist bedarf dazu der Fähigkeiten weniger eines Dramatikers als vielmehr eines Lyrikers, der in der Lage ist, die gesamte Skala der Emotionen in knappsten Wortgefügen auszudrücken. Drittens [...] müssen die jeweiligen Situationen überzeugend in großräumige, kontrastreiche Schau-Bilder umgesetzt werden.« (ibd.).

<sup>804</sup> »Eine Unterscheidung scheint mir nur dann sinnvoll, wenn von den spezifischen Abweichungen die Rede ist. Da



Daß die Musik von Monteverdi über Mozart und Wagner bis hin zu Berg in Hinblick auf das Theaterereignis konzipiert ist, bestätigen auch namhafte Musikwissenschaftler. Deshalb kann keine Rangfolge der Einzelkomponenten aufgestellt werden.<sup>805</sup>

Schaenberg konzentriert sich jedoch auf ein einziges Strukturprinzip – den glücklichen Ausgang des Opernplots, das sogenannte *lieto fine*, das er als für die Gattung grundlegend verbindliche Konstante ansieht:

Schon diese begriffliche Standardisierung läßt vermuten, daß diese dramaturgische Ausformung des Finales mehr sein muß als eine zufällige Umschreibung einer häufig geübten Praxis. In keiner anderen dramatischen Gattung als im Musiktheater findet man eine in ähnlicher Weise präzisierende Benennung eines Hauptteils.<sup>806</sup>

Das kann man so sehen, muss man aber nicht: Das Prinzip des *happy ending* findet unzweifelhaft ebenso Anwendung bei der Mehrzahl kommerzieller westlicher Film- und Fernsehproduktionen (»Hollywood«-Kino); darüber hinaus ist es zugleich ebenso wesentlicher, wenngleich nicht unbedingt konstitutiver Faktor der Komödie.<sup>807</sup> Da Schauenberg das *lieto fine* als verbindliches und vor allem konstitutives Element der Oper versteht, fallen demzufolge tragische Ausgänge, die zwar etwas seltener sein mögen, aber keinesfalls nur eine Randerscheinung darstellen, aus diesem verbindlichen Raster und bedürfen einer Rechtfertigung. Diese erklärt er schlichtweg als nicht in der Tradition der Oper stehend, sondern dem mit Musik unterlegten, aber gesprochenen Melodrama zugehörig. So befindet er beispielsweise für Bizets *Carmen*:

Der tragische Ausgang von 'Carmen' muß im Zusammenhang mit dem Abrücken von der Tradition der Oper als Gattung gebracht werden. Sie ist ein Schauspiel mit sehr viel Bühnenmusik. Die Elemente des Melodramas werden mit den Formen der Opéra comique verbunden.<sup>808</sup>

Außerdem deutet Schauenberg tragische Werkschlüsse aber auch als dennoch in der *lieto fine*-Tradition stehend<sup>809</sup> oder versteht selbst Parodien, die oftmals mittels des *Deus ex machina*-Mechanismus eingeläutet werden, als positive Varianten<sup>810</sup> dieses Prinzips. Grundsätzlich sieht er dabei zwei wesentliche Aufgaben der *Deus ex machina*-Wendung: »1. Herbeiführung des *lieto fine*, 2. Herstellung einer Theaterwelt, die als künstliche erkannt werden soll. Beide Bereiche lassen sich als operntypisch bezeichnen. Als dramaturgisches Element ist deshalb der 'deus ex machina' stilbildend

---

hier aber gerade die Gemeinsamkeiten deutlich gemacht werden sollen, ist eine Differenzierung überflüssig. Alle oben angeführten Begriffe sowie einige andere bezeichnen ein Theaterereignis unter Mitwirkung des gesungenen Wortes und eines mehr oder weniger aufwendigen Instrumentalapparates. Die diesen Theatergebilden zugrundeliegenden Schemata und stereotypen Bauformen sind der Untersuchungsgegenstand der Dissertation.« (Schauenberg 1975, S. 7). Damit umgeht Schauenberg eindeutig die Forderung nach begrifflicher Abgrenzung, die auch eine Ein- und Abgrenzung seines Untersuchungsgebietes nach sich ziehen würde. Wie im Titel angegeben, bleibt er dennoch bei dem, was grosso modo als Oper verstanden wird – und ignoriert folglich Operette, Ballett etc.

<sup>805</sup> Ibid.; so erklärt er etwa am Beispiel der Barockoper: »Auch die Musik kann nicht den Zauber übertrumpfen, den der Bühnenmaschinist inszeniert.« (ibid., S. 22).

<sup>806</sup> Ibid., S. 41.

<sup>807</sup> Diese hier wiedergegebene These formuliert freilich eher Tendenzen als unumstrittene Fakten, da sich die Sachlage im Falle der Komödie und ihrer Theorie als mindestens ebenso schwierig gestaltet wie für das Libretto und dessen theoretischer Auseinandersetzung: »Ein allgemein verbindlicher Begriff ‚Komödie‘ existiert derzeit nicht. Selbst das Kriterium *Komik* – schon seinerseits ohne einheitliche Definition – wird nicht durchweg als konstitutiv angesehen [...] Dasselbe gilt für ein zweites traditionsreiches Element: das gute Ende, d. h. das der Tragödie entgegengesetzte Komödien-Verfahren, bei der Darstellung von Verfehlung und Mißlingen den damit verbundenen Schmerz nicht zu akzentuieren.« (Profitlich/Stucke 2007, S. 309).

<sup>808</sup> Schauenberg 1975, S. 134; ähnlich argumentiert er für *Salome* (Richard Strauss) (ibid., S. 152f.) oder *Wozzeck* (Alban Berg) (ibid., S. 154f.).

<sup>809</sup> Vgl. ibid., S. 74.

<sup>810</sup> Vgl. ibid., S. 157.

für die Gattung Oper.«<sup>811</sup> Ebenso wie Schauenberg das Prinzip des *lieto fine* strapaziert, damit es in der Mehrzahl der Opern als strukturelles Merkmal nachweisbar wird, dehnt er auch den Deutungsrahmen des *Deus ex machina*-Effekts;<sup>812</sup> hier wäre jedoch zu diskutieren, inwieweit dem auf Illusion zielenden Barocktheater (und damit auch der Oper) die Tendenz zur Sichtbarmachung der eigenen Artifizialität zu unterstellen ist. Er verdeutlicht seine Auffassung an der Verwendung des Orpheus-Stoffes in der Oper:

Die Kohärenz des Sängers Orpheus mit dem gesungenen Kunstwerk selbst wird in der Literatur häufig erwähnt, kann jedoch nur als Nebenerscheinung angesehen werden. Denn nicht Natürlichkeit, sondern gerade Künstlichkeit ist ja das Prinzip der Oper. Das Artifizielle schlägt sich auch in der Verbindung von antikisierten Stoffen mit Pastoralelementen nieder, wofür die Orpheussage prädestiniert scheint. Gerade darin dürfte der Hauptgrund ihrer oftmaligen Vertonung liegen.<sup>813</sup>

Nicht nur in diesem Aspekt weicht Schauenberg von der mehrheitlich vertretenen Meinung, die darin eher selbstreferentielle Legitimierungsbestrebungen sieht, signifikant ab; um die These vom universal gültigen *lieto fine* zu untermauern, organisiert er außerdem die Faktenlage um die Entstehung der Oper in passender Weise, wobei es den Anschein hat, dass Schauenberg den Einfluss der Florentiner Camerata auf die Gattung nicht relativieren, sondern zugunsten anderer Einflussgrößen geradezu eliminieren möchte:

Die Florentiner Camerata kann also nicht als Urheberin der Oper angesehen werden. Die Oper hat sich vielmehr aus vielen verschiedenen theatralen Gattungen des Mittelalters und der Renaissance entwickelt, die sich später ergänzen und gegenseitig befruchten. Die Evolution der Oper setzt im 15. Jahrhundert ein und ist bis heute nicht abgeschlossen.<sup>814</sup>

Eine solche Formulierung ist zwar keinesfalls inkorrekt,<sup>815</sup> allerdings etikettiert Schauenberg viele von der Forschungsliteratur überwiegend als Präformen verstandene Werke bereits selbstverständlich als »richtige« Opern.<sup>816</sup> Es wird erkennbar, wie sehr Schauenbergs allgemeines Modell der Oper mit der Barockoper kongruiert und seine stereotypen Bauformen größtenteils wohl auch nur auf diese adäquat applizierbar sein dürften.<sup>817</sup> Untermuert wird dies durch weitere von ihm aufgeführte Elemente dieser Reihe wie Requisiten, Verkleidungs-, Verwandlungs- und Verwechslungsszenen. Dennoch scheinen sich mögliche Anknüpfungspunkte zu ergeben, die für eine allgemeine Libret-

<sup>811</sup> Ibd., S. 62.

<sup>812</sup> »Und selbst Richard Wagner, der in seinen theoretischen Schriften gegen das *lieto fine* der Oper polemisiert, kann sich dieser operntypischen Figur nicht ganz versagen. [...] Allein bei einer Betrachtung der Göttin Erda aus dem 'Ring des Nibelungen' fällt sofort die Parallelität zum 'deus ex machina' auf. Schon die Art ihrer Erscheinung gemahnt an den Maschinentzauber der Barockoper.« (ibd., S. 59f.).

<sup>813</sup> Ibd., S. 63.

<sup>814</sup> Ibd., S. 31.

<sup>815</sup> Siehe dazu auch Kapitel 2.

<sup>816</sup> »Neben den Trionfi sind die Intermedien oder Intermezzi Ebenbilder der späteren Oper. Sie sind den Opern um 1600 völlig kongruent.« (Schauenberg 1975, S. 19). Ebenso: »Die sacrae rappresentationes, die Schäferspiele und die Intermedien sind ebenso 'Opern' wie Peris 'Dafne' und Cavalieris 'Rappresentatione di anima, et di Corpo'.« (ibd., S. 25). Gerade Cavalieris Schöpfung bewegt sich allerdings in einem diffusen Zwischenstadium zwischen geistlicher Oper und (dem sich ebenfalls erst entwickelnden) Oratorium.

<sup>817</sup> Wohl auch deswegen betont er beispielsweise nachhaltig den Einfluss des Schäferspiels auf die Barockoper, der er bemerkenswerte Eigenschaften unterstellt – so schreibt er über die Hamburger Oper am Gänsemarkt: »Sie verdankt ihre Existenz der Hamburger Bürgerschaft und ist zur Zeit ihrer Eröffnung 1678 eher als Nachfahre des Schuldramas der deutschen Jesuiten anzusehen.« (ibd., S. 98). Für das Kastratenwesen befindet er, dass darin »[...] eine menschliche Sehnsucht sichtbar wird, die auf die Transzendierung des sexuell Determinierten gerichtet ist.« (ibd., S. 228). In ähnlicher Weise diskussionswürdig wäre die von Schauenberg vertretene These, dass sich das Opernwesen im Venedig des 17. Jahrhunderts ausschließlich zum Zweck der Ablenkung vor dem eigenen ökonomischen und politischen Niedergang der ehemals mächtigen Adelsrepublik entwickelt hätte (vgl. ibd., S. 50f.).

totheorie fruchtbar gemacht werden könnten – etwa, wenn Requisiten zum optischen Vermittler von bestimmten Informationen werden, die wegen der eingeschränkten verbalsprachlichen Artikulation der Oper nur schwer transportierbar sind; als Beispiel beschreibt Schauenberg die Briefszene:

Besonders beliebt sind Intrigen per Brief und ihre Auflösung; das Aufrollen der intriganten Handlungsweise wäre im Opernlibretto zu mühevoll und bliebe, da folgerichtig argumentiert werden müßte, meist unverständlich, weil es an die Sprache gebunden wäre. Diese Schwierigkeit wird umgangen, indem ein optisch präsent Requisit die Intrige verdeutlicht.<sup>818</sup>

Ist dieses – wie Schauenberg beinahe tautologisch formuliert – »optische Requisit« noch mit einem musikalischen Element verbunden, kann sich damit ein spezifisches Ausdrucksmittel der Oper ergeben.<sup>819</sup>

Ein weiteres Beispiel aus der Theaterwissenschaft kann stellvertretend die Problematik verdeutlichen, die entsteht, wenn historische Fakten signifikant abweichend oder tendenziös interpretiert werden. Es handelt sich dabei um die Monographie von Liselotte de Ridder, die ihre Schrift zwar durch den Titel innerhalb der Librettoforschung positioniert,<sup>820</sup> aber nicht nur aus Sicht der Librettoforschung angreifbar ist. Dies beginnt bereits bei ihren einleitenden Überlegungen, die weder erklären, weshalb in den nachfolgenden Überlegungen musikalische Aspekte ausgeklammert bleiben werden, noch die spezifische Ebene der Verknüpfung von Commedia dell'arte und komischer Oper ausreichend darlegen:

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die Beziehungen der Commedia dell'arte zur Entstehungsgeschichte der komischen Oper zu untersuchen. Die Beschäftigung mit zwei so verschiedenen Gattungen, Commedia dell'arte und komische Oper, rührt an das Problem der Oper überhaupt, das Verhältnis Wort-Ton, Dichtung-Oper. Es geht also dabei einmal um die Beziehungen zwischen Drama und Oper, und zum anderen um den Einfluß, den eine gewisse Spielart, in diesem Falle die Commedia dell'arte auf die Entwicklung der komischen Oper ausgeübt hat.<sup>821</sup>

Wenig luzid erscheint, weshalb die Commedia dell'arte unmittelbar am Wort-Ton-Verhältnis der Oper grundlegend »rühren« sollte – besonders vor dem Hintergrund, dass sie ihrem Kern nach eher als körperbetontes, mehr volkstümliches und weniger streng literarisierendes Sprechtheater aufzufassen wäre, während demgegenüber die Figuren der Oper beispielsweise innerhalb ihrer Rolle keinen solchen breiten Spielraum für Improvisation besaßen; allerdings werden als charakteristische Merkmale des Personals der Oper oftmals physische Präsenz und Typisierung beschrieben, womit eine gewisse Ähnlichkeit mit der Commedia dell'arte vorhanden scheint: So wie in der Oper Stimmfächer mit bestimmten Rollentypen korrelieren, besitzt die Commedia dell'arte ein bestimmtes Arsenal an Typen.<sup>822</sup> Dennoch ist davon auszugehen, dass sich die wesentlich höhere Intensität der Schematisierung der Commedia dell'arte mehr als nur graduell von derjenigen der Oper unterscheidet – auf die Qualität dieser differierenden Schematisierungsarten geht de Ridders Text aber nicht ein. Davon

<sup>818</sup> Ibid., S. 177.

<sup>819</sup> »Es ersetzt Erklärungen und wird im Kontext mit der Musik zum Zeichen und Symbol; damit trägt es häufig einen Großteil des Gedanklichen in sich, das auf der Opernbühne sonst kaum verständlich gemacht werden könnte.« (ibid., S. 183). Besonders intensiv sieht Schauenberg dieses Prinzip dabei von Wagner verwendet; jedoch auch zuvor (Mozarts *Zauberflöte*) und danach (*Die Frau ohne Schatten* von Strauss).

<sup>820</sup> Dieser lautet: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert.*

<sup>821</sup> Ridder 1971, S. I.

<sup>822</sup> Dies beschreibt auch Ralph Müller: »Man kann sich fragen, weshalb es überhaupt zu einer solchen Schematisierung der Stimmfächer, des Ambientes und des Handlungsablaufs kommen konnte. Dabei wird man auf dem Weg über die komische Oper schließlich auf die Traditionen der Commedia dell'arte stoßen.« (Müller 1965, S. 27). Sowohl für die Oper als auch die Commedia dell'arte gilt allerdings, dass diese spezifischen Konfigurationen jeweils nur für konkrete Zeit- bzw. Ortsräume gültig sind.

abgesehen handelt es sich hier nicht einfach nur um zwei verschiedene Formen von Theater, wie ihr Ansatz unterstellt, sondern um grundlegend differierende Ausdruckskonzepte;<sup>823</sup> ihre Untersuchung beschränkt sich demgegenüber darauf, die aus der *Commedia dell'arte* bekannten Typen und dramaturgischen Konstellationen in Werken der *Opera buffa* um jeden Preis nachzuweisen. Zudem bezieht sich der zugrunde gelegte Untersuchungsraum ausschließlich auf die Blütezeit der *Commedia dell'arte* (und somit das Italien des 17. Jahrhunderts), obwohl im 18. Jahrhundert eine gewisse Konjunktur in Frankreich (etwa den Pariser Jahrmarktstheatern) erfolgte,<sup>824</sup> womit eine Berücksichtigung des daraus resultierenden potentiellen Einflusses auf die *Opéra comique* indiziert, zumindest jedoch erwähnenswert schiene. Das von de Ridder verfolgte Vorgehen zeigt sich dahingehend als diskussionswürdig, dass die Anfänge der komischen italienischen Oper in der Forschungsliteratur überwiegend zu Beginn des 18. Jahrhunderts verortet werden; weil sich ihr Untersuchungsbereich demgegenüber jedoch auf das 17. Jahrhundert beschränkt, muss sie den Umfang, vor allem aber die Anfänge der komischen Oper erheblich erweitern, um überhaupt Vergleichsobjekte erhalten zu können. Sie erklärt etwa:

Orazio Vecchis Hauptwerk, 'L'Anfiparnasso'[sic!], festigte nicht allein seinen Ruf als bedeutendster Vertreter der Madrigalkomödie, sondern setzte ihn auch in das Ansehen, Verfasser der ältesten komischen Oper zu sein. Die Meinungen über seinen Ruhm gehen in der Literatur auseinander. Fehlte dem Werk auch das wesentliche Kriterium einer Oper der Zeit, nämlich der monodische Stil, so darf es auf der anderen Seite darauf Anspruch erheben, ein durchkomponiertes Singspiel und damit ein direkter Vorläufer der komischen Oper zu sein.<sup>825</sup>

Damit verlegt sie den Anfang der *Opera buffa* entgegen der kontemporären Forschungshaltung um mehr als 100 Jahre, denn Vecchis Werk wurde 1594 uraufgeführt und erschien 1597 erstmals im Druck.<sup>826</sup> Ihre These ignoriert neben dem (von ihr jedoch selbst beschriebenen) fundamentalen Aspekt, dass es sich nicht um den »neuen« die Oper auszeichnenden monodischen Gesang, sondern um die »alte« Polyphonie handelt, ebenso die Tatsache, dass *L'Amfiparnasso* noch keine einheitliche Identität von Rolle und Stimme aufweist: Ein grundlegend zentrales Kriterium der Oper kann jedoch im Zusammenfallen von Rollenfigur und Singstimme gesehen werden.<sup>827</sup> Außerdem scheint es bei

<sup>823</sup> Die kontemporäre Forschung geht beispielsweise davon aus, dass die Frühformen der *Opera buffa*, die *commedia per musica* (im neapolitanischen Ursprungsdiakkt *commedeja pe' mmuseca* genannt), überhaupt kein volkstümliches Theater war: »Die *Commedeja pe' mmuseca* war im Gegensatz zu manchen späteren Erscheinungsformen der *Opera buffa* kein primär volkstümliches Phänomen: die Aufführungen der ersten so benannten Werke fanden in Privathäusern und vor ausgewähltem Publikum statt. Die früheste nachweisbare *Commedeja*, *La Cilla* (Libretto von Francesco Antonio Tullio, Musik von Michelangelo Faggioli) wurde 1706 im Hause des Principe di Chiusano unter Anwesenheit des österreichischen Vizekönigs Daun gegeben [Allerdings war Wirich Philipp Graf von und zu Daun wohl erst von 1707-1708 österreichischer Vizekönig in Neapel (siehe dazu Wallnig 2011, S. 109); Anm. d. Verf.]. Der hierin schon rein äußerlich dokumentierte elitäre Anspruch findet seine Bestätigung auch darin, daß sich die *Commedeja pe' mmuseca* von Anfang an mehr der in den kleinen, gebildeten Zirkeln gepflegten Sprechkomödie verpflichtet fühlte als dem in Neapel sehr lebendigen Stegreiftheater.« (Brandenburg 2001, S. 97).

<sup>824</sup> Siehe dazu etwa Charlton 1992, S. 206.

<sup>825</sup> Ridder 1971, S. 34f.

<sup>826</sup> Da sie den Beginn derart nach vorne verschiebt, stellt sie auch die relevanten Werke des 17. Jahrhunderts in eine stringente Traditionslinie. Gelegentlich werden zwar – unter entsprechenden Vorbehalten – Werke wie *Che soffre sperì* (1637/39) von Giulio Rospigliosi vorsichtig als früheste Vorläufer der komischen Oper bezeichnet; für de Ridder freilich handelt es sich nicht nur um erste *Versuche*: »Giulio Rospigliosi (1600-1669), dem späteren Papst Clemens IX., fällt das Verdienst zu, Schöpfer und Vater der musikalischen Komödie zu sein.« (ibid., S. 81).

<sup>827</sup> »Das Besondere an der Oper ist nicht, daß, sondern wie sie Musik und Drama verbindet. Das Besondere an der Oper ist der komponierte Dialog, der musikalische Gefühlsausdruck, die Menschendarstellung durch Musik, der Gegensatz von offener und geschlossener Form, die Spannung zwischen instrumentalem Fundament und Singstimme.« (Leopold 2004, S. 13).

Vecchis Konzeption, die zwar gewiss Elemente der *Commedia dell'arte* mit denen des Madrigals amalgamiert, noch nicht einmal sicher, ob tatsächlich an eine szenische Darstellung gedacht war:

Obwohl Vecchi sich in der Vertonung an verschiedenen Stellen um eine Unterscheidung zwischen den Personen eines Dialoges bemühte, indem er, wie etwa in dem Streit zwischen dem anmaßenden Spanier und dem Possenreißer Zanni, den ›handelnden‹ Personen unterschiedliche Stimmgruppen zuwies, ging er doch nie so weit, einen ›echten‹ Dialog mit einer Identität von Rolle und Stimme zu komponieren – und dies umso weniger, als eine szenische Ausführung nicht intendiert war; daran läßt der gesungene Prolog keinen Zweifel [...] <sup>828</sup>

Davon unbeirrt konstruiert de Ridder eine Entwicklungslinie zwischen Madrigalkomödie und *Commedia dell'arte* – aber erstaunlicherweise unter Ausklammerung der Bestrebungen der Florentiner Camerata;<sup>829</sup> demgegenüber unterstellt sie an anderer Stelle, dass von der Gelehrtenvereinigung aus Florenz die *Commedia dell'arte* explizit berücksichtigt und akzeptiert worden wäre.<sup>830</sup> Sie bezieht letztlich das gesamte italienische Opernschaffen des 17. Jahrhunderts ausschließlich auf die *Commedia dell'arte* und weist (auf Basis einer dünnen Vergleichsebene, die aus Typen, deren Modifizierungen sowie basalen dramaturgischen Konstellationen besteht) in jedem Werk deren Elemente nach, beispielsweise auch in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.<sup>831</sup> Diskussionswürdig scheinen auch andere ihrer Thesen, wie etwa die im 17. Jahrhundert ausgeprägt intensive Verwendung des Orpheus-Stoffes (der, wie bereits besprochen wurde, das Problem, weshalb sich Figuren auf der Bühne singend artikulieren, elegant zu legitimieren in der Lage war und sich daher als Sujet besonders anbot); de Ridder behauptet jedoch demgegenüber:

Ohne Zweifel lag die Anziehungskraft des Stoffes in der starken Kontrastbildung zwischen Hirtenmilieu und drohender Gewalt der unterirdischen Mächte. Während der Ausgang der Sage nach der Darstellung Vergils tragisch war, forderte die Oper als festliches Gelegenheitswerk ein versöhnliches Ende.<sup>832</sup>

Ebenso wäre der Wegfall des Chores in den öffentlichen Opernhäusern Venedigs mehr in ökonomischen Gründen zu suchen (*Personalkosten*) als in einer ideellen Abkehr vom Konzept der *Camerata*.<sup>833</sup> Vertreten wird ein extrem stringentes und teleologisches Entwicklungsbild der komischen Oper, welches zur Progression *antike Komödie* – *Commedia dell'arte* – *Opera buffa* komprimiert wird:

Die Annahme, die komische Oper habe sich einzig und allein aus den Intermezzi entwickelt, beziehungsweise sei in der Erweiterung der Intermezzi zu suchen, erweist sich als nicht mehr haltbar. Stellten die Intermezzi nur kurze Episoden aus dem Themenkreis der *Commedia dell'arte* dar, so brachte die komische Oper ganze Stücke aus dem Volksmilieu und auf Volksebene zum Vortrag.<sup>834</sup>

Daher verortet sie das italienische Opernlibretto des 17. Jahrhunderts *komplett* unter dem Einflussbereich der *Commedia dell'arte*:

<sup>828</sup> Ibid., S. 46.

<sup>829</sup> »Schaltet man nun die Bemühungen der Camerata Fiorentina aus, so spannt sich ein direkter Bogen zu den Vorläufern der Oper, den Madrigalkomödien und von dort aus zur *Commedia dell'arte*.« (Ridder 1971, S. 74).

<sup>830</sup> »Ein erstes Zugeständnis der Florentiner Akademiker im Hinblick auf die Einflußnahme der *Commedia dell'arte* war die Tatsache, daß bei Vorstellungen an den Höfen in Florenz und Mantua Opernvorstellungen mit 'Commedie delle Zanni' alternierten.« (ibid., S. 70).

<sup>831</sup> Siehe dazu ibid., S. 113ff.

<sup>832</sup> Ibid., S. 77f. Dies korreliert wiederum mit den Thesen von Schauenberg 1975.

<sup>833</sup> Siehe dazu Ridder 1971, S. 100f.

<sup>834</sup> Ibid., S. 225.

Die Entstehungsgeschichte der komischen Oper in Italien aus dem Geiste der Commedia dell'arte ist in ihren Entwicklungsstadien die Geschichte des Librettos im 17. Jahrhundert schlechthin. Das Libretto jener Zeit gibt Aufschluß über die Kultur und den geistesgeschichtlichen Hintergrund einer Epoche des Verfalls.<sup>835</sup>

Damit kann ihre Monographie aufgrund der speziellen Herangehensweise<sup>836</sup> und Argumentation nur schwer als relevanter Baustein der Etablierung einer eigenen Forschungsrichtung verstanden werden. Überlegungen darüber, welchen Status sie dem Libretto, das an wenigen Stellen zwar als literarische Komponente bezeichnet,<sup>837</sup> aber nicht weiter problematisiert wird, beimisst, erfolgen nicht.

In den Schriften von Schauenberg und de Ridder wird deutlich, dass die Theaterwissenschaft zu diesem Zeitpunkt nicht unbedingt in zufriedenstellender Tiefe in die Opern- bzw. Musiktheaterforschung vorzudringen scheint, woran wiederum die Notwendigkeit eines grundlegend fundierten Umgangs mit dem historischen Material (wie grob in Kapitel 2 praktiziert) exemplarisch sichtbar wird.

Im Rahmen der Beschreibung von Librettoeigenschaften wird auch in dieser Periode das Prinzip der *semantischen Unterdetermination* weiterhin gestützt, so auch von Wolfgang Rihm, der sich dem Zusammenspiel von Libretto und Partitur zuwendet und dabei ausschließlich produktionsbezogen argumentiert.<sup>838</sup>

Das Libretto ist der einzige dichterische Text, der ‚nach Musik schreit‘. Gewöhnlich wird aber ein Text gerade dann als nach Musik schreiend bezeichnet, wenn er aus dem Geist der Musik erfunden ist, also Klang und Form der musikalischen Vieldeutigkeit entgegenkommen, weil von dort herkommend. Dies sind nun gerade die Texte, die auch ohne Musik Musik sind, also nicht verdoppelt werden müssen. Es sei denn, sie treffen Musik an in der Bereitschaft, sie zu vereinnahmen oder ihrerseits in ihnen sich aufzulösen [...] Verschwinden heißt hier ja auch nicht: unwirksam werden. Der Text, der in Musik verschwindet, ist eben nicht ein Text, der nicht mehr da ist, sondern einer, der anders da ist.<sup>839</sup>

Der Vollständigkeit halber wäre eine Monographie von Günter Haußwald<sup>840</sup> zu erwähnen, die sich allerdings als Kompilation historischer Daten entpuppt und somit epigonal bleibt. Festgehalten wer-

<sup>835</sup> Ibid., S. 226.

<sup>836</sup> Sie ordnet das verwendete Material zwar im Großen nach den jeweiligen Zentren (also etwa Florenz, Rom, Venedig), fasst aber in der Mikrostruktur ausschließlich nach den jeweiligen Librettisten zusammen, wobei die »Analyse« aber letztlich in der Darstellung, Nacherzählung und Inhaltzusammenfassung der Libretti besteht; echte Typisierungen, Kategorisierungen oder Schlussfolgerungen dagegen fehlen.

<sup>837</sup> De Ridder bemängelt zwar die Vernachlässigung des literarischen Aspekts des Librettos in anderen Forschungsbeiträgen, vermeldet jedoch lapidar: »Die literarische Seite wurde dabei, vor allem in Bezugnahme auf die Entwicklung der opera buffa, nur gelegentlich gestreift. Hier anzusetzen, ist das Hauptanliegen der folgenden Untersuchung.« (ibid., S. 73). Es bleibt zu konstatieren, dass sich ihre Beobachtungen aber nur selten in genuin literarischen Kategorien abspielen – dafür sind sie zu oberflächlich, wie am Beispiel deutlich wird: »Rospigliosis Libretto zu der Oper 'Che soffre sperì' vereinigt Elemente der Commedia dell'arte in sich. Neben Einflüssen aus dem Schäfermilieu und des Wunderbaren, erweisen sich vor allem die Diener als direkte Nachfahren der Dienertypen der Stegreifkomödie. Ihr Charakter offenbart sowohl bäuerische Dummheit, als auch Verschlagenheit, Spott und Treuherzigkeit. Ihre realistische Lebenseinstellung, die den Sinn und Zweck ihres Daseins erläutert, erschöpft sich in der Sorge um das leibliche Wohl [...]« (ibid., S. 90).

<sup>838</sup> »Musik für die Bühne erfordert Verdopplung der textlich gegebenen Voraussetzungen, damit jene für das Musiktheater und später bedingt für den Film charakteristische Verdreifachung von Text, Bild und Ton im jeweils anderen möglich wird.« (Rihm 1979, S. 30).

<sup>839</sup> Ibid., S. 31f. Dass solche Perspektiven mit dem Phänomen der Literaturoper kollidieren, wurde bereits mehrfach erläutert.

<sup>840</sup> Der hier besprochene Text (Haußwald 1973) findet sich als Kopie einer Schreibmaschinenschrift ohne weiterführende Angaben in der Universitätsbibliothek der Universität Bayreuth (Haußwald, Günter: *Das Deutsche Libretto*. O. O. 1973) und hat – trotz der Namensgleichheit – vermutlich nichts mit dem Schaffen des habilitierten Musikhistorikers Dr. Günter Haußwald (1908-1974) zu tun, der 1937 mit der Schrift *Johann David Heinichens Instrumentalwerke* promoviert wurde (siehe dazu Vierhaus 2006b, S. 518) und beispielsweise im Rahmen der *Schriften zur*

den könnte immerhin, dass Haußwald das Libretto im Sinne der semantischen Unterdetermination als unselbstständiges Objekt beschreibt.<sup>841</sup>

In die Versuche der Beschreibungen der Eigenschaften des Librettos mischen sich nun auch vermehrt Vorschläge zu dessen Analyse. In *Oper* von Peter Hacks, der hier zugleich als Vertreter der Stimme aus der literarischen Praxis auftritt, besitzt für die Debatte nur das letzte Kapitel *Versuch über das Libretto* Relevanz, wenn es auch in der Forschungsliteratur überwiegend als Steinbruch teils kurioser Zitate Verwendung findet. Dabei bieten Hacks' Überlegungen, etwa die Eigenschaften dessen betreffend, was gemeinhin unter »Genre« zu verstehen ist, durchaus eine gewisse Frische, da sie vom Korsett streng wissenschaftlichen Herangehens befreit sind. Hacks bekennt sich zur Funktionsgebundenheit des Librettos<sup>842</sup> und postuliert die Notwendigkeit der Analyse des gesamten Kunstwerks, dessen Teil das Libretto ist:

Das Libretto nun aber hat keinerlei technische Vorbedingung außer der Operaufführung, die es ermöglichen soll, und kein Publikum als das der Oper, und keines seiner Gesetze mithin leitet sich aus ihm selbst, alle hingegen aus der Oper her. Die Untersuchung wird demnach von nichts anderem ausgehen als von einem Begriff der Oper, welchen sie übrigens – denn irgendwo muß ein Anfang sein – als bekannt voraussetzt.<sup>843</sup>

Hacks mag hier im Rahmen seiner Hypothese Einschränkungen zur Modellbildung vornehmen müssen; dass weder die Oper noch deren Anfang diskussionslos vorausgesetzt werden können, wurde bereits zu Beginn dieser Arbeit besprochen. Dennoch weist er als einer der Wenigen nachdrücklich darauf hin, dass sich die Analyse des Librettos nicht von dessen äußerer Form, die zwar einen hochgradig dramatisch-literarischen Eindruck hervorruft, beeinflussen oder gar blenden lassen darf, sondern penibel zu differenzieren hat zwischen unterschiedlichen Kunstformen, deren Gestalt variiert, je nachdem ob sie im jeweiligen Speichermedium betrachtet wird oder in ihrer Artikulationsform:

Die Hauptgefahr des Mißverständnisses liegt darin, daß das Libretto so ähnlich aussieht wie ein Theaterstück [...] Das Libretto dient der Oper als Unterbau für das Darstellungsmedium Musik; dem Drama dient es, in ihm versteckt, als Unterbau für das Darstellungsmedium Literatur. Hieraus folgen alle Unterschiede zwischen Oper und Drama.<sup>844</sup>

Für Oper und Drama sieht Hacks allerdings folgende Gemeinsamkeiten: »Oper und Drama stimmen in dreien ihrer Beschaffenheiten überein. Sie sind dramatische Gattungen, nicht epische; [...] Sie sind poetische Gattungen, nicht prosaische. Und sie sind, drittens, große Künste, nicht kleine.«<sup>845</sup> Seine nachfolgenden Ausführungen vermögen die vielversprechenden Vorgaben jedoch nicht einzulösen,

---

*völkischen Bildung* das stark tendenziöse Werk *Die deutsche Oper* veröffentlichte (»Unsere Aufgabe ist es, an wesenhaften Kernpunkten arteigenem Operschaffens das Wirken deutschen Geistes sichtbar werden zu lassen.« (Haußwald 1941, S. 7)).

<sup>841</sup> »In jedem Falle stellt das deutsche Libretto nicht eine selbstständige literarische Gattung dar, sondern ist an die Vertonung der Worte gebunden. Entfällt der kompositorische Prozeß, so bleibt der Text Torso, Rudiment, ohne selbst lebensfähig zu sein. Erst durch Musik und Szene erhält die literarische Vorlage volle Realität.« (Haußwald 1973, S. 1f.). Damit integriert er gleichzeitig die Forderung nach der Orientierung an der Theaterwirkung.

<sup>842</sup> »Anders als der Text des Dramas hat der des Librettos keinen Zweck in sich. Sein Zweck ist außer ihm, in der Musik. Wenn die Oper die Kunst ist die eine Handlung in musikalischen Formen erzählt, hat das Opernbuch keine weitere Aufgabe als die, jene musikalischen Formen zu ermöglichen. Im Grunde werden seine Worte von niemandem ernsthaft zur Kenntnis genommen, außer vom Komponisten; sobald der, anhand ihrer, seine Tätigkeit vollbracht hat, haben sie aufgehört zu sein. Die Oper hat nicht zwei Urheber, sondern einen, den Komponisten; das Verhältnis des Librettos zum Komponisten ist eines der Unterwerfung.« (Hacks 1976, S. 238).

<sup>843</sup> *Ibd.*, S. 210. Er führt dann dennoch aus: »Eine Oper ist die Ausfertigung einer dramatischen Handlung in musikalischen Formen zum Zwecke der szenischen Darstellung durch Sänger.« (*ibid.*, S. 211).

<sup>844</sup> *Ibd.*, S. 215.

<sup>845</sup> *Ibd.*, S. 234.

da er sich ab hier überwiegend in politischen Dimensionen bewegt.<sup>846</sup> Gleichzeitig fällt die Reflexionsebene stellenweise signifikant ab und als unausgesprochenes Paradigma dient Hacks die italienische Oper des 19. Jahrhunderts; dazu treten handwerkliche Ratschläge zur Verfertigung *guter* Opern und Libretti. So bringt er mehrheitlich zwar einzelne Aspekte der Gattungsproblematik in gekonnt aphoristischer Manier hervor (»Die hebräische Schrift hat keine Vokale, die Arie keine Konsonanten.«<sup>847</sup>), biegt allerdings gelegentlich argumentativ eigentümlich ab, etwa wenn er Wiederholungen einzelner Abschnitte als Konsequenz besserer Textverständlichkeit deutet, wobei solche Repetitionen eher von musikalischen Formen determiniert scheinen (zu denken ist dabei nicht nur an die *Da-capo-Form*); Hacks erklärt: »Die beste [Lösung; Anm. d. Verf.] ist das Verfahren der Wiederholung von gesungenen Sätzen. Jeder Text, selbst ein gesungener, wird endlich kapiert, wenn man ihn lange genug wiederholt.«<sup>848</sup>

Klaus-Dieter Link dagegen, dessen Promotion von Klaus Günther Just betreut wurde, grenzt in seiner Dissertationsschrift den Gegenstandsbereich a priori ein und fokussiert daher das Libretto der italienischen Oper von 1850 bis 1920. Seinen Untersuchungen vorgeschaltet ist ein theoretischer Teil, weshalb seine Arbeit im deutschsprachigen Raum als wichtiger Beitrag galt und gelegentlich sogar als »Meilenstein« bezeichnet wurde (dies sollte jedoch als allzu enthusiastische Etikettierung eingestuft werden). Die Blickrichtung Links erfolgt zwar aus der Literaturwissenschaft, allerdings betont er, das Libretto in seiner speziellen Funktion als Schnittstelle beschreiben zu wollen, wodurch ein interdisziplinäres *Procedere* indiziert sei:

Die gelegentliche Beschränkung der Literaturwissenschaft auf textimmanente und historische Problemstellungen verschließt im Arbeitsfeld der Dramatik für sie selbst einerseits zahlreiche erkenntnistheoretische Möglichkeiten, andererseits unterbindet sie für die relativ junge Disziplin ‚Theaterwissenschaft‘ Gelegenheiten zur Selbstfindung. Ein gemeinsamer Ansatzpunkt für Theater- und Literaturwissenschaft könnte hier bei einer mehr transzendenten, d. h. auf die Beziehung von Kunstwerk und Rezipient ausgerichteten Betrachtungsweise der ‚Text‘ sein: Für die Literaturwissenschaft die Imagination des im Text begründeten Theatralischen, für die Theaterwissenschaft die Wechselbeziehung zwischen Text und verifizierter Inszenierung.<sup>849</sup>

Fokussiert würde damit die Theatralität dramatischer Texte;<sup>850</sup> zugleich weist Link darauf hin, dass der Grad an Artifizialität Drama und Libretto gleichermaßen betrifft<sup>851</sup> und fordert deswegen eine

<sup>846</sup> »Das neue Drama, jedenfalls das der DDR, hat alle jenen Eigenschaften wiederentwickelt, die das Libretto haben muß. Es ist, bei höchstem Beziehungsreichtum, frei von überflüssiger Stoff-Fülle und unverdaut Zufälligem.« (ibd., S. 229; die von ihm genannten Vorteile wurden jedoch beispielsweise in frappierend ähnlichen Worten bereits *Metastasio* »Reform«-Libretti zugeschrieben).

<sup>847</sup> Ibd., S. 263.

<sup>848</sup> Ibd., S. 264.

<sup>849</sup> Link 1975, S. 12.

<sup>850</sup> »Gelegentlich wird in der Literaturwissenschaft der Fehler begangen, dramatische Werke ausschließlich als Lesedramen zu sehen. Deshalb sollte darauf hingewiesen werden, daß Libretti als Bühnenwerke bzw. als Teile von Bühnenwerken zu betrachten sind, geschaffen für singuläre Theateraufführungen [...] Bühnenwerke sollten im größeren Zusammenhang des theatralischen Ganzen bewertet werden, ihr Inhalt kann nicht vom schriftlich fixierten bewertet werden: Der Dramentext enthält in sich schon das Gesetz nicht nur geschriebenen Wortes, sondern auch das seiner Theatralität.« (ibd. S. 12).

<sup>851</sup> »Jedwedes Theater beruht auf extremen artifizialen Konventionen, die beim Schauspiel kaum jemals in Frage gestellt werden. Legen wir die Entwicklung der Oper aus der griechischen Tragödie zugrunde, dann ist es inkonsequent, für die Oper nicht die gleichen Konventionen gelten zu lassen. [...] Oper und Schauspiel lassen sich höchsten graduell differenzieren, wobei der Gradmesser – und hier beginnt die Problematik – nicht zu definieren ist.« (ibd., S. 14).



Distanzierung der Literaturwissenschaft gegenüber qualitativen Werturteilen über Libretti.<sup>852</sup> Er weist dabei auf die zu erwartenden methodischen Probleme hin:

Für den Literaturhistoriker stellt sich das Problem einer Einordnung des Librettos: Die von der Musik her gebildeten Epochenbegriffe der Operngeschichte müssen literaturwissenschaftlich relativiert werden, um historische Wechselwirkungen und werkgeschichtliche Einflüsse zu erkennen. Diese Problemstellung wird überlagert von der theoretischen Unsicherheit im Grenzgebiet Literatur-Musik.<sup>853</sup>

Erwähnenswert ist, dass Link in seinem Forschungsüberblick zwar einige der bis dato bekannten englischsprachigen Publikationen nennt,<sup>854</sup> deren Ergebnisse aber nicht weiter diskutiert oder integriert. Zumindest zeigt er in einer höheren Ausdifferenzierung als frühere Autoren terminologische Entwicklungen und theoretische Positionen, besonders Wort-Ton-Verhältnisse betreffend, auf. Problematisch (und demzufolge gelegentlich dafür kritisiert) ist sein Vorgehen allerdings dahingehend, von der italienischen Oper von 1850 bis 1920 allgemeine Aussagen zum Libretto über die gesamte Operngeschichte hinweg ableiten zu wollen: Dies scheint dem allzu heterogenen Gegenstand nicht gerecht werden zu können. Auch deshalb kommt Link nicht umhin, zu konstatieren, dass die Positionierung der konstitutiven Faktoren der Oper stets nur individuell verhandelbar ist.<sup>855</sup> Sein grundlegendes Fazit für die literarische Perspektive auf das Libretto fällt damit relativ ernüchternd aus und kann lediglich dessen funktionale Determination konstatieren:

Die allgemeinste und zugleich weitreichendste Erkenntnis dieser Untersuchung ist die, daß das Libretto in der komplexen Kunstform Oper im wesentlichen eine Funktion zu erfüllen hat. Diese Funktion ist durch die Zuordnung der vereinigten Künste bestimmt, daraus ergibt sich gleichzeitig, daß literatur-ästhetische Gesichtspunkte erst in zweiter Linie eine Rolle für das Libretto spielen können.<sup>856</sup>

Demgegenüber von der musikalischen Seite nähert sich Hans Heinrich Eggebrecht, der am Beispiel des Kunstliedes den Kompositionsvorgang analysiert<sup>857</sup> und die Musik als Interpretation des Gedichtes durch den Komponisten beschreibt. Somit entstünde beim Rezipienten ein *doppeltes* Verstehen:

Zum einen richtet sich sein Verstehen auf die im Lied sich zu verstehen gebende Beziehung zwischen Gedicht und Komponist; der Hörer vollzieht nach, wie der Komponist das Gedicht kompositorisch aufgefaßt hat, in welcher bestimmten Art und Weise hier Kunst durch Kunst verstanden wird. [...] Zum anderen aber gelangt der Hörer durch das Verstehen der Vertonung (d.h. durch den Nachvollzug des kompositorischen Verstehens des Gedichtes) zu ei-

<sup>852</sup> »Es kann nicht die Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, literarische Qualitätsurteile zu legitimieren oder Normen für die literarische Produktion aufzustellen, sondern sie sollte erklären, welche immanenten Eigenschaften feststellbare Wirkungen bedingen.« (ibid., S. 18).

<sup>853</sup> Ibid.

<sup>854</sup> Etwa Dent 1952, Kerman 1956, Smith 1970 oder Weisstein 1961.

<sup>855</sup> »Es erweist sich, daß die historischen Wechselwirkungen von Text und Musik ebensowenig formelhaft darstellbar sind wie das Phänomen Oper überhaupt. Eine Wertung, die ein Primat von Literatur oder Musik in der Oper setzt, scheint ausgeschlossen. Wenn an verschiedenen Zeitpunkten eine solche Wertung vorgenommen wurde, so läßt sich daraus kein allgemein gültiges ästhetisches Gesetz herleiten. Schließlich dominieren ‚musikalische‘ und ‚literarische‘ Oper sowohl zu verschiedenen Zeiten wie gelegentlich nebeneinander. In der Regel wird man auch kaum eine eindeutige kategorische Zuordnung nach Literatur oder Musik bei den Opern treffen können, sondern wird von Fall zu Fall auch ‚ideale Mischungen‘ zugestehen müssen.« (ibid., S. 34). In diesen Worten wird deutlich, dass Link unter Wechselwirkungen von Text und Musik etwas anderes versteht als die amerikanischen Komparatisten: Während diese an strukturellen und allgemeinen *Mechanismen* der Verbindung von Wort und Ton interessiert sind, versteht Link darunter eine jeweils historisch ausgeprägte Konfiguration des Verständnisses über das Zusammenwirken von Wort und Ton (im Sinne einer ästhetisch-qualitativen Präferenz bzw. *Dominanz*). Die von den Komparatisten favorisierten Verbindungen wären von solchen eher ästhetisch-programmatischen Diskursen deutlich zu scheiden.

<sup>856</sup> Ibid., S. 134.

<sup>857</sup> »Das Sich-Einlassen der Musik auf das Gedicht setzt bei dem Komponisten ein Verstehen des Gedichtes voraus, das seine Vertonung prägt. Die Vertonung dokumentiert, wie der Komponist das Gedicht verstanden hat; sie ist ein in Musik geronnenes Verstehen des Gedichtes, ein Verstehen von Kunst durch Kunst.« (Eggebrecht 1979, S. 36).

nem Verstehen des Gedichtes selbst mit Hilfe des Komponisten. Indem der Hörer den Komponisten versteht (die Verstehensintention seiner Vertonung), versteht er das Gedicht in dessen Sinne.<sup>858</sup>

In der Librettoforschung wird Eggebrechts These auf die Oper appliziert, womit die Partitur zur Interpretation des Librettos avanciert. Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, dass Eggebrechts Modell am Kunstlied entwickelt wurde, weshalb zu diskutieren wäre, inwiefern die daran beschriebenen Prinzipien ohne Weiteres auf das Musiktheater transferierbar sind, da sich beide Formen mehr als nur graduell unterscheiden: So stellt etwa das Musiktheater im Gegensatz zum Kunstlied ein Untersuchungsobjekt mit deutlich amplifiziertem Umfang dar – sowohl die zeitliche als auch dimensionale Ausprägung betreffend; wenn zwar vor dem Hintergrund postmoderner Konzeptionen *Handlung* kaum noch als genuines Differenzkriterium herangezogen werden kann, so besitzt das Musiktheater gegenüber dem Kunstlied jedenfalls den ihm eigenen theatralen Aspekt der *Szene*, also der (zumindest intendierten) Darstellung im Zeitlich-Räumlich-Visuellen – eine dem Kunstlied weder implizierte noch inhärente Eigenschaft. Damit ergeben sich a priori völlig andere Ebenen der Analyse, denn während diese beim Kunstlied noch extrem kleinteilig gestaltet werden kann (beinahe mikroskopisch, wie in den Ausführungen Eggebrechts zu erkennen ist), müsste ein solch enger Fokus bei Wagners *Ring* auch deswegen scheitern, weil sich die Besprechung aufgrund ihrer Ausdehnung im Unendlichen verlieren würde. Hier gilt es für die Librettoforschung das rechte Maß zu finden und somit die Frage zu klären, wie eng bei der Analyse auf die Bedeutungsebene »gezoomt« werden sollte: Es scheint beispielsweise kaum sinnvoll, im Bereich sprachlicher Phoneme Korrelationen mit der Musik auffinden zu wollen. Dennoch ist eine Analogie zwischen Eggebrechts am Kunstlied beschriebener Interpretation eines Gedichtes durch den Komponisten und dem Kompositionsvorgang einer Oper unzweifelhaft vorhanden, denn das Libretto kann auf dieser Basis in der Tat als Nukleus einer Oper betrachtet werden. In diesem Sinne klagt Richard Strauss 1911 gegenüber seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal:

Lieber Dichter! Sie sind komisch. Sie wollen von mir was hören! Aber ich will von Ihnen was *lesen*, dann erst können Sie von mir was <hören>! Also dichten Sie und warten Sie! Jedenfalls schicken Sie baldigst alles Gedichtete! Ich bin bis 8. August hier in Garmisch; dann teils in München, um zu dirigieren! Jetzt will ich feste arbeiten! Also schicken Sie, dann hören Sie!<sup>859</sup>

Dieses Faktum gilt mit gewissen Einschränkungen über die gesamte Operngeschichte hinweg.<sup>860</sup> Der inverse Fall tritt in Form des Nachkomponierens einzelner Nummern auf, jedoch niemals in struktureller Hinsicht der Genese eines kompletten Werkes.<sup>861</sup> Für den von Eggebrecht postulierten Vorgang

<sup>858</sup> Ibid., S. 36.

<sup>859</sup> Brief Strauss' an Hofmannsthal vom 2. Juli 1911 in Bezug auf *Ariadne auf Naxos*. In: Schuh 1970, S. 131.

<sup>860</sup> Heinz Becker erläutert etwa eine Ausnahme dieses Prinzips durch die Verwendung von Platzhaltern am Beispiel von Giacomo Meyerbeer: »Es ist nicht unwichtig zu wissen, daß Meyerbeer gelegentlich auch schon in diesem Stadium mit der Komposition begann, ohne daß ihm die Verse zur Verfügung standen. In diesem Falle entwarf er rhythmische Schemata, sogenannte ‚Monstres‘, die dem Librettisten für die Versifizierung übermittelt wurden, so daß Meyerbeer dessen Verse dann nachträglich der vorgefertigten Musik unterlegte.« (Becker 1971, S. 156).

<sup>861</sup> Siehe dazu auch Beck 1997, S. 46. Abweichungen finden sich allerdings in der besonderen Form des französischen *Vaudevilles* (bei der in komödiantische Darbietungen bekannte Musikstücke mit neuem Text versehen wurden) oder des *Pasticcios*: »‚Pasticcio‘ ist ursprünglich eine Oper, deren Melodien übernommen wurden (auch aus anderen Opern) und zu einem neuen Werk ‚zusammengestückelt‘ sind; die Form entspricht grundsätzlich der englischen ‚Ballad opera‘. Bekanntestes und bis heute noch gespieltes Beispiel ist die ‚Ballad opera‘ ‚The Beggar's Opera‘ von Johann Christoph Pepusch und John Gay (1728), wo allerdings unter den verwendeten Melodien nur eine einzige aus einer Oper stammt (Kreuzrittermarsch aus Händels ‚Rinaldo‘). Ein späteres, tatsächlich nur aus Opern-Melodien konstruiertes ‚Pasticcio‘ ist Lorenzo Da Pontes ‚L'ape musicale‘: Das erstmals in Wien 1789 aufgeführte Stück wurde vom Autor noch dreimal bearbeitet, nämlich 1791 (Wien), 1792 (Trieste) und 1825/1826 (New York [...])

der doppelten Rezeption dagegen erweist es sich möglicherweise nicht nur für den Opernbesucher, sondern auch eine wissenschaftliche Perspektive als fraglich, ob Text und Musik wirklich ausschließlich in einer derartigen Sukzession wahrgenommen werden können (und auch sollten): Würden doch daraus Fragen resultieren wie etwa danach, wie Wagner sein eigenes *Meistersinger*-Libretto interpretiert. Vielversprechender scheint es demgegenüber zu sein, die Ansätze beispielsweise von Rihm und Eggebrecht insofern zu synthetisieren, als dass bei der Analyse von musiktheatralen Werken stet zwei Dimensionen Berücksichtigung finden sollten: Unter der Annahme, die Musik interpretiere (in welcher Form auch immer) den Text, könnten einerseits die durch den Text inspirierten Ausführungen des Komponisten beobachtet werden, die sich musikalisch niederschlagen (dies wäre eine sukzessive oder diachronische Analyse), und demgegenüber eine gänzlich andere (neue) Ebene, die sich dadurch ergibt, dass Vorlage (Text) und »Interpretation« (Musik) im neu entstandenen Werk zusammenfallen (parallele oder synchrone Analyse) – damit würde der Text nicht verschwinden, sondern wäre in der Tat im Sinne Rihms *anders da*.

Analysevorschlage werden auch in der eher selten rezipierten Untersuchung von Karl-Friedrich Dürr vorgelegt.<sup>862</sup> Für seinen Gegenstandsbereich *Opern nach literarischen Vorlagen* schlagt er das *doppelte Analyseverfahren* vor – die Untersuchung zweier unterschiedlicher Vertonungen einer identischen dramatischen Vorlage:

Dem Problem einer jeden Untersuchung von Gattungstransformationen, wie nämlich der individuelle Anteil des Produzierenden (hier des Librettisten und Komponisten) vom gattungsspezifischen Anteil, d.h. den Möglichkeiten der Gattung zu einem bestimmten Zeitpunkt (dem der Produktion) zu trennen sei, lässt sich mit dem hier angewandten doppelten Analyseverfahren näherungsweise beikommen: Gattungs- und Individualkomponente können, da die Dramenvorlage als Konstante in den doppelten Analysedurchlaufen erhalten bleibt, einigermaßen voneinander getrennt werden. In Einzeluntersuchungen zu bestimmten Formentwicklungen werden punktuell weitere Werke desselben Komponisten und Werke anderer Komponisten derselben Zeit zur Verdeutlichung miteinbezogen, so daß sich die Transferleistungen auf dieser bestimmten historischen Stufe hinlänglich objektivieren lassen.<sup>863</sup>

Es ist allerdings ohne größere Überlegungen erkennbar, dass Durrs Methode zwar für den von ihm eingegrenzten Zeit- und Themenraum der Shakespeare-Vertonungen von *The Merry Wives of Windsor* im 19. Jahrhundert sowie für manch andere spezielle Fälle der Operngeschichte<sup>864</sup> möglicherweise funktionieren könnte – für eine überwiegende Mehrheit jedoch ist sie keinesfalls anwendbar; etwa dann, wenn a) der Bezug auf die gemeinsame Vorlage nur lose ist oder b) keine weitere Vertonung existiert oder c) existierende Vertonungen große zeitliche (und somit quasi »epochale«) Differenzen aufweisen. Diese gleichsam radikalen wie evidenten Einschränkungen seiner These thematisiert Dürr allerdings nicht: Er klammert sie, ebenso wie andere drängende Fragen,<sup>865</sup> einfach aus.

Eine erwähnenswerte Position vertritt auch der Musikwissenschaftler Dietmar Holland, der die dramatische Struktur der Oper als relevantes Merkmal versteht und demzufolge musikalische Aspekte zwar in die Analyse integriert, aber deren Umfang erheblich reduziert wissen möchte:

---

genau genommen ist die New Yorker Bearbeitung der 'Musikalischen Biene', deren Libretto Da Ponte in New York drucken ließ und die dort nur mit mäßigem Erfolg aufgeführt wurde, die erste in Nordamerika 'entstandene' Oper überhaupt.« (Müller 1999, S. 177f., Anmerkung 10).

<sup>862</sup> Die Untersuchung von Dürr erwähnt etwa Zerinschek in seiner Habilitationsschrift von 1990.

<sup>863</sup> Dürr 1979, S. 6f.

<sup>864</sup> Etwa die Vertonungen von Georg Büchners Dramenfragment *Woyzeck* durch Alban Berg (*Georg Buechners Woyzeck. Oper in 3 Akten (15 Szenen)*, 1925), Manfred Gurlitt (*Woyzeck. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog*, 1926) und Kurt Pfister (*Woyzeck: Opernballade*, 1950).

<sup>865</sup> Zur Librettoforschung bemerkt er lapidar: »Im Hintergrund lauert hier ein reizvolles Thema, nämlich eine Arbeit zur Phänomenologie des Librettos.« (Dürr 1979, S. 11).

Die spezialistisch eingeschränkte Untersuchung der musikalischen Struktur verbietet sich, weil die dramaturgische Funktion und die musiktheatralische Wirkung ihr übergeordnet sind. Dennoch verlangt das dialektische Verhältnis der in der Oper zusammengeführten Künste ihre relative Eigenständigkeit, ohne die ein solches Verhältnis nicht zustande käme. Die so entstehenden Widersprüche zwischen der notwendigen Eigengesetzlichkeit einer jeden Dimension des Musiktheaters und der letztlich übergeordneten Funktion der Dramaturgie sind die Grundprobleme der Oper.<sup>866</sup>

Zustimmung kann diese These dahingehend erfahren, als dass eine Oper durch ihren dramatisch-textlichen Anteil von instrumentaler symphonischer Musik zu abzugrenzen wäre und für die Musik in der Oper Zweckgebundenheit ebenso wie für das Libretto konstatiert werden müsste (aufgrund der Orientierung an der Theaterwirkung). Dass sich dabei die jeweils entstehenden Widersprüche, von denen Holland spricht, nur vor einem jeweiligen spezifischen zeitlichen Hintergrund verhandeln lassen, ist aber ebenso einsichtig: Die dramaturgischen Prämissen von Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* und Mauricios Kagels *Staatstheater* dürften wohl ebenso schwer auf einen gemeinsamen (und wissenschaftlich befriedigenden) Nenner zu bringen sein wie *Hippolyte et Aricie* von Jean-Philippe Rameau und *Defendants Rosenberg*<sup>867</sup> von Ari Benjamin Meyers. Außerdem würde eine Analyse der Musik ausschließlich nach rein theatralen Prämissen wohl letztlich in eine bloße Beschreibung der Wirkungsästhetik münden und sich damit zu Recht die Frage erheben, ob der musikalischen Leistung damit adäquat begegnet würde: Nicht hörbare musikalische Aspekte würden dadurch völlig verloren werden, wären aber dennoch unzweifelhaft in der Musik vorhanden – analog gilt es zu überlegen, inwieweit diese These auch für literarische Elemente des Librettos Gültigkeit beansprucht. Deutlich wird, dass die Forderung einer Libretto- bzw. Opernanalyse nach rein wirkungsästhetischen Gesichtspunkten zwar eine mögliche Herangehensweise darstellt, aber dennoch keine abschließende Lösung der Libretto-problematik beinhaltet.

Überlegungen zu Eigenschaften und Analyse des Librettos werden aber auch im Themenfeld der Literaturoper weiterhin behandelt. Jürg Stenzl etwa versteht darunter ganz im Sinne der engen Begriffsdefinition die Verwendung von Sprechdramen als Librettogrundlage. Voraussetzung für die Entwicklung dieses Genres ist für ihn »[...] der russische Realismus, wie er sich um 1846/47 herausgebildet hatte.«<sup>868</sup> Daher beginnt – so Stenzl – mit Aleksandr Dargomyžskij die Literaturoper:

Der erste Komponist, welcher die realistische Ästhetik auf die Oper bezog, war Aleksandr Dargomyžskij: Zögernd noch in der Vertonung von Puškins kleiner Tragödie *Russalka* (1845/55), konsequent in seiner zweiten, bei seinem Tode nicht ganz vollendeten und noch nicht instrumentierten Oper *Der steinerne Gast* (1866/69): Hier wurde nicht nur Puškins gedrängte Dramatisierung des Don-Juan-Stoffes Wort für Wort vertont, sondern die Musik ist durchweg als ‚Sprechgesang‘ angelegt, der dem Tonfall der russischen Sprache aufs genaueste folgt und diesem Tonfall die Orchesterbegleitung unterordnet.<sup>869</sup>

Die Beobachtung einer sich der Sprache bis hin zum Tonfall des Sprechens unterordnenden Musik scheint dem Prinzip nach noch weiter zu greifen als andere Konfigurationen, die auf die Sprechstimme rekurren (etwa Bergs *Wozzeck*); vor dem Hintergrund der Überlegungen der Komparatisten zum Verhältnis von Musik und Literatur oder den Beobachtungen von Dahlhaus und Georgiades

<sup>866</sup> Holland 1977, S. 142.

<sup>867</sup> UA 1999 (Theater der Landeshauptstadt Magdeburg).

<sup>868</sup> Stenzl 1979, S. 224.

<sup>869</sup> *Ibid.*, S. 225. Den Aspekt der Sprachorientierung konstatiert auch Schütze: »Dargomyschky hat sich um eine genaue Anpassung der Gesangsmelodie an das Wort bemüht. ‚Ich will‘, sagt er, ‚daß der Ton strikt das Wort ausdrückt.‘« (Schütze 1977, S. 153). Schützes Aufsatz ist im Übrigen nicht weiter relevant, da er im Prinzip in kürzerer Fassung Honolka 1962 referiert.

scheint sich in einem solchen Fall – gerade auch bei Berücksichtigung kontemporärer intermedialer Perspektiven – eine interessante Schnittstelle zwischen Text und Ton zu ergeben. Stenzl jedenfalls kritisiert die deutschsprachigen Ausprägungen der Literaturoper im Vergleich zu den Ansätzen der russischen Komponisten als reaktionäres Verharren.<sup>870</sup> Damit beschreibt er als Blütephase der Gattung den Zeitraum von 1865 bis 1920, der neben Russland auch Frankreich<sup>871</sup> oder Tschechien (Leoš Janáček) betrifft. Danach – so zumindest Stenzls These – würde die Gattung in Deutschland wieder erstarren.<sup>872</sup>

Auch Karen Renée Bansbach knüpft an der Literaturoper an, konzentriert sich allerdings auf deutschsprachige Libretti nach 1945; sie fordert eine Berücksichtigung des Zusammenspiels von Wort und Ton: »It is my opinion that any meaningful discussion of the libretto must to a certain extent take into account both the music and the interaction of text and music since librettos are first and foremost 'Zweckdramen'.«<sup>873</sup> Sie beschreibt allgemeine Eigenschaften dieses *literarischen Genres*<sup>874</sup> wie Kürze<sup>875</sup>, Konzentration<sup>876</sup>, sprachliche Direktheit<sup>877</sup>, simultane Ausdrucksmöglichkeiten<sup>878</sup>, Kontraste<sup>879</sup>, unmittelbare Emotionalität<sup>880</sup>, Künstlichkeit<sup>881</sup>, Antagonismen<sup>882</sup> oder auch Lügen<sup>883</sup>.

<sup>870</sup> »Die deutsche Literaturoper seit 1920 bildet, zusammen mit dem Verismo Eugen d'Alberts und Max von Schillings', mit den Opern von Richard Strauss seit dem *Rosenkavalier* und den Erfolgsopern von Paul Graener und Erich Wolfgang Korngold jenen Anteil der Gegenwart im Repertoire der institutionalisierten deutschen Ensembleopernhäuser, der zum Repertoirekern von Opern des 19. Jahrhunderts hinzukommt. Diesen Werken ist eigen – dies im Unterschied zu den Opern Franz Schrekers – daß die alte Gattung unbefragt hingenommen wird, ganz entsprechend den Konsumbedürfnissen des Publikums, die eine bloße Reproduktion fordern. Für die Komponisten der Literaturopern war die Gattung Oper, im Unterschied etwa zu Schönberg, Křenek, Gian Francesco Malipiero, Kurt Weill, Strawinsky und Honegger, gerade nicht problematisch geworden. Und so setzte, Jahr für Jahr, die Literaturplünderung deutscher Komponisten ein [...]« (Stenzl 1979, S. 226f.).

<sup>871</sup> Etwa Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*) oder Paul Dukas (*Ariane et Barbebleu*).

<sup>872</sup> »Die Gattung ‚Literaturoper‘, die in Rußland um 1865 als revolutionäre Oper im eigentlichen Sinne begonnen hat, ist in Deutschland nach 1920 konservativ geworden. Dieser konservative Kern einer im Prinzip unangetastet übernommenen Operauffassung bestimmt auch jenen Werke, die sich hier scheinbar nicht einreihen lassen: Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu*, Fortners *Bluthochzeit*, Zimmermanns *Soldaten* und Klaus Hubers Jarry-Oper: Noch dort, wo gegen diesen traditionellen Kern der Gattung ankomponiert wird, bleiben die Musiker ihm zutiefst verpflichtet.« (Stenzl 1979, S. 228).

<sup>873</sup> Bansbach 1975, S. 6. Sie bezieht sich dabei auf Stuckenschmidt 1962, der den Terminus *Zweckdramen* einführt.

<sup>874</sup> »[...] some generalizations can be made about the opera libretto as a literary genre.« (ibd. S. 8).

<sup>875</sup> »Most obviously, it is SHORTENED [alle Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.] and CONDENSED: the average libretto is one-third to one-half the length of a drama, to allow for the stretching of the words when sung.« (ibd.).

<sup>876</sup> »The plot must therefore be SIMPLIFIED and conflicts and characters VERGRÖßERT. If the plot has too much action, the result is often the impression of random and gratuitous violence. If one views the libretto as a TEXTMINIMUM, as Peter Hacks does, then there can conceivably be a libretto hidden in a drama [...]« (ibd.).

<sup>877</sup> »FAMILIAR, even haggard EXPRESSIONS (where understanding is preserved, even if every fourth word is lost) are preferable to intricate rhetoric, verbal wit, puns, wordiness, 'talky' dialogues, which the music only fights against and makes unintelligible.« (ibd., S. 9).

<sup>878</sup> »One of the greatest advantages which the opera has over the spoken drama is the ability to express several different emotions or thoughts simultaneously. A libretto then must provide ENSEMBLES through stacked-up or superimposed dramatic action.« (ibd., S. 8).

<sup>879</sup> »An effective opera plot often provides frequent UPS AND DOWNS of 'fate', chance upsets which 'turn the table' [...] An extreme example of such FLIPS or TWISTS IN THE PLOT is offered by da Ponte in the second-act finale to Mozart's *Marriage of Figaro*, where the power play between Count and Countess undergoes an involved series of successive shifts or turnabouts [...]« (ibd., S. 10).

<sup>880</sup> »The opera is an art form of the unambiguous, a medium which thrives on the SIMPLE EMOTIONAL and seems alien to the complicated intellectual and highly differentiated.« (ibd., S. 11).

<sup>881</sup> »FANTASTIC, surrealist, existentialistic SUJETS are common to the opera [...]« (ibd.).

Die Zweckgebundenheit des Librettos wird ebenso in der Aufsatzsammlung von Klaus Kanzog und Hans-Joachim Kreutzer betont, die auf das Analysebedürfnis der Rezeption mehrerer Texte eines einzigen Autors im Musiktheater reagiert (in diesem Fall Heinrich von Kleist). Das Nachspüren der »Veroperung« literarischer Texte gelangt zunehmend in den Aufgabenbereich der Rezeptionsforschung, womit die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung sowie Zuständigkeit eingefordert wird. Kanzog und Kreutzer führen aus:

Im Unterschied zum Drama ist das Libretto keine autonome literarische Form. Es gehört vielmehr zu den durch ihre Funktion definierten, zweckgebundenen Texten. Es realisiert eine an opernspezifischen Vorstellungen – die freilich nach den historischen Epochen erheblich differieren – gebundene Spielidee, es bildet ein Gerüst für die notwendigen Handlungsabläufe und konstituiert jenes Informationssystem, das die weiteren medien-spezifischen Werk-schichten, die tonlichen und die szenischen steuert. Die im Handel angebotenen Operntextbücher sind indes nur begrenzt in der Lage, den Eindruck eines Werkes, dessen Bestandteil ihr Text ist, zu vermitteln. Schon in ihrer typographischen Anpassung an das Lesedrama verstellen sie den Blick auf die Wort-Ton-Relation: sie geben allenfalls ein Gerüst, nicht aber die Struktur der Oper. Im Bereich der sogenannten ‚Literaturoper‘ tritt mit der Transposition eines vorgegebenen Textes auf eine neue mediale Ebene ein Darstellungsproblem hinzu, das in der Libretto-Forschung bisher stets vernachlässigt wurde, obgleich erst die Vergegenwärtigung dieser Transposition die Grundlage aller weiterer Erörterungen bilden kann.<sup>884</sup>

Es scheint nicht unproblematisch, dem Drama Autonomie zu attestieren und dem Libretto nicht, denn mindestens hinsichtlich der Intention zur szenischen Darstellung müssten beide als in identischem Maß von der übergeordneten Instanz *Theater* »abhängig« oder »autark« verstanden werden; auch die Anforderungen an Dramentexte sind dabei epochenspezifisch als ebenso verpflichtend und variierend zu betrachten wie diejenigen an Librettotexte. Dennoch trifft die Beobachtung von Kanzog und Kreutzer zweifellos einen entscheidenden Punkt, wenn sie darauf hinweisen, das Libretto nicht mit einem Drama zu verwechseln: Der spezifische Phänotyp forciert aufgrund der »optischen« drucksatztechnischen Aufbereitung durch eine spezifische Typographie die Nähe zum Sprechdrama maßgeblich – besonders in der Form von »Reclam«-Heftchen.<sup>885</sup> Allerdings ist gerade diese Erscheinungsform oftmals ein Surrogat, das aus der Partitur exzerpiert oder aus anderen Quellen amalgamiert wurde. Wenn die Partitur als Speichermedium der Kunstform Oper angesehen wird, liegt das Libretto darin nicht in einer dramentechnisch aufbereiteten Form vor, sondern ist bestenfalls in das Notensystem integriert (ebenso wenig »konkret« liegt das Libretto übrigens in der Aufführungssituation vor: Hier wird es zu Gesang, szenischer Aktion etc.). Als textlich-schriftliches Extrakt ist es eher eine Hilfskonstruktion, die keineswegs den Gegenstand in seiner eigentlichen Entität abbildet. Zweifelsohne wird durch das gedruckte Libretto der Zugang zum Werk erleichtert (weil etwa der Gesang nicht vollständig zu verstehen ist, zeitgleich oder in einer fremden Sprache erfolgt); nur wegen eines ähnlichen Erscheinungsbildes aber darf ein Operntext nicht mit einem Schauspieltext gleichgesetzt werden. Jedoch ist dies eine Überlegung, die streng vom Endprodukt her gedacht ist (und aus dieser Perspektive zweifelsohne korrekt und zulässig scheint). Bei der Analyse aus Sicht der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung, deren Blickrichtung aus Sicht eines konkreten literarischen Textes erfolgt, der in einen Operntext transformiert wird, kann es demgegenüber durchaus zielführend zu

<sup>882</sup> »A pattern which is found consistently in opera librettos is BI-PARTITE ANTAGONISM, a tension similar to that of the classical symphony between tonic and dominant themes. Many librettos offer two antagonistic characters [...]« (ibid., S. 12).

<sup>883</sup> »Since music in the opera has the ability to underscore (similar to the close-up in movies) or contradict the drama through dramatic irony, a libretto will often offer situations in which characters do not tell the truth, either deliberately or unknowingly.« (ibid., S. 13).

<sup>884</sup> Kanzog/Kreutzer 1977b, S. 9.

<sup>885</sup> Siehe dazu auch Hacks 1976.

sein, die Modifikationen oder – etwa bei Adaptionen – »Gene« sichtbar zu machen. Zudem existiert das Libretto mehrheitlich vor der Abfassung der Musik, wodurch wiederum die Notwendigkeit entsteht, in unterschiedliche *Librettostufen* zu differenzieren. Auch Hans Joachim Kreutzer unterteilt somit den Vorgang der Literaturadaption in zwei unterschiedliche Vorgänge:

Bei der Analyse einer solchen Transformation hat man im Grunde zwei Themen vor sich, den Prozeß der Rezeption und sein Resultat, das Libretto. Über den Rezeptionsvorgang als solchen sind nur relativ unvollkommene Rückschlüsse möglich, im allgemeinen mit Hilfe von Indizien, die nicht dem Text selbst zu entnehmen sind.<sup>886</sup>

Er betrachtet die Literaturbearbeitung als erste Stufe der Rezeption der literarischen Vorlage und das Libretto als Ergebnis dieser Rezeption. Überdenkt man Kreutzers These, stellt sich jedoch die Frage, ob nicht Rückschlüsse über den Rezeptionsvorgang nur durch dessen Resultat, das Libretto, möglich sind; eine strukturalistisch ausgerichtete Analyse müsste zudem auf nicht dem Text selbst zu entnehmende Indizien ohnehin völlig verzichten. Da die Quellenlage für die Mehrheit der Fälle mehr als dürftig ausfällt, erweist sich die Analyse dieser ersten Rezeptionsstufe als kaum adäquat durchführbar. Für eine vergleichende Analyse von Ausgangs- und Zieltext schlägt Kreutzer mit dem Bedauern, dass die meisten Aussagen über Operntexte reine Werturteile sind, für das von ihm gewählte Beispiel der Bearbeitung von Heinrich von Kleists *Der Prinz von Homburg* für Hans Werner Henze folgende vier Dimensionen vor: »1. Kürzungen und Umstellungen innerhalb des Textes, 2. sprachliche Änderungen, 3. Enthistorisierung der Vorgänge und der Gestalten, 4. Zusätze, die Ingeborg Bachmann, mit Wort- und Versmaterial aus anderen Werken Kleists, eingefügt hat.«<sup>887</sup> Diese Kategorien sind sehr auf den zugrunde gelegten Untersuchungsgegenstand gemünzt und wären in dieser Form nur schwer zu verallgemeinern, denn Kreutzer versteht beispielsweise unter dem zweiten Aspekt eine rein sprachliche Enthistorisierung, die jedoch eigentlich eher als Subkategorie des dritten Punktes positioniert werden sollte, da es sich hier um kein durchgängiges Phänomen der Librettogeschichte handelt: Viele Literaturopern, die im Wesentlichen »nur« auf Kürzungen beruhen, greifen auf dieser Ebene gerade nicht in den Text ein (etwa Berg im *Wozzeck* oder Bernd Alois Zimmermann in seiner Librettisierung von J. M. R. Lenz' *Die Soldaten*); der vierte Punkt gilt zudem ebenfalls nur für Kreutzers Untersuchung. Dennoch erweisen sich seine Schlussfolgerungen insofern als beachtenswert, als er für die strittige Frage, ob und in welchem Umfang das Libretto als Literatur zu werten sei, eine *dynamische* Einstufung vorschlägt:

Die oftmals aufgeworfene Frage, ob das Opernlibretto überhaupt ein literaturwissenschaftlicher Gegenstand sei, ist insoweit müßig, als das Libretto diese Qualität immer dadurch gewinnt, daß man es zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Fragestellung macht. Nichts spricht dagegen, es zunächst auf seine Eigenschaft als Text hin zu befragen. Die möglichen Antworten blieben freilich einseitig, wenn man die spezifische Zweckbestimmtheit dieser Textgattung übersähe. Das Libretto ist ohne Zweifel ein funktional bestimmter Texttypus, der nach seinen Formmerkmalen nicht autonom, nach Entstehung und Verwendung nicht autark ist. Dergleichen ist aber nicht eben eine seltene Erscheinung in der Literatur, namentlich die weiter zurückliegenden Epochen der Literaturgeschichte bieten solche Texttypen in reichlicher Zahl.<sup>888</sup>

In diesem Sinne plädiert Kreutzer letztlich für eine literaturwissenschaftliche Librettoforschung, die sich mit der Wirkungsgeschichte von Texten (die als Grundlage für Opernlibretti herangezogen werden) auseinanderzusetzen habe.

<sup>886</sup> Kreutzer 1977, S. 70ff. (später übrigens überarbeitet (= Kreutzer 1984)).

<sup>887</sup> *Ibid.*

<sup>888</sup> *Ibid.*, S. 99.

Auf der Ebene allgemeiner Librettoforschung zielt die bereits oben genannte Maryse Jeuland-Meynaud auf kulturwissenschaftlich geprägte Perspektiven auf den Gegenstand Libretto. Sie formuliert ein grundlegendes, aber in der deutschsprachigen Forschung kaum rezipiertes Plädoyer für eine *Légitimité de la Librettologie*. Daran verdeutlicht sich im Übrigen paradigmatisch die bis heute sichtbare zu geringe Rotation von Themen der Geistes- und Kulturwissenschaften zwischen germanischem und romanischem Sprachkreis:<sup>889</sup> Jeuland-Meynaud bezieht sich daher bis auf wenige französische Texte ausschließlich auf italienischsprachige Forschungsliteratur.<sup>890</sup> Ihre Argumentationsführung, die sich im Kern am italienischen *melodramma* des 19. Jahrhunderts orientiert,<sup>891</sup> ist in zehn Punkte untergliedert, die jedoch keine strenge inhaltliche Themenordnung abbilden, sondern eher formal den Text zu gliedern scheinen.<sup>892</sup> Ausgangspunkt ihres Plädoyers für eine Librettoforschung, die sie als Librettologie bezeichnet, ist eine kulturwissenschaftliche Perspektive; daher beschreibt sie das Libretto als *kulturellen Spiegel*:

Que peut nous apporter en effet l'étude du livret? Pour bien traduire l'intérêt qu'il présente aux yeux du chercheur moderne, nous pourrions être tenté de recourir à l'image du miroir. Le livret nous renverrait, par réflexion directe, la vision d'un moment socioculturel, de sorte que son étude nous délivrerait sans autre forme de procès un constat sur la société dont il fut contemporain.<sup>893</sup>

Von zentraler Bedeutung in Jeuland-Meynauds Ansatz sind daher soziokulturelle Dimensionen, weswegen sie die Librettoforschung in drei dementsprechende Untersuchungsbereiche unterteilt: *thèmes existentiels*, *thèmes sociologiques* und *thèmes moraux et métaphysiques*. Während die *thèmes existentiels* (große) Emotionen und Leidenschaften beinhalten,<sup>894</sup> zielen die *thèmes sociologiques* auf soziale Klassen und familiäre Relationen;<sup>895</sup> Religion und Politik werden dagegen von der letzten Kategorie *thèmes moraux et métaphysiques* erfasst.<sup>896</sup> Jeuland-Meynaud unterstellt hier eine

<sup>889</sup> Somit stehen sich auf der einen Seite englisch- und deutschsprachige Diskurse näher und auf der anderen Seite französische und italienische Publikationen. Eine Integration beider Blöcke findet nicht im erforderlichen Maße statt – auch, weil die beispielsweise in den Naturwissenschaften dominierende gemeinsame Fachsprache *Englisch* in den Geistes- und Kulturwissenschaften kaum verbreitet ist.

<sup>890</sup> Sie nennt beispielsweise De Sanctis, Francesco: *Storia della letteratura italiana*. Mailand 1933; Abbiati, Franco: *Storia della musica*. Mailand 1939; Monterosso, Raffaello: *La musica nel Risorgimento*. Mailand 1948; Rolandi 1951; de' Paoli, Domenico: *L'opera italiana. Dalle origini All'opera Verista*. Rom 1955; Bragaglia 1970-71; Dallapiccola, Luigi: »Parole e musica nel melodramma«. In. Ders.: *Appunti, incontri e Meditazioni*. Mailand 1970, S. 5-28 (später erneut in: Ders.: *Parole e Musica*. Mailand 1980, S. 66-93); Cassi Ramelli 1973; Baldacci 1974.

<sup>891</sup> Siehe dazu Jeuland-Meynaud 1976, S. 61.

<sup>892</sup> Viele Abschnitte sind etwa lediglich Vertiefungen von bereits zuvor von ihr angesprochenen Aspekten.

<sup>893</sup> Jeuland-Meynaud 1976, S. 69; allerdings erscheint ihr die Metapher des Spiegels doch als zu passiv, weshalb sie diese aufgrund der *aktiven* Funktion des Librettos revidiert: »En fait, la métaphore du miroir n'est pas expédiente, principalement pour trois raisons. D'abord, et nous tenterons de dire pourquoi, le livret n'exerce pas seulement une fonction réflexive passive. Il développe aussi une fonction dynamique, se comportant comme un stimulateur de culture. Ensuite, parce que même cette fonction à réfléchissante, à supposer qu'elle soit effective, ne s'exerce pas toujours directement. [...] Enfin, parce que le livret survit à l'époque qui l'a vu naître aussi longtemps que le mélodrame qu'il a inspiré reste inscrit au répertoire de la scène lyrique et que, du point de vue culturel, il n'assume plus du tout la même fonction qu'au départ.« (ibid., S. 69f.). Später spricht sie dann von »Struktur« (vgl. ibid., S. 70f.).

<sup>894</sup> »Par thèmes existentiels, il faut entendre la manière dont sont vécues les passions, celles de l'amour notamment, ainsi que les attitudes avec lesquelles est affrontée la mort; sans perdre de vue les sous-thèmes qui s'y rattachent : jalousie, vengeance, fatalité, etc.« (ibid., S. 93).

<sup>895</sup> »Les thèmes sociologiques nous permettent de voir comment sont présentés : les rapports entre les classes (quand le mélodrame les met en présence, ce qui n'est pas toujours le cas) ; l'importance faite à l'autre, à l'étranger, au peuple ; les relations à l'intérieur de la famille, notamment celles qui gouvernent le couple conjugal (part faite à la femme) et le couple parents/enfants.« (ibid.).

<sup>896</sup> »Quant aux thèmes moraux et métaphysiques, ils regroupent, à notre sens, les notions de devoir et d'honneur, ainsi que les comportements religieux et le sens du divin, et ils peuvent concerner aussi bien les problèmes patriotiques



soziokulturelle Dynamik:<sup>897</sup> Das Libretto würde somit nicht nur die zu einem bestimmten Zeitpunkt realisierten Konfigurationen abbilden, sondern seine Rezeption hat wiederum Auswirkungen auf die durch die Zuschauer repräsentierte Gemeinschaft. Nachhaltiges Interesse erwecken daher Schnittpunkte – etwa, wenn das Libretto die Funktion eines nationalen Sprechtheaters einnimmt (was sie für das 19. Jahrhundert in Italien diagnostiziert):

Il n'est guère douteux que le livret n'ait exercé une double fonction réflexive et paradigmatique, et n'ait contribué à modeler des attitudes culturelles dans les pays où le drame lyrique était, en l'absence d'un théâtre moderne national, le Spectacle par antonomase.<sup>898</sup> A partir du moment où est acquis le certificat de nationalisation, la réflexion sur la fonction culturelle dynamique du livret peut commencer.<sup>899</sup>

Die nachhaltige kulturwissenschaftliche Perspektive Jeuland-Meynauds ist stets präsent und stellt zugleich einen Vorstoß dar, der erst Jahre später im Rahmen der Translatologie als *kultureller Transferprozess* ein Aspekt innerhalb der Librettoforschung werden wird (siehe Kapitel 4.10). Jeuland-Meynaud beschreibt das enge Verhältnis von Text und Musik:

Une interprétation de ce genre rend l'opération de séparation du livret de la musique presque aussi difficile que l'acte chirurgical qui restitue leur autonomie respective à des frères siamois. D'autant qu'aujourd'hui, nous nous trouvons devant une complication nouvelle avec la mode de la sémiologie de la musique qui renforce l'inscindibilité du texte poétique et des notes, et semble rendre aléatoire toute velléité de séparatisme, dans la mesure où chacune des deux associées semble étroitement solidaire de l'autre.<sup>900</sup>

Dabei nimmt sie – wie oben besprochen – bereits Überlegungen und Problematisierungen zu semiotisch fundierten Herangehensweisen vor.<sup>901</sup> Obwohl sie die Autonomie des Librettos betont (die aber für sie eine *kulturelle* Eigenständigkeit ist – keine *literarische*), integriert sie dennoch Überlegungen zur Musik, deren Aufgabe sie im Wesentlichen darin sieht, den gegenständlichen Inhalt des Librettos emotional zu vertiefen,<sup>902</sup> indem Bereiche angesprochen werden, die jenseits des intellektuellen Vermögens der Rezipienten angesiedelt sind.<sup>903</sup> Hinsichtlich konkreter Handreichungen zur Analyse von Libretti lässt der Text von Jeuland-Meynaud zwar Fragen offen (denn sie verschiebt das Libretto vom artifiziellen zum kulturellen Objekt, womit zugleich die Perspektive verlagert wird und dementsprechend eher kulturelle Prozesse, in die das Libretto eingebunden ist, fokussiert werden als dessen Binnenstrukturen); mit diesen Überlegungen sowie den Bemerkungen zu musikalischer Semiotik und deren allgemeiner Bedeutungsfähigkeit tangiert dieser Beitrag jedoch bereits Perspektiven, die erst später in der Librettoforschung aktuell werden: Er kann daher aufgrund seiner geringen Rezeption durchaus als verpasste Chance der Librettoforschung verstanden werden.<sup>904</sup>

---

que les problèmes politiques avec ce qui a trait à l'état, à la tyrannie, à la guerre et à tout autre situation.« (ibd., S. 93f.).

<sup>897</sup> Vgl. ibd., S. 79ff.

<sup>898</sup> Ibid., S. 73.

<sup>899</sup> Ibid., S. 96.

<sup>900</sup> Ibid., S. 63f.; der Topos der *Siamesischen Zwillinge* als Sinnbild für die Verbundenheit (und Untrennbarkeit) von Wort und Ton weist auf den Titel eines Aufsatzes von Ulrich Weisstein voraus (*»Librettology; The Fine Art of Coping With a Chinese Twin«* (= Weisstein 1982)).

<sup>901</sup> Jeuland-Meynaud 1976, S. 64.

<sup>902</sup> »Le texte du livret voit de la sorte reconfirmée sa dépendance de la musique dont il recevrait sa signification affective profonde, et par laquelle il verrait potentialisées les intentions dénotantes de la communication qu'il porte.«(ibd.).

<sup>903</sup> »La musique nous touche en des points de nous-mêmes vulnérables parce que mal contrôlés par la raison, et, en bien des circonstances, elle vient à bout de nos résistances intellectuelles.« (ibd., S. 65).

<sup>904</sup> Sicherlich gilt es bei solchen (beinahe enthusiastischen) Behauptungen stets die gebotene Vorsicht zu wahren, um nicht Gegenstände und Sachverhalte in eine vermeintliche Linearität zu zwingen, die zwar a posteriori den Ein-

Ein Beitrag zur Librettogeschichte<sup>905</sup> erfolgt von Patrick J. Smith, der den Anteil des Librettos bzw. des Librettisten am Entstehungsprozess der Oper hervorhebt:

This belief in the omniscience of the composer, which may also be termed the Pathetic Fallacy of Opera, is perhaps the most consistent mistake of those who write about Opera.<sup>906</sup> The librettist therefore cannot be considered merely a wordsmith stringing out lines mellifluous verse; he is at once a dramatist, a creator of word, verse, situation, scene, and character, and – this is of vital importance – an artist who, by dint of his professional training as a poet and/or dramatist, can often visualize the work as a totality more accurately than the composer.<sup>907</sup>

Der Musikwissenschaftler Smith möchte daher im Rahmen seiner Untersuchung musikalische Aspekte nur partiell tangieren, denn sein Interesse gilt zuvorderst dem Libretto:

As will be seen, this book has attempted to isolate the libretto and to examine it in and of itself, and only secondarily has sought to view the libretto in its relation with the music. The aim has been a 'libretto-eyed' view of operatic history, which is a distortion, but which affords a much-needed corrective to the usual 'composer-eyed' or 'music-eyed' slant.<sup>908</sup>

Um die Anerkennung und Aufwertung des Librettos zu unterstützen, proklamiert er es bereits in seinem Titel als zehnte Muse (neben den klassischen neun olympischen Schutzgöttinnen der Künste nach Hesiod). Ebenso spricht er ein die Librettoforschung bis heute stark überschattendes Problem an – die oftmals äußerst ungleich verteilten Kompetenzen der Forschenden:

Those who have written on opera have had, by and large, neither exposure to nor training in these two fields [poetry and drama; Anm. d. Verf.], so that they have extrapolated from fragmentary data. Those who could have commented fruitfully on the history of the libretto and its relationship with the music usually have had neither exposure to nor training in music and operatic history, and have moreover not been attracted to the opera libretto, a smaller subject than drama. Thus the libretto has been forced to languish between two stools.<sup>909</sup>

Wie bereits in seiner Titelgebung deutlich wird, verfolgt er eine historische Perspektive auf das Libretto und damit bestenfalls indirekt eine theoretische oder systematische; so zielt sein Text nahezu ausschließlich auf eine Librettogeschichte (oder das, was Smith anhand repräsentativer Beispiele darunter versteht). Durch dieses Vorgehen erfolgt eine Sensibilisierung dafür, die Historie der Oper mit der Geschichte des Librettos zu verbinden – ein deswegen umso mehr bemerkenswerter Ansatz, als er seitens der Musikwissenschaft erfolgt. Allerdings erhebt sich die für ein solches Vorgehen bereits angesprochene Kritik, einerseits anhand von (wenigen) repräsentativen Beispielen auf das Allgemeine schließen zu wollen und andererseits der Vorwurf, sich lediglich am Höhenkamm erfolgreicher Opern abzarbeiten, wodurch die Frage nach der Abgrenzung von Opern- und Librettogeschich-

---

druck einer logischen Sukzession erwecken mag, aber tatsächlich möglicherweise nur kontingent ist. Dass beispielsweise die Art der im Aufsatz von Jeuland-Meynaud geforderten soziokulturellen Analyse kaum durchführbar ist, da sie zu viele Parameter integriert, soll nicht unerwähnt bleiben (»La manière dont les thèmes sont repris et développés à partir des sources par les adaptateurs qui travaillent à l'établissement du livret, permet, disions-nous, de dresser la carte des mentalités exprimées par le mélodrame. Pour quitter le stade descriptif et accéder à l'interprétatif, voire au perspectif, il devient nécessaire d'extrapoler à la société. Ce que le chercheur croit savoir sur l'Italie du XIX<sup>e</sup> siècle, côté amont du mélodrame, et sur le XX<sup>e</sup>, côté aval, tout ce que l'histoire, la littérature, la presse, les œuvres d'art, le cinéma et tout autre espèce de manifestation culturelle lui ont enseigné, lui suggère et lui facilite la dialecticisation des éléments du discours du livret sur lesquels son analyse a mis l'accent.« (ibid., S. 96)).

<sup>905</sup> Zu nennen wären für diesen Bereich auch Honolka 1979 (bzw. 1962) und Schütze 1977.

<sup>906</sup> Smith 1970, S. xviii. Der Terminus *pathetic fallacy* ist ein feststehender Ausdruck, der vom britischen Kultur- und Kunstkritiker John Ruskin Mitte des 19. Jahrhunderts formuliert wurde: Er zielt in seiner engen Bedeutung (im Sinne von *emotionaler Unrichtigkeit*) auf den Anthropomorphismus bzw. die Personifizierung der Natur (besonders in der Kunst), im wissenschaftlichen Kontext dagegen auf eine die Tatsachen verwässernde Anwendung von Metaphern und Vergleichen.

<sup>907</sup> Ibid., S. xix.

<sup>908</sup> Ibid., S. viii f.

<sup>909</sup> Ibid., S. vii.

te nachhaltig gestellt wird. Vor diesem Hintergrund bemerkt Jack Allan Westrup zu Smith' Ausführungen:

Mr. Smith has chosen an ample theme, but one which is not quite as rewarding as he believes. [...] The difficulty of devoting a whole book to libretti is obvious: in most cases they have no existence apart from their musical setting. Mr. Smith quite rightly pays tribute to Busenello's text of 'L'incoronazione di Poppea' but has to admit that 'but for Monteverdi' he 'would hardly be known at all'. [...] The text of Purcell's 'Dido and Aeneas', which Mr. Smith does not even mention, is negligible as poetry, but it makes a perfect vehicle for the composer's art. There are other curious omissions in this book. Bizet's Operas are not mentioned apart from casual references to 'Carmen'. The quality of Menotti's own libretto for 'The Consul' is not discussed, nor are Britten's operas. The whole question of the feasibility of short scenes in opera – for instance, in 'Wozzeck' and 'The turn of the Screw' – seems to be ignored.<sup>910</sup>

Während Smith – mehr oder minder kritisierbar – zur allgemeinen Librettogeschichte vorträgt, ergibt sich im Beitrag von Karl Leich das Beispiel einer Untersuchung einer konkreten zeit-räumlichen Konfiguration in Form der von Girolamo Frigimelica<sup>911</sup> im Zeitraum von 1694 bis 1708 für das Teatro San Giovanni Crisostamo<sup>912</sup> in Venedig angefertigten Libretti. Diese Schrift ist zugleich auch Beispiel dafür, dass gerade die historische Librettoforschung, soll sie bereichernde Beobachtungen bereitstellen, stets über einen Bezugspunkt bzw. ein referentielles System verfügen sollte: Zwar fordert Leich eine multiperspektivische und interdisziplinäre Herangehensweise,<sup>913</sup> wertet jedoch die von ihm berücksichtigten Libretti<sup>914</sup> letztlich beinahe ausschließlich nach quantitativen architektonischen Dimensionen aus,<sup>915</sup> die ohne Relativierung zu herrschenden zeitgenössischen Konfigurationen in Literatur, Musik und Theater aber wenig aussagekräftig bleiben; diese notwendigen Einordnungen erfolgen nur an wenigen Stellen gegen Ende seiner Arbeit.<sup>916</sup> Gelungener scheint dieses Vorgehen

<sup>910</sup> Westrup 1971, S. 433.

<sup>911</sup> Dessen vollständiger Name lautet *Girolamo Domenico Antonio Frigimelica de' Roberti*; heutzutage wird er jedoch meist als *Girolamo Frigimelica* bezeichnet, während Leich von *Frigimelica Roberti* spricht.

<sup>912</sup> 1837 wurde es nach der Mezzosopranistin Maria Malibran in *Teatro Malibran* umbenannt (und trägt diese Bezeichnung bis heute; es dient inzwischen als weitere Spielstätte des *Teatro La Fenice*).

<sup>913</sup> »[...] und tatsächlich ist eine Opernhistoriographie, die mehr bieten will als eine Geschichte der Opernmusik, ohne ein Zusammenwirken der literar-, musik- sowie darüberhinaus kunst- und theaterwissenschaftlichen Disziplinen nicht möglich.« (Leich 1972, S. 7).

<sup>914</sup> Leich bespricht auch die Oratorienlibretti Frigimelicas, die in diese Periode fallen, beschränkt sich jedoch in seiner Abgrenzung gegenüber den Opernlibretti auf formale Eigenschaften.

<sup>915</sup> »Das Verhältnis der Gesamtzahl der Arien zur Summe der Szenen eines Werkes verbleibt bei allen szenischen Libretti Frigimelica Robertis zwischen den Werten 0,9 und 1,2 Arien pro Szene mit Ausnahme des 'Pastore d'Anfriso', bei dem allein durchschnittlich gut 1,5 Arien auf eine Szene entfallen. Nur bei 4 von diesen Texten bringt die Titelrolle auch die größte Arienzahl zum Vortrag.« (Leich 1972, S. 150). Er fährt fort: »Uneinheitlich und wechselnd ist das Verhältnis von Da-Capo- zu Nicht-Da-Capo-Arien. Der Anteil der letzteren an der Gesamtzahl der Arien liegt bei 'Jefte' (30%) und bei 'Pastore d'Anfriso' (24%) am höchsten und ist auch bei den Tragikomödien 'La Fortuna per Dote' (15%) und 'Alessandro in Susa' (18%) beachtlich. Gleichwohl ist eine Neigung zur Verringerung des Anteils der Nicht-Da-Capo-Arien erkennbar.« (ibid., S. 151).

<sup>916</sup> »Aufs Ganze gesehen läßt die Durchsicht einiger Vorworte von zwischen 1689 und 1708 in Venedig gedruckten Opernlibretti von Anfang an deutlich zwei einander gegenüberstehende Gruppen von Librettisten und hinter ihnen wohl auch Theaterdirektoren erkennen. Es sind diese einmal die Anwälte einer zu allererst auf den Publikumserfolg hin orientierten Oper. Eine Beobachtung der 'Regeln' der aristotelischen Poetik wird von ihnen als erfolgshemmend angesehen und daher abgelehnt. Diese Librettisten beanspruchen für sich selbst weder dichterische Anerkennung noch Nachruhm, wohl aber Originalität. Der Stil ihrer Texte ist zugegebenermaßen äußerst anspruchslos. Ihrem Spott ausgesetzt sind die 'gelehrten' Verfechter eines vom antiken und zeitgenössischen französischen Drama inspirierten Musiktheaters. Sie sind mehr oder minder bemüht, die dramatischen 'Regeln' des Aristoteles zu berücksichtigen, literarische Stilformen anzuwenden und betonen nachdrücklich, auch ihre Werke fänden den Beifall des venezianischen Publikums. Was aber schlägt sich von diesem theoretischen Gegensatz in den Operntexten tatsächlich nieder, und wie weit unterscheiden sich Frigimelica Robertis Libretti unter den verschiedenen Gesichtspunkten von denen seiner Zeitgenossen?« (ibid., S. 159).

Als Besonderheiten in Frigimelicas Schaffen beschreibt Leich den Rückgriff auf *mythologische Stoffe* (»Diese Texte bilden Ausnahmen zu den schon ab 1689 gänzlich vorherrschenden Opernlibretti mit Stoffen historischer

etwa in der Untersuchung von Friedrich Lippmann umgesetzt, der sich zwar demgegenüber auf die von Vincenzo Bellini vertonten Libretti konzentriert, aber dafür das jeweilige Ineinandergreifen von Text und Musik analysiert.<sup>917</sup>

Eine Untersuchung, die nur geringe Rezeption fand, aber viele weiterführende Denkanstöße bereithält, begegnet in der Dissertationsschrift von Peter Ross. Auch wenn der Titel<sup>918</sup> zunächst eine gewisse Nähe zur Publikation von Gerhartz (1968) vermuten lässt, verfolgt Ross eine eigene Perspektive auf das Libretto, die aus einem hybriden Ansatz besteht, der die Aspekte Funktionsgebundenheit und Literarizität synthetisiert:

Das Opernlibretto muss sich nach den Bedürfnissen von Musik und Theater ausrichten. Diese Notwendigkeit lässt Librettistik als besondere Form der Dichtung entstehen und stellt sie in andere Entwicklungszusammenhänge als die übrige Dichtung: Das Opernlibretto bildet eine selbstständige literarische Gattung und hat seine eigene Geschichte. Demzufolge verfügt die italienische Librettistik im neunzehnten Jahrhundert längst auch über eine spezifische und von der sonstigen Dichtung weithin unabhängige Verstradition.<sup>919</sup>

Literarische Qualität<sup>920</sup> und gleichzeitige Abhängigkeit von außerliterarischen Faktoren müssen sich nach dieser These nicht mehr widersprechen;<sup>921</sup> Ross scheidet nicht in die binären und sich damit gegenseitig ausschließenden Zustände »Literatur« und »Funktion«, sondern geht von einem positiv besetzten Begriff der *Funktionsliteratur* aus. Allerdings kommt ihm bei dieser Betrachtung zweifellos seine vorab definierte Perspektive zugute: Da der Untersuchungsgegenstand auf die *italienischen*<sup>922</sup> Verdi-Opern beschränkt ist, ergeben sich dafür zwangsläufig recht fest umrissene Kategorien:

Den Ausgangspunkt für vorliegende Untersuchung bilden zwei an und für sich selbstverständliche Sachverhalte. Opernkomposition bedeutet einmal – zumindest gilt dies für die italienische Oper von den Anfängen bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein, wenn zuletzt auch nicht mehr in ungebrochener Weise – Vertonung von Sprache, die ausschliesslich in gebundener Form erscheint. Versifikation ist wesentliches, allen Opernlibretti gemeinsames Merkmal und demzufolge Opernkomposition stets Versvertonung. Zum anderen ist sie als Musik für Theater an einen Sprachtext geknüpft, der auf szenische Darstellung gerichtet ist, also dramatisch verwirklicht werden soll. Diese Eigenschaften heben Opernkomposition von anderen musikalischen Formen ab.<sup>923</sup>

Ross koppelt also die Zweckgebundenheit des Librettos nicht an die Musik, sondern die theatrale Wirkung, wodurch die Funktionsgebundenheit auf beide konstitutiven Faktoren der Oper, Text und

---

Herkunft«. (ibd., S. 160)) sowie ein *unglückliches Ende* (»Die Verwendung des unglücklichen Endes (fine infelice), die Frigimelica Roberti in seiner 'Rosimonda' wagte, stellt dagegen offenbar einen völligen Bruch mit dem Opernbrauch seiner Zeit dar. Für diese Schlußart, der das Publikum ja erklärterweise das 'lieto fine' vorzog, ließ sich in Venedig kein weiteres Beispiel finden.« (ibd., S. 160f.)).

<sup>917</sup> »Die Melodie ist das A und O der italienischen Oper jener Zeit. Ihr gilt deshalb das längste Kapitel. Das mittlere Kapitel ist der Entwicklung der Arien-Form von etwa 1790 bis um 1840 gewidmet. Worauf es in der Darstellung der Entwicklung der in den Opern verwendeten Formen ankommt: die Erfüllung der geschlossenen Form mit dramatischem Leben, die Durchdringung von eigenständiger musikalischer Form und dramatischer Szene, das ließ sich besonders gut an der Arie zeigen. Zwar wird nach 1800 das Ensemble nach Zahl und Bedeutung ein starker Konkurrent der Arie; in vielen Opern schon Rossinis und Bellinis hat es die Arien auf den zweiten Platz verwiesen. Aber an der zur ‚Scena ed Aria‘ ausgeweiteten Arie wird die dramatische Belebung der Oper, der Wandel vom Standort der ‚Spätneapolitaner‘ zu dem, der Verdis Ausgangspunkt bildet, besonders deutlich.« (Lippmann 1969, S. IXf.). Siehe dazu auch Kapitel 4.3.

<sup>918</sup> Dieser lautet: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*.

<sup>919</sup> Ross 1979, S. 44.

<sup>920</sup> Diese artikuliert sich in seinem Ansatz in zuvorderst formalästhetischen Dimensionen.

<sup>921</sup> Beide Aspekte scheinen auch im Falle des gesprochenen Dramas eine solide Symbiose eingehen zu können, denn hinsichtlich der theatralen Zweckbestimmung wäre diesem ebenso eine funktionale Abhängigkeit zu unterstellen.

<sup>922</sup> »Basis dieser Untersuchung sind nur Verdis italienische Opern. 'I Vespri Siciliani' und 'Don Carlo' werden als Uebertragung [sic!] bzw. Umarbeitung aus dem Französischen nicht in Betracht gezogen.« (Ross 1979, S. 35).

<sup>923</sup> Ibd., S. 5.

Musik, übertragen und als dritte obligatorische Einflussgröße die Szene etabliert wird: Damit ist erneut der Ansatz konstatiert, bei Kunstwerken, die explizit für theatrale Situationen konzipiert sind, vor allem deren Theatralität bzw. Performativität zu fokussieren; wenn auch nicht zu verschweigen ist, dass daraus wieder neue Fragestellungen erwachsen. Gleichzeitig bekräftigt Ross die Literarizität des Opernlibrettos, die er in dessen Bindung an die Metrik erkennt. Dass dieses Modell an italienischer Metrik ausgerichtet ist, muss jedoch stets berücksichtigt werden; Analogien dürften im Vergleich zu französischer Librettistik größer ausfallen als bei deutscher oder englischer Librettodichtung.<sup>924</sup> Sollte sich eine Librettotheorie grundlegend an dieser Perspektive orientieren, würde spätestens mit dem Auftreten von Prosalibretti ein nicht unerhebliches definitorisches Dilemma auftreten, weil für diesen Fall eine gänzlich andere Kategorie der Literarizität gefunden werden müsste. Aber auch wenn eine Demarkationslinie zwischen versifizierten Libretti und Prosalibretti gezogen werden würde, dann sollte nicht übersehen werden, dass dieses zugrundeliegende Literaturverständnis nach Ross eine eher formalästhetische Dimension darstellt. Eine nachhaltige Berücksichtigung der Versifikation besitzt allerdings den unbestreitbaren Vorteil einer verhältnismäßig leicht zugänglichen Analyse und damit dem raschen Erkennen von potentiellen Signalen des Librettisten; diese können sich beispielsweise sowohl in Form der Differenzierung zwischen Arien und Rezitativen ergeben als auch in der Charakterisierung von Situationen oder Figuren.<sup>925</sup> Das Nichteinbeziehen der dichterischen Metrik kann deswegen, so erläutert Michael Walter, zu unterschiedlichen Interpretationen führen:

Von wesentlicher Bedeutung für die Struktur eines italienischen Librettos und daher auch für die Musik ist das Metrum des italienischen Verses und sein Verhältnis zur Vertonung. Außerdem hilft die Kenntnis des Metrums, Irrtümer zu vermeiden. Für solche Irrtümer gibt es ein schönes Beispiel. Sieghart Döhring, der bekannte Opernforscher und Leiter des Bayreuther Forschungsinstituts für Musiktheater, hat in seiner Dissertation von 1969 die Tancredi Arie ›Tu che accendi ... Di tanti palpiti‹ als Musterbeispiel einer einsätzigen Arie beschrieben, wobei ›Tu che accendi‹ eben kein erster Satz sein sollte, sondern ›ein sehr klangvolles Arioso‹. In der 1997 gemeinsam mit seiner Frau publizierten Gattungsgeschichte hingegen wird ›Tu che accendi‹ – korrekterweise – als typischer dreiteiliger langsamer Ariensatz beschrieben. Der Irrtum verdankt sich ganz offensichtlich dem Umstand, daß 1969 Döhring die italienische Versstruktur noch unbekannt war, denn ›Tu che accendi‹ besteht aus sogenannten Ottonari-Versen mit rima alternata-Struktur, d.h. es ist bereits aus dem Libretto ersichtlich, daß es sich um einen Ariensatz handelt.<sup>926</sup>

Allerdings kann durch die Freiheit des Komponisten während der Vertonung die sorgfältig nach verbindlichen Schemata angefertigte Versifikation zerrissen und wieder nivelliert werden. Selbst wenn also vom Librettotext beispielsweise unzweifelhaft ein Ariensatz intendiert wäre, so könnte dies durch die Vertonung durchaus in ein Arioso umgestaltet werden. Ross verdeutlicht an einem (hier nicht weiter zu präzisierenden) Beispiel aus Verdis *Otello*:

Dass es sich hier um zwei Elfsilbler handelt, ist für die Vertonung völlig irrelevant, zumal Verdi die Sinalefe meist nicht nachvollzieht und das 'È tardi!' nur einmal in der Komposition erscheint. An der Versform wird, auch wenn sie für die Vertonung ohne Belang ist, grundsätzlich festgehalten, was darauf hindeutet, dass Versifikation eine ästhetische Qualität per se sein kann und das Libretto formal einen literarischen Eigenwert beansprucht.<sup>927</sup>

<sup>924</sup> Während der Versbau in den germanischen Sprachen (somit auch im Englischen und Deutschen) überwiegend nach *Akzentuierungen* (regelmäßiger Wechsel von Hebungen und Senkungen) erfolgt, werden in den romanischen Sprachen (wie Italienisch und Französisch) die Verse nach der *Anzahl der Silben* konstruiert.

<sup>925</sup> »Dass Boito die Zweischichtigkeit einer Handlung im Versbau zum Ausdruck bringt, ist durchaus kein Einzelfall.« (Ross 1979, S. 16).

<sup>926</sup> Walter, Michael: *Versstruktur und Versvertonung in der italienischen Oper*. (<http://www.uniraz.at/michael.walter/Aktuell/Versvertonung.pdf> (27.04.2012)), S. 1.

<sup>927</sup> Ross 1979, S. 18. Besonderheiten der (italienischen) Versifikation wie *sinèresi* (Zusammenziehen zweier aufeinander folgender Vokale zu einer Silbe), *dièresi* (Auseinanderziehen zweier aufeinander folgender Vokale zu zwei Silben),

Dies gilt, wie Egon Voss feststellt, dabei nicht nur für Verdi:

Puccini betont in *La Bohème* den Namen Rodolfo sowohl auf der zweiten Silbe, wie im Sprachgebrauch üblich, als auch auf der ersten. Das berühmte ›La donna è mobile‹ aus Verdis *Rigoletto* müßte der Sprache nach auftaktig komponiert sein, damit die erste Silbe von ›donna‹ den ihr gebührenden Hauptakzent bekäme. Verdi hat aber darauf keine Rücksicht genommen und eine volltaktig beginnende Melodie zu dem Text geschrieben, die also statt des Substantivs (›donna‹) den Artikel (›la‹) betont. [...] Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, und sie lassen sich ebenso bei Verdi wie bei Puccini, Mascagni oder Leoncavallo finden.<sup>928</sup>

Doch wurde dieser Aspekt bereits früher beschrieben – als sensibilisiert für diese Differenzen zwischen dem Libretto als Theatertext und literarischem Text zeigen sich beispielsweise bereits 1868 die Ausführungen von Hermann Zopff:

An Stellen endlich, wo sich Dichter und Componist gar nicht einigen können, treffen beide am Einfachsten das Abkommen, daß der Componist sich die Worte nach seinem Wunsche stellt, während dieselben im Textbuch in der Fassung des Dichters abgedruckt werden. Schon Mozart traf mit dem Dichter seines ‚Idomeneo‘, dem Abbate Varesco, dieses sehr vernünftige, viele unnöthige gegenseitige Differenzen ersparende Abkommen.<sup>929</sup>

Über die Hörbarkeit (dies ist zugleich eine für die Librettoforschung unzweifelhaft höchst relevante Beobachtung) kunstvoll verfasster Librettoverse befindet er:

Oft lässt sich bei Gesängen kaum heraushören, ob der Text aus Versen oder aus Prosa besteht. Z. B. bei jambischen Versen mit lauter männlichen oder bei trochäischen mit lauter weiblichen Endungen empfindet man (sobald die Redeabschnitte nicht auf das Ende der Verse fallen), wenn sie gesungen werden, den metrischen Bau derselben so wenig, als bestände der Text aus Prosa.<sup>930</sup>

Damit wird deutlich, dass es sich beim Libretto in der Tat um »unerhörte« Literatur handelt. Wenn die formalästhetische Komponente des Versbaus zwar von der Librettisten-Gilde eingehalten,<sup>931</sup> aber für die Vertonung zunehmend irrelevant wird,<sup>932</sup> stellt sich dennoch die berechtigte Frage, inwiefern unter diesen Umständen eine Berücksichtigung der »korrekten« Vertonung des Versbaus erfolgen sollte. Ross lenkt daher das Augenmerk auf die differierenden Fassungen des Librettotextes:

Für die Untersuchung des Verhältnisses von Libretto und Komposition sind sprachliche Abweichungen anderer Art wichtiger, nämlich diejenigen zwischen der Druckfassung des Librettos und dem in der Vertonung erscheinenden Text. Es ist durchaus nicht so, wie zu erwarten gewesen wäre, dass der Komponist den Librettotext strikt übernimmt. Insbesondere in den frühen Opern Verdis finden sich zahlreiche Abweichungen des Vertonungstextes gegenüber der Librettovorlage. Dabei handelt es sich weniger um Textpassagen, die nicht in die Vertonung übernommen werden, als vielmehr um unscheinbar wirkende Erweiterungen, Austauschungen von Wörtern oder Umstellungen im Satz, wodurch häufig Silbenzahl und Akzentschema des Verses verändert werden, bzw. die Versstruktur überhaupt zerstört wird. Am Rande bemerkt, bekräftigt die Doppelstellung des Librettos – das Postulat der Versifikation gilt nur für den Librettodruck, während die Versstruktur der Vertonung antastbar ist – die oben erwähnte These, dass Versifikation für Librettistik auch ein Legitimationsmittel ist. Doch in anderer Hinsicht ist das Phänomen des Texteingriffs durch den Komponisten, eine in bisheriger Forschung unbeachtet gebliebene Erscheinung, von grösserer Bedeutung. Oft nehmen die Stellen, an denen eine Diskrepanz zwischen Librettotext und Vertonungstext besteht, eine Schlüsselposition ein. Sobald es dann gelingt, die Beweggründe aufzudecken, von denen Textma-

---

*sinalefe* (Verschmelzen zweier Vokale an Wortende und -anfang) oder *dialefe* (Trennung zweier Vokale an Wortende und -anfang) werden im Zuge der Vertonung oftmals ignoriert oder wieder rückgängig gemacht.

<sup>928</sup> Voss 1981, S. 277.

<sup>929</sup> Zopff 1868, S. 98.

<sup>930</sup> *Ibd.*, S. 104.

<sup>931</sup> »Die Versifikation bleibt für Verdis Librettisten einschließlich der Spätwerke verbindlich. Zudem werden die Regeln der Verslehre von allen Librettisten strengstens beachtet, in den 24 original in italienischer Sprache verfassten Textbüchern von Verdis Opern ist kaum ein Vers zu finden, der regelwidrig gebildet wäre. Formale Makellosigkeit ist Kennzeichen aller Libretti, und insbesondere die Beachtung der Silbenzahl als primärem Versmerkmal ist selbstverständlich.« (Ross 1979, S. 29).

<sup>932</sup> »Verdis Wunsch nach einem Prosalibretto lässt sich schon für die fünfziger Jahre, anlässlich des 'Simon Boccanegra' belegen, doch alle Erneuerungsbemühungen in dieser Richtung scheitern.« (*ibid.*).

nipulationen des Komponisten geleitet sind, werden grundlegende Mechanismen der Verskomposition sichtbar. Gerade Bruchstellen dieser Art gewähren tiefste Einblicke in das Verhältnis von Libretto und Komponisten.<sup>933</sup>

Die Konsequenz dieser Tatsache, nämlich dass bei der Analyse von Libretti stets zwischen dem (so weit vorhanden) zur Vertonung angebotenen Text und der in der Partitur fixierten Textfassung differenziert werden sollte, da diese signifikant differieren können, spricht übrigens vehement gegen die eindimensionale und statische Perspektive von Gier, wonach sich das Libretto durch die Vertonung *nicht* ändern würde (und daher musikalische Einflüsse in der Analyse nicht zu berücksichtigen wären). Gier lässt demzufolge offen, auf welches Textstadium er sich bezieht: Geht er vom zur Vertonung gereichten Text, von der tatsächlich vertonten Fassung, einer aus der Partitur exzerpierten Version oder einer Kompilation unterschiedlicher Evolutionsstufen aus? Damit wird evident, dass die Librettoforschung dazu aufgerufen ist, sich eingehender mit ihrem Gegenstand auseinanderzusetzen und deshalb danach fragen muss, welche Textstadien überhaupt existieren und welches davon eigentlich zur Analyse heranzuziehen wäre. Diese Thematik ist dabei erstaunlicherweise durchaus bekannt, wie beispielhaft in den Ausführungen der Musikwissenschaftlerin Ursula Günther sichtbar wird: »Im Falle von Verdis Don Carlos gibt es auch noch Abweichungen zwischen erstem gedruckten Libretto einerseits und dem Autograph wie auch der Partiturskopie andererseits, die bei der Aufführung selbst benutzt worden ist.«<sup>934</sup> Und Hans Schmidt gibt am Beispiel des *Fidelio*-Librettos an: »Schon der eigentliche Libretto-Text stimmt nicht mit dem später gedruckten und eben heute gültigen überein.«<sup>935</sup> Konsequenzen für die Librettotheorie wurden daraus freilich nicht gezogen.

Nicht nur die Librettoforschung ist auf der Suche nach ihrer Positionierung, auch in der ihr übergeordneten Opernforschung werden grundsätzliche Vorgehensweisen diskutiert, wie in einem Aufsatz von Heinz Becker zu sehen ist; er betont dabei, das Kunstwerk Oper in einem größeren und umfassenderen Zusammenhang wahrzunehmen, wobei seine Postulate indirekt auch für das Libretto gelten:

Von der heutigen und zukünftigen Opernforschung gilt es zu fordern, die Oper mehr als ein bloßes Konzert in einem Opernhause zu begreifen, Opernpartituren nicht nur nach ihrem musikalischen Gehalt zu befragen, sondern den Gesamtorganismus einer Oper ins Auge zu fassen, die Bedingungen, unter denen ein Opernkomponist sein Werk fertigte, zu klären und die Aufführungsgeschichte einer Oper zu verdeutlichen. All diese Strömungen und Ansprüche sichtbar zu machen, von der ersten Verständigung eines Komponisten mit seinem Librettisten – sofern es eine solche gab – bis zum niemals fertigen Opernkunstwerk, das nach seiner Uraufführung gelegentlich noch ein recht wandelbares Leben entfaltete, bei dem viele mitredeten und noch mehr dreinredeten, ist Sache des Opernforschers. Der vielzitierte soziologische Aspekt der Oper erschließt sich nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern häufig viel plastischer aus ihrer Peripherie. Damit wird keiner irgendwie neuartigen Methode das Wort geredet, sondern lediglich solide historische Quellenarbeit auf breitester Grundlage gefordert, möglichst in ergänzender Gemeinsamkeit mit Literatur- und Theaterwissenschaftlern.<sup>936</sup>

Becker ruft dazu auf, die Oper, die in ganz besonderer Weise in eine Vielzahl divergierender Kontexte eingebettet ist bzw. anknüpft, auch in Relation zu eben diesen zu erfassen; der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung liegt für ihn in der Operngeschichte, die er allerdings durch eine fragwürdige Editionspraxis verzerrt sieht.<sup>937</sup> Als Kategorien der Analyse beschreibt er etwa die Berücksichtigung

<sup>933</sup> *Ibd.*, S. 37.

<sup>934</sup> »*Diskussion*«. In: Dahlhaus 1971, S. 161.

<sup>935</sup> Schmidt 1971, S. 555.

<sup>936</sup> Becker 1974, S. 164.

<sup>937</sup> »Durch die Konsequenz der Gesamtausgaben wurden zweitrangige Bühnenwerke hervorragender Meister leichter zugänglich als die hervorragenden Opern zweitrangiger Meister.« (*ibid.*, S. 156). »Eine Operngeschichte, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, darf sich jedoch auch nicht mit der Darstellung einiger weniger spektakulären

der jeweiligen ökonomischen Bedingungen von Opernproduktion<sup>938</sup> und Aufführung<sup>939</sup> (zzgl. der spezifischen Peripherie<sup>940</sup>), die inszenatorische Praxis (inklusive davon berührter Ausdrucksmittel)<sup>941</sup>, die herangezogenen Ausdrucksformen (wie etwa das Ballett<sup>942</sup>) oder den Operntext,<sup>943</sup> für den er beklagt: »Wesentliche Untersuchungen zum Libretto fehlen auch von Seiten der Literaturwissenschaft, die das Libretto bisher kaum der Untersuchung für wert befand, ja es nicht einmal zur Literatur rechnete.«<sup>944</sup> Für die Fülle der von ihm aufgezählten Analyseaspekte erheben sich allerdings Zweifel ob einer adäquaten wissenschaftlichen Behandlung, die kaum möglich scheint, ohne sich dabei zu weit vom Untersuchungsgegenstand zu entfernen: Hier steht die Erörterung der Oper hinsichtlich ihrer Wahrnehmung als künstlerisches Phänomen im Gegensatz zum kulturellen Objekt.<sup>945</sup> Auf dieser Basis freilich scheint Beckers These keineswegs zu weit gegriffen, denn stellt man sowohl Genese als auch Rezeption des Librettos einer Oper derjenigen »konventioneller« Literatur gegenüber (etwa eines Romans), so wird rasch deutlich, dass darauf erheblich weniger der oben aufgezählten Faktoren einwirken als dies beim Musiktheater der Fall ist.

Es stellt sich (nicht nur für die in diesem Abschnitt besprochenen Beiträge) die Frage, inwieweit bei dem hier vorgestellten Korpus überhaupt von einer »eigenständigen« Librettoforschung gesprochen werden kann oder es sich nicht eher nur um librettoorientierte Beobachtungen handelt, die an sich der Opernforschung zuzurechnen wären: Vielfach scheint keine ausreichende Trennschärfe vorhanden, weswegen Publikationen zwischen diesen Bereichen oszillieren, ohne dass sie einer Seite eindeutig zugeordnet werden könnten. Allerdings liegt dies ein gutes Stück weit in der Natur der Sache selbst, denn das Libretto ist wesentlicher Teil der Oper, womit es in die Obhut der betreffenden Forschungsrichtung(en) fällt; so beschreibt das *DA PONTE Research Center for Applied Humanities and Opera Studies* (DPRC) im Jahr 2013:

Librettoforschung erfasst das Textbuch einer Oper sowohl als literarischen Text als auch im Sinne der zweckgebundenen ‚Gebrauchsdichtung‘, die im Hinblick auf eine Vertonung und musikalische-szenische Umsetzung auf der

---

rer Erfolge unserer Großmeister zufrieden geben. Die Werke der soliden und zweitrangigen Meister haben oft einen nicht minder entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Oper gehabt, ja in ihrer Zeit oft sogar eine dominierende Rolle gespielt.« (ibd., S. 158). »Wir haben uns daran gewöhnt, die spektakulären Reformideen zu akzentuieren und Persönlichkeiten, die mit solchen Gedanken schriftlich hervortraten, als Schrittmacher neuer Entwicklungen zu sehen, jene anderen aber, die ihre Vorstellungen nicht in programmatische Thesen gossen, als systemlose Mitläufer gering zu erachten.« (ibd., S. 161).

<sup>938</sup> »Bis heute fehlt eine Dokumentation von Opernverträgen, wie sie zwischen dem Opernunternehmen, den Librettisten und Komponisten geschlossen wurden und aus denen sich wichtige Aufschlüsse gewinnen lassen.« (ibd.).

<sup>939</sup> »Für die Wertung einer Oper ist es daher nicht gleichgültig, ob sie für ein Hoftheater, für ein Stagionetheater oder ein Aktien-Theater geschrieben wurde, da die Kräfte und Bedingungen, die schon während des Entstehens auf eine Oper einwirkten, recht unterschiedlicher Natur waren.« (ibd., S. 163f.).

<sup>940</sup> »Wichtig wäre es in diesem Zusammenhang auch, das Zusammenspiel von Verleger und Operndirektion zu untersuchen und alle Versuche aufzudecken, eine Oper zu popularisieren, einen Erfolg ‚zu machen‘.« (ibd., S. 164).

<sup>941</sup> »Die Aufmerksamkeit muß sich in diesem Zusammenhang auch auf den Zeichner und Bühnenmaler, den Kostümbildner, den Maschinisten und den Bühnenbeleuchter richten.« (ibd., S.162).

<sup>942</sup> »Vernachlässigt von der Forschung wurde auch Ballett, obwohl sich gerade in älteren Opern die Ballettszenen als selbstständige Aktionsteile präsentieren und wesentliche Impulse zu einer Charakterisierung der Musik vom Ballett ausgingen.« (ibd.).

<sup>943</sup> »Ebenso dringlich wie die Bereitstellung einer repräsentativen, umfangreichen Opernsammlung ist für die Opernforschung die Auswertung des Materials, die Darstellung der Zusammenhänge wie der vielfältigen Einzelzüge, das Eingehen auf die Librettofrage, auf soziale Bindungen.« (ibd., S. 159).

<sup>944</sup> Ibd., S. 160.

<sup>945</sup> Eine ähnliche Problematik ergibt sich bereits bei den Postulaten von Jeuland-Meynaud 1976.



Bühne entsteht. Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Libretto wird als ‚Librettologie‘ bezeichnet. Nachdem in den 1980er und 1990er Jahren eine umfassende Katalogisierung italienischer Libretto-Bestände (namentlich durch Claudio Sartori) stattgefunden und die Literaturwissenschaft das Libretto als Forschungsgegenstand entdeckt hat, gilt es das Operntextbuch interdisziplinär als Bestandteil des Kunstwerks Oper zu erforschen.<sup>946</sup>

Durch diese Beschreibung wird deutlich, dass eine befriedigende Herangehensweise an den Gegenstand auch 2013 noch nicht erreicht wurde, denn *das Operntextbuch gilt es immer noch zu erforschen*. Allerdings wird nicht beantwortet, ob es sich bei der Librettologie um eine Subkategorie der Librettoforschung handelt und wie sich demgegenüber eine Librettoforschung, die eine *zweckgebundene Gebrauchsdichtung* fokussiert, von einer Librettologie, die sich *literaturwissenschaftlich* mit dem Libretto auseinandersetzt, unterscheiden sollte. Das DPRC unterteilt die von ihm verfolgte Opernforschung neben der *Librettologie* (womit erkennbar wird, dass dieser Terminus letztlich schlichtweg synonym mit »Librettoforschung« verwendet wird), noch in die Bereiche *Institutionsgeschichte*, *Interpretationsgeschichte* und *Sänger- und Gesangsforschung*.<sup>947</sup> Das Feld *Opernforschung* erweist sich allerdings selbst ebenfalls als unscharf: So wäre wohl prinzipiell davon auszugehen, die Opernforschung als eine Subkategorie der Musiktheaterforschung aufzufassen, die ihrerseits wiederum als Teilbereich der Theaterwissenschaft verstanden werden kann. Das Forschungsinstitut für Musiktheater (*fimt*) der Universität Bayreuth formuliert in einer Selbstbeschreibung, es sei »[...] bekannt für seine Exzellenz im Bereich der Opern- und Musiktheaterforschung.«<sup>948</sup> Wenn jedoch die Opernforschung von der Musiktheaterforschung unterschieden wird, bedeutet dies, dass sie als separater Bereich wahrgenommen wird. An anderer Stelle findet sich dagegen folgende Darstellung:

Das *fimt* definiert Musiktheater in einem offenen Begriffs- und Bezugfeld. Neben Oper und Operette sind auch das Musical, das sogenannte Sprechtheater (mit Musik), das Tanztheater, der Film sowie alle Arten der audiovisuellen Medien als musiktheatrale Formen Gegenstand der Betrachtung.<sup>949</sup>

Die Oper wird damit zwar als Teilbereich des Musiktheaters verstanden, dennoch betont das *fimt* neben der Musiktheaterforschung die Opernforschung als eigenen Exzellenzbereich. Durch die Beschreibungen von DPRC und *fimt* wird deutlich, dass eine Annäherung an die Librettoforschung von der Seite der Opernforschung oder auch der Musiktheaterforschung selbst gegenwärtig kaum zu deren Konturierung beizutragen vermag.

Für die hier behandelte Periode der 1970er Jahre scheint es jedoch zunächst von sekundärer Bedeutung, ob die Beiträge als eine bestimmte Ausprägung der Opernforschung oder einer sich emanzipierenden (oder gar eigenständigen) Librettoforschung interpretiert werden, denn beide Aspekte müssen sich nicht zwangsläufig ausschließen (und wären in einem solch frühen Stadium ohnehin kaum valide differenzierbar). Von erheblich größerer Bedeutung ist dagegen die Beobachtung, dass die in den vorhergehenden Phasen erfolgten Betrachtungen zum Libretto nun differenziert, konkretisiert und teilweise erweitert werden.<sup>950</sup>

Unabhängig von grundsätzlichen Systematisierungsfragen kann daher zunächst festhalten werden, dass sich eine Selbstreferenz zu bilden beginnt, da viele der hier genannten Schriften auf ähnli-

<sup>946</sup> DA PONTE Research Center for Applied Humanities and Opera Studies. Wien. <http://www.daponte.at/index.php?id=57> (28.10.2013).

<sup>947</sup> *Ibd.*

<sup>948</sup> Forschungsinstitut für Musiktheater (*fimt*) der Universität Bayreuth. Thurnau. <http://www.fimt.uni-bayreuth.de> (29.10.2013).

<sup>949</sup> *Ibd.*, <http://www.fimt.uni-bayreuth.de/de/research/index.html> (29.10.2013).

<sup>950</sup> Etwa Abert 1971.

che Publikationen rekurren, wodurch sich eine anbahnende Verdichtung zum eigenen Forschungsbereich zu ergeben scheint. Deutlich wird dies ebenfalls durch die erhöhte Anzahl an Beiträgen, die von allgemein-theoretischen Fragen der Opernforschung bis hin zur Behandlung historischer librettistischer Spezialfälle reichen; diese Entwicklung korreliert allerdings nicht in gleicher Weise mit einer größeren Vielfalt an Thesen, sondern eher mit einer Differenzierung bereits vorgebrachter Aspekte. Fällt eine quantitative Betrachtung der herangezogenen Texte dieser Periode auch eher zugunsten der Literaturwissenschaft aus, so darf dies keinesfalls dahingehend ausgelegt werden, dass demgegenüber die Musikwissenschaft – trotz einer unbestreitbaren Zurückhaltung<sup>951</sup> – das Thema Libretto und seine Erforschung vernachlässigen würde.<sup>952</sup> Eine weitere relevante Beobachtung ergibt sich dadurch, dass die Mehrzahl der Schriften aus literaturwissenschaftlicher Perspektive die Unselbstständigkeit und Zweckgebundenheit des Librettos betont und damit dessen Einstufung als Funktionsliteratur,<sup>953</sup> weshalb die oft anzutreffende Vorstellung von der stets nachhaltig um die Emanzipation des Librettos als autarkem literarischen Gegenstand bemühten Literaturwissenschaft nachhaltig zu differenzieren wäre.

Andererseits führt jedoch der Einfluss der Komparatistik<sup>954</sup> (als einer Subkategorie der Literaturwissenschaft) dazu, dass im Gegensatz zu früheren Untersuchungen die Verbindung von Wort und Ton zunehmend in den Mittelpunkt rückt – nicht nur in der Literatur-, sondern auch der Musikwissenschaft.<sup>955</sup> Die Beziehungen, Konfigurationen und interdependenten Einflussnahmen von Text und Musik<sup>956</sup> werden dabei auf sehr unterschiedliche Weise angesprochen und reichen von rein wirkungsästhetischen Beschreibungen<sup>957</sup> über Analogisierungen von Sprache und Musik<sup>958</sup> bis hin zu ersten Versuchen, semiotische Ansätze zu applizieren.<sup>959</sup>

Wird die Abhängigkeit des Librettos als Funktionsliteratur oder Zweckdrama konstatiert, bleibt aber oftmals unklar, wovon es sich im Einzelnen als abhängig erweist oder worin seine »Unfreiheit« konkret besteht – so wird auf die Musik oder pauschal die Oper verwiesen und nur vereinzelt die Dominanz der Theatralität postuliert,<sup>960</sup> wobei diese Abhängigkeit dann auch wiederum für die Musik als gültig deklariert wird. Davon kann zwar eine Analyse nach wirkungsästhetischen Prämissen abgeleitet werden,<sup>961</sup> die aber dem Verdacht ausgesetzt ist, sowohl Musik als auch Text nicht ausreichend in ihren spezifischen Tiefen erfassen zu können. Die Annahme einer Abhängigkeit des Libret-

---

<sup>951</sup> Siehe Kapitel 4.3.

<sup>952</sup> Besonders die aus der Musikwissenschaft stammende Monographie von Smith 1970 erweist sich beispielsweise als nachhaltiges Plädoyer für eine Akzeptanz der Werthhaftigkeit des Librettos innerhalb dieser Disziplin.

<sup>953</sup> Haußwald 1973, Link 1975, Hacks 1976, Kanzog/Kreutzer 1977, Kreutzer 1977, Schmidgall 1977, Eggebrecht 1979, Rihm 1979.

<sup>954</sup> Brown 1970, Scher 1972, Schnitzler 1979.

<sup>955</sup> Die Theaterwissenschaft scheint mit nur wenigen Beiträgen erneut nur eine Nebenrolle zu spielen.

<sup>956</sup> Steinbeck 1967, Schmidgall 1977.

<sup>957</sup> Holland 1977.

<sup>958</sup> Dahlhaus 1979 (bzw. *Georgiades* 1954/1962/1965).

<sup>959</sup> Neumann 1972, Jeuland-Meynaud 1976.

<sup>960</sup> Dies wird aber wiederum nicht nur innerhalb der Theaterwissenschaft (Schauenberg 1975) vorgebracht (siehe auch Steinbeck 1967, Link 1975, Holland 1977).

<sup>961</sup> Link 1975, Holland 1977.

tos wird vielfach in die Forderung nach Notwendigkeit der Ausdeutung durch Musik (*semantische Unterdetermination*) überführt.<sup>962</sup>

Ein weiteres Themenfeld ergibt sich durch die Beschreibung von Bearbeitungsmaßnahmen bei Literaturadaptionen<sup>963</sup> sowie allgemeiner Eigenschaften des Librettos,<sup>964</sup> die nun ebenfalls stellenweise das Verhältnis von Wort und Ton integrieren; gleichzeitig wird damit auch wieder die Vergleichsebene zwischen Libretto und Sprechdrama angesprochen: Es finden sich hier Haltungen, die dem Drama Unabhängigkeit und dem Libretto Abhängigkeit unterstellen,<sup>965</sup> gewisse Gemeinsamkeiten<sup>966</sup> bzw. Differenzen<sup>967</sup> attestieren oder auch Äquivalenzen hinsichtlich ihrer Autarkie erkennen<sup>968</sup> – ebenso, wie völlig konträre Perspektiven.<sup>969</sup> In diesem Zusammenhang könnte die durch die Musik aufge-spannte Zeitebene zwar als Besonderheit verstanden werden, betreffe jedoch zuvorderst die Oper und erst in zweiter Linie das Libretto; dagegen scheint die mehrfach geäußerte Beobachtung relevant zu sein, dass eine wesentliche Aufgabe des Librettos im Initiieren des Werkprozesses zu sehen wäre.<sup>970</sup> Erstmals explizit vorgetragen werden in dieser Phase auch kulturgeschichtliche<sup>971</sup> bzw. soziokulturelle<sup>972</sup> Perspektiven auf das Libretto.

Die Frage, ob oder inwieweit das Libretto als Literatur zu verstehen ist, wird sehr uneinheitlich beantwortet – die befürwortenden Positionen<sup>973</sup> scheinen jedoch die ablehnenden<sup>974</sup> oder indifferenten<sup>975</sup> zu übertreffen.

Auch wenn sich in die Beschreibungen häufiger Anregungen zu seiner Analyse mischen,<sup>976</sup> so tritt nach wie vor die Unsicherheit signifikant zu Tage, welcher Umgang dem Libretto gegenüber angemessen schiene. Wie in den Besprechungen deutlich wurde, ist als wesentliche Ursache für dieses Dilemma eine Schieflage der Perzeption verantwortlich, da in aller Regel kein Bewusstsein für Änderungen zwischen der zur Vertonung herangezogenem und der tatsächlich vertonten Textfassung vorhanden ist (nicht nur innerhalb der Librettoforschung selbst fehlt diese Sichtweise); beide Varianten werden schlichtweg als *Libretto* bezeichnet und damit die korrekturbedürftige Vorstellung vom Libretto als homogenen Gegenstand unterstützt.

---

<sup>962</sup> Haußwald 1973, Hacks 1976, Schmidgall 1977, Eggebrecht 1979, Rihm 1979.

<sup>963</sup> Brown 1970, Just 1975, Kreutzer 1977.

<sup>964</sup> Schultze 1973, Just 1975, Schauenberg 1975, Schmidgall 1977.

<sup>965</sup> Kanzog/Kreutzer 1977.

<sup>966</sup> Hacks 1976.

<sup>967</sup> Hacks 1976, Schmidgall 1977.

<sup>968</sup> Link 1975.

<sup>969</sup> Während etwa Just 1975 eine größere Nähe zwischen Epik und Libretto verortet, betont Hacks 1976 dessen Zugehörigkeit zur Dramatik und verneint epische Elemente.

<sup>970</sup> Schultze 1973.

<sup>971</sup> Just 1975.

<sup>972</sup> Jeuland-Meynaud 1976.

<sup>973</sup> Ridder 1971, Bansbach 1975, Just 1975, Ross 1979.

<sup>974</sup> Haußwald 1973, Schultze 1973.

<sup>975</sup> Link 1975 (Libretto sei immer erst Funktion, dann kommen potentielle literarische Eigenschaften), Kreutzer 1977 (Betrachtungswise dominiert Objekt: Libretto würde erst dann zu Literatur, wenn es als solche angesehen wird).

<sup>976</sup> Link 1975, Holland 1977, Dürr 1979, Eggebrecht 1979.

Wie (etwa besonders nachhaltig in den Ausführungen von Ross 1979) erkennbar wurde, kann eine zur Vertonung gereichte Fassung beispielsweise durchaus hochgradig literarisch<sup>977</sup> sein, während diese Qualitäten in der vertonten Fassung kaum noch nachweisbar oder gar nivelliert sein können. Damit scheint die Einstufung vom Libretto als Literatur in erster Linie von der zugrunde gelegten Textfassung abhängig zu sein. Als eines der grundlegenden Ergebnisse kann daher das Postulat gelten, exakt zwischen unterschiedlichen Stadien eines Librettotextes zu unterscheiden.<sup>978</sup> Aus diesen differierenden Textstadien ergeben sich wiederum unterschiedliche Formen der Analyse: So könnte einerseits – in der Perspektive des Auslösens der Komposition – diachronisch vorgegangen werden und die Partitur dahingehend befragt werden, wie sie auf den vorgelegten Text »reagiert«. Demgegenüber stünde dann ein Verfahren, das synchronisch – aus Sicht der Rezeption – von einer parallelen Wirkung von Text und Musik ausgeht und auf eine sich durch diese beiden Faktoren neu ergebende Ebene zielt.

#### 4.6 Fokus II: Beiträge in Nachschlagewerken

Auch wenn sich die Entwicklung der Librettoforschung vornehmlich in Monographien, Sammelbänden und Aufsätzen konstituiert, so können die in Nachschlagewerken enthaltenen Einträge und Artikel als wichtige Indizien für das jeweils kontemporäre Akzeptanzstadium und Problematisierungsbewusstsein von Librettoforschung und Librettobegriff herangezogen werden; dies wird nicht nur an Art und Umfang der berücksichtigten Inhalte erkennbar, sondern auch dahingehend, in welche Sachwörterbücher oder Enzyklopädien das Lemma *Libretto* überhaupt Eingang findet. Im Rahmen dieser Arbeit werden zwar die in der Forschungsliteratur häufig angesprochenen Lexikonartikel herangezogen, da die Fachlexika jedoch im Allgemeinen einer meist zyklischen Revision unterliegen, rekurriert die Fachliteratur zur Librettoforschung dementsprechend immer auf jeweils spezifische Auflagen und Ausgaben dieser Nachschlagewerke, die somit eine eigene Sachgeschichte aufweisen. Nun wäre nicht nur im Rahmen dieser Untersuchung eine Analyse sämtlicher existierender Artikel und Einträge keineswegs zwangsläufig von erhöhtem Erkenntnisgewinn gekrönt, weswegen sich die Auswahl auf relevante und repräsentative Beispiele beschränken muss; allerdings ist der Umfang in Frage kommender Wörterbücher und Enzyklopädien aus Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft ohnehin bereits dadurch stark reduziert, dass – besonders im Bereich der Literatur- und Theaterwissenschaft, aber auch der Opernforschung – viele Publikationen aus Werk- und/oder Personenverzeichnissen bestehen und daher Sachbegriffe keine Berücksichtigung finden.<sup>979</sup>

<sup>977</sup> Es ist einsichtig, dass Begriffe wie *literarisch*, *dramatisch*, *episch*, *lyrisch* etc. in diesem Zusammenhang kaum wesentlich länger ohne inhaltliche Klärung verwendet werden können, denn »literarisch« beispielsweise bezieht sich an dieser Stelle mehr auf lyrisch-formale Aspekte (Versbau) denn dramaturgische oder narrative Strategien (die demgegenüber auch wiederum durchaus eher dramatisch sein könnten).

<sup>978</sup> Zweifelsohne liegt vielfach die zur Vertonung herangezogene oder konzipierte Fassung, da sie manchmal nur sukzessive entsteht, nicht als abgeschlossene Einheit vor oder ist schlichtweg nicht (mehr) existent. Dennoch gilt es, in der Librettoforschung eine Sensibilisierung für divergierende Textstadien zu erreichen, denn es wird deutlich, dass dies kein ausschließlich die Editionsphilologie betreffendes Problem darstellt, sondern wesentlich für die Diskussion um die Literarizität des Librettos und ein adäquates Analeseprocedere überhaupt scheint.

<sup>979</sup> Dies ist beispielsweise bei *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (herausgegebenen von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater unter der Leitung von Sieghart Döhring, 1986-1997) der Fall. Seit der elften Ausgabe (2006) besitzt dagegen der »Kloiber« neben Komponisten- und Werkregister zumindest ein Librettistenre-

Eine zentrale Rolle kommt den umfangreichsten enzyklopädischen Musiklexika zu: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.<sup>980</sup> Beide Publikationen können als die wohl relevantesten internationalen Nachschlagewerke zu westlicher Musik gelten. Als englischsprachige Publikation besitzt das *New Grove* einen besonders breiten Rezeptionskreis; es stellt in seiner Erstaussage von 1980 zwei Beiträge (und damit zugleich Perspektiven) zum Libretto bereit: Einerseits einen *auf Geschichte und Entwicklung des Textbuchs* zielenden Artikel, ursprünglich von Edward J. Dent verfasst und (wie im Vorwort nachzulesen) von Patrick J. Smith überarbeitet,<sup>981</sup> sowie andererseits – als separater Abschnitt des äußerst umfassenden Artikels *Oper* – Beobachtungen zum *Libretto als Handlungsgerüst einer Oper*<sup>982</sup>. Die von Edward J. Dent konzipierten Artikel entstanden bereits für den Vorgänger der 1980 grundlegend neu konzipierten Enzyklopädie<sup>983</sup>, die bis dahin als *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (in vier Editionen von 1904-1975; i. d. R. als *Grove 2* bis *Grove 5* abgekürzt) publiziert wurde. Diese wiederum stellt die erweiterte Ausgabe des ursprünglich vierbändigen Musiklexikons *A Dictionary of Music and Musicians* von Sir George Grove dar (1878-1889; *Grove 1*)<sup>984</sup>. Bereits in dieser ersten Ausgabe aus dem 19. Jahrhundert findet sich ein erstaunlich umfangreicher Eintrag zum Stichwort *Libretto*,<sup>985</sup> verfasst von Francis Hueffer<sup>986</sup>. Der Unterschied zwischen dem Libretto als Druckerzeugnis und dem Libretto als Handlungsgerüst einer Oper, so wie er in den Perspektiven von Dent (bzw. Smith) konstatiert wird, scheint (im weiteren Sinn) bereits von Hüffer artikuliert:

LIBRETTO is the diminutive form of the Italian word *libro*, and therefore literally means 'little book.' But this original significance it has lost, and the term is used in Italian, as well as in the other languages, in the technical sense of book of an opera.<sup>987</sup>

Gedanken zu einer eigenen Librettoforschung werden an dieser Stelle, wie zweifellos zu erwarten ist, nicht formuliert; dennoch greift Hüffer so manche Beobachtung auf, die später innerhalb der Forschungsbeiträge zum Libretto diskutiert werden wird, wie etwa die Verknüpfung von dramatischen und lyrischen Elementen,<sup>988</sup> die Berücksichtigung erfolgloser Operntexte<sup>989</sup> oder Schnittstellen zum

---

gister (Kloiber/Konold/Maschka 2006, S. 926-929). Ebenso zu erwähnen sind Speziallexika zu Sachbegriffen, die den Terminus *Libretto* schlichtweg nicht berücksichtigen, wie etwa das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht (bzw. ab 1999 Albrecht Riethmüller), 1972-2006).

<sup>980</sup> Daneben muss an dieser Stelle das italienischsprachige *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e die Musicisti* (abgekürzt *DEUMM*; herausgegeben von Alberto Basso, Turin) zumindest erwähnt werden; es wurde ab 1983 publiziert und umfasst mittlerweile 22 Bände in vier Sektionen, wird jedoch im deutschsprachigen Raum weniger häufig rezipiert.

<sup>981</sup> Dent/Smith 1980a. Zum Libretto als *Druckerzeugnis* wird dort formuliert: »A printed book containing the words of an opera, oratorio or other extended vocal work in dialogue; by extension, the text itself. (For a historical survey of opera texts see OPERA, §VII.)« (ibid., S. 821f.).

<sup>982</sup> Dent/Smith 1980b. Hier heißt es zum Libretto in seiner Eigenschaft als *Handlungsgerüst*: »The word 'libretto' (a diminutive of the Italian for 'book') originally denoted a small printed book containing the complete text of an opera or other work, but it came to mean also the text itself and is now used in both senses. For a discussion of the libretto as a printed book see LIBRETTO.« (ibid., S. 610).

<sup>983</sup> Daher der Titel *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (mehrheitlich abgekürzt als *Grove 6*).

<sup>984</sup> Volume I (1878), Volume II (1880), Volume III (1883), Volume IV (1889); jeweils Macmillan-Verlag, London.

<sup>985</sup> Hueffer 1880.

<sup>986</sup> Bei Francis Hueffer handelt es sich um den nach London übergesiedelten deutschen Musikkritiker und Librettisten *Franz Hüffer* (siehe dazu Rademacher 2003, S. 225f.).

<sup>987</sup> Hueffer 1880, S. 128.

<sup>988</sup> »A few distinctive features may however be pointed out. In addition to the human interest and the truth of passion which a libretto must share with every dramatic poem, there ought to be a strong infusion of the lyrical element,

Oratorium<sup>990</sup>. Er beschreibt zudem eine grundlegende Eigenschaft des Librettos, die im Umfeld der semantischen Unterdetermination verortet werden kann: »In other words, the poet should undoubtedly supply opportunities for musical display, both of a vocal and an orchestral kind [...].«<sup>991</sup> Hüffers Artikel stellt, wenn die Genealogie des *New Grove* auf seine Ursprünge ausgedehnt wird, einen der ältesten Beiträge aus der Riege derjenigen Nachschlagewerke dar, die bis zur heutigen Zeit Relevanz ausüben. Dabei lässt sich Hüffers Argumentation unterstellen, den Umständen seiner Entstehung entsprechend verhältnismäßig sachgerecht und neutral an das Libretto heranzutreten; eine Stichprobe aus der Zeit, in der die Enzyklopädie als *Grove's Dictionary of Music and Musicians* firmierte (konkret der *Grove 3*), offenbart demgegenüber eine erkennbar tendenziöse Haltung in Bezug auf den Operntext:

History has shown that the indispensable requirements for a successful opera libretto cannot be absolutely defined. Sometimes it appears that the musical expression is sufficient to outweigh dramatic and literary deficiencies of the text, and we may predicate that real human interest in the central situations comes first in importance; next, it must afford scope to the composer for musical illustration and expression of those moments. In fact the sway of music is such that it can easily compensate for the absence of literary or poetic style; there are innumerable instances where it has been successfully left to the singer to simulate the delivery of true elevation of thought or passion, only suggested by the text in the crudest form. This, however, is ultimately a matter which concerns the composer alone, for we measure his inspiration by the result.<sup>992</sup>

Im Gegensatz zu Hüffers Ausführungen wird allerdings hier die Problematik von Übersetzungen genannt.<sup>993</sup> Auffällig ist, dass die Trennung des Librettobegriffs in den Bereich der Textbuchtradition einerseits und denjenigen der Handlung andererseits innerhalb der Librettoforschung selbst kaum aufgegriffen wird; dennoch behält auch die zweite Auflage des *New Grove* von 2001 (*Grove 7*) – übrigens zugleich die letzte gedruckte erhältliche Fassung<sup>994</sup> – diese grundsätzliche Unterscheidung bei,

not to be mistaken for the tendency towards 'singing a song' too rampant amongst tenors and soprani. The dramatic and the lyrical motives ought on the contrary to be perfectly blended, and even in ordinary dialogue a certain elevation of sentiment sufficient to account for the sung instead of the spoken word should be maintained.« (ibd., S. 129).

<sup>989</sup> »In Germany, Goethe and Wieland appear amongst aspirants to lyrical honours, but without success.« (ibd., S. 130).

<sup>990</sup> »A few words should be added with regard to the libretto of the Oratorio and the Cantata. Aesthetic philosophers have called the oratorio a musical epic, and, in spite of its dramatic form, there is a good deal of truth in this definition; for, not only does the narration take the place of the action on the stage, but the descriptive parts, generally assigned to the chorus, allow of greater breadth and variety of treatment than is possible in the opera. [...] In accordance to this principle, what has been urged above with regard to the operatic libretto will have to be somewhat modified.« (ibd.).

<sup>991</sup> Ibid.

<sup>992</sup> Gatty 1927, S. 191.

<sup>993</sup> »This is a difficult matter for the translator, who has often failed in trying to satisfy all the claims of poetic diction, correct accentuation, correspondence between the salient notes and words in a phrase, rhyme and literalness. It is obvious that something has to be sacrificed, and it is a safe rule to sacrifice rhyme and literalness first.« (ibd., S. 192).

Im Artikel des *New Grove* von 1980 (*Grove 6*) werden die divergierenden Zweckbestimmungen von Übersetzungen gemäß der Separation in unterschiedliche Textstadien weiter differenziert: »Translations of opera librettos have taken two forms. One is that of a reading (as opposed to a singing) translation made for an audience whose language is different from that being sung to follow. The earliest known example of such a translation is the English version of Cambert's *Ariadne*, made for a performance in London in 1674. The practice of printing the translation and the original on facing pages of the libretto lasted until the darkening of theatres in the 19th century, and was most prevalent in England and Germany. The other type is the translation (often with some measure of adaption) of a work for performance in another language but with the original music. Probably the earliest example is an Italian translation of Lully's *Armide* given at Rome in 1690, and the practice became widespread after the popularity of Pergolesi's *La serva padrona* (1733), which was sung during the 18th century in French, English, German, Dutch, Polish and Swedish, as well as in the original Italian.« (Dent/Smith 1980a, S. 616). Auch in diesem Fall ist die Differenz zwischen *Textbuch* und *Operntext* deutlich sichtbar.

<sup>994</sup> Die zweite Auflage der Neuausgabe *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Grove 7*) erschien 2001

weshalb der (in diesem Fall von Richard Macnutt verfasste) Artikel *Libretto* wiederum ausschließlich auf das Textbuch als gedrucktem Phänomen rekurriert:

Libretto (It.: 'small book'; Fr. *livret*; Ger. *Textbuch*). A printed or manuscript book giving the literary text, both sung and spoken, of an opera (or other musical work). The word has also come to mean the text itself (for discussion of the literary text see *GroveO* [gemeint ist damit das Speziallexikon *The New Grove Dictionary of Opera*; Anm. d. Verf.], 'Libretto (ii)').<sup>995</sup>

Deutlich wird in der Entwicklung von Hüffer über Dent/Smith hin zu Macnutt sichtbar, wie sich die Bezeichnungen für den Inhalt des Librettos von *book of an opera* über *words* oder *text of an opera* hin zu *literary text* gewandelt haben: Die Einstufung als literarisches Objekt scheint damit institutionell vollzogen, wenn auch selbst noch in den jüngsten Versionen dieser Artikel Aussagen zu Forschungsstand und -geschichte fehlen. Die detaillierten Ausführungen Macnutts, der zahlreiche Aspekte des Librettos als literarisches Druckerzeugnis nennt wie Papierformate, Druck- und Satztechniken, vor allem jedoch die spezifischen Formen und Entwicklungen der Nebentexte (Titulierungen, Widmungen, Vor- und Geleitworte (bzw. als deren besondere Ausprägung das *Argomento*<sup>996</sup>), beteiligte Personen, nicht zur Vertonung gedachte bzw. optionale/alternative oder unterstützende markierte Textanteile (die sogenannten *versi virgolati* oder auch *virgolette*)<sup>997</sup> etc.), führen dabei zu der Überlegung, ob nicht mit diesem Bereich eigentlich das genannt ist, was (einzig?) sinnvoll unter *Librettologie* verstanden werden könnte – die Auseinandersetzung mit dem (historischen) Libretto als literarischem Druck: Damit würden die von Macnutt genannten Eigenschaften im Zentrum einer solchen Forschungsbestrebung stehen, die sich in diesem Zusammenhang aber nur in geringem Umfang auf inhaltliche oder dramaturgische Elemente richten würde: Sie wäre in Richtung der Buchwissenschaft anzusiedeln und daher signifikant von einer Libretto- oder Opernforschung zu trennen, die demgegenüber das Zusammenwirken von Text und Musik zu berücksichtigen hätte.

Festgehalten werden muss an dieser Stelle, dass im Vergleich zur ersten Ausgabe des *New Grove* von 1980 (*Grove 6*) der auf das gedruckte Phänomen zielende Artikel *Libretto* in der zweiten Ausgabe von 2001 (*Grove 7*) beibehalten wird, während der zuvor als Abschnitt des großen Artikels *Oper* eingerichtete Beitrag zum Libretto als Handlungsgerüst einer Oper dort nicht mehr vertreten ist, sondern in das Speziallexikon *The New Grove Dictionary of Oper* (*GroveO*, London 1992) »ausgelagert« wurde. Der darin enthaltene Libretto-Artikel unterteilt sich unter konsequenter Beibehaltung dieser Perspektive wiederum in zwei Abschnitte: Einerseits auf Tradition und Entwicklung des Librettodrucks zielend (»Libretto (i)«)<sup>998</sup> und andererseits den verbalen Text einer Oper betreffend (»Libretto (ii)«)<sup>999</sup>. Der erste, ebenfalls von Richard Macnutt erstellte Teil erweist sich dabei als erweiterte Fassung des Artikels, wie er im *Grove 7* enthalten ist; da die Publikation des *GroveO* aber

---

und stellt die letzte Printversion dar, da die Enzyklopädie (inkl. der einzelnen »Spin-offs«, d. h. Speziallexika zu Teilfragen wie *The New Grove Dictionary of Opera* (*GroveO*) oder *The New Grove Dictionary of Jazz* (*GroveJ*)) im kostenpflichtigen Online-Portal *Grove Music Online* (im Rahmen von *Oxford Music Online* [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)) aufgegangen ist.

<sup>995</sup> Macnutt 2001, S. 645.

<sup>996</sup> Siehe Kapitel 4.10.

<sup>997</sup> »In vielen Libretti sind Passagen, die der Komponist nicht vertont hat oder die bei der Einstudierung der Oper gestrichen wurden, durch *virgoletti* (Doppelkommata am Rand) gekennzeichnet [...]« (Gier 2012, S. 99). Damit wird zugleich die Frage nach dem (für die Mehrzahl der älteren Werke ohnehin nur unbefriedigend zu beantwortenden) Werkstatus hochgradig virulent, da sorgfältig zu überlegen wäre, ob und inwieweit *versi virgolati*, die stellenweise erheblichen Umfang einnehmen können, für das musikalische Werk zu berücksichtigen sind.

<sup>998</sup> Macnutt 1992.

<sup>999</sup> Trowell 1992.

bereits 1992 erfolgte, kann die darin enthaltene Fassung als ursprüngliche betrachtet werden, die später für den *Grove* 7 (2001) eingekürzt bzw. bearbeitet wurde. Brian Trowell, der für den Abschnitt *Libretto* (ii) (»Handlungsgerüst«) verantwortlich zeichnet, erläutert im *Grove* O:

The term 'libretto' has been extended from its literal meaning of 'small book' to denote the literary content of an opera, not merely its separate physical existence. The sung text will also appear in the musical score, though the visual layout of verse forms and poetic lineation will there vanish, and scene descriptions and stage directions will often be omitted or shortened. Score and wordbook together form a blueprint for theatrical performance, where the words will (one hopes) be heard, as song, as recitative, or in some forms of opera as speech, and the other arts prescribed or implicit in the libretto will be realized as acting, movement in space, dance, decor (including machines), lighting and costume. It is evident, that 'literary content' is an insufficient description, for the libretto, unlike the play text, is only part of the blueprint. With these cautions in mind the libretto, like the play text, may be discussed as literature.<sup>1000</sup>

Dies verdeutlicht äußerst anschaulich die Unschärfe, die dadurch entsteht, dass der Terminus *Libretto* undifferenziert für mehrere Phänomene synonym verwendet wird (wie gedrucktes Textbuch, in der Partitur notierter Text, aber auch Handlung einer Oper, deren dramaturgische Gestaltung etc.). Trowell äußert sich als erster in dieser Reihe zumindest rudimentär zu Forschungsaspekten.<sup>1001</sup> Sein umfassender und informativer Artikel, der unzweifelhaft bereits die Ausmaße einer Abhandlung einnimmt, unterteilt sich dabei in drei Abschnitte,<sup>1002</sup> wobei besonders im ersten Bereich viele für die Librettoforschung relevante Punkte genannt werden; weshalb Trowells Ausführungen letztlich nur eine geringe Rezeption erfahren haben, mag auch daran liegen, dass er zwar einerseits distinguierte Betrachtungen vorträgt, aber die eigentliche Kernfunktion des Librettos andererseits lediglich im Anstoßen des Kompositionsprozesses sieht: »It is important to remember that a libretto is addressed in the first place to the composer, and that the convenience of an audience or critic is only a secondary function.«<sup>1003</sup> Demgegenüber finden sich differenzierte Beispiele verschiedener Formen des möglichen Ineinandergreifens von Text und Musik,<sup>1004</sup> die in dieser komprimierten, aber dennoch aussagekräftigen Form ihresgleichen suchen. Besonders betont werden sollte auch die äußerst umfangreiche Bibliographie, die sich – im Vergleich zur kaum mehr als eine Spalte umfassenden Version des *Grove* 6 von 1980 – auf über 25 Seiten erstreckt und in unterschiedliche Kategorien unterteilt wurde.<sup>1005</sup> Berücksichtigung finden englisch-, deutsch-, französisch- und italienischsprachige Publikatio-

<sup>1000</sup> *Ibd.*, S. 1191.

<sup>1001</sup> »It is not yet possible, however, to write an adequate history of the libretto and librettists, although there have been valuable attempts at general studies: Istel 1914 and 1922, Rolandi 1951, Smith 1970, Cassi Ramelli 1973, Basso 1977, Fabbri 1990 (for 17th-century Italy) and dictionary articles by A. A. Abert, Cagli, Della Corte and Tagliavini.« (*ibd.*). Nähere Angaben zu den von Trowell genannten Publikationen finden sich in der Auswahlbibliographie am Ende dieser Arbeit (Kapitel 6.1). Der Lexikonartikel aus der *Enciclopedia dello spettacolo*, den Trowell G. Tagliavini zuordnet, scheint übrigens auf einer fehlerhaften Lesart der Abkürzung *G. Ta.* zu beruhen und wäre vermutlich folgendermaßen aufzulösen: Tani, Gino: »*Libretto*«. In: D'Amico, Silvio (Hg.): *Enciclopedia dello spettacolo*. Band 6: Guari-Mak. Rom 1959, Sp. 1461-1477.

<sup>1002</sup> I. *Words for music* (Trowell 1992, S. 1191-1202), II. *Historical survey* (*ibd.*, S. 1201-1225) und III. *Bibliography* (*ibd.*, S. 1225-1252).

<sup>1003</sup> *Ibd.*, S. 1194. Er fährt fort: »All critical treatments of the libretto seen as literature, then, must be read with caution. That is not to say that criticism of a libretto's language is necessarily misplaced.« (*ibd.*, S. 1195).

<sup>1004</sup> Etwa wenn Komponisten über Versstrukturen hinwegkomponieren (siehe *ibd.*, S. 1194) oder durch Musik eine (durchaus ironische) Distanz zu Text bzw. Handlung geschaffen werden kann (*ibd.*); die Addition von Musik kann allerdings ebenso den dramatischen Ablauf konträr zu den aus dem Libretto zu erwartenden Strukturen ändern (*ibd.*, S. 1195), vielfach werden auch Verse für bereits bestehende Musik (meist Arienformen) nachgefordert (*ibd.*, S. 1196).

<sup>1005</sup> Trowell differenziert in A: *General*, B: *Libretto as literature*, C: *Literary sources*, D: *Comparative studies*, E: *Words and music*, F: *The libretto and society*, G: *Dramaturgy, theory, aesthetics, criticism* und H: *Catalogues, anthologies, editions* (vgl. *ibd.*, S. 1225-1227). Wenn solche Systematiken auch auf den ersten Blick orientierungsspendend



nen gleichermaßen, womit diese Zusammenstellung einerseits als äußerst umfassend gelten muss, sich andererseits aber der Rahmen der als relevant eingestuften Beiträge so weit gefasst erweist, dass ohne vertiefte Kenntnisse der Thematik Schriften höherer Relevanz kaum von rein informativen Titeln zu trennen sind.<sup>1006</sup> Das *GroveO* stellt jedoch erstmals auch einen Eintrag zur *Literaturoper* bereit;<sup>1007</sup> beide Artikel (*Libretto* und *Literaturoper*) erscheinen unverändert in der letzten gedruckt erhältlichen Fassung von 2002; dies ist vor allem insofern bedauerlich, als dass die umfassende Bibliographie für keine Auflage angepasst wurde: Sie bleibt stets auf dem ursprünglichen Stand der ersten Auflage von 1992.<sup>1008</sup>

Als zweites wesentliches Nachschlagewerk neben der *Grove*-Reihe ist in diesem Rahmen *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* von Bedeutung, das sich demgegenüber in nur zwei Auflagen unterteilt<sup>1009</sup> und keine weiteren Ableger in Form spezialisierter Lexika besitzt. Zwar weist das *MGG* im Vergleich zum *Grove* eine kürzere Entwicklungsgeschichte auf, gleichwohl erwarb sich bereits der *Libretto*-Artikel der Erstausgabe den Ruf eines fragwürdigen Meilensteins,<sup>1010</sup> da Anna Amalie Abert darin (manchem *Libretto*-forscher wohl allzu distanziert) die Funktionsgebundenheit des *Librettos* betont.<sup>1011</sup> Ihre These, der zufolge das *Libretto* zwar den Eindruck von Literatur vermittelt, aber dennoch mit literarischen Maßstäben nicht messbar sei, muss auf Basis der bereits erfolgten Überlegungen jedoch mindestens dahingehend korrigiert werden, als dass literarische Aspekte – etwa den Versbau betreffend – in gedruckten Textbüchern eben durchaus nachgewiesen werden können (und sich vielfach bereits für das Erstellen desselben als verbindlich erweisen), aber dennoch im Rahmen der Komposition wieder nivelliert werden können; daher schiene es nicht angebracht, dem *Libretto* pauschal jegliche Literarizität abzusprechen oder – wie Abert beschreibt – als Mimikry-Prinzip zu diskreditieren. Verantwortlich für ihre Sichtweise dürfte dabei in erster Linie die fehlende Unterscheidung zwischen gedrucktem *Textbuch* und vertontem *Operntext* sein; auf der anderen Seite ist allerdings die Feststellung nicht von der Hand zu weisen, dass literarische Elemente alleine kaum für den »Erfolg« (im Sinne einer adäquaten Funktionsweise) eines *Librettos* zu bürgen vermögen:

Denn über die Qualität eines *Libretto* schlechthin entscheidet nicht sein literarischer, sondern sein ‚melodramatischer‘ Wert, d. h. seine Fähigkeit, der Musik die Aussage des Wesentlichsten zu überlassen, sie zur Entfaltung aller

---

wirken mögen, so wurde bereits anhand des Materials der vorangegangenen Kapitel deutlich, wie sehr sich die Mehrheit der Texte – jedenfalls aus *libretto*theoretischer Sicht – gegen solche eindeutigen Klassifizierungen wehrt, da sie sich meist gleichwertig auf mehrere dieser Kategorien beziehen: Derartige Systematisierungen besitzen damit nur eine begrenzte Aussagekraft.

<sup>1006</sup> Stichprobenartige Überprüfungen der genannten Werke zeigen außerdem, dass manche der genannten Publikationen nicht recherchierbar sind (z. B. Fischer, E.: *Die Texte der Oper: Studien zur Struktur einer Gattung*. Bochum 1974).

<sup>1007</sup> Budden 1992. Budden beschreibt den Terminus als deutsches Lehnwort und führt aus: »A term of recent origin used to denote an opera in which the composer sets an already existing literary text, however abbreviated (as opposed to a specially written libretto).« Anschließend nennt er noch einige einschlägige Beispiele (beginnend allerdings erst bei Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902)). Bereits ausführlich besprochen in Kapitel 3.2.

<sup>1008</sup> Diese Beobachtung gilt in gleicher Weise für Macnutt's *Libretto*-Artikel aus dem *Grove7* von 2001: Als »neueste« Literaturangabe wird hier eine Publikation aus dem Jahr 1987 genannt.

<sup>1009</sup> *MGG1* von 1949-1986 (herausgegeben von Friedrich Blume) und *MGG2* von 1994-2008 (herausgegeben von Ludwig Finscher).

<sup>1010</sup> Abert 1960, Sp. 708-727 (die Bibliographie erstellte allerdings Richard Schaal, Sp. 727-732).

<sup>1011</sup> *Ibd.*, Sp. 710f.; bereits ausführlich zitiert in Kapitel 4.3.

in ihr liegender Ausdrucksmöglichkeiten anzuregen, ohne dabei jedoch auf eine gleichzeitig verständliche und Bühnenwirksame, Verstand und Sinne des Hörers befriedigende Handlung zu verzichten.<sup>1012</sup>

Hier ist eine in Richtung der semantischen Unterdetermination zielende Argumentationsführung deutlich sichtbar; zugleich formuliert Abert ein (scheinbares) Paradox des Librettos, welches zwar auf der einen Seite den Produktionsprozess initiiert, aber sich auf der anderen Seite auch innerhalb der neu geschaffenen musikalischen Strukturen aufzulösen scheint (allerdings resultiert diese vermeintliche Diskrepanz aus der fehlenden Unterscheidung in Textbuch und Operntext):

Will ein Komp. ein derartiges Werk schreiben, so muß er sich zuallererst um den Text bemühen, sofern ihm dieser nicht schon beim Auftrag gleich mit übergeben wurde. Auch das Publikum beginnt seine Auseinandersetzung mit einer Oper gemeinhin beim Libretto, schon darum, weil zu dessen Verständnis keine Spezialkenntnisse erforderlich sind. Trotz dieses scheinbaren Primats in der Praxis aber ist das Libretto durch seine Bestimmung zur Kompos. seinem Wesen nach unselbstständig, von vornherein auf die Mitw. der Musik hin angelegt und den Eigenschaften dieser Kunst angepaßt; das fängt schon bei der Stoffwahl an und geht über die Anlage der Handlung im Großen wie über ihre Ausgestaltung im Einzelnen bis zur Personendarstellung und zu Einzelheiten der Diktion.<sup>1013</sup>

Der Artikel der zweiten Ausgabe des *MGG* orientiert sich demgegenüber am Prinzip der bereits im *Grove 6* verfolgten Differenzierung in Textbuchtradition und Betrachtung des Operntextes. Beide Kategorien werden in einem einzigen Artikel gebündelt, allerdings wird im Vergleich zum *GroveO* die Reihenfolge vertauscht und historische Entwicklungen betont. Auf dieser Grundlage unterscheidet das *MGG2* die drei Bereiche A. *Textform*, B. *Historischer Überblick* und C. *Textbuch*, wobei von insgesamt 143 Spalten, die der gesamte Artikel (inkl. Bibliographie) umfasst, (jeweils aufgerundet) lediglich 8 Spalten auf Teil A und 10 Spalten auf Teil C entfallen – der signifikant überwiegende Anteil erstreckt sich somit auf den historischen Bereich B. Während der auf theoretische Aspekte zielende erste Abschnitt von Dieter Borchmeyer verfasst wurde<sup>1014</sup> (und oftmals – sachlich nicht völlig korrekt – als Nachfolger des Abert-Artikels genannt wird)<sup>1015</sup>, besteht Teil C hauptsächlich aus einer Übersetzung des Artikels von Macnutt aus dem *GroveO*.<sup>1016</sup> Der stark ausgeprägte historische Teil B untergliedert sich zunächst nach Sprach- bzw. Kulturgruppen und innerhalb dieser Abschnitte dann wiederum chronologisch; jeder einzelne Abschnitt wurde von einem entsprechenden Spezialisten verfasst oder es wurden – wie im Fall von Abschnitt C – einschlägige Quellen übersetzt, wodurch sich eine Referenzangabe deutlich amplifiziert.<sup>1017</sup> Für theoretische Ausführungen zum Libretto relevant ist, dass Borchmeyer zwar weniger restriktiv formuliert, aber an sich mit Abert konform geht; seine Thesen zielen damit auf einen ähnlichen Kern wie die Haltung im *MGG1*:

Das Libretto sitzt aufgrund seiner Funktionsgebundenheit an die Musik, aber eben als nicht-musikalisches Genre gewissermaßen zwischen den Stühlen.<sup>1018</sup> Seine dichterische Qualität kann das Gesprochene immer nur in Verbin-

<sup>1012</sup> *Ibd.*, S. 712.

<sup>1013</sup> *Ibd.*, Sp. 710.

<sup>1014</sup> Borchmeyer 1996.

<sup>1015</sup> Dennoch stellt der von Borchmeyer konzipierte Teil unzweifelhaft das höchste Maß an systematischen Diskussionspunkten bereit und avancierte deshalb für die librettotheoretische Perspektive zu einer Evolutionsstufe von Aberts Überlegungen.

<sup>1016</sup> Macnutt 1996.

<sup>1017</sup> Leopold 1996; Ross 1996; Donin-Janž 1996; Buschmeier 1996a; Charlton 1996; Buschmeier 1996b; Bauman 1996; Reiber 1996; Harris 1996; Rupp 1996a; Rupp 1996b; Åstrand 1996; Torres 1996; Brito 1996; Kuss 1996; Lobonova 1996; Flamm 1996a, 1996b; Ratajczakowa 1996; Flamm 1996c, 1996d, 1996e; Kostakeva 1996; Flamm 1996f, 1996g, 1996h; Mesterházi 1996; Flamm 1996i, 1996j. Eine Bibliographie mit Material zu allen drei Teilabschnitten befindet sich in Sp. 1248-1259. Siehe auch Auswahl-Bibliographie Kapitel 6.1 mit ausführlichen bibliographischen Angaben (bzw. Literaturverzeichnis 6.2).

<sup>1018</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1117.

dung mit dem gesungenen Wort entfalten. Der Komponist darf eben nicht um der autarken Entfaltung der Poesie willen auf die Erfordernisse musikalischer Dramaturgie Verzicht leisten.<sup>1019</sup>

Obwohl Borchmeyer aufgrund der Heterogenität der Gegenstände eine umfassende Librettotheorie ablehnt,<sup>1020</sup> beschreibt er dennoch einen (zumindest theoretischen) Idealtypus, der aber nur für eingeschränkte Bereiche Gültigkeit beansprucht<sup>1021</sup> (weitere Bemerkungen zu Borchmeyers Thesen finden sich auch in den Kapiteln 4.9 und 4.10).

Im deutschsprachigen Raum kann das (derzeit in dreizehnter Auflage vorliegende) *Riemann Musiklexikon* auf einen dem *Grove* vergleichbaren zeitlichen Rahmen zurückblicken: 1882 publizierte der Musikwissenschaftler Hugo Riemann erstmals sein Musik-Lexikon, das zwar das Lemma *Libretto* zumindest verzeichnet, aber keinerlei weiter ausführende Informationen liefert;<sup>1022</sup> im fünf Jahre später veröffentlichten *Opern-Handbuch* erscheint der Terminus dagegen nicht, da nur musikalisch-dramatische Stücke berücksichtigt werden.<sup>1023</sup> Das Nachschlagewerk des 1919 verstorbenen Riemann wurde später von anderen Musikwissenschaftlern weitergeführt;<sup>1024</sup> der 1967 von Dieter Thoma verfasste Artikel<sup>1025</sup> befindet sich dabei – dies wurde bereits in Kapitel 4.3 verdeutlicht – in einer stringenten Argumentationslinie mit Aberts im *MGG1* formulierten Thesen. Die Version aus der jüngsten *Riemann*-Ausgabe von 2012 erweist sich überraschenderweise als kaum überarbeitet: Dies betrifft nicht nur die behandelten Aspekte und deren Reihenfolge, sondern erstreckt sich in frappierender Weise auch auf Formulierungen; besonders deutlich zeigt sich dies beispielsweise bei der Frage nach dem literarischen Status des Librettos.<sup>1026</sup> Die weiterführenden Literaturangaben erweisen sich als akzeptabler Durchschnitt, zumindest für den Abschnitt ab den 1990er Jahren werden mehr relevante Titel genannt.

<sup>1019</sup> *Ibd.*, Sp. 1119.

<sup>1020</sup> »Die Strukturgesetze des Opernlibrettos lassen sich nicht auf die immer gleichen Nenner bringen. Zwischen Formtypen wie der opera seria, der tragédie lyrique, dem Musikdrama oder der Literaturoper bestehen so tiefgreifende Differenzen in der musikalisch-dramatischen Struktur und der ästhetischen Hierarchie der beteiligten Künste, daß sich von ›der‹ Form des Librettos ebensowenig reden läßt wie von ›der‹ Form des Schauspiels.« (*ibd.*, S. 1120).

<sup>1021</sup> »Die im folgenden kontrastierten Idealtypen des Dramas und der Operndichtung sind vornehmlich vom Theater der beiden letzten Jahrhunderte abgeleitet, d.h. von der durch die französische Dramaturgie seit dem 17. Jh. favorisierten geschlossen-tektonischen Form des Dramas und der italienisch-französischen Oper seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Daß etwa das Musikdrama Wagnerscher Prägung und die von ihm entscheidend inspirierte moderne Literaturoper vielfach anderen Gesetzen folgen als z.B. das italienische Melodramma oder die französische Grand opéra, versteht sich von selbst [...]« (*ibd.*, S. 1120).

<sup>1022</sup> »Libretto (ital., ›kleines Buch‹) nennt man den Text (das Textbuch) größerer Gesangswerke, besonders Opern; Librettist, Operntext-Dichter.« (Riemann 1882, S. 522).

<sup>1023</sup> Siehe Riemann 1887.

<sup>1024</sup> Etwa die neunte bis elfte Auflage (1919-1929) unter Alfred Einstein oder von 1958-1975 die fünfbandige Ausgabe von Wilibald Gurlitt (Band 1-2, Personen, 1959-61), Hans Heinrich Eggebrecht (Band 3, Sachteil 1967) und Carl Dahlhaus (Band 4-5, Personen-Ergänzung 1972, 1975). Die aktuelle Ausgabe wurde unter Federführung von Wolfgang Ruf konzipiert (Ruf/Dyck-Hemming 2012).

<sup>1025</sup> Thoma 1967.

<sup>1026</sup> Thoma beschreibt 1967: »Das Begriffswort L. bezeichnet nicht eine literarische Gattung, sondern verweist auf die Bestimmung bzw. Verwendung eines Textes. Das schließt nicht aus, daß das L. im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung und deren literarhistorischen Kriterien angesprochen werden kann (z. B. als pastorales Drama, Tragödie, Komödie oder als Ode).« (Thoma 1967 S. 519).

In der aktuellen Ausgabe von 2012, die bedauerlicherweise keinen Autor nennt, heißt es: »Das Begriffswort L. bezeichnet nicht eine literarische Gattung, sondern verweist auf die Bestimmung eines Textes, der gleichwohl nach literarhistorischen Kategorien klassifiziert werden kann (z. B. als pastorales Drama, Tragödie, Komödie, auch Ode).« (Ruf/Dyck-Hemming 2012, S. 201).

Ab 1978 veröffentlicht Günther Massenkeil in Deutschland eine bearbeitete und ergänzte Fassung des französischsprachigen *Dictionnaire de la musique* (1970-1976 von Marc Honegger) als *Das große Lexikon der Musik*, das einen Libretto-Artikel von Jürgen Schläder beinhaltet,<sup>1027</sup> der in weiteren Ausgaben in identischer Ausführung übernommen wurde<sup>1028</sup> und ebenso Eingang in die Neuausgabe *Das neue Lexikon der Musik*<sup>1029</sup> von 1996 fand. Schläders Ausführungen tangieren zwar zumindest flüchtig den vom *Grove* verfochtenen Gegensatz von Textbuch und Operntext, nehmen jedoch eine konventionelle Haltung im Sinne der Zweckdeterminierung Aberts ein:

L. bezeichnet keine Dichtung, die nach literarischen Maßstäben zu messen wäre, auch keine literarische Gattung, obwohl Librettisten sich literarischer Formen und Gattungen bedienen, mithin der Text nach literarhistorischen Kategorien klassifiziert werden kann. Die Eigenart des L.s beruht in der Vereinigung sämtlicher dramatischer Funktionen einer Oper (Musik, Sprache, szenisch-gestische Momente), die seines Textes liegt in der Bestimmung zur Komposition und nicht in seiner literarischen Eigenwertigkeit.<sup>1030</sup>

Dieser Ansatz zeigt sich damit gewissermaßen als Konglomerat der Ausführungen von Abert und Thoma. Allerdings betont Schläder auch die enge Verbindung von Literatur, Drama und Libretto: »Die Geschichte der Librettistik ist von Anbeginn von literarischen Einflüssen geprägt. Bis zum Ausgang des 18. Jh. ist die L.-Produktion nahezu ausschließlich von der je zeitgenössischen Dramenproduktion beeinflusst [...].«<sup>1031</sup> Dennoch aber ist das Libretto nach Schläders Perspektive weder literarischer Text noch mit literarischen Maßstäben erfassbar, womit sich eine recht sperrige Situation ergibt. Solche Definitionsversuche, die zwar literarische Eigenschaften des Librettos anerkennen, es aber keinesfalls als (auch im weitesten Sinne) literarisches Objekt betrachten wollen, erwecken den Eindruck, musikwissenschaftlich geprägte Positionen würden mit allen Mitteln die Vorstellung der Oper als rein musikalisch dominiertes Phänomen aufrechterhalten wollen; solche Intentionen (oder Dünkel) könnten zwar (gerade noch) für die Ausführungen von Abert und Thoma toleriert werden, aber nur schwer für Schläders Text (gänzlich zu schweigen von der 2012er Ausgabe des *Riemann-Lexikons*): Hier wäre eine tiefer begründete Erläuterung dieser Sichtweise auf Grundlage des bis dato vorliegenden Materials erforderlich.

Ein 2002 von Elisabeth Schmierer unter Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth herausgegebenes *Lexikon der Oper* umfasst neben der Konzentration auf Werke des Musiktheaters auch Sachbegriffe und daher einen Artikel zum Libretto; der knappe Text ohne Verfasserangabe beschränkt sich jedoch auf ein flüchtiges Erwähnen der Entwicklung des Terminus' sowie der Konstatierung seiner Funktionsgebundenheit.<sup>1032</sup> Die im Anschluss aufgezählten fünf Literaturangaben zeichnen sich vor allem durch eine gewisse Arbitrarität aus.<sup>1033</sup> In ähnlich aphoristi-

<sup>1027</sup> Schläder 1981.

<sup>1028</sup> Schläder 1992.

<sup>1029</sup> Schläder 1996. Hier fehlen im Übrigen jegliche Angaben zu weiterführender Literatur, die zuvor (zwar spärlich, aber immerhin) vorhanden waren und für die Einstufung als wissenschaftlich fundierter Beitrag zwingend erforderlich scheinen.

<sup>1030</sup> Schläder 1981, S. 109 bzw. Schläder 1996, S. 79.

<sup>1031</sup> *Ibd.*

<sup>1032</sup> »Libretti haben aufgrund ihrer funktionalen Gebundenheit bestimmte Struktur- und Formmerkmale, die je nach Zeit, Operngattung und Nation differieren. Die Geschichte des Librettos ist somit eng mit der Geschichte der Oper verbunden. Eine Libretto-Forschung hat sich erst in den letzten Jahrzehnten etabliert.« (Schmierer 2002, S. 43). Weitere Erläuterungen fehlen jedoch.

<sup>1033</sup> Zudem scheinen sie nicht ausreichend sorgfältig recherchiert worden zu sein: So wird etwa Brian Trowell als alleiniger Urheber des Artikels im *GroveO* angegeben, dabei (vgl. oben) wurde aber lediglich der zweite Teil von ihm verfasst, der erste dagegen von Richard Macnutt.

scher Manier wurde ein Eintrag zur Literaturoper erstellt.<sup>1034</sup> Beiden Artikeln lässt sich nur schwer ein weiterführender wissenschaftlich-kritischer Anspruch unterstellen.

Wechselt der Fokus von der Musikwissenschaft in den Bereich der Literaturwissenschaft hinüber, so findet sich dort beispielsweise im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* ein Eintrag zum Libretto bereits in der ersten Auflage (1925-1931), allerdings beinhaltet dieser von Theodor Wilhelm Werner verfasste und mit ca. 8 Spalten erstaunlich umfangreiche Artikel ausschließlich die historische Entwicklung des Operntextes;<sup>1035</sup> systematische Aspekte oder etwa die Frage nach seiner Literarizität bleiben (allerdings erwartungsgemäß) unberührt. In der völlig neu konzeptionierten dritten Auflage (1997-2003, nun unter dem Titel *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (RLW)*) ergibt sich insofern eine detaillierte Behandlung des Gegenstandes, als dass sämtliche Artikel nach einem einheitlichen Schema geformt sind und somit auch das Material zum Libretto nach diesen Kriterien geordnet wurde.<sup>1036</sup> Christoph Nieder gestaltet seine Angaben dementsprechend;<sup>1037</sup> so weist er auf den (im *Grove* postulierten) Unterschied von Operntext und Textbuch hin, stellt jedoch das Libretto ganz im Sinne der deutschsprachigen Musiklexika in ein Abhängigkeitsverhältnis: »Ein Text, der zu Vertonung und szenischer Aufführung bestimmt, also nicht autonom ist.«<sup>1038</sup> Auch in diesem Fall fehlt eine Erläuterung, weshalb völlig selbstverständlich dem Libretto jegliche Eigenständigkeit abgesprochen, dem Drama dagegen anerkannt wird. Die Anmerkungen zu Wort- und Begriffsgeschichte scheinen dem Umfang eines Nachschlagewerks (noch) angemessen, die Sachgeschichte bezieht sich dagegen ausschließlich auf deutschsprachiges Material.<sup>1039</sup> Nieder, der eine Abgrenzung der unter dem Terminus *Libretto* summierbaren Gegenstände über die Art der Bühnenrealisierung vornimmt,<sup>1040</sup> erkennt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Opernlibretti, Operettenlibretti oder solchen für Musicals,<sup>1041</sup> benennt diese Analogien jedoch nicht; trotzdem gibt er einige seiner Meinung nach universale Librettokategorien an: »Dennoch gibt es Konstanten: Da Singen mehr Zeit als Sprechen braucht, muß das Libretto kurz sein, außerdem klare Situationen, die auch gesungen verständlich bleiben, und *Redundanz* [...] zur Entfaltung der Musik bieten.«<sup>1042</sup> Allerdings sind auch diese unzweifelhaft an der Messlatte des Sprechdramas ausgerichtet. Hervorzuheben ist jedoch, dass Nieders Text – trotz einzelner angreifbarer Aspekte – als einziger aus der Riege der

<sup>1034</sup> Allgemein gehalten bis zur Unverbindlichkeit heißt es dort: »Begriff für eine Oper, in der ein literarischer Text vertont wird, der auch gekürzt oder geringfügig verarbeitet sein kann.« (Schmierer 2002, S. 57). Nach Sicht des Verfassers dieses Artikels beginnt die Literaturoper übrigens mit Aleksandr Dargomyžskijs 1872 uraufgeführter Puškin-Vertonung *Der steinerne Gast*.

<sup>1035</sup> Siehe Werner 1926/1928.

<sup>1036</sup> Im *RLW* werden alle Einträge in folgenden Kategorien erläutert: Explikation (Expl), Wortgeschichte (WortG), Begriffsgeschichte (BegrG), Sachgeschichte (SachG), Forschungsgeschichte (ForschG) und Literaturliste (Lit).

<sup>1037</sup> Nieder 2000.

<sup>1038</sup> *Ibd.*, S. 416.

<sup>1039</sup> Es stellt sich die Frage, inwieweit der Verzicht auf wesentliche Einflussfaktoren wie Italien oder Frankreich einer Sachgeschichte des Librettos gerecht zu werden vermag, auch wenn diese auf das deutschsprachige Libretto hin ausgerichtet ist.

<sup>1040</sup> »Im weiteren Sinne spricht man auch vom Libretto eines *Oratoriums* (ohne szenische) oder eines *Balletts* (ohne akustische Realisierung eines Textes); ohne weitere Attribute ist in der Regel der Text einer *Oper* gemeint [...]« (Nieder 2000, S. 417).

<sup>1041</sup> *Ibd.*

<sup>1042</sup> *Ibd.*

Nachschlagewerke versucht, das Libretto im Brennpunkt verschiedener Einflussfaktoren zu beschreiben (womit er über die konventionelle Dichotomie von Musik oder Text hinausgreift):

Libretti stehen von Anfang an im Spannungsfeld zwischen Literatur (Autoren orientieren sich am literarischen Zeitgeschmack), Musik (Komponisten wollen mit den Texten ihre musikalische Vorstellung verwirklichen) und Theater (Wünsche des Publikums, wirtschaftliche und künstlerische Möglichkeiten müssen berücksichtigt werden).<sup>1043</sup>

Damit wird deutlich, welch divergierenden Interessengruppen der Librettotext ausgesetzt ist. Nach dieser These stünde nicht mehr die Frage danach im Vordergrund, ob sich im Libretto nun in erster Linie literarische, musikalische oder theatrale Prinzipien manifestieren, sondern – da diese aufgrund der einzelnen Anspruchsträger stets vorhanden sind – danach, in welcher Verteilung diese vorliegen und sich interdependente Wechselverhältnisse ergeben. Dennoch scheint Nieders Perspektive mehr die Entstehungsumstände des Librettos zu fokussieren und kaum die Rezeptionsdisposition. Für den Stand der Forschung befindet Nieder, der weder auf die Problematik des (deutschsprachigen) Phänomens *Literaturoper* eingeht noch Fragen der Zuständigkeit und Verortung von Librettoforschung bzw. Librettologie stellt: »Während die an Libretti zu stellenden dramaturgischen Anforderungen grundlegend diskutiert worden sind (z.B. Fischer; Beck; Gier 1998), fehlen Zusammenhänge aufzeigende Darstellungen [...].«<sup>1044</sup> Wie die weitere Besprechung der relevanten Forschungsliteratur offenbaren wird, kann Nieders Einschätzung der grundlegenden Diskussion der dramaturgischen Anforderungen nicht zugestimmt werden<sup>1045</sup> – dies ist zugleich ein Grund dafür, dass Zusammenhänge aufzeigende Darstellungen noch ausstehen: Erst wenn grundlegende Übereinkünfte zu den Kernaspekten der Librettoforschung gefunden sind, scheint die Anfertigung solcher umfangreichen Studien sinnvoll. Um die Vollständigkeit zu wahren, sei darauf hingewiesen, dass die jüngste Ausgabe des *RLW* von 2007 inhaltlich völlig identisch mit der vorhergehenden (1997-2003) ist und sich somit auch Nieders Artikel in identischer Form (inkl. Paginierung) wiederfindet.<sup>1046</sup>

Deutlich abgeklärter, vor allem jedoch eindimensionaler, zeigt sich demgegenüber die erste Auflage von Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* (1955).<sup>1047</sup> Diese (eher reaktionäre) Haltung ändert sich über die jeweiligen Auflagen bis hin zur noch aktuellen achten Version von 2001 nicht;<sup>1048</sup> sogar die Formulierung bleibt dabei grundlegend erhalten.<sup>1049</sup> Allerdings scheinen auch in der jüngsten Fassung Wesen und Kern des Gegenstandes nicht getroffen; besonders vor dem Hinter-

<sup>1043</sup> *Ibd.*

<sup>1044</sup> *Ibd.*, S. 420.

<sup>1045</sup> Es wäre jedoch zu präzisieren: Fischer (vgl. Kapitel 4.7), Beck und Gier (siehe Kapitel 4.9) diskutieren durchaus grundlegende Aspekte, gelangen allerdings letztlich zu keinen von der Librettoforschung endgültig akzeptierbaren Positionen.

<sup>1046</sup> Bei der Version von 2007 handelt es sich lediglich um eine preiswertere Broschurausgabe der ursprünglich gebunden Originalausgabe.

<sup>1047</sup> Wilpert 1955, S. 309f. Siehe dazu Kapitel 4.2.

<sup>1048</sup> Beispielsweise Wilpert 1989, S. 512.

<sup>1049</sup> »Libretto (ital. = BÜCHLEIN), Textbuch für Oper, Operette, Singspiel, Musical, Oratorium, Kantate (auch Ballett- u. Pantomimenszenarium), das dem Komponisten vom Librettisten oft als Auftragsarbeit geliefert und für Opernbesucher zum Mitlesen im (anfänglich unverdunkelten) Zuschauerraum gedruckt wurde; gänzlich dem Gesang untergeordnet, daher oft lit. anspruchlos, außerlit. Strukturen (z. B. Arien) untergeordnete, aus anderen Werken vereinfachte oder kompilierte Gebrauchslit. im Stil der Zeitmoden (Schäferspiel, klass. Tragödie, bürgerl. Trauerspiel, Rührstück), die nur der Musik ihr Bestehen und Fortleben verdankt, doch als dram.-gedankl., bühnenwirksames Handlungsgerüst oft auch für den Erfolg e. Musikwerkes entscheidend (Mißerfolg von WEBERS *Euryanthe*), wo glücl. Wahl oder hohe Ansprüche und Fähigkeiten des Komponisten e. Einheit von Wort u. Musik schaffen. Erst die neuere Zeit schafft L.i, in denen sich Wort u. Musik gegenseitig durchdringen und die dank ihres dichter. Wertes auch unabhängig von der Musik bestehen könnten [...].« (Wilpert 2001a, S. 463).

grund der mittlerweile zahlreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und florierenden Forschungsinteressen (ein Umstand, der in Wilperts Artikel nicht erwähnt wird) kann dieser Artikel nur schwer als sachdienlich eingestuft werden.<sup>1050</sup> Zumindest existiert in der letzten Auflage ein Eintrag zur Literaturoper.<sup>1051</sup> Zu diesem Thema findet sich auch eine Abhandlung in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*,<sup>1052</sup> zum Libretto ist darin jedoch kein Beitrag enthalten. Mehrheitlich erweisen sich die Nachschlagewerke zur deutschsprachigen Literatur(-wissenschaft) als Verzeichnisse zu Werken und/oder Autoren, weswegen außer in den bisher genannten Publikationen Sachbegriffe nicht einbezogen werden.<sup>1053</sup>

Im Feld der Nachschlagewerke für die Theaterwissenschaft werden zwar demgegenüber Sachbegriffe vielfach berücksichtigt, allerdings spielt dort der Begriff *Libretto* keine herausragende Rolle, wie stichprobenartige Überprüfungen konstatieren.<sup>1054</sup> Während einer der »umfangreicheren« Artikel beispielsweise bei Wilhelm Kosch (*Deutsches Theater-Lexikon*) zu finden ist,<sup>1055</sup> beschränken sich viele Publikationen auf die bloße Nennung des Begriffes.<sup>1056</sup> Auch für ältere Sachwörterbücher gilt diese Beobachtung.<sup>1057</sup> Ganz im Sinne dieser kurzen Begriffsbehandlung steht auch der 1986 von Helga Ettl verfasste Artikel im *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin,<sup>1058</sup> der auch in der jüngsten Version von 2007<sup>1059</sup> bis auf die Literaturhinweise<sup>1060</sup> unverändert ist:

---

<sup>1050</sup> Immerhin erweisen sich die bibliographischen Angaben der letzten Version als nicht mehr ganz so spärlich wie die vorhergehenden.

<sup>1051</sup> Wilpert erklärt kurz und bündig: »Oper nach einem vorgeprägten lit., meist jedoch nicht unbedingt dramat. Stoff, die sich weitgehend an den z. T. gekürzten lit. Text hält.« (Wilpert 2001b, S. 476). Anschließend nennt er einige Beispiele, wie Budden 1992 mit Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902) beginnend.

<sup>1052</sup> Strasser-Vill 1987; später als Vill 1994, S. 246-250. Mehr zu inhaltlichen Aspekten in Kapitel 3.2.

<sup>1053</sup> Daher stellen einschlägige Publikationen wie etwa *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, Gero von Wilperts *Lexikon der Weltliteratur* oder auch das *Killy-Literaturlexikon* keine Einträge zu Libretto oder Literaturoper bereit; ebenso wenig wie beispielsweise das *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, die ebenfalls bei Metzler erschienene *Deutsche Literaturgeschichte* oder der *dtv-Atlas Deutsche Literatur* (der aber immerhin die Oper als eine der drei Hauptgattungen der barocken Dramenkunst (!) erwähnt (siehe Schlosser 2010, S. 121f.)).

<sup>1054</sup> Viele Theaterlexika beschränken sich auf Werke und Personen (z. B. als neueres Beispiel Sucher/Brommer 2010 (*Henschels Theaterlexikon*) oder als Beleg aus der früheren DDR Trilse-Finkelstein 1977 (*Theaterlexikon*)) oder auf Theorie (Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005 (*Metzler-Lexikon Theatertheorie*). Selbst manche spezialisierte Publikation nennt den Terminus nicht (etwa Gänzl 1994 (*The encyclopedia of the musical theatre*)). Zumindest gelistet, jedoch nicht erklärt, ist er im Abschnitt *Théâtre* (S. 70) von Giteau 1970 (*Dictionnaire des arts du spectacle*).

<sup>1055</sup> Dieser skizziert zumindest einige Aspekte der Librettogeschichte für die deutschsprachige Entwicklung und nennt einige weiterführende Titel; allerdings erfolgen – erwartungsgemäß – keine systematischen Überlegungen: »Libretto (ital. Verkleinerung von libro = Buch), Textbuch zu Singstücken, vornehmlich Opern und Operetten.« (Kosch 1960, S. 1232f.).

<sup>1056</sup> Als englischsprachiges Beispiel etwa die Erklärung von Bowman und Ball (*Theatre-Language*): »The text of a musical comedy or other dramatic piece chiefly composed of sung dialogue. Plural, *librettos* or *libretti*. Hence also *librettist*.« (Bowman/Ball 1961). Knapp heißt es auch in *Friedrichs Theaterlexikon*: »Libretto (ital. = Büchlein), das Textbuch der Oper, die Fixierung des Handlungsablaufs eines Balletts.« (Gröning/Kließ 1969, S. 267; später identisch übernommen in den Nachfolger: Rischbieter 1983, Sp. 818 (*Theater-Lexikon*)). Demgegenüber zeigt sich der 16-seitige italienischsprachige Artikel von Gino Tani als umfangreich (Tani 1959 (*Enciclopedia dello spettacolo*)).

<sup>1057</sup> Düringers *Theater-Lexikon* von 1841 gibt an: »Libretto (ital. v. lat. liber, Buch) eigentlich Büchelchen; gewöhnl. für Opernbuch (das Buch einer Oper, ohne Partitur) gebraucht (vgl. Oper).« (Düringer/Barthels 1841, S. 666). Das *umfangreichste deutschsprachige Theaterlexikon des 19. Jahrhunderts* (vgl. Lazardzig/Tkaczig/Warstat 2012, S. 230), nämlich das *Allgemeine Theater-Lexikon*, beschreibt zeitgleich noch knapper: »Libretto, ital. Benennung für das Buch einer Oper.« (Blum/Herloßsohn/Marggraff 1841, S. 135).

<sup>1058</sup> Ettl 1986.

<sup>1059</sup> Ettl 2007.

Libretto (Diminutiv zu ital. libro; also kleines Buch) 1. Seit dem 18. Jh. ein in kleinem Format oder als Heft publiziertes Textbuch zu musikalischen Bühnenwerken; 2. im übertragenen Sinne der Text der musikalisch-dramatischen Werke selbst; 3. das Szenarium von Balletten und Pantomimen. Dieses von einem Librettisten konzipierte Szenarium reicht für eine Ballettgestaltung ebensowenig aus wie das Filmszenarium für einen Film. Ballette und Pantomimen bedürfen bei der Neuschöpfung der Minutage.<sup>1061</sup>

Auffällig ist, dass Ettl zwar – wie im *Grove* praktiziert – den Unterschied zwischen gedrucktem Text und dramatischer Konzeption nennt, jedoch auf Bedeutung und Konsequenz dieser Differenz nicht hinweist; ebenso stellt sich die Frage, weshalb Ballette und Pantomimen betont werden, während das Oratorium nicht explizit berücksichtigt wurde.<sup>1062</sup>

Die Durchsicht der wichtigen Nachschlagewerke der Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft aus Perspektive der theoretischen Librettoforschung verdeutlicht, dass Enzyklopädien und Nachschlagewerke kein dominierendes Feld der Auseinandersetzung mit theoretischen Fragen der Librettoforschung darstellen; nicht einmal die Librettoforschung selbst scheint dabei ein erwähnenswerter Aspekt zu sein.<sup>1063</sup> Dennoch lässt sich beobachten, dass die ausführlicheren Gedanken zu Beschreibung und Verortung des Librettos vermehrt von der Musikwissenschaft (*Grove*, *GroveO*, *MGG*, *Riemann*, *Honegger/Massenkeil* etc.) vorgebracht werden – wenn auch zugleich festgehalten werden muss, dass sie dort gelegentlich für eigene Zwecke instrumentalisiert scheinen. In den anderen Bereichen wird das Lemma *Libretto* (respektive *Literaturoper*) vielfach nur genannt oder mit knappen, letztlich wenig oder nicht aussagekräftigen Bemerkungen bedacht; einzige Ausnahme scheint Nieders literaturwissenschaftlicher Artikel im *RLW* zu sein, der zumindest auf Augenhöhe mit den Überlegungen der Musikwissenschaft agiert.<sup>1064</sup> Sichtbar wurde ebenfalls die Bandbreite der Auseinandersetzung: Sie reicht von Nennungen<sup>1065</sup> über durchschnittliche Artikellängen<sup>1066</sup> bis hin zu kleinen Abhandlungen<sup>1067</sup>, wobei stets zu beachten wäre, dass eine differenzierte Auseinandersetzung nicht zugleich mit Aktualität korrelieren muss.<sup>1068</sup> Unzweifelhafte Relevanz, jedoch kaum in der Debatte der Librettoforschung rezipiert, besitzt die nachhaltige durch die *Grove*-Reihe verfolgte Unterscheidung des Lib-

<sup>1060</sup> In der ersten Auflage von 1986 nennt Ettl als weiterführende Literatur lediglich Abert 1960 und Thoma 1967, ein mehr als dürftig und (für den Zeitpunkt der Veröffentlichung) obsoleter Zustand. Diese »Liste« verändert und erweitert sich bis hin zur Fassung der fünften Auflage von 2007 nur spärlich und umfasst dann Beck 1997, Gier 1998a, Honolka 1962, Kaindl 1995, Scherle 1965 sowie als englischsprachige Publikation Sternfeld 1993 (Ettl nennt allerdings die Ausgabe von 1995) und die auf Mikrofiche gespeicherten Ergebnisse der RISM Arbeitsgruppe Deutschland, die viele in deutschen Bibliotheken vorhandene Libretti gelistet hat (*Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland (Hg.): *Libretti in deutschen Bibliotheken*. 107 Mikrofiches. München 1992; siehe dazu Kapitel 4.11).

<sup>1061</sup> Ettl 1986, S. 532.

<sup>1062</sup> Zu diskutieren ist zweifellos die Auslegung ihrer Definition, denn einerseits könnte sie das Oratorium unter die *musikalischen Bühnenwerke* summieren, was jedoch andererseits insofern wiederum nicht korrekt wäre, da es sich nicht um ein Bühnenwerk handelt (im Sinne einer szenischen Darstellung von Handlung). Da allerdings in der Praxis der Terminus *Libretto* ebenso im Umfeld des Oratoriums Verwendung findet, wäre es wiederum wenig zielführend, das Oratorium aus dem Feld des Librettobegriffs an dieser Stelle vollständig auszuschließen.

<sup>1063</sup> Außer etwa bei Trowell 1992/2002, S. 1191, Schläder 1981, S. 111 (bzw. Schläder 1996, S. 80) oder Nieder 2000/2007, S. 419f., der sich am ausführlichsten äußert, allerdings nur den deutschsprachigen Raum betrachtet.

<sup>1064</sup> Nieder 2000/2007.

<sup>1065</sup> Düringer/Barthels 1841, Blum/Herloßsohn/Marggraff 1841, Riemann 1882, Bowman/Ball 1961, Gröning/Kließ 1969, Giteau 1970, Rischbieter 1983, Budden 1992, Wilpert 2001, Schmierer 2002.

<sup>1066</sup> Hueffer 1880, Werner 1926, Gatty 1927, Kosch 1960, Wilpert 1955/2001, Thoma 1967, Dent/Smith 1980, Schläder 1981/1996, Ettl 1986/2007, Strasser-Vill 1987/Vill 1994, Macnutt 1992/2001/2002, Nieder 2000/2007.

<sup>1067</sup> Tani 1959, Abert 1960, Trowell 1992 bzw. Artikel-Komplex »*Libretto*« im *MGG2* (1996, Borchmeyer et al.).

<sup>1068</sup> Etwa Trowell 2002 (*GroveO*), der inhaltlich auf dem Stand der Erstveröffentlichung von 1992 ist.



rettobegriffs in das gedruckte und meist literarisch aufbereitete *Textbuch* einerseits und den *Operntext* als (Teil der) Handlungsanweisung und Bühnendarstellung andererseits.

#### 4.7 Neue Perspektiven: Semiotik (1980er Jahre)

Auch in den 1980er Jahren verteilt sich das Interesse an der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Libretto nach wie vor auf die drei bereits bekannten Fachbereiche Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft. Quantitativ hält sich die Theaterwissenschaft noch immer zurück,<sup>1069</sup> trägt jedoch dazu bei, dass die in den 1970er Jahren erstmals vorgebrachten semiotischen Ansätze nun in Hinblick auf die Oper und das Libretto detailliert durchgespielt werden<sup>1070</sup> – ein in der Musikwissenschaft ebenfalls verfolgter Ansatz.<sup>1071</sup> Auch in der Literaturwissenschaft ist das Interesse am Operntext weiterhin deutlich ausgeprägt, etwa in Monographien,<sup>1072</sup> Aufsätzen,<sup>1073</sup> Artikeln in Nachschlagewerken<sup>1074</sup> und Sammelbänden<sup>1075</sup>. Ebenso verfolgt auch die Komparatistik ihre Themen weiter, sei es auf der Ebene des Operntextes,<sup>1076</sup> der Oper<sup>1077</sup> oder hinsichtlich des Zusammenwirkens von Literatur und Musik<sup>1078</sup> bzw. anderen Künsten.<sup>1079</sup> Die Beiträge aus der Musikwissenschaft rekurrieren demgegenüber nur in wenigen Fällen unmittelbar auf das Libretto,<sup>1080</sup> so in Lexikon-Artikeln<sup>1081</sup> oder im Zusammenhang mit der Literaturoper<sup>1082</sup>; mehrheitlich ist der Fokus auf Gattungsmechanismen der Oper selbst gerichtet.<sup>1083</sup> Einen eigenen Bereich stellen diejenigen Abhandlungen dar, die – wie in Kapitel 4.8 erläutert werden wird – innerhalb der Musikwissenschaft literaturtheoretische Ansätze

<sup>1069</sup> Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik 1988; Ettl 1986.

<sup>1070</sup> Hiß 1988.

<sup>1071</sup> Fischer 1982.

<sup>1072</sup> Achberger 1980 (in der Literatur zur Librettoforschung wird gelegentlich noch ein Aufsatz von ihr genannt, der aber kaum als Beitrag zur theoretischen Librettoforschung gewertet werden kann (Achberger 1984)); Nieder 1989.

<sup>1073</sup> Ringger 1984.

<sup>1074</sup> Strasser-Vill 1987.

<sup>1075</sup> Fischer 1985a (es gilt hier zu erwähnen, dass Fischer zum Zeitpunkt der Publikation Professor für Neuere Deutsche, Vergleichende und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen (1982-1989) war und erst später eine Professur für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München innehatte (1989-2009); der Sammelband wurde daher als Beitrag zur Literatur- und Sprachwissenschaft publiziert. Darin von besonderer Relevanz sind etwa Fricke 1985, Henneberg 1985 und Kühnel 1985); Gier 1986a (zu erwähnen sind darin Gumbrecht 1985, Dahlhaus 1986 und Weisstein 1986).

<sup>1076</sup> Weisstein 1982, Zerinschek 1981 (dabei handelt es sich um eine Dissertationsschrift; in seiner später vorgelegten Habilitationsschrift (Zerinschek 1990) äußert er sich ausführlicher; zu nennen wäre ferner ein Aufsatz (Zerinschek 1984)).

<sup>1077</sup> Lindenberger 1980; Lindenberger 1984.

<sup>1078</sup> Brown 1984b, Scher 1984a (darin Brown 1984a, Just 1984 (laut Grell 1995, S. 35, Anmerkung 32 wurde dieser Aufsatz bereits zweimal zuvor publiziert (Just 1975 sowie Just 1976)) und Weisstein 1984 (laut Mösch 2002, S. 38 wurde dieser Aufsatz erstmals 1977 veröffentlicht (Weisstein 1977)).

<sup>1079</sup> Konstantinović/Scher/Weisstein 1981 (darin Scher 1981 und Weisstein 1981).

<sup>1080</sup> Krenek 1980/81.

<sup>1081</sup> Dent/Smith 1980a, b; Schläder 1981.

<sup>1082</sup> Stenzl 1981, Wiesmann 1982 (hier zu erwähnen etwa Dahlhaus 1982a, b, c (b und c später erneut in Dahlhaus 1983a bzw. 1989a), Gräwe 1982, Gerhartz 1982, Klebe 1982, Koebner 1982 und Reimann 1982a, b).

<sup>1083</sup> Voss 1981, Konold 1987, Fischer 1982, Dahlhaus 1983a bzw. 1989a (siehe dazu Kapitel 3.1), Gerhartz 1983, Groos/Parker 1988 (darin beispielsweise Groos 1988, Maehder 1988 und Parker 1988). Ein gelegentlich genannter Aufsatz (Klein 1980) kann für weiterführende theoretische Überlegungen dagegen keine Relevanz beanspruchen.

aufgreifen.<sup>1084</sup> Die Librettoforschung findet erstmals auch den Weg aus dem rein wissenschaftlichen Umfeld heraus in das Feuilleton.<sup>1085</sup>

Zeigte sich in der vorhergehenden Periode, dass das Feld der Erforschung des Librettos vielfach noch unscharf zwischen spezialisierter Opernforschung und beginnender Selbstständigkeit oszilliert, so stellt sich für die hier behandelte Phase der 1980er Jahre die Frage, ob der Forschungsdiskurs über das Libretto nun in diesem Abschnitt zur eigenen Forschungsbestrebung zu reifen vermag. Christoph Nieder beispielsweise beschreibt:

Ein zentrales Thema fast aller dieser Arbeiten ist die Frage: ›Was leistet der Text der Oper?‹, und die Anforderungen, denen ein Operntext genügen muß oder mußte, scheinen mir ausreichend geklärt [...]. Dennoch hat eine in den letzten Jahren starken Zulauf findende ›Librettologie‹ sich weiterhin vor allem mit Formalem beschäftigt und die Texte der Oper literaturtheoretisch zu rechtfertigen gesucht, sich jedoch dem Gehalt der Libretti kaum näher zugewandt, als zur jeweiligen Exemplifizierung nötig war. Die Einbeziehung der Operntexte in die Literaturwissenschaft ist theoretisch kaum noch umstritten; das Libretto ist eine ›literarische Sonderform‹, die in literarischen Traditionen steht.<sup>1086</sup>

Die apodiktisch formulierten Beobachtungen Nieders erweisen sich allerdings in vielerlei Hinsicht als diskussionswürdig; sie sind zugleich ein Beispiel für die Konsequenz einer unvollständigen und einseitigen Rezeption bereits vorliegender Forschungsergebnisse.<sup>1087</sup> Dass keine einhellige Meinung über die Einstufung des Librettos als Literatur herrscht, wurde noch in der vorhergehenden Periode (siehe Kapitel 4.5) deutlich erkennbar. Außerdem grenzt Nieder die Librettologie nicht von der Librettoforschung ab,<sup>1088</sup> verkürzt den Beginn der *modernen philologischen Auseinandersetzung* mit dem Libretto<sup>1089</sup> und beschränkt den Wirkungsmechanismus der Oper auf die Wort-Ton-Dichotomie (unter Vernachlässigung der inzwischen oft berücksichtigten theatralen Dimension)<sup>1090</sup>. Er nennt zwar das Interesse der Komparatistik an den Wechselverhältnissen von Text und Musik,<sup>1091</sup> geht darauf jedoch nicht weiter ein, sondern beschreibt lediglich (bereits mehrfach vorgetragene) Aspekte wie semantische Unterdetermination,<sup>1092</sup> Kürze, Funktionsgebundenheit<sup>1093</sup>, epische Momente (wo-

<sup>1084</sup> Abbate/Parker 1989, Cone 1989, Kivy 1984, 1988, Webster 1989.

<sup>1085</sup> Als Beilage (›Literatur und Kunst: Thema Libretto‹) in der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ) vom 14./15. Juni 1986 (mit den Beiträgen Becker 1986, Gier 1986c, Henneberg 1986, Leisi 1986, Osthoff 1986, Ringger 1986a, Ringger 1986b).

<sup>1086</sup> Nieder 1989, S. 5. In seiner Vorbemerkung betont er dennoch, wie ungewohnt das Thema noch immer für Germanisten sei.

<sup>1087</sup> Wie in seinen Literaturangaben deutlich wird, rezipiert er lediglich einen Bruchteil des bis dato als relevant zu erachtenden Forschungsmaterials.

<sup>1088</sup> Wenn auch über Legitimierung und inhaltliche Aufgaben der Librettologie vortrefflich zu streiten ist, so schiene es jedoch unbillig, deren Interesse auf rein formale Aspekte zu beschränken. Dessen ungeachtet wären wohl peritextuelle Elemente wie Titel, Widmungen, Beschreibungen etc. durchaus als Kern der Librettologie anzusehen (siehe dazu Kapitel 4.6 und 4.10).

<sup>1089</sup> ›Seit knapp dreißig Jahren schließlich zeigt sich ein ›modernes‹ philologisches Interesse an Operntexten, das jedoch noch keinen großen Einfluß erlangt hat.« (Nieder 1989, S. 4). Damit terminiert er den Beginn der modernen Librettoforschung auf das Ende der 1950er Jahre – eine Behauptung, die etwa durch die Ergebnisse der Kapitel 4.2, 4.3 und 4.4 dieser Arbeit nachhaltig widerlegt scheint.

<sup>1090</sup> ›Umstritten bleibt, welchen Anteil Text und Musik jeweils am Erfolg einer Oper haben.« (ibid., S. 36).

<sup>1091</sup> Siehe ibid., S. 4.

<sup>1092</sup> ›Der Operntext muß Raum für die Musik lassen, selbst so ›unvollständig‹ sein, daß er die Musik geradezu herausfordert.« (ibid., S. 12). Die Bedeutungsfunktionalität der Musik ist für Nieder recht simpel: ›Die Musik kann – wie Mimik oder Gestik – den Worten eine ergänzende oder gar dem oberflächlichen Sinn widersprechende Deutung geben. Die Musik kann ›erzählen‹, was die sicht- und in Worten hörbare Handlung verschweigt; die vielgeschmähten Textwiederholungen geben dem Komponisten Gelegenheit, Akzente zu verschieben, eine Aussage psychologisch

bei er lyrische Einflüsse erstaunlicherweise strikt ablehnt)<sup>1094</sup> etc. Nieders theoretische Ausführungen scheinen allerdings insofern zu kurz zu greifen, als dass sie die zahlreichen problematischen Aspekte der Librettoforschung nicht berücksichtigen, geschweige denn thematisieren. Mag ein solcher Ansatz möglicherweise für den von ihm behandelten Untersuchungsbereich ausreichend sein,<sup>1095</sup> so führt dies jedoch unweigerlich dazu, dass einerseits der Eindruck entsteht, die Librettoforschung hätte bereits ein Stadium der konturierten Abgrenzung aufgrund eines adäquaten Reflexionsniveaus sowie der Klärung grundlegender Fragestellungen und Perspektiven erreicht; andererseits nivellieren diese Formulierungen die nach wie vor bestehenden zahlreichen Problemstellen der Librettoforschung. Damit sind derartige Äußerungen, wie sie hier in den Worten von Nieder zu finden sind, kaum hilfreich, sondern vermitteln ein verzerrtes und korrekturbedürftiges Bild der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Operntext. Gier verurteilt daher zehn Jahre später ein solches Vorgehen scharf:

Jedes Jahr erscheinen *literaturwissenschaftliche* Arbeiten zu Operntexten, die den *literaturwissenschaftlichen* Forschungsstand nicht von 1998, sondern von 1968 oder 1938 widerspiegeln (von der Rezeption musik- oder theaterwissenschaftlicher Erkenntnisse nicht zu reden). Nachdem man das Libretto jahrzehntelang aus dem Objektbereich 'Literatur' ausgegrenzt hat, scheint man jetzt ins andere Extrem zu verfallen: Viele Literaturwissenschaftler machen keinerlei Unterschied zwischen einem Operntext und einem Roman – daher die vielen Fehlurteile über Libretti [...] Eine *literarische* Analyse des Librettos wird aber nur dann zu brauchbaren Ergebnissen kommen, wenn sie die musikdramatischen Eigenschaften der Vertonbarkeit und Inszenierbarkeit angemessen berücksichtigt. Dies dürfte am ehesten mittels eines **semiotischen** [Hervorhebung im Original; Anm. d. Verf.] Zugriffs möglich sein.<sup>1096</sup>

Modelle, die auf einen solchen semiotischen Zugriff rekurrieren, werden innerhalb der Opernformforschung in den 1980er Jahren erstmals ausführlich angewendet; sie sollen im Folgenden in gegebener Kürze auf ihre Brauchbarkeit für die Librettoforschung hin erörtert werden.

Der Theaterwissenschaftler Guido Hiß etwa beschreibt den im Fall seines Untersuchungsgegenstandes, dem Problembereich *Literaturoper*, auftretenden Widerspruch eines zwar einerseits konsistent scheinenden Objekts »Libretto«, das jedoch andererseits in einem Spannungsfeld verschiedener Einflussgrößen gleichermaßen zerfällt (wie Drama, Musik, Theater etc.; er spricht mit Roland Barthes dabei von *polyphonen Genres*) und daher für aussagekräftige und exakte Beschreibungen nur schwer zugänglich ist. Grundsätzlich geht Hiß davon aus, dass die einzelnen Einflussgrößen als Zeichensysteme beschreibbar sind:

---

aufzufächern.« (ibd., S. 13).

<sup>1093</sup> »[...] das Libretto ist eine Gebrauchsform – gebraucht vom Komponisten, der seine Musik mit einer ›Geschichte‹ verbinden will, je durch sie erst angeregt wird; dann aber auch vom Publikum, dem sich in der Regel erst über die Handlung die Musik erschließt.« (ibd., S. 15).

<sup>1094</sup> Nieder führt aus: »Ein formale Betrachtung als ›Kunstzweig der Dichtung‹ kann den Libretti nicht gerecht werden [...]« (ibd., S. 15). Der Lyrik stünden seiner Meinung nach nur die früheren Barocklibretti nahe (ibd., S. 52). Damit wird deutlich, dass Nieders Überlegungen zum Libretto sehr von seinem Untersuchungsbereich (siehe nächste Anmerkung) dominiert sind.

<sup>1095</sup> »Als geeigneter Zeitraum für den Versuch, eine nicht zu kleine Zahl von Operntexten zusammenhängend zu interpretieren und Verbindungen untereinander wie zur Literaturgeschichte herzustellen, erscheint mir die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, von der *Zauberflöte* (1791) bis zur Uraufführung des *Lohengrin* (1850); historische Eckdaten wären etwa die Französische Revolution und die Revolutionen von 1848/49.« (ibd., S. 7). Allerdings ist danach zu fragen, ob die von ihm verfolgte Behandlung der Libretti nach ausschließlich literatur- bzw. ideengeschichtlichen Prämissen unter völliger Vernachlässigung musikalischer Formen gegenstandsgerecht ist, da sie ebenso Teil und einflussreicher Faktor der Operngeschichte sind – vor allem jedoch von dieser geprägt scheinen.

<sup>1096</sup> Gier 1999a, S. 4.

Die Bedeutung der Bühnendarstellung ist nicht die, die produziert würde, ließe man jedes der beteiligten Zeichensysteme für sich selbst sprechen (Körpersprache, Bühnenbild, sprachliche oder dramatische Zusammenhänge, Musik u.a.). Im Zusammenspiel ergeben sich neue Bezeichnungsrelationen, die einer eigenen Grammatik, einer eigenen (übergeordneten) Sprache folgen. Oder – um es an einem Beispiel zu verdeutlichen: Der Geschmack von Salz ist nicht der von Natrium plus Chlor. Das Problem einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit 'vielschichtigen' Genres und Werken ist dabei nicht zuletzt ein Problem der Beschreibungssprache. Das wird im Forschungsbereich der Literaturoper besonders deutlich, einer Gattung, bei der komplexe Kunstformen wie literarisches Drama und Musik miteinander korrespondieren. Auf der Seite der Dramen- und Musikwissenschaft existieren zwar ebenfalls hochentwickelte Beschreibungssprachen, doch steht ihre Abstimmung im Hinblick auf die Literaturoper (und darüber hinaus auf den umfassenden Bereich des Musiktheaters) bislang weitgehend aus.<sup>1097</sup>

Hiß betrachtet die Aufführung als zentrales und steuerndes Moment,<sup>1098</sup> wodurch eine neue und eigene Bedeutungsebene von Text und Musik erzeugt würde.<sup>1099</sup> Ausgehend von einer semiotischen Herangehensweise entwickelt er in diesem Zusammenhang eine alternative Position hinsichtlich des vielfach diskutierten Abstraktionsgrades der Oper: Die Annahme, dass Theater in illusionistische und nicht-illusionistische Formen unterteilt werden könne (oder gar müsse), wird insofern relativiert, als dass Kategorien wie Naturähnlichkeit oder Naturferne nicht als absolute Größen aufgefasst werden, sondern nur und stets in Abhängigkeit ihres zugrundeliegenden Codes verstehbar sind. Hiß erklärt:

Ob dieser Kode lebensweltliche Primärkodes konnotiert (einfaches Beispiel: Schauspieler A stößt Schauspieler B einen Dolch in die Brust. Schauspieler B taumelt zu Boden und 'stirbt' röchelnd – Korrespondenz nach lebensweltlichem Vorbild: Mord) oder Korrespondenzen nach einer internen Grammatik regelt, ist dabei sekundär (der Schauspieler A stößt dem Schauspieler B einen imaginären Dolch ins Herz. Hierauf singt B eine Arie, in der er versichert, zu sterben – Korrespondenz nach dem Opernkode: Mord). Auch die stark intern kodierte Opera seria erweist sich für den Kodekenner als 'illusionäre' Theaterform, keinesfalls sind diese und andere Musiktheatergenres antiillusionistisch oder gar im Brechtschen Sinne 'verfremdet'.<sup>1100</sup>

Entscheidend ist daher, dass sich die Oper durch eine solchermaßen »semiotisierte« Perspektive nicht mehr nach ihrer Wahrscheinlichkeit (*Vraisemblance*) beurteilen lassen müsste:<sup>1101</sup> Die Frage

<sup>1097</sup> Hiß 1988, S. 1.

<sup>1098</sup> »Der alte Streit innerhalb der musikwissenschaftlichen Opernanalyse, was denn nun wem diene, die Sprache der Musik oder die Musik der Sprache, läßt sich entscheiden: zugunsten der Aufführung, des Wirkungszusammenhangs.« (ibid., S. 22).

<sup>1099</sup> »'Bedeutung' läßt sich im ästhetischen Bereich als Spektrum möglicher Konkretisationen im Text virtuell angelegter Beziehungsmöglichkeiten beschreiben. 'Sinn' ergibt sich als Resultat individueller Selektion aus dem Bedeutungsangebot in Abhängigkeit von verschiedenen Kontexten (dem inneren und äußeren Kodehorizont und der rezeptiven Kreativität). Das zusätzliche Reservoir an Beziehungsmöglichkeiten, das in tertiären Formen durch Tiefenäquivalenzen eröffnet wird, impliziert einen vielschichtigeren (Möglichkeiten-)Raum für Umkodierungsvorgänge und deren rezeptive Realisierung. Zusätzlich wird eine 'tertiäre' Semantik dadurch kompliziert, daß die beteiligten Zeichensysteme z.T. schon im sekundären Status schwingen, wenn sie im Tertiärkode aufgehen. Daraus folgt, daß es der Zuschauer im Theater nicht mit pauschaler Tiefenäquivalenz zwischen Zeichensystemen zu tun hat ('Musik und Wort und Bild sagen das gleiche'), sondern mit einem filigranen Miteinanderumgehen von Subsystemen unterschiedlicher Provenienz: Musikalische Subsysteme (Dynamik, Harmonik, Instrumentation) reagieren mit dramatischen (Metrum, Reim), mit der linguistisch-primären Bedeutung, mit Farbe, Linie, Fläche, Raum etc.. Bedenkt man die ungeheure Vielfalt möglicher Relationen zwischen Elementen verschiedener Zeichensysteme im tertiären Gitter, wird der hohe Grad an Konventionalisiertheit deutlich, der für eine gesicherte Kommunikation 'polyphoner' Texte gewährleistet sein muß: Ein kontingenter Bedeutungskosmos würde in völlige Bedeutungslosigkeit umschlagen, eine übergroße Redundanzfülle die Verständigung zum Scheitern bringen.« (ibid., S. 26).

<sup>1100</sup> Ibid., S. 29f.

<sup>1101</sup> »Wer davon ausgeht, daß der Wahrscheinlichkeitsgrad der Bühnendarstellung über ihren Illusionsgrad entscheide, verkennt das Theater, weil er es um eine entscheidende kommunikative Komponente, die Bipolarität seiner Sprache verkürzt.« (ibid., S. 30). Hiß veranschaulicht an gleicher Stelle: »Bezogen auf seine eigenen Experimente mit der 'epischen' Oper schreibt Brecht: 'Die Oper Mahagonny wird dem Unvernünftigen der Kunstgattung Oper bewußt gerecht. Dieses Unvernünftige der Oper liegt darin, daß hier rationale Elemente benutzt werden, Plastik und Realität angestrebt, aber zugleich alles durch die Musik wieder aufgehoben wird. Ein sterbender Mensch ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht.' Brecht, der Musik gleichsam als V-Effekt eingesetzt wissen will, in der Hoffnung, daß 'ihre Unbegreiflichkeit den Realitätsanspruch der Illusionsbühne destruiert', verkennt

nach dem Sinn oder Unsinn (und somit Realitätsnähe bzw. -ferne) von gesungener Darstellung würde obsolet.<sup>1102</sup> Hiß löst diesen Punkt mittels spezifischer, auf Theatersemiotik gründender Codes, die allerdings dahingehend angreifbar sind, als dass allen daran beteiligten Systemen eine äquivalente Zeichenhaftigkeit unterstellt wird. Da jedoch bis heute keine einhellige Haltung darüber existiert, ob und inwiefern Musik, die ein relevanter Ausdrucksfaktor in diesem Zusammenhang ist, überhaupt in dieser Weise als Zeichensystem betrachtet werden kann, wird nicht nur Hiß' These, sondern die gesamte auf diesem Verständnis basierende Theatersemiotik angreifbar.<sup>1103</sup> Um die Theoriebildung von Hiß adäquat nachvollziehen zu können, müssen zwei vielfach rezipierte Ansätze der Theater- bzw. Musiktheaterforschung, Erika Fischer-Lichtes *Theatersemiotik*<sup>1104</sup> sowie Erik Fischers *Opernstruktur*<sup>1105</sup>, näher betrachtet werden, da Hiß in hohem Maße auf die dort vertretenen Thesen Bezug nimmt.

Wenn auch Fischer-Lichtes Konzept keineswegs den einzigen Entwurf einer Theatersemiotik darstellt,<sup>1106</sup> so wird dennoch oftmals ihre dreibändige Publikation *Semiotik des Theaters* (Tübingen 1983) als Standardwerk aufgefasst und stellt daher, so zumindest Hiß,

[...] den zur Zeit im deutschsprachigen Raum umfangreichsten und ambitioniertesten Versuch dar, Theatertheorie semiotisch zu fundieren. Dieses Buch ist wichtig, nicht zuletzt weil die Autorin ein breites Spektrum gerade französischer und osteuropäischer Ansätze dem deutschen Fachpublikum nahebringt. Und es ist wichtig, dieses Buch zu kritisieren, gerade unter semiotischen Gesichtspunkten.<sup>1107</sup>

---

völlig, daß sich dieselbe 'Unvernunft' etwa beim Publikum einer Wagner-Oper keineswegs antiillusionistisch-distanzierend auswirkt.«

<sup>1102</sup> Es muss freilich überlegt werden, inwieweit durch diese These das über zweitausendjährige Mimesis-Paradigma wirklich vollständig ausgehebelt werden kann: Während Hiß theatersemiotisch argumentiert, könnte jedoch ebenso davon ausgegangen werden, dass die spezifische mediale Konfiguration des Mediums *Oper* den Gesang als konstitutives Element schlichtweg einfordert, ebenso wie das Sprechtheaters demgegenüber das gesprochene Wort verlangt. Da es sich in beiden Fällen um *artifizielle* Artikulationsformen handelt, wäre die Frage nach dem Realitätsgrad a priori unzulässig (ebenso müsste nach dem Realitätsgrad von auf Leinwand aufgetragener Farbe (Malerei) oder einem behauenen Stein (Skulptur) gefragt werden). Der Aspekt der Beurteilung nach dem Realitätsgehalt gelangt allerdings über die Kategorie der *Abstraktheit* wieder in die Diskussion zurück. Dennoch bliebe zu konstatieren, dass sich die Frage nach dem Realitätsgrad der Oper ohnehin besser dahingehend verlagern sollte, welche Realitätsauffassung zu bestimmten Zeitpunkten unter bestimmten Bedingungen der Oper gegenüber vertreten wurde, und nicht, welcher Realitätsgrad de facto vorhanden scheint.

<sup>1103</sup> Hiß weiß selbstverständlich um diesen heiklen Punkt und schaltet daher prophylaktisch ein eigenes Kapitel zu diesem Thema (*»Exkurs zur Musiksemantik«*, Hiß 1988, S. 65-80). Dort beschreibt er Musik als hybride Form (*»Zwar verweigert Musik sich referentieller Eindeutigkeit, doch ist, was sei auslöst, auch nicht beliebig.«* (ibid., S. 73)). Gleichzeitig setzt er dabei eine besondere Form *aktiver Rezeptionshaltung* voraus: *»Musik zeichnet also nur dann ikonisch, wenn ihr Hörer diese semantische Option wahrnimmt.* [Hervorhebung im Original; Anm. d. Verf.] Im Gegensatz zur Begrifflichkeit der verbalen Sprache, in der Ausdrucks- und Inhaltsseite untrennbar miteinander verknüpft sind (es ist, außer vielleicht in pathologischen Fällen, nicht möglich, gesprochene Sätze als abstrakte Lautfolgen oder schriftlich fixierte als Abfolge von Linien auf dem Papier wahrzunehmen), konstituiert sich musikalische Semantik als Möglichkeit.« (ibid., S. 72). Dies ist jedoch insofern fraglich, als dass Schrift und Sprache zunächst erlernt werden müssen, um Bedeutung für den Rezipienten generieren zu können – ohne Kenntnis dieser spezifischen Codes ergäbe sich exakt das von Hiß beschriebene Bild, welches für den Fall der Musik noch weit ausführlicher zu erörtern wäre (besonders dahingehend, inwieweit musikalische Bedeutung erst erlernt werden müsste).

<sup>1104</sup> Fischer-Lichte 1983 [1998].

<sup>1105</sup> Fischer 1982.

<sup>1106</sup> Klaus Peter Müller nennt als Repräsentanten der ersten Phase der Entwicklung der Theatersemiotik (im Rahmen der Prager Schule ab 1930) beispielsweise Jan Mukařovský, Jindřich Honzl und Jiří Veltruský, als Vertreter der zweiten Phase ab den 1960er Jahren Tadeusz Kowzan, Roland Barthes, Georges Mounin, André Helbo oder Patrice Pavis (siehe dazu Müller 2001, S. 632f.). Fischer-Lichtes Ansatz ist damit in einem größeren Zusammenhang zu sehen und keine auf die 1980er Jahre limitierte singuläre Erscheinung der Theaterwissenschaft.

<sup>1107</sup> Hiß 1988, S. 45.

Im Besonderen wendet Hiß sich dabei gegen das von Fischer-Lichte vertretene Prinzip der Duplikation<sup>1108</sup>, welches sie selbst folgendermaßen erklärt:

Es findet also im Theater in gewissem Sinne eine ‚Verdopplung‘ der Kultur, in der Theater gespielt wird, statt: die vom Theater hervorgebrachten Zeichen denotieren jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen. Die theatralischen Zeichen sind daher stets Zeichen von Zeichen, die dadurch charakterisiert sind, daß sie dieselbe materielle Beschaffenheit haben können – eine Krone kann eine Krone, ein Kopfnicken ein Kopfnicken, ein Schreien ein Schreien bedeuten usf. Daraus folgt, daß ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur bestehen muß – die Zeichen des Theaters kann nur verstehen, wer die von den kulturellen Systemen der es umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu deuten vermag.<sup>1109</sup>

Fischer-Lichte geht davon aus, dass die Zeichen des Theaters von den kulturellen Zeichen, die sie abbilden, differieren und daher ikonische Zeichen darstellen.<sup>1110</sup> Daran wiederum stößt sich Hiß, der unter Berufung auf Umberto Eco's *Einführung in die Semiotik* erklärt, dass sich die Homomorphie ikonischer Zeichen bezüglich des Denotats gerade *nicht* auf materieller Ebene abspielen würde;<sup>1111</sup> diese Materialität jedoch stellt in Fischer-Lichtes Argumentation die spezifische Schnittstelle zwischen den kulturellen Zeichen außerhalb der Theaterwirklichkeit und den ikonischen der Bühne dar, wodurch – so Hiß – das gesamte Konzept Fischer-Lichtes hinterfragbar würde:

Der zentrale Widerspruch Fischer-Lichtes besteht darin, daß sie ihre systematische Begründung des Theaterkodes mit einer Abbildtheorie startet, die schließlich ihrem eigenen semiotischen Anspruch nicht mehr standhält. Was sich eben darin ausdrückt, daß sie schließlich genau das, was übers Abbilden hinausreicht, beschreibt: interne Kododynamik, Ebenenstruktur und ‚Mobilität‘, oder einfach – die Symbolik der Theaterzeichen. Ein Vorschlag für die Theatersemiotik: Das Wörtchen ‚Abbild‘ wird ersatzlos gestrichen.<sup>1112</sup>

Eco selbst geht davon aus, dass ikonische Zeichen ihrer grundsätzlichen Veranlagung nach eine Mehrdeutigkeit aufweisen:

Und daß das ikonische Zeichen nicht immer so klar darstellend ist, wie man glaubt, wird bestätigt durch die Tatsache, daß *ihm meistens Wortinschriften beigegeben werden*; auch weil es immer, selbst wenn es erkennbar ist, von einer gewissen Ambiguität erfüllt erscheint und weil es eher das Universelle als das Besondere bezeichnet (das Nashorn und nicht dieses Nashorn da); und daher verlangt es in den Kommunikationen, die auf eine referentielle Genauigkeit abzielen, eine *Verankerung* an einem verbalen Text.<sup>1113</sup>

Sie benötigen damit, sobald ihre Bedeutung *konkretisiert* werden soll, eine verbalsprachliche Markierung, damit Eindeutigkeit generiert werden kann.<sup>1114</sup> Daher folgert Eco beim Vorliegen einer solchen textlichen Komponente:

*Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren.* Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes. Es ist konstruierbar und erkennbar auf Grund

<sup>1108</sup> Siehe in diesem Zusammenhang auch Kapitel 3.2 (Gräwe 1982).

<sup>1109</sup> Fischer-Lichte 1998, S. 19.

<sup>1110</sup> »Die Zeichen des Theaters sind daher nicht mit den entsprechenden von den kulturellen Systemen primär hervorgebrachten Zeichen identisch, sondern sie bilden sie als ikonische Zeichen ab, sie bedeuten sie.« (ibd., S. 28).

<sup>1111</sup> Vgl. Hiß 1988, S. 46 und S. 70f.

<sup>1112</sup> Ibd., S. 49.

<sup>1113</sup> Eco 2002, S. 213.

<sup>1114</sup> Der vorliegende Befund könnte insofern weitere Relevanz beanspruchen, da Eco damit exakt den Vorgang zu beschreiben scheint, der entsteht, wenn Text und Musik – etwa in Form einer Oper (und konkret im Gesang) – zusammenwirken, wobei Musik dabei als ein ikonisches Zeichensystem aufgefasst werden könnte, das referentieller Genauigkeit (durch ein zweites verbalsprachliches System) bedarf. Diese Sichtweise dient übrigens Hiß für seine (oben dargelegte) These der partiellen ikonographischen Eigenschaft der Musik.

derselben geistigen Operationen, die wir vollziehen, um das Perzept zu konstruieren, unabhängig von der Materie, in der sich diese Beziehungen verwirklichen.<sup>1115</sup>

Die Homomorphie ikonischer Zeichen besteht für Eco nicht zwischen Zeichenträger und Signifikat, sondern zwischen dem Zeichen und dem (jeweils spezifischen) Wahrnehmungsmodell des Signifikats. Allerdings stellt sich gerade vor diesem Hintergrund die Frage, ob eine auf exakt diesem spezifischen Detail beruhende Kritik an Fischer-Lichtes Abbildtheorie der duplizierten Zeichen, so wie sie von Hiß vorgetragen wird, gerechtfertigt erscheint – oder nicht möglicherweise sogar das Gegenteil der Fall ist: Ausgehend von der Annahme, im Theater würde mit (ikonischen) Zeichen von Zeichen operiert, schiene es geradezu gewollt, davon auszugehen, dass diese Theaterzeichen (oder Metazeichen) auf das *Wahrnehmungsmodell* ihrer zugrundeliegenden Zeichen primärer (und damit kultureller) Ordnung rekurrieren und gerade *nicht* deren Gegenstand repräsentieren. Eigentlich würde somit von Hiß das von Fischer-Lichte aufgestellte Modell mit Ecos Worten noch manifestiert: Wenn das Metazeichen des Theaters nicht auf den Gegenstand des kulturellen Zeichens erster Ordnung rekuriert, also beispielsweise eine Krone, sondern auf das Wahrnehmungsmodell »Krone«, dann wären potentielle Konnotationen, die zum Wahrnehmungsmodell Krone gehören, möglicherweise bereits inkludiert, wie etwa *König, Reichtum, Würde, Macht, Machtmissbrauch, Gewaltherrschaft* etc. Doch selbst wenn man Hiß' Kritik vollständig unterstützt, bleiben Fragen offen, wie etwa danach, weshalb es sich im Falle theatraler Zeichen zwangsläufig um ikonische Zeichen handeln sollte: Wenn Hiß mit seiner Eco-Lesart jegliche materielle Verbindung von Theaterzeichen und kulturellen Zeichen verneint, dann könnte ebenso überlegt werden, ob es sich dabei überhaupt, wie Fischer-Lichte behauptet, um ikonische Zeichen handelt. Hiß stellt fest:

Nicht ein ohnehin schwer zu bestimmender Gegenstandsbezug entscheidet über den Grad an Ikonizität (wie ähnlich ist dem Einhorn sein Bild?), sondern der Grad an Konventionalität. Nicht ob die Sternkarte tatsächlich mit dem Sternenhimmel etwas gemeinsam hat (was nicht der Fall ist), sondern inwieweit sie von einer großen Zahl von Menschen in einem Kulturkreis als Zeichen für den Sternenhimmel erkannt wird, ist für die Ikonizität wichtig.<sup>1116</sup>

Somit würde die Notwendigkeit der Annahme ikonischer Zeichen in der Theatersituation dünn, da die beschriebenen Gegenstände dann auch als Symbole (deren Zuordnungen von Signifikat und Signifikant eben nur konventionell und arbiträr motiviert sind) aufgefasst werden könnten; dieser Kritik müsste sich Fischer-Lichtes These allerdings ohnehin unabhängig von Hiß' Beobachtungen ausgesetzt sehen – inwiefern nämlich die Annahme des doppelten Zeichens (*Zeichen von Zeichen*) möglicherweise falsch ist, da es sich bei einem theatralischen Zeichen auch um ein Symbol handeln könnte. Dies scheint gestützt durch Fischer-Lichtes eigenes Fazit:

Das Theater realisiert diese seine Ästhetizität auf eine besondere, nur ihm eigene Weise, die wir mit dem Terminus Theatralität bezeichnen wollen. Es ermöglicht nämlich die Umgruppierung der Bedeutungen, welche den von den verschiedenen kulturellen Systemen hervorgebrachten Zeichen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit dieser Kultur vorkommen, indem es diese Zeichen selbst – also heterogene Elemente der kulturellen Wirklichkeit wie den menschlichen Körper und die Objekte seiner Umwelt – als seine eigenen Zeichen, als theatralische Zeichen verwendet: d.h., daß es eine Umstrukturierung des Bedeutungsgefüges ermöglicht, indem es im Bühnenraum eine quasi-faktische Umstrukturierung des materiellen Zeichengefüges dieser Kultur vollzieht und dem Zuschauer präsentiert. Theater erzeugt also Bedeutung, indem es die von den heterogenen kulturellen Systemen hervorgebrachten Zeichen in ihrer Materialität gebraucht und die solcherart als theatralische Zeichen verwendeten ‚primären‘ Zeichen nach eigenen Regeln ausformt, gruppiert und miteinander kombiniert.<sup>1117</sup>

<sup>1115</sup> Eco 2002, S. 213.

<sup>1116</sup> Hiß 1988, S. 71.

<sup>1117</sup> Fischer-Lichte 1998, S. 196.

Damit steht jedoch nicht nur die Einstufung der Ikonizität der theatralen Zeichen zur Debatte, die sich – wie von Hiß gefordert – gerade nicht auf die materielle Similarität stützen dürften; zugleich wird die These der Doppelung der Zeichen im Theater fraglich, denn es könnte sich dabei ebenso um Zeichen erster Ordnung (also denjenigen einer kulturellen Lebensumwelt) handeln, die in einer spezifischen Situation (der theatralen Darbietung) schlichtweg nach einem anderen Kode verwendet werden.<sup>1118</sup> Deutlich wird allemal, dass durch theatersemiotische Ansätze erst einmal mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet werden. Hiß torpediert Fischer-Lichtes Theorie in einem weiteren Punkt, denn diese muss auch entscheiden, wie mit den divergierenden an der Aufführung beteiligten Künsten als ästhetische Phänomene umzugehen sei. Fischer-Lichte erklärt:

Denn wir haben Theater als einen Prozeß bestimmt, in dem Zeichen, die in einer Kultur bereits vorhanden sind und eine spezifische Funktion erfüllen, nicht in dieser Funktion, sondern als Zeichen von Zeichen verwendet werden, um die entsprechende Kultur in zweifachem Sinne zu reflektieren: Theater bildet eine Kultur ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewußtsein ihrer Angehörigen. Wir mußten daher auf die Semiotik der jeweiligen kulturellen Systeme rekurrieren, nicht aber auf eine semiotische Ästhetik einzelner Kunstgattungen. Wenn nämlich Theater nicht als ein Gesamtkunstwerk begriffen wird, das sich als Komplex verschiedener beteiligter Künste – wie der Dichtung, der Malerei, der Schauspielkunst, der Architektur, der Musik – konstituiert, sondern als ein spezifischer Komplex von Zeichen, welche Zeichen der unterschiedlichsten kulturellen Systeme bedeuten, kann die Frage nach der ästhetischen Funktion auf der Ebene des Systems überhaupt nicht gestellt werden. Denn eine ästhetische Funktion kann allein der einzelnen Aufführung zukommen, ist also ausschließlich auf den theatralischen Code als Rede bezogen. Dann aber muß sie dem gesamten Komplex beigelegt werden, nicht aber einzelnen der ihn konstituierenden Zeichensysteme.<sup>1119</sup>

Dies führt aber dazu, dass als genuine »Kunst« nur der Moment der Theateraufführung verstanden werden kann und nicht die einzelnen daran beteiligten Disziplinen. Dazu befindet wiederum Hiß:

Im Theater haben wir es also mit 'Zeichen von Zeichen' zu tun; 'ikonisch' referiert Theater die kulturelle Umgebung. Es ist 'ein spezifischer Komplex' von Zeichen. Das schließt aus, daß in ihm ästhetisch organisierte 'kulturelle Systeme' enthalten sind, weil, das wäre ja ein Gesamtkunstwerk und damit verdächtig. Außerdem würde es dann mit dem Abbilden nicht mehr klappen, wenn nämlich am Theater z.B. ein Dramentext beteiligt wäre, so würde man es ja mit Zeichen von Zeichen von Zeichen zu tun haben. Das Drama würde dann etwas 'abbilden' – das primäre kulturelle System Sprache und ihren Gebrauch – und das Theater würde das Abbild abbilden. Auf jeden Fall, was im Rahmen dieses Versuchs als semiotischer Spielraum des Theaterkodes gefaßt wurde, existiert bei Fischer-Lichte nicht.<sup>1120</sup>

Dass Hiß an dieser Stelle das Drama ins Spiel bringt, dient der Vorbereitung auf das Objekt seines eigentlichen Interesses, der Literaturoper. Unzweifelhaft würde für diesen Fall die entstehende *verdoppelte Verdopplung* der Zeichen zu einer sich ins Unendliche perpetuierenden Zeichenkette führen.<sup>1121</sup> Gegen eine solche unendliche Potenzierung von Zeichen, wie von Hiß beim Drama befürchtet,

<sup>1118</sup> Dies träfe letztlich das Prinzip, welches von verschiedenen Semiotikern als *sekundäres semiotisches System* beschrieben wurde. Allerdings geht beispielsweise Jurij Lotman davon aus, dass die Zeichen eines solchen sekundären semiotischen Systems *ikonisch* sind, womit wiederum Fischer-Lichtes These zumindest in diesem Punkt abgesichert schiene (siehe dazu Lotman 1993, S. 89ff.).

<sup>1119</sup> Fischer-Lichte 1998, S. 168f.; Fischer-Lichte versteht dabei unter dem theatralischen Code als *System* ein theoretisches Konstrukt aller potentiell funktionalen Elemente (also ein potentieller Raum des Möglichen), unter Code als *Norm* eine Theaterform (wie Commedia dell'arte oder Wiener Volkstheater etc.) und unter Code als *Rede* die konkrete Aufführung (vgl. ibd., S. 22f.).

<sup>1120</sup> Hiß 1988, S. 47.

<sup>1121</sup> Ein Beispiel kann dies verdeutlichen: Wenn sich *Die Hamletmaschine* von Wolfgang Rihm auf einen (post-)dramatischen Text von Heiner Müller bezieht, der wiederum auf einen dramatischen Text von William Shakespeare zurückgeht (für den sich im Übrigen weitere Quellen bestimmen lassen), dann sollte nicht davon ausgegangen werden, dass es im Falle der Oper zu Zeichen (Rihm-Oper) von Zeichen (Müller-Drama) von Zeichen (Shakespeare-Drama) von Zeichen (Kultur) kommt, sondern nur zu Zeichen (Oper) von Zeichen (Kultur), da Müllers Text bereits Bestandteil der Kultur ist, die abgebildet wird. Selbstverständlich kann auch die andere Perspektive verfolgt werden, nur sind im Falle dieser an die russischen Матрешка-(»Matrjoschka«)-Puppen erinnernden Konzeption die Gegenstände dann noch erheblich weniger befriedigend analysierbar.



könnte (unter Wahrung von Fischer-Lichtes Abbildungsprinzip) folgendermaßen argumentiert werden: Diese These scheint Speicher- und Artikulationsmedium zu verwechseln; im Augenblick seiner Aufführung wäre ein gesprochenes Drama konventionell mit Fischer-Lichtes Terminologie erfassbar (durch die »normale« Dopplung). Während der Zeit jedoch, in der es (kulturell) – etwa in Form einer *Reclam*-Ausgabe – gespeichert wird, ist es streng theatersemiotisch betrachtet kein »Theater«. In dem Moment, in dem es zur Literaturoper wird, entsteht ebenfalls keine Verdopplung, denn diese würde sich nur dann ergeben, wenn von einem Publikum die Aufführung eines Dramas vor Publikum beobachtet werden würde – Theater auf dem Theater also – und zugleich Musik erklänge. Dies ist aber bei der Literaturoper nicht der Fall, da der textliche Anteil einer Literaturoper während der Aufführung nicht als Metatheater fungiert, sondern lediglich als bereits bekannter Text, der jedoch kein Zeichen dritter Ebene darstellt (so wie Hiß annimmt), da das theatrale Zeichen (also der Libretto-Text) »nur« einen konventionellen Text abbildet, der bereits Teil der Kultur ist (analog zum Drama). Auch um eine sich ins Unendliche potenzierende Abbildungskette zu vermeiden, sollte wohl anstelle ikonischer Zeichen (von Zeichen) besser von Symbolen gesprochen werden. In gleicher Weise wäre der Annahme zu widersprechen, bei einer Theateraufführung gälte nur das Theater selbst als Kunst, nicht aber die anderen beteiligten Disziplinen: Andernfalls würden beispielsweise im Rahmen einer Opernaufführung die Sänger zu bloßen *Zeichenträgern* degradiert, Theatermalerei etwa zum unkünstlerischen *Bedeutungsträger* verkommen etc.; sicherlich kann der Ansatz Fischer-Lichtes unter bestimmten Umständen verfolgt werden, dann allerdings nur unter der strikten Prämisse, auch das Theater selbst ausdrücklich *nicht* als artifizielle Form einzustufen: Denn entweder muss die Eigenschaft der Artifizialität allen an einer Aufführung beteiligten Objekten zugestanden werden oder keinem einzigen; die vielzitierte Annahme, dass die Summe mehr zu bedeuten vermag als ihre einzelnen Summanden, erscheint für diesen Fall nicht gänzlich stimmig. Sichtbar wird, wie schwer sich Semiotik und Ästhetik vertragen, weswegen die Theatersemiotik, ehe sie – wie Fischer postuliert – auf das Prinzip der Abbildung verzichtet, eher die Verbindung von Semiotik und Ästhetik überprüfen sollte.

Erik Fischers *Opernstruktur* wird von Hiß ebenfalls kontrovers diskutiert – und dies keinesfalls nur aufgrund ihrer Darreichungsform, zu der Giselher Schubert anmerkt:

Als Dissertation im ominösen Sinne gibt sich Fischers Arbeit fast nur in den darstellerischen, stilistischen Mitteln zu erkennen, die dem gutwilligen Leser, der die recht mühevollen Lektüre geduldig durchsteht, nichts ersparen. Erinnerungen an das aus der soziologischen Theorie der Jahrhundertwende bekannte Verfahren der 'Wortmaskenverleihanstalt' drängen sich auf, und immer wird noch eine Anspielung, noch ein Zitat, noch ein schönes Fremdwort in den Text eingefügt. Man fragt sich vergeblich, warum solch ein offensichtlich gewissenhafter, überlegender Autor seine immer bedenkenwerten, immer klugen und anregenden Ausführungen in einer hermetischen, abstoßend-esoterischen, fast schon verschlüsselten Form präsentiert, wo doch die ganze Arbeit das Ziel verfolgt, ein allgemeingültiges, also auch übernehmbares Beschreibungsmodell der Opernstruktur zu entwickeln, das in seinen Grundzügen tatsächlich auch einfach und überschaubar genug ausfällt, um diesen Zweck zu erfüllen. (Jedenfalls dürfte sich Fischer nicht beklagen, wenn seine Arbeit nicht so extensiv rezipiert würde, wie sie es zweifellos verdiente.)<sup>1122</sup>

Nüchterner resümiert Dahlhaus: »Fischer glaubt – am Ende einer Geschichte von Irrtümern – erkannt zu haben, was eine Oper ist oder sein soll, und zwar unabhängig von der Epoche, aus der sie stammt, und dem Genre, dem sie angehört.«<sup>1123</sup> Fischer erörtert dabei zunächst auf Basis von Hermann Aberts *Grundprobleme der Operngeschichte* (siehe Kapitel 4.2) die *Probleme der operntheoretischen Beschreibungssprache*, welche er auf zwei grundlegende Noxen zurückführt – die *Domi-*

<sup>1122</sup> Schubert 1985, S. 164.

<sup>1123</sup> Dahlhaus 1983c, S. 18.

nanz-These<sup>1124</sup> sowie die *Antagonismus-These*<sup>1125</sup>. Beide findet Fischer in den Worten von Abert plastisch vorformuliert, die für ihn daher Grundannahmen der neueren Opernforschung repräsentieren:

Zum einen werden philosophisch-ästhetische Deutungsansätze, die im Verlauf der Gattungsgeschichte immer wieder aufgegriffen und variiert worden sind, zu normativ-systematischen Definitionen der Oper erhoben. Zum anderen weisen die terminologischen Systeme Leerstellen auf, die mit unpräzisen Allgemeinaussagen zur ‚Seinsweise‘ der Sprache und des Dramas besetzt werden können.<sup>1126</sup>

Fischer leitet aus diesen Missständen die Notwendigkeit ab, »[...] die generisch-typologischen Grundelemente des künstlerischen Systems ‚Oper‘ sowie das Spektrum seiner vielfältigen Variationsformen zu erhellen [...]«<sup>1127</sup>. Zur *generischen Fundamentalstruktur der Oper* erklärt Fischer daher eine Kombination der sich in der Zeit entfaltenden Medien (bzw. Zeichensysteme) *Dichtung*, *Musik* und *mimetisches Figurenspiel*, die von ihm im weiteren Verlauf als *Sprache*, *Musik* und *Szene* bezeichnet werden.<sup>1128</sup> Die Verwendung dieser drei Elemente betrachtet Fischer im historischen Verlauf als konstant, wodurch eine gattungsgeschichtliche Einordnung ermöglicht werden würde, da die korrelative Verknüpfung von einem konstruktiven Prinzip geprägt scheint:

Der Entwurf solcher musikalischen Fiktionen gründet stets darauf, daß drei autonome Zeichensysteme durch möglichst vielfältige strukturelle Äquivalenzen funktional miteinander verschränkt werden.<sup>1129</sup>

Diese *strukturellen Äquivalenzen* findet Fischer in Form der *Homologie*, wobei jedoch Hiß – völlig zu Recht – deren tautologischen Charakter bemängelt, denn Fischer wechselt dabei lediglich vom lateinischen zum griechischen Lehnwort.<sup>1130</sup> Sein Homologie-Konzept erläutert Fischer jedenfalls folgendermaßen:

Gleichwohl ist dem Prinzip der Homologie gerade für den Bereich des musikalischen Dramas eine generisch konstitutive Bedeutung zuzusprechen, denn in einer Oper werden auf diese Weise drei autonome Medien derart eng miteinander verschränkt, daß potentiell jedes Gestaltungselement durch seine Doppelfunktion als integrierendes – und nicht nur additives – Glied des Werkgefüges erscheint: die dominierenden Merkmale dieser Gattung prägt das artistische Bemühen, der Mannigfaltigkeit musiktheatralischer Ausdrucksmittel möglichst dichte homologe Strukturen abzugewinnen.<sup>1131</sup>

<sup>1124</sup> Fischers (bzw. Aberts) *Dominanz-These* besagt, dass die Musik die Oper dominiert: »Das Natürliche ist vielmehr, daß im musikalischen Drama die Musik den Ton angibt und die letzte Quelle des Gestaltens bildet.« (Abert 1926, S. 8).

<sup>1125</sup> »Die ‚Antagonismus-These‘ beruht folglich im wesentlichen auf der rhetorischen Konvention, zu den tradierten Termini der Dramen- bzw. Operntheorie Gegenbegriffe zu bilden, die dann ungeprüft auf die jeweils andere Gattung appliziert werden. Ein auf kontradiktorischen Gegensätzen gründendes Deutungsschema suggeriert, dem musikalischen Affekt müßten Verstand und Logizität im Drama entsprechen, dem äußerlichen Bühnengeschehen hier habe dort die schwebende Stimmung lyrischer Vorgänge gegenüberzustehen.« (Fischer 1982, S. 11).

<sup>1126</sup> *Ibid.*, S. 16f.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, S. 17.

<sup>1128</sup> Vgl. *ibid.*, S. 18f.; Fischer will mit dieser Formel auch verschiedene Genres voneinander abgrenzen: »Entweder konstituieren jeweils zwei der Zeichensysteme ‚Dichtung‘, ‚Musik‘ und ‚mimetisches Figurenspiel‘ die Vokalmusik, das Drama bzw. das Ballett; oder sie treten, gleichzeitig und aufs engste ineinanderwirkend, zur Oper zusammen, die somit im Mittelpunkt dieser Genera steht. Die Oper partizipiert an den Strukturen von Gesangskompositionen, in denen poetische und musikalische Formen gegenseitig verbunden werden; sie gleicht dem Drama darin, daß die sprachlichen Äußerungen einer szenisch präsentierten Bühnenwirklichkeit zugehören; und sie grenzt an das Ballett, weil der musikalische Satz und die Choreographie des Bühnengeschehens korrelieren.« (*ibid.*).

<sup>1129</sup> *Ibid.*, S. 19.

<sup>1130</sup> Hiß 1988, S. 61.

<sup>1131</sup> Fischer 1982, S. 27.

Mit einem Beispiel (aus *Le Nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart)<sup>1132</sup> verdeutlicht Fischer sein Modell:

Auf das Gebiet der formalen Opernanalyse übertragen, vermag dieser Begriff das konstruktive Verhältnis zu treffen, in dem die Elemente solcher plurimedialen Kompositionen zueinander stehen: Zu Beginn des Beispiels wird das Ensemble der anwesenden Figuren durch den Auftritt Figaros erweitert. Dieser numerischen Veränderung entspricht innerhalb des musikalischen Systems die Differenz zwischen der zuvor verwendeten Ton- und Taktart (B-Dur, 4/4) und dem unvermittelt einsetzenden G-Dur im 3/8-Takt. Die Zeitmaß-Bezeichnung Allegro hingegen bleibt – ebenso wie die Personengruppe Conte/Contessa/Susanna (I suddetti) – konstant. Erst auf Grund dieser homologen Strukturen des szenischen und musikalischen Materials erscheinen ‚Figaro‘ und die harmonisch-metrischen Merkmale distinktiv miteinander verbunden: das theatralische Spiel des auftretenden Akteurs sowie die einleitenden Takte des Orchesters sind koordiniert, gemeinsam den Beginn der musikdramatischen Rede vorbereitend.<sup>1133</sup>

Die beschriebenen Annahmen können allerdings durchaus kontrovers diskutiert werden. Ein möglicher Fehler Fischers könnte etwa darin bestehen, im Falle plurimedialer Kunstformen unhinterfragt davon auszugehen, dass alle daran beteiligten Medien über ein identisches Ausdruckspotential verfügen. Damit besäße etwa der im Beispiel beschriebene Taktwechsel, sobald Sprache und Szene weggenommen würden, eine andere Ausdrucksqualität und würde möglicherweise kaum mit dem Auf- oder Abtreten einer Bühnenfigur konnotiert werden. Insofern bedeutet der Taktwechsel an sich zunächst nichts Szenisch-Außermusikalisches, denn erst durch eine konkrete Bezugnahme auf die Szene (Auftritt Figaro) erhält das musikalische Zeichensystem damit eine szenische Bedeutung; die Musik *reagiert* somit an dieser Stelle auf den Text – und keinesfalls umgekehrt; zu denken ist in diesem Fall an die Konkretisierung ikonischer Zeichen durch verbalsprachlichen Text nach Eco, also der konkreten Bedeutungszuschreibung eines Systems (oder Mediums?) durch ein anderes. Gleichzeitig wird aber durch die Betonung dieser Parallelführung Fischers Homologie-These durch ihn selbst zum schlichten *Mickey-Mousing* degradiert: Bei diesem aus der Filmmusikanalyse stammenden Begriff handelt es sich um die musikalisch lineare Nachzeichnung der gezeigten Handlungsabläufe.<sup>1134</sup> Wenn aber lediglich Dopplungen bzw. Vervielfältigungen stattfinden, geht es letztlich (nur) um das, was Gier am Beispiel der Barockarie (Verwendung des Hornes bei Jagd-Szenen, Wellenrauschen im Orchester bei Seesturm usw.) *semantische Übercodierung* nennt.<sup>1135</sup> Zudem – und dies kritisiert auch Hiß – stellt sich die Frage, inwiefern Fischer eigentlich von *drei* Zeichensystemen sprechen kann, denn ebenso gut könnte davon ausgegangen werden, dass Text und Musik bereits Bestandteile der Szene selbst sind. Da durch Text und Musik (die wiederum in Form von Gesang in einer neuen Form aufgehen) das Szenische überhaupt erst ermöglicht wird, erweist sich Fischers Kategorisierung als unpräzise, auch wenn er die Besonderheit dieser drei Bereiche für die Oper betonen möchte:

In einer O p e r werden folglich drei Ensembles verschiedenartiger künstlerischer Medien gänzlich aufeinander bezogen. Deshalb behauptet das musikalische Drama seine zentripetale generische Position auch gegenüber anderen, ähnlich komplexen Werkstrukturen, die in seinem unmittelbaren Umfeld angesiedelt sind. Bei der musikalischen Ausgestaltung eines Melodrams oder Tonfilms finden allenfalls Teilaspekte des parallelen Sprechtextes Berücksichtigung; in Formen des Singspiels werden Musik und szenische Aktionen eher alternierend mit der Figurenrede verknüpft; und die als ‚handelnd‘ vorgestellten ‚Personen‘ eines Oratoriums verfügen lediglich über akustische Ausdruckselemente des Musiktheaters: Einzig die Oper, die auf eine uneingeschränkte wechselseitige Synthese der drei

<sup>1132</sup> II. Akt, Beginn der IX. Szene (»*Signori di fuori...*«).

<sup>1133</sup> Fischer 1982, S. 25.

<sup>1134</sup> »Die Idee, jede Aktion einer Figur musikalisch zu reflektieren, wurde durch die Musik der frühen Walt-Disney-Filme berühmt und wird demnach auch anschaulich »Mickey-Mousing« genannt.« (Weidinger 2006, S. 15).

<sup>1135</sup> Siehe dazu Gier 1999a, S. 6 (zitiert in Kapitel 2). Nicht zu verwechseln ist dieser Terminus mit dem Prinzip der *semantischen Unterdetermination*.

eigenständigen Künste abzielt, ist durch die prädominierende strukturelle Einheit von Sprache, Szene und Musik definiert.<sup>1136</sup>

Aus dieser Definition ist allerdings nicht ohne Weiteres sichtbar, wie Fischer beispielsweise Formen mit obligatorischem Ballett in seiner Systematik zu positionieren gedenkt, geschweige denn, wie postmoderne Theaterformen von diesen Kriterien als *Nicht-Oper* geschieden werden sollten. Dahlhaus merkt immerhin an:

Es wäre ungerecht – und so schief wie Fischers eigene Polemiken –, dem Autor zu unterstellen, die Definition des musikalischen Dramas als ‚*homologe Struktur*‘ der ‚drei Ausdrucksmedien‘ sei nichts anderes als die Übersetzung einer Trivialität – der von niemandem bestrittenen Tatsache, daß eine Oper aus musikalischen, sprachlichen und szenischen ‚Teilsystemen‘ besteht – in die Sprache des Strukturalismus, die einen – der historisch-hermeneutischen Methode fehlenden – strikten Wissenschaftsanspruch verbürgen oder suggerieren soll. Methodologisch entscheidend – und zugleich problematisch – ist vielmehr die These, daß es bei jeder Oper, die den Namen verdient, möglich sei, durch einen ersten Schritt der Analyse die Autonomie der Teilsysteme und durch einen zweiten deren Homologie erkennbar zu machen.<sup>1137</sup>

Hiß erklärt:

Was Fischer als für die Opernstruktur wesentlich ausmacht (die ‚homologe‘ Verschränkung verschiedener eigengesetzlicher ‚Fiktionen‘), ist korrespondentielle Basis jeder Tertiärkommunikation. Auch ein Comic Strip arbeitet nach dem Prinzip der Strukturhomologie (in diesem Fall zwischen den verbalsprachlichen und visuellen Elementen). [...] Fischers Ansatz ignoriert, rezeptionstheoretisch desinteressiert, die bipolare Bedeutungsdynamik des Tertiärsystems Oper und ist, wo er den korrespondentiellen Spielraum reduziert und den semiotischen Spielraum verkennt, im Bereich des interaktionalen Spielraum völlig überfordert: Der Gegensatz von (reproduzierbarer) Partitur und (nichtreproduzierbarer) Opernaufführung wird ignoriert. Stillschweigend geht Fischer davon aus, dass das ‚szenische‘ Zeichenensemble in der Partitur festgelegt sei, ein theatertheoretisches Defizit, das sich auch moderne musikwissenschaftliche Opernforschung nicht mehr leisten dürfte.<sup>1138</sup>

Dem problematischen Konzept Fischers tritt Hiß mit einem eigenen Modell der *Tiefenäquivalenz*, eines (nach seinen Ausführungen) *korrespondentiellen Spielraumes*, entgegen. Ein Ausgangspunkt von Hiß‘ Ansatz ist das Konzept des *sekundären semiotischen Systems*, das er unter Berufung auf einschlägige Positionen<sup>1139</sup> erweitert: Sekundäre semiotische (auch als konnotative oder modellbildende bezeichnete) Systeme wie Kunst oder Mythos bedienen sich primärer Zeichensysteme (wie etwa Sprache), verwenden jedoch dazu einen eigenen neuen Code: »Das sekundäre System reduziert das primäre dabei auf ‚die reine Funktion des Bedeutens‘, behandelt es ‚als Rohstoff‘.«<sup>1140</sup> Weitere Zutaten für seine These findet Hiß in Form von Roman Jakobsons *Äquivalenzprinzip*<sup>1141</sup> und Wolfgang Iers *Leerstellentheorie*<sup>1142</sup>. Kommen, wie Hiß dies für das Musiktheater postuliert, mehrere

<sup>1136</sup> Fischer 1982, S. 18f.

<sup>1137</sup> Dahlhaus 1983c, S. 18.

<sup>1138</sup> Hiß 1988, S. 62f.

<sup>1139</sup> Etwa von Roland Barthes, Jurij Lotman, Louis Hjelmslev und Claude Lévi-Strauss.

<sup>1140</sup> Hiß 1988, S. 5.

<sup>1141</sup> »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Äquivalenz wird zum konstitutiven Merkmal einer Sequenz erhoben.« (Jakobson 1979, S. 94). Burkard Meyer-Sickendiek erläutert: »In einem nichtpoetischen Sprechakt besteht wohl bei der Auswahl aus einem Paradigma das Prinzip der Äquivalenz, für die Kombination der ausgewählten Elemente zu einer syntagmatischen Wort-Verbindung achtet der normale Sprecher aber nicht auf Äquivalenz, sondern lediglich auf Kontiguität. Demgegenüber legt die poetische Funktion auch bei der Kombination zum Syntagma das Äquivalenzprinzip zugrunde. Ein dichterisch gestimmter Mensch sagt nicht ›terrible‹, sondern ›horrible Harry‹, um einen unangenehmen Zeitgenossen zu charakterisieren, da das Adjektiv ›horrible‹ in der Alliteration ›h‹ eine bestimmte Äquivalenz zu ›Harry‹ aufweist [...]« (Meyer-Sickendiek 2003, S. 72).

<sup>1142</sup> »Bei der Lektüre eines Romans oder eines Gedichtes, bei der Betrachtung eines Gemäldes oder einer Skulptur fehlen diejenigen direkten Rückfragemöglichkeiten, die in ‚face to face‘-Kommunikationen zum Abbau von Unbestimmtheit, Mißverständnissen, Störungen des Austausches dienen.« (Hiß 1988, S. 16). Dadurch ergeben sich so-

sekundäre semiotische Systeme zusammen, ergibt sich daraus ein neues System mit einem eigenen, dem sogenannten tertiären Code:

Vergleicht man den Kode der linguistischen Primärsprache mit einem Bild aneinandergelagerter Ketten, die sekundären Systeme mit (Beziehungs-)Netzen, so würde sich als Modell für den Tertiärkode eine (dreidimensionale) Gitterstruktur anbieten. Äquivalenzen im primären System stehen für diejenigen Kettenglieder, die einander ersetzen können, sekundäre Äquivalenzen für Parallelisierungen auf horizontaler Ebene (im Sinne der 'paradigmatischen Projektion'). Im tertiären Bereich finden darüber hinaus Analogisierungen zwischen [Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.] den Elementen der synchronisierten Zeichensysteme statt, in der dritten Dimension, der Tiefe.<sup>1143</sup>

Zentrale Bedeutung erfahren damit die sogenannten *Tiefenäquivalenzen*, die Hiß folgendermaßen definiert:

In Anlehnung an Romans Jakobsons formale Bestimmung der poetischen Sprache als einer Struktur, in der das paradigmatisch-selektive Prinzip auf die syntagmatische Achse projiziert wird, kann man für tertiäre Sprachen folgern: Es findet hier zusätzlich eine 'paradigmatische Projektion' 'in die Tiefe' statt, in den vielfältig-optionalen Verbindungsraum zwischen den Zeichensystemen. Wo 'paradigmatische Projektion' im Sekundärtext zur Etablierung von Äquivalenzrelationen zwischen primärsprachlich nicht zu vereinbarenden Textelementen führt [...] werden hier 'Ähnlichkeiten', Parallelen zwischen Elementen völlig unterschiedlicher Zeichensysteme impliziert: Tiefenäquivalenzen.<sup>1144</sup>

So überzeugend Hiß' Schrift in anderen Aspekten auch sein mag, hinsichtlich ihrer eigenen Theoriebildung erweist sie sich als mindestens ebenso angreifbar, was möglicherweise ihre nicht übermäßig üppige Rezeption in der Librettoforschung erklärt. Hiß' Tiefenäquivalenzen reichen beispielsweise trotz einer beeindruckenden Nomenklatur letztlich weder über Fischer-Lichte noch über Fischer hinaus. Ein Beispiel kann dies verdeutlichen: Hiß selbst konstruiert eine – wie er formuliert – »theatrale Situation«<sup>1145</sup>, anhand derer die Tiefenäquivalenzen erklärt werden sollen. In seiner Analyse führt Hiß dabei alle Subsysteme (dies sind für ihn Mimik, Gestus, Proxemik, Beleuchtung, paralinguistische Systeme und musikalische Subsysteme) über die *Äquivalenzachse* auf die gemeinsame *Korrespondenz* »Gehetztheit der Frau« zurück:

Es entsteht eine Art Lochkartenmuster, eine Matrix: das simple Modell eines theatralischen 'Wortes'. Theatralische Produktion entspräche der kodespezifischen 'Prägung der Lochkarte' durch die Regie, welche die (Tiefen-)Äquivalenzen so organisiert, daß 'Gehetztheit' als Botschaft verschlüsselt wird. Theatralische Dekodierung könnte man sich (um im Bild zu bleiben) vorstellen als die Einspeisung und Verarbeitung dieser 'Lochkarte' (des jeweiligen Aufführungsaugenblicks) in den 'Wahrnehmungsapparat' des Zuschauers, als deren Resultat, wenn der entsprechende Tertiärkode internalisiert wird, eben die Gehetztheit der Frau imaginiert wird.<sup>1146</sup>

Dass Hiß mit diesen Ausführungen zur Destruktion seiner eigenen These beiträgt, ist evident. Seiner Vorstellung liegt ein schlichtes Kommunikationsmodell zugrunde, welches davon ausgeht, dass Sinn eindeutig verpackt, übermittelt und decodiert werden könnte: Weder ist die Sinnzuschreibung einer Theaterinszenierung aber derart eindeutig und eindimensional, noch können sämtliche Decodierungsprozesse beim Publikum angenommen werden, da dies einen idealen (und damit zugleich ideellen) Rezipienten voraussetzen würde. Bereits nur geringfügig komplexere Situation lassen Hiß' Theorie versagen, weswegen er in seinem Beispiel nur von einer leeren Bühne, lediglich einer darstellenden Person etc. ausgehen kann, um weitere kritische Bedeutungsdimensionen nicht erfassen zu müs-

---

nannte *Leerstellen*, die vom Leser im Akt der Rezeption gefüllt werden müssen.

<sup>1143</sup> Ibid., S. 23.

<sup>1144</sup> Ibid., S. 24f.

<sup>1145</sup> »Während einer öffentlichen Aufführung eilt eine Schauspielerin, lauthals um Hilfe schreiend, über die (leere) Bühne; der Auftritt wird von lauter, hektischer, dissonanter Musik begleitet, die Bühne mit grellem, flackerndem Licht ausgeleuchtet.« (ibid., S. 23).

<sup>1146</sup> Ibid., S. 24.

sen. Gleichzeitig – und in diesem Punkt zeigt sich die Problematik der Tatsache, dass Hiß seinen Ansatz ausschließlich aus der Aufführungsanalyse generiert – kann nicht eindeutig entschieden werden, ob Bedeutung (im Beispiel also *Gehetztheit der Frau*) durch die Regie evoziert wurde oder bereits einem der verwendeten sekundären semiotischen Systeme inhärent ist – oder erst durch eine (Fehl-)Interpretation des Zuschauers entsteht (denn Hiß' Beispiel könnte ebenso als Todesangst anstelle Gehetztheit gedeutet werden, was deutlich mehr als eine nur graduelle Differenz darstellt). Hiß' gegenüber Fischer geäußelter Vorwurf, seine These würde nicht ausreichend zwischen reproduzierbarer Partitur und nichtreproduzierbarer Operaufführung differenzieren, trifft auf seine These in gleicher Weise zu. Daher scheint sich die *Tiefenäquivalenz* von Hiß außer anderer Argumentation und Nomenklatur kaum von Fischers *Homologie* zu unterscheiden. In beiden Fällen werden Analogien zwischen Medien bzw. Künsten postuliert, ohne dass geklärt würde, welche der beteiligten Kunstformen (oder Medien) für die *referentielle Genauigkeit* (um mit den Worten Ecos zu sprechen) verantwortlich ist, da sie nicht alle über ein identisches Potential an Artikulation verfügen. Hiß beweist selbst, dass er diese Differenzierung *nicht* vornimmt:

Jede Tertiärform, die sich im Zusammenwirken von mehr als zwei Zeichensystemen konstituiert, arbeitet mit Bedeutungsreserven, mit Mehrfachhomologien: Verschiedene Zeichen verweisen auf das Gleiche. Um die Korrespondenz 'Gehetztheit' auszudrücken, würde der Hilfeschrei während des Laufens schon genügen. Auf flackerndes Licht, hektische Musik etc. könnte man im Prinzip verzichten, da diese Elemente die Korrespondenz nur zusätzlich bezeichnen.<sup>1147</sup>

Hiß' These ignoriert allerdings, dass diese zusätzlichen Elemente die Korrespondenz keinesfalls semantisch vervielfältigen, denn diese existiert in der von ihm beschriebenen Weise nicht: Die jeweiligen zusätzlichen Elemente erhalten ihre Bedeutung (also das, was Hiß als Korrespondenz auffasst) aber erst (und nur) dadurch, indem ein *anderes* Medium *referentielle Genauigkeit* generiert (denn flackerndes Licht kann auch für ein Gewitter stehen und hektische Musik für köchelnde Suppe ebenso wie für Gewehrsalven etc.); einzig der verbalsprachlich geäußerte Ausdruck »Hilfe!« würde, sofern wiederum nicht ironisierend o. ä. gebraucht, verhältnismäßig eindeutig den Bedarf nach Unterstützung signalisieren (was dann aber auch nur noch rudimentäre Gemeinsamkeiten mit der von Hiß' aufgerufenen *Gehetztheit* besäße). Außerdem geht sein Modell nur von einer Gleichrichtung der beteiligten Subsysteme aus; allerdings können diese – sowohl von ihrer Konzeption her (wie etwa musikalische Leitmotive des Orchesters, die mehr Wissen offenbaren können, als Protagonisten oder Rezipienten besitzen), als auch in ihrer Aufführungssituation – durchaus hochgradig *konträr* konfiguriert sein (in der Mehrheit kontemporärer Regiekonzeptionen gar als *Must-Have* zu verstehen). Es scheint kaum zielführend, in diesen Fällen noch sinnhaft von *Korrespondenzen* zu sprechen. Vor diesen Hintergründen erweist sich die Kritik von Hiß an Fischer-Lichte (deren *Zeichen-von-Zeichen*-Paradigma eigentlich nichts anderes darstellt als ein *sekundäres semiotisches System*) und Fischer (der zwar mit anderen Worten spricht, aber dessen *Opernstruktur* und *Homologie* auf den gleichen Kern zielen wie Hiß' *Tiefenäquivalenzen*) als scharfzüngig, da sein eigener Ansatz nicht über deren Perspektiven hinausreicht (und demzufolge auch keine weiterreichende Rezeption fand).

Wie in diesen Betrachtungen über die Anwendung semiotischer Zugänge zu Oper und Libretto lediglich beispielhaft und an der Oberfläche gezeigt wurde, scheint auch die Semiotik nicht den erhofften Befreiungsschlag für Opern- und Librettoforschung bereitstellen zu können, da mehr Fragen aufge-

<sup>1147</sup> Ibid., S. 25.

worfen als Antworten gegeben werden; zusätzlich werden vielfach durch eine hypertrophierte Beschreibungssprache lediglich bereits bekannte Konstellationen reformuliert – dies jedoch erweist sich zweifelsohne »[...] als überflüssiger terminologischer Aufwand.«<sup>1148</sup>

Die Mehrheit der zur Librettoforschung zählbaren Schriften aus dieser Dekade ist dagegen in bereits bekannten Themenfeldern positioniert, wobei vermehrt Analysemethoden angesprochen werden und in diesem Zusammenhang auch ein verstärktes Interesse an allgemeinen Aspekten der Opernforschung zu beobachten ist; gleichzeitig intensiviert sich die Nennung von dem Libretto vermeintlich spezifischen Eigenschaften. Weiterhin Konjunktur besitzen daneben komparatistische Perspektiven sowie die Betrachtung des Phänomens Literaturoper. Deutlich wird allerdings auch, dass sich die Trennschärfe, nach der Beiträge diesen Kategorien zugerechnet werden könnten, zunehmend auflöst.

Die Methodenproblematik der Opernforschung fokussiert etwa Wulf Konold, der seine Überlegungen von der Frage nach dem Werkstatus aus entwickelt, was besonders das 17. und 18. Jahrhundert betrifft:<sup>1149</sup> Grund dafür ist die »offene« Konzeption der Stücke, die sich im Probenprozess teilweise erheblich verändern konnten oder für jeweilige andere Aufführungsorte stark modifiziert wurden (etwa, um das jeweils vorhandene Personal zu berücksichtigen):

Lediglich dort, wo vom Komponisten überwachte Drucke vorliegen, läßt sich eine gewisse Authentizität konstatieren. Diese philologische Problematik, die es in dieser Form bei Symphonien oder Klaviersonaten nicht gibt, wirft ein Licht auf die spezifische Existenzform der Gattung Oper, die sich in ihrer Werksubstanz eben nicht in der Partitur allein fixieren läßt, sondern bei der die Realisierung eine weitaus größere werk-generierende Rolle spielt als bei Instrumental- oder konzertanter Vokalmusik.<sup>1150</sup>

Dazu tritt die Tatsache, dass die Oper aufgrund ihrer mehrdimensionalen Anlage (nicht nur wissenschaftlich) unterschiedlich akzentuiert werden kann: »[...] die theatralische Wirksamkeit eines Opernwerkes fußt – zum Ärger vieler Musikwissenschaftler – nicht unbedingt auf einer kompositorischen Qualität [...]«<sup>1151</sup>, aber »[...] andererseits haben diese kompositorisch-musikalischen Qualitäten noch kein Werk davor bewahrt, von vornherein für die Opernpraxis verloren zu sein [...]«<sup>1152</sup>. Konold beklagt eine Reihe Derivata der Opernforschung, im Besonderen jedoch die noch nicht erfolgte Erschließung der Librettogeschichte, die für ihn an der Schnittstelle von Musik- und Literaturwissenschaft entstehen könnte. Sein Plädoyer fällt dabei eindeutig für einen interdisziplinären Ansatz aus; er fordert einerseits die nachhaltige Auffassung vom Libretto als »[...] eigenständige und eigenen dramaturgischen Gesetzen folgende Gattung [...]«<sup>1153</sup>, betont aber andererseits, dass »[...] die Fragestellungen, unter denen Libretto-Forschung sinnvoll betrieben werden sollte, vielfach spezifisch mu-

---

<sup>1148</sup> Dahlhaus 1983c, S. 19.

<sup>1149</sup> Dieser Rahmen ist noch zu erweitern; wie Dahlhaus angibt ist »[...] eine Opernpartitur bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts nichts anderes als eine Vorlage oder ein Grundriß der Aufführung, wobei der Grad der Ausarbeitung zwar ein Indiz, aber nicht das wesentliche Moment der Differenz zwischen Text und Vorlage darstellt [...]« (Dahlhaus 1992, S. 99).

<sup>1150</sup> Konold 1987, S. 10.

<sup>1151</sup> *Ibd.*, S. 11.

<sup>1152</sup> *Ibd.*; er fährt an gleicher Stelle fort: »[...] man denke dabei nur an die Opernversuche Schuberts, an Schumanns *Genoveva*, schließlich an Wolfs *Corregidor* – Stücke, die sich hervorragend für eine Schallplattenproduktion eignen, da diese sie musikalisch 'zum Leben' erwecken kann, deren 'theatralische Erweckung' aber mangels einer entsprechenden Werksubstanz wohl mißlingen muß.«

<sup>1153</sup> *Ibd.*, S. 12.

sikalische sind.«<sup>1154</sup> Möglicherweise zeigen sich Konolds Postulate an dieser Stelle unvereinbar, da eine – wie er konstatiert – autarke und autonome Gattung, die sinnvoll nur unter Prämissen einer anderen Kunstform analysiert werden kann, offenbar gerade *keine* Autarkie und Autonomie aufweist. Sein Anliegen ist jedenfalls eine neue und umfassende Theorie der Gattung Oper; er will die Opernforschung neu ausrichten und stellt deswegen eine eigene *Operntheorie mittlerer Reichweite* in Form von sechs Thesen auf:

1. Die Gattungsgeschichte der Gattung Oper kann sinnvoll verstanden werden nur in steter Verbindung zu einer Sozial- und Strukturgeschichte der Institution Oper, die es noch zu erarbeiten gilt. [...] 2. Operngeschichtsschreibung hat sich [...] davor zu hüten, aus Gründen des Erzählzusammenhangs dort eine in sich zusammenhängende Entwicklung von Anfang, Mitte und Ende zu konstruieren, wo es sich nur um ein schlicht chronologisches Nacheinander handelt [...] 3. Es wird immer prekärer, von *der* Geschichte der Oper zu sprechen. [...] 4. Zu Recht kann man darüber diskutieren, inwieweit eine Gattungsgeschichte (dies gilt auch für andere Gattungen) sinnvoll erscheint, die das Einzelwerk als Exemplar der Gattung oder als Dokument einer Entwicklung beschreibt [...] 5. Eine Gattungsgeschichte, die den Anspruch aufgegeben hat, 'das Ganze' zu repräsentieren, sondern die sich auf einzelne, historisch zusammengehörige Genres beschränkt, kann [...] eine Reihe von fundamentalen, genrekonstitutiven Kategorien abstrahieren [...] 6. Es mag inzwischen zu den methodologischen Gemeinplätzen gehören, wenn man feststellt, daß es nicht genügt, das 'Wort-Ton-Verhältnis' zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden.<sup>1155</sup>

Konold formuliert zwar mehrfach den Anspruch einer interdisziplinär ausgerichteten Opernforschung, jedoch erweist sich sein Appell letztlich als an die Musikwissenschaft gerichtet, da er (nur) dort die Opernforschung verortet.<sup>1156</sup>

Der amerikanische Komparatist Herbert Lindenberger formuliert ebenfalls Beobachtungen zur allgemeinen Opernforschung, untersucht dabei jedoch – anders als seine Fachrichtung vermuten ließe – nicht das Zusammenspiel von Wort und Ton oder allgemeine Eigenschaften der Gattung,<sup>1157</sup> sondern interessiert sich für opernspezifische Handlungsmomente (*standard operatic situations*):

Whenever we examine the transformations that a literary work, whether narrative or drama, has undergone in the course of becoming an opera, we are aware that despite the wide variety of operatic styles that has prevailed in different times and places since the time of Monteverdi, opera characteristically seeks its own forms. The forms, more-

<sup>1154</sup> Ibid.

<sup>1155</sup> Ibid., S. 21ff.; der letzte Punkt erinnert dabei in frappierender Weise an die Worte eines (von Konold nicht genannten) Dahlhaus-Aufsatzes, in welchem es heißt: »Die Opern-Analyse – die wissenschaftliche wie die publizistische – krankt an dem Zwiespalt, daß zwar die Prinzipien, von denen sie ausgehen müßte, in den Umrissen feststehen, daß jedoch die Kategorien und Kriterien, die im einzelnen eine den Postulaten der Opernästhetik angemessene Interpretation möglich machen, immer noch unentwickelt sind. Die Einsicht, daß es nicht genügt, das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-dramatischem oder musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden, gehört inzwischen zu den Gemeinplätzen, an denen niemand mehr zweifelt. Wie sich aber die Forderung, daß in jedem Augenblick das szenisch-gestische Moment zum musikalischen und sprachlichen in Relation gesetzt werden sollte, analytisch einlösen läßt, ist ein Problem, das Verlegenheit bereitet, weil es einstweilen an Begriffen mangelt, die zwischen den Grundsätzen der Theorie und den Details, aus denen die Praxis besteht, plausibel vermitteln.« (Dahlhaus 1980, S. 518).

<sup>1156</sup> »Eine Opernforschung, die die hier thesenhaft umrissenen Anforderungen zu erfüllen trachtete, muß darauf angelegt sein, die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit den Literaturwissenschaften, der Theaterwissenschaft und den historischen Sozialwissenschaften zu suchen oder aber dort, wo diese Zusammenarbeit vorerst nicht möglich erscheint, sich bemühen, das methodologische Instrumentarium der Nachbarwissenschaften bei ihrer eigenen analytischen Arbeit einzusetzen. Unzweifelhaft ist der methodologische Aufwand weitaus größer als bisher – unzweifelhaft besteht aber auch die Chance, auf diesem Wege zu Forschungsergebnissen zu kommen, die dem komplexen Forschungsgegenstand mehr entsprechen, die nicht nur die musikalische Seite, sondern alle auf den Rezipienten wirkenden Facetten des *'unmöglichen Kunstwerks Oper'* angemessen zu beschreiben in der Lage sind. Bis dahin ist es jedoch noch ein weiter Weg.« (Konold 1987, S. 24).

<sup>1157</sup> »Although I view this study as an attempt to illuminate a genre, I do not approach genre as a category for which I seek out timeless rules [...] I treat genre as a term that opens up opportunities for both formal and historical analysis, that in fact allows the analyst to observe the interactions between the aesthetic order and the social order.« (Lindenberger 1984, S. 20).



over, are of a distinctly ceremonial, highly formalized nature – prayers, demands for vengeance, expressions of thanksgiving, not to speak of the mimesis of traditional musical forms such as dances, marches, hymns, as well as songs for special occasions such as hunting and drinking.<sup>1158</sup>

Daher entwickelt Lindenberger eine ganze Reihe dieser *Operatic Scenes and Situations*,<sup>1159</sup> die er mit dem Sprechtheater vergleicht, allerdings scheint sich seine Perspektive am unausgesprochenen Paradigma der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts zu orientieren.<sup>1160</sup> Seine Ergebnisse vermögen jedoch für die Librettoforschung kaum weiterführende Impulse bereitzustellen; dies mag auch aus einer durchaus ambivalenten Zielgruppenorientierung resultieren:

Two audiences, I hope, will find this book useful. The first consists of scholars and students of the humanities – those interested in the theoretical perspectives I have mentioned as well as musicologists concerned with interdisciplinary questions. The second audience consists of operagoers who would like to find an approach to opera more rigorous and also, I hope, more stimulating than what is available in popular guidebooks.<sup>1161</sup>

Die von Lindenberger behandelten Gedanken besitzen mehrfach eine gewisse Sperrigkeit, die vor allem der von ihm verfolgten Herangehensweise geschuldet ist;<sup>1162</sup> auch die spätere Fortschreibung des letzten Kapitels in einer separaten Publikation kann kaum weitere Einsichten für die Librettoforschung geben.<sup>1163</sup> Ähnlich untergeordnet für die Librettoforschung wäre eine (weitere) Schrift von Leo Karl Gerhartz zu werten,<sup>1164</sup> womit erneut deutlich wird, dass nicht alle Beiträge zur Opernforschung zwangsläufig zugleich für die Librettoforschung im selben Maße erhellend oder bedeutsam sind.

Dass von im Grenzgebiet zwischen Opern- und Librettoforschung angesiedelten Untersuchungen aber ebenso Impulse für die Librettoforschung erwachsen können, wird im Beitrag von Egon Voss sichtbar, der eine (vielfach kontrovers diskutierte) Dichotomie von Musikdrama und Gesangsoper<sup>1165</sup>

<sup>1158</sup> *Ibd.*, S. 27.

<sup>1159</sup> Lindenberger differenziert in die einfachste Form *prayer* (*ibd.*, S. 31; also »Gebetsszene«) sowie *pleas* (*ibd.*, S. 32; etwa »Bitt- oder Verteidigungsreden«), die aber gelegentlich unmerklich verschmelzen mit *laments* (»Wehklagen«), *expressions of gratitude* (»Redewendungen der Dankbarkeit«) oder *rapture* (»Verzückung«); daneben existieren *moments of rage* (»Augenblicke der Wut«) oder *cursing* (»Fluchen«); des Weiteren noch *oath scenes* (*ibd.*, S. 33; also »Schwurszenen«) und *crowd scenes* (*ibd.*, S. 35; »Massenszenen«). Ebenso weitere Besonderheiten wie der Umgang mit tabuisierten Themen (*ibd.*, S. 36), Unwetter- (*ibd.*, S. 37) und Wahnsinnsszenen (*ibd.*, S. 39), das obligatorische Ballett der Grand opéra (*ibd.*, S. 38) oder eine spezifische Erzählgeschwindigkeit (*ibd.*, S. 40). Er spricht beispielsweise von starker Schwarz-Weiß-Zeichnung der Charaktere (*ibd.*, S. 43f.), dem spezifischen tragischen (!) Ende der Oper (*ibd.*, S. 45) – oft verbunden mit dem Tod von Protagonisten, ebenso aber auch übersinnlicher Ereignisse oder Personen (*ibd.*, S. 48); ferner der Tendenz der Oper zum Mythos (*ibd.*, S. 51). Diese These der Standardsituationen vertritt er bereits zuvor in einem Aufsatz (siehe dazu Lindenberger 1980).

<sup>1160</sup> Zwar greift er gelegentlich darüber hinaus (und geht etwa auf die *Opera seria* oder den *Verismo* ein), bewegt sich aber dennoch überwiegend im Zeitraum von Mozart bis Puccini.

<sup>1161</sup> Lindenberger 1984, S. 20. Die angesprochenen Personenkreise dürften sich als Adressaten ein und derselben Publikation wohl ausschließen, denn während seine Ausführungen für die eine Gruppe zu weit reichend wären, würden sie sich für die andere als nicht weitreichend genug erweisen.

<sup>1162</sup> Seine Methode »[...] does not belong exclusively to the realm of either theory or practical criticism, the two dominant modes of American literary criticism during the last generation. Rather, the method I pursue attempts a new kind of history, one that refuses the constraints imposed by a chronological narrative and that insists on its freedom to practice theory and interpretation at once.« (*ibd.*, S. 19).

<sup>1163</sup> Lindenberger 1998. Lindenberger wechselt hier deutlich in essayistische Überlegungen (»What if the 19-year-old Kurt Weill had journeyed to Vienna, as we now know that he briefly intended to do, to study composition with Arnold Schoenberg? Would he have accepted discipleship in the way that Alban Berg and Anton Webern had committed themselves heart and soul to the master?« (*ibd.*, S. 234)).

<sup>1164</sup> Gerhartz 1983.

<sup>1165</sup> Voss beschreibt: »Musikdrama und Gesangsoper bezeichnen die beiden wichtigsten Formen der Oper in der zweiten

behandelt: »Nach landläufiger Meinung unterscheiden sich deutsches Musikdrama und italienische Gesangsoper dadurch, daß im Musikdrama das Wort, in der Gesangsoper aber die Musik dominiere.«<sup>1166</sup> Beide Formen vergleicht er dabei in verschiedenen Kategorien<sup>1167</sup> und liefert damit ein interessantes Muster für die Librettoforschung, da er auf der einen Seite Text und Musik gleichermaßen berücksichtigt, aber auf der anderen Seite auch deren Beziehungen untereinander erörtert. So erläutert Voss anhand der italienischen Gesangsoper:

Wie man leicht feststellen kann, ist es in italienischen Opern durchaus nicht prinzipiell so, daß der Wortakzent stets mit dem musikalisch-metrischen Akzent, dem Taktschwerpunkt, zusammenfällt. Es herrscht im Opernitalienisch eine sehr weit reichende Toleranz gegenüber musikalischen Betonungen, die an Stelle wichtiger Wörter unwichtige oder weniger wichtige hervorheben, wie Artikel und Konjunktionen, und auch die falsche Betonung wird geduldet. Puccini betont in *La Bohème* den Namen Rudolfo sowohl auf der zweiten Silbe, wie im Sprachgebrauch üblich, als auch auf der ersten. Das berühmte ›La donna è mobile‹ aus Verdis *Rigoletto* müßte der Sprache nach auftaktig komponiert sein, damit die erste Silbe von ›donna‹ den ihr gebührenden Hauptakzent bekäme. Verdi aber hat darauf keine Rücksicht genommen und eine volltaktig beginnende Melodie zu dem Text geschrieben, die also statt des Substantivs (›donna‹) den Artikel (›la‹) betont. An anderen Stellen, z. B. in der Nummer 2 des *Troubadour*, wo es heißt: ›La fattuchiera...‹ (=›Die alte Hexe...‹), erhält der Artikel darüber hinaus auch noch besondere melodische Hervorhebung, da er den Hochton trägt, der in diesem besonderen Falle sogar auch noch durch Vorschlagnoten akzentuiert ist. In der Nr. 4 derselben Oper tritt das Wort ›infino‹ (=›bis‹) auf, das im Sprachgebrauch auf der zweiten Silbe betont wird. In Verdis Vertonung hingegen liegt der Akzent unzweideutig auf der ersten Silbe. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, und sie lassen sich ebenso bei Verdi wie bei Puccini, Mascagni oder Leoncavallo finden.«<sup>1168</sup>

Für die Librettoforschung von eminenter Bedeutung ist, dass bestimmte literarische Qualitäten (etwa in Form von metrischem Versbau), zwar im Libretto integriert sein können, aber durch die Vertonung wieder nivelliert und damit unhörbar gemacht werden können: Somit wird deutlich, wie sehr die Position des Beobachters (in Form des zur Analyse herangezogenen jeweiligen Textstadiums) das Ergebnis (Libretto als Literatur) determiniert. Sichtbar wird daran zugleich der Einfluss des Komponisten auf die Wahrnehmungssteuerung des Rezipienten.<sup>1169</sup> Durch solche Konfigurationen scheinen gewisse Eckpunkte bei der Analyse von Libretti geradezu (vor-)formuliert. Voss führt aus, wie sehr italienische Metrik, Gesangs- und Kompositionsweisen korrelieren würden:<sup>1170</sup>

Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die deutsche, durch Richard Wagner mit dem *Ring des Nibelungen* begründete Richtung, zu der die Werke von Richard Strauss, Alban Berg und noch Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* gehören, und die italienische, von Rossini, Bellini und Donizetti entwickelte Form, die durch Giuseppe Verdi zu besonderem künstlerischen Rang und allgemeiner Geltung geführt und von Komponisten wie Giacomo Puccini, Pietro Mascagni und Ruggiero [sic!] Leoncavallo fortgesetzt wurde. Andere, nicht minder bedeutende Formen der Oper, gerade auch solche aus den letzten 130 Jahren, fallen nicht unter diese Kategorien und sind daher von der Betrachtung ausgeschlossen: so die zeit- und sozialkritische opéra bouffe (komische Oper) Jacques Offenbachs, so die verschiedenen Ausprägungen der Nationaloper (Smetana, Mussorgsky, Janáček), so die gegen das ›Kulinarische‹ der Oper zu Felde ziehende Oper aus dem Bereich des Epischen Theaters von Bertolt Brecht (Kurt Weill), um nur die wichtigsten zu nennen.« (Voss 1981, S. 274).

<sup>1166</sup> Ibid., S. 275.

<sup>1167</sup> Etwa hinsichtlich historischer Entwicklung, dem jeweiligen Verhältnis von Sprache und Musik, dem von Textvorlage und Dramaturgie sowie musikalische Form und Periodenbau betreffend etc.

<sup>1168</sup> Voss 1981, S. 277. Ein kurzer Abschnitt aus diesem Zitat wurde bereits in Kapitel 4.5 verwendet, das aufgrund seiner Relevanz hier im Ganzen wiedergegeben wird.

<sup>1169</sup> »Dem Hervorheben unwichtiger Wörter und Silben entspricht selbstverständlich, daß wichtige Wörter und Silben auf unbetonte Takteile fallen, also durch die Komposition zu etwas Nebensächlichen gemacht werden.« (ibid., S. 277f.).

<sup>1170</sup> »Die akustische Deutlichkeit des Textes – in der Oper ohnehin ein Problem – gehört freilich nicht zu den angestrebten Idealen in der Gesangsoper. Im Gegenteil: entsprechend der italienischen Metrik, die ebenso verfährt, werden Silben, die mit Vokalen aneinanderstoßen, prinzipiell zusammengezogen [sog. *sinèresi*; Anm. d. Verf.], so daß sehr oft zwei Silben, bisweilen auch drei, auf nur einen Ton gesungen werden, ein Verfahren, das Aussprachedeutlichkeit und damit Textverständlichkeit meist nicht zuläßt. Unterstützt wird diese Tendenz noch durch die italienische Gesangstechnik, die fordert, ›daß man den Vokal der ersten Silbe unmerklich auf die folgende Note hinübergleiten

Daß es in der Gesangsooper nicht um unmittelbare Textverständlichkeit geht, zeigen auch die zahlreichen und für die Gesangsooper charakteristischen Wiederholungen von Wörtern, Wortgruppen und Satzteilen, die dazu dienen, die Melodie ausreichend mit Text zu versehen, naturgemäß aber zugleich den kontinuierlichen Textvortrag unterbrechen und dadurch nicht selten den Text unverständlich werden lassen. Bisweilen handelt es sich bei den Textwiederholungen freilich auch um rhetorische Intensivierungen.<sup>1171</sup>

Dabei warnt er jedoch davor, den Text andererseits als rein ästhetisch-dekoratives Element zu fehlinterpretieren:

Es wäre ein gravierendes Mißverständnis, wollte man aus dem Mangel an Textverständlichkeit und der Unbekümmertheit im Umgang mit Text und Sprache schließen, daß in der Gesangsooper ständig gegen Sinn und Sprachgebrauch verstoßen würde und der Text völlig unwichtig und daher beliebig sei. Selbstverständlich wird der Text in der Gesangsooper in der Regel dem Sprachgebrauch entsprechend vertont, und ebenso selbstverständlich besteht eine Korrespondenz zwischen der Musik und dem, was die Worte sagen. Abweichungen von der Regel werden jedoch geduldet, weil sie unwichtig sind; denn der Text, verstanden als Wortlaut im einzelnen, hat sich der Musik zu fügen. [...] Tatsächlich ist die italienische Oper, so tautologisch der Ausdruck klingt, Gesangsooper, und die Differenz zum Musikdrama besteht zuallererst in der höchst unterschiedlichen Bedeutung des Gesangs.<sup>1172</sup>

Das wesentliche Differenzkriterium zwischen den Antagonismen Gesangsooper und Musik-drama<sup>1173</sup> erkennt Voss in der differierenden Auffassung und dem daraus resultierenden Umgang mit

[...] der Sprache, deren Bedeutung im Drama zentral ist und nicht zweit- oder gar dritrangig wie in der Gesangsooper. Es geht im Musikdrama um Textverständlichkeit, um ebenso deutliche wie sinn gerechte Deklamation. Vom Standpunkt des Musikdramatikers aus ist nicht nur unakzeptabel, daß in der Gesangsooper Worte falsch betont oder unwichtige Wörter hervorgehoben werden, sondern auch, daß dort die Vertonung der Sprache nicht differenziert genug begegnet.<sup>1174</sup> Die zentrale Rolle, die das Sprechen für die Gesangsauffassung im Musikdrama spielt, verweist auf eine Dramaturgie, die sich grundsätzlich von jener der Gesangsooper unterscheidet. Die Wichtigkeit des Textes und die Forderung nach sinn gerechter Deklamation deuten auf eine dem Drama verwandte Dramaturgie hin.<sup>1175</sup>

Weshalb Voss' Ausführungen für die Librettoforschung relevant sein können, wird auch erkennbar, wenn er seine Ergebnisse zum Umgang mit dem Text mit musikalischen Formprinzipien abgleicht:

Daß metrisches Gleichmaß und metrischer Zusammenhang nicht gestört werden, ist charakteristisch für die Gesangsooper. Im Musikdrama dagegen ist die klassische Periodik weitgehend aufgehoben, sowohl im engeren Sinne der achttaktigen Periode als auch im weiteren der Organisation der Musik nach Gruppen von zwei Takten und ihren Potenzen.<sup>1176</sup>

Nicht nur in der äußeren musikalischen Form (Aufbruch des Nummernschemas zugunsten durchkomponierter Einheit), sondern auch innerhalb der mikrostrukturellen Formsprache der Musik (Metrik, Periodik) zeigen sich damit deutliche Differenzen, die im Fall des Musikdramas stark durch die spezifische Einstellung der Sprache gegenüber ausgelöst sind:

Es liegt im Wesen der Musik, ganz dem Moment anzugehören, in dem sie erklingt. Dennoch geht es im Musikdrama, im Unterschied zur Gesangsooper, nicht darum, die Dramaturgie einzig nach diesem Wesenszug auszurichten, sich also ganz auf den Augenblick, die jeweilige szenische Situation zu konzentrieren, sondern auch und besonders um den Gang der Handlung, den Zusammenhang des Ganzen, die Entwicklung des Geschehens. [...] Allein die besondere Aufmerksamkeit, die dem Text und der Sprache gewidmet wird, veranschaulicht die Tendenz zur Verdeutlichung dessen, was über den Moment hinausweist und Zusammenhang stiftet [...] Es ist auffällig, daß in den Musikdramen, insbesondere Richard Wagners, Erzählungen, Berichte und rückblickende Betrachtungen eine große Rolle

---

läßt.« (ibd., S. 278).

<sup>1171</sup> Ibid.

<sup>1172</sup> Ibid., S. 278f.

<sup>1173</sup> »Der Anspruch des Musikdramas, die attische Tragödie des antiken Griechenland wiedererstehen zu lassen, das Drama wieder zu dem zu machen, was es – angeblich – einst war, setzte die Orientierung am gesprochenen Drama voraus.« (ibid., S. 280f.).

<sup>1174</sup> Ibid., S. 281.

<sup>1175</sup> Ibid., S. 283.

<sup>1176</sup> Ibid., S. 296f.

spielen. Dies gilt ganz besonders für den *Ring des Nibelungen*. Nicht selten sind darin Ereignisse der Vergangenheit, die der Hörer und Zuschauer längst kennt, also für das Verständnis nicht braucht, Gegenstand ganzer Szenen. Es fehlt indessen auch nicht an Reflexionen über die Zukunft [...] Zu diesen Gedanken und Hinweisen auf den weiteren Gang der Handlung erklingt eine Musik, die nicht ausschließlich – wie in der Gesangsoper – sich auf den Augenblick bezieht, einzig seiner Darstellung dient. Vielmehr zieht sie – in Analogie zur Sprache und zur Dramaturgie des gesprochenen Dramas – ständig Verbindungen und Verknüpfungen, die in der Szene selbst gar nicht angelegt sind. Das kompositorische Mittel zur Herstellung dieser Verbindungen und Verknüpfungen sind die berühmten Leitmotive [...] <sup>1177</sup>

Die von Voss beschriebenen Beobachtungen erlangen für die Librettoforschung dadurch Relevanz, dass sie stets am Ineinandergreifen von Text und Musik orientiert sind <sup>1178</sup> und somit ein Beispiel dafür liefern, wie eine seriöse Librettoforschung analytisch und deskriptiv vorgehen könnte. Voss demonstriert darüber hinaus an einem weiteren Aspekt der Gesangsoper, wie eng Dramaturgie und musikalische Formprinzipien miteinander verknüpft sein können:

Die Gesangsoper des 19. Jahrhunderts kennt die scharfe Trennung von Rezitativ und Arie, wie sie im Schema der Nummernoper des 18. Jahrhunderts ausgebildet worden war, nicht mehr. Die Grenzen sind fließend und die Übergangsformen, vor allem im Bereich des begleitenden Rezitativs (*Recitativo accompagnato*) und des *Ariosos*, vielfältig. [...] Die ›Scena ed Aria‹ ist auf das folgende Schema zu reduzieren: *Einleitung* (Rezitativ, *Recitativo accompagnato*, *Arioso*) – 1. *Aria-Tempo: Cavatine – Zwischenteil* – 2. *Aria-Tempo: Cabaletta – Coda*. Das 1. *Aria-Tempo* ist getragen, lyrisch-empfindsam, daher oft liedhaft. Das zweite steht im Kontrast dazu; es ist strettahaft-schnell und erscheint meist durch besonders prägnante Rhythmik steigernd in der Wirkung. Es hat in der Regel zwei Strophen, die ihrerseits durch einen kurzen Zwischenteil, ähnlich jenem zwischen den beiden *Aria-Tempi*, getrennt sein können. Daß auch das 1. *Aria-Tempo* zweistrophig ist, kommt vor, ist aber nicht die Regel. Der Zwischenteil, durch den die beiden *Aria-Tempi*, *Cavatine* und *Cabaletta*, voneinander getrennt sind, zeichnet sich gewöhnlich dadurch aus, daß andere Personen und Gruppen als in *Cavatine* und *Cabaletta* zusätzlich daran teilnehmen. Da *Cavatine* und *Cabaletta* im Charakter kontrastieren, ist nicht ohne Vermittlung vom einen zum anderen zu gelangen. Der Affektwechsel braucht seine Begründung. Der Zwischenfall liefert sie; er hat die Aufgabe, die *Cabaletta* auszulösen, ähnlich der *Einleitung*, die die *Cavatine* zu begründen hat. Der Zwischenfall geht daher – auch darin der *Einleitung* verwandt – oft ins *Ariose* oder gar *Rezitativische* zurück, entsprechend seiner Aufgabe, nicht selbst Affekte auszudrücken, sondern für einen neuen Affekt das Stichwort zu geben. Der fünfte Abschnitt der ›Scena ed Aria‹ schließlich, eine *Coda*, führt die *Cabaletta* zum Höhepunkt und die ›Scena ed Aria‹ zum Abschluß. <sup>1179</sup>

Deutlich wird daran, dass nicht nur anhand der verwendeten Versfüße musikalische Formen im Libretto »ablesbar« sind, sondern die Formgebung der Musik ebenso auf die dramatische Struktur des Operntextes einwirkt, da nicht nur Situationen für Arienformen geschaffen werden müssen, sondern auch durch Personenwechsel initiierte Affektwechsel bereitzustellen sind. <sup>1180</sup> Damit ergibt sich allerdings analysetechnisch eine Art *Henne-Ei-Paradoxon* durch die Frage, in welcher Weise Text und Musik aufeinander einwirken: Das Libretto – in der Regel vor der Komposition entstehend – gibt damit Strukturen vor, die von der Musik aufgegriffen werden; diese Konfigurationen stellt das Libretto aber wiederum nur deswegen überhaupt bereit, weil sie von den musikalischen Strukturen gefordert werden – oder sind es demgegenüber nicht vielmehr theatrale Prinzipien, die diese Konstellationen <sup>1181</sup> einfordern und somit sowohl Text als auch Musik beherrschen? Dahlhaus erklärt:

Das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘, auf das sich die ältere, im Zeichen Wagners stehende Operngeschichtsschreibung konzentrierte, gilt inzwischen als durchaus sekundäres Moment, das man nahezu vernachlässigen darf, weil es in der

<sup>1177</sup> Ibd., S. 284.

<sup>1178</sup> Wenn diese Beschreibungen auch nicht auf eine mikrostrukturelle Ebene des Ineinandergreifens von Silben und Tönen rekurren, so zeigen sie dennoch unzweifelhaft eine funktionale wechselseitige Durchdringung von Text und Musik auf – und dies ist bereits weit mehr, als von manch anderer Seite vorgetragen wird.

<sup>1179</sup> Voss 1981, S. 293f.

<sup>1180</sup> Zuzüglich grundsätzlich determinierender Bauprinzipien wie etwa spezifischer Personenkonstellationen (siehe etwa *Metastasio*) oder jeweiliger Stimmfach-Rollenfach-Konventionen.

<sup>1181</sup> Zu denken ist etwa an die Affektwechsel von *Da-Capo-Arie* und *Scena ed Aria-Prinzip*.

Oper als Theaterereignis nicht auf den Text und dessen musikalische Darstellung im Einzelnen, sondern auf die sichtbare szenische Situation und deren musikalisch ausgedrückten Gesamteffekt ankomme.<sup>1182</sup>

Claus H. Henneberg beispielsweise amalgamiert die Wirkungsweisen und deutet daher: »Über den Erfolg einer Oper, so ist die Regel, entscheidet allemal die theatralische Qualität der Musik.«<sup>1183</sup>

Ein weiteres Mal wird die zentrale Bedeutung des einer Analyse jeweils zugrundeliegenden Materials erkennbar: Die Orientierung an der *Aufführungssituation* scheint die einzelnen Elemente weniger trennscharf behandeln zu können und tendenziell die Wirkungsmechanismen zu fokussieren, während die Betrachtung der *Speichermedien* wie Partitur und Operntext eher die jeweilige Dominanz-Form (also Musik oder Sprache) hervorhebt:

[...] so ist eine musikwissenschaftliche Analyse, die zugleich eine theaterwissenschaftliche sein muß, mit der Alternative konfrontiert, entweder den Text oder den Bühnenvorgang zu akzentuieren. Das Problem, das keineswegs ein Scheinproblem ist – und sich durch die Trivialität, daß es sich um komplementäre Momente handelt, nicht aus der Welt schaffen läßt –, wurde selten explizit formuliert, ist aber unausgesprochen in dem schwankenden Gebrauch des Werkbegriffs enthalten, der in der Opernästhetik manchmal den sprachlich-musikalischen Text, manchmal dagegen die Aufführung bezeichnet, durch die sich der Text als Theaterereignis realisiert.<sup>1184</sup>

Wenn jedoch die Aufführung als Zweck eines musiktheatralen Werkes verstanden wird<sup>1185</sup> (die Vorstellung einer – analog zum Lesedrama gedachten – *Leseoper* ist dabei kaum in breiter Linie diskutabel), stellt sich die Frage, inwieweit gespeicherte Textformen Relevanz beanspruchen dürfen oder nicht stets nur die Aufführung als wesentliches Stadium zu berücksichtigen wäre, da nur sie letztlich dem Werkcharakter gerecht zu werden vermag.<sup>1186</sup> Es wird mehr als deutlich, dass selbst durch detailliertere und weiterführende Überlegungen die grundsätzlichen Mechanismen der Oper nicht unbedingt wesentlich exakter beschreibbar werden. Zudem darf bei allen vermeintlichen Vorteilen nicht vergessen werden, dass sich die Beschreibungen von Voss einerseits lediglich auf die Gegenüberstellung zweier bestimmter Gattungsausprägungen (Musikdrama vs. Gesangsoper) beziehen und somit fraglich ist, welche validen Kriterien sich daraus tatsächlich für eine allgemeine Librettoforschung ableiten ließen; andererseits erhebt sich abermals die Frage, wodurch sich eine auf diesen Prämissen<sup>1187</sup> basierende Herangehensweise überhaupt als von der allgemeinen Opernforschung absetzendes *Procedere* in Form eigener Librettoforschung qualifizieren sollte: Opernforschung und Librettoforschung scheinen erneut als noch nicht einmal graduell differenzierbar – wobei jedoch argumentiert werden könnte, dass (und dies wurde vor dem Hintergrund der bisher durchgeführten Untersuchung mehr als deutlich) eine Librettoforschung literarische Aspekte<sup>1188</sup> wohl obligatorisch berück-

<sup>1182</sup> Dahlhaus 1982c, S. 147.

<sup>1183</sup> Henneberg 1985, S. 269.

<sup>1184</sup> Dahlhaus 1992, S. 97f.

<sup>1185</sup> »Nimmt man den Terminus ›Dramaturgie‹ beim Wort, so bedeutet er zunächst nichts anderes, als die Verfertigung und Aufführung von Dramen, wobei die Trennung von Verfertigung und Aufführung, die sich in den modernen Sprachen nicht vermeiden läßt, prekär ist, weil sie suggeriert, daß bereits der – sprachliche oder sprachlich-musikalische – Text ein ›Drama‹ darstelle, das dann als ›Theater‹ szenisch realisiert werde, während ursprünglich gemeint war, daß erst als Theater der Text überhaupt ein Drama – und nicht ein bloßer Entwurf zu einem Drama – sei. (Der Begriff des ›Theaters‹ – ›theatron‹ war der Zuschauerraum – akzentuiert das Sichtbare.)« (ibid., S. 75).

<sup>1186</sup> Es ergibt sich dabei allerdings zu Recht der Einwand, dass, um präzise zu sein, in *szenische* und *konzertante* Aufführungssituationen zu differenzieren wäre, wobei unzweifelhaft die *szenische* Darbietung dem Gattungsverständnis des Gesangstheaters entspräche, während die *konzertante* Variante dem Prinzip des Oratoriums näherstünde.

<sup>1187</sup> Gemeint sind hier die jeweiligen Wechselverhältnisse von Text und Musik.

<sup>1188</sup> Zugleich scheint der Begriff des Literarischen in diesem Zusammenhang hauptsächlich auf formale Elemente der Versmetrik gerichtet und müsste ohne Zweifel erheblich präziser definiert werden, um für eine allgemeine Librettotheorie brauchbar werden zu können.

sichtigen müsste, während sie für die Opernforschung, da sie keine unmittelbaren theatral-wirksamen Elemente darstellen, fakultativ bleiben – oder wie Dahlhaus erklärt: »Das dichterische Detail ist im Libretto eine Privatsache des Autors.«<sup>1189</sup>

Konkrete Vorschläge zu den Eigenschaften des Librettos erfolgen auch von Kurt Ringger; er nennt als wesentliches Hindernis für das nur langsam steigende Interesse am Operntext dessen noch immer unklaren Status und spricht von einem Zwischenbereich, der noch nicht musikalisch, aber auch nicht mehr literarisch ist.<sup>1190</sup> Allerdings lässt er offen, ob er das Libretto nun als »vollwertige« Literatur versteht oder nicht<sup>1191</sup> – ebenso bleibt unklar, ob seine Thesen nur für den Text der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gelten sollen oder allgemein-systematische Aussagen zur (literarischen?) Gattung *Libretto* darstellen.<sup>1192</sup> Er nennt Aspekte wie die Rezeption der Oper als Phänomen der Literatur des 19. Jahrhunderts,<sup>1193</sup> die grundlegende Problematik ihrer *Vraisemblance*,<sup>1194</sup> Differenzen zwischen Libretto und Drama,<sup>1195</sup> spezifische Figurenkonstellationen,<sup>1196</sup> Verdis *parola scenica*-Konzept<sup>1197</sup> oder auch Besonderheiten der Librettosprache<sup>1198</sup>. Gerade beim letzten Punkt wäre zu berücksichtigen, dass mindestens noch Verdi seine Libretti in versifizierter Form erhält und dies auf die Sprachverwendung einwirken dürfte.<sup>1199</sup> Nicht immer legt Ringger seine Analyseposition exakt fest.<sup>1200</sup> Es scheint dabei wenig zielführend, die Debatte um die *Vraisemblance* der Oper prolongieren

<sup>1189</sup> Dahlhaus 1980, S. 518.

<sup>1190</sup> Ringger 1984, S. 113 (vollständig zitiert in Kapitel 4.1).

<sup>1191</sup> »Seit einigen Jahren scheint freilich eine Wiederaufwertung, ja Wiederentdeckung des Librettos als Literatur in Gang gekommen zu sein. Möglicherweise hängt diese Entwicklung nicht zuletzt mit dem veränderten Blickwinkel zusammen, unter dem neuerdings auch die sogenannte Trivilliteratur betrachtet wird.« (ibd., S. 113). Ernst Leisi führt dazu jedoch aus: »In der Tat gibt es heute eine ausgedehnte Trivilliteraturforschung. Nur ist diese (als Kind der 68er Jahre) zu einem guten Teil handfest ideologisiert. Sie fasst Trivilliteratur gern als Ersatzbefriedigung auf, geschaffen von den herrschenden Klassen, um die unteren von den wahren gesellschaftlichen Problemen abzulenken. Beim Libretto nun ›klappt‹ diese Argumentation nicht. Die Konsumenten sind hier ja gerade die ›Herrschaften‹ – sie werden sich doch nicht selbst das Opium verabreichen. Wohl deshalb hat auch die Trivilliteraturforschung die Finger vom Libretto gelassen.« (Leisi 1986, S. 70).

<sup>1192</sup> Seine Beobachtungen werden dabei von Silvia Hauptmann so zusammengefasst: »Das aristotelische Drama dient Ringger als Kontrastfolie für seine Betrachtungen zum Libretto. Vor diesem Hintergrund erfolgt die Abgrenzung überwiegend auf einer inhaltlichen Ebene. Dem Drama ordnet Ringger die Erörterung von Problemen zu und damit das Medium des Dialogs, dem Libretto dagegen die Darstellung von Leidenschaften in Form einer Exklamation vor allem von gefühlintensiven Stichwörtern. Während das Drama Vorgänge analysiere, synthetisiere die Oper Situationen, woraus eine Abfolge prägnanter Bilder resultiere, im Gegensatz zur kontinuierlichen Entwicklung von Konflikten im Drama. Als weitere Charakteristika des Librettos führt Ringger dessen fiktionalen Charakter, physisch-stimmliche Zwänge und eine Vorliebe des Librettos für bestimmte musikdramatisch fruchtbare Themen, vor allem die Liebe, an. Charakteristisch für die Sprache des Librettos seien schließlich Codewörter als konzentrierte Information, die Ringger von einer eigenen ‚Librettokoiné‘ sprechen lassen.« (Hauptmann 2002, S. 30f.).

<sup>1193</sup> Siehe Ringger 1984, S. 114f. Dieser Bereich wurde von Scher als »Musik in der Literatur« (*music in literature*) beschrieben (vgl. Kapitel 4.4).

<sup>1194</sup> Ibid., S. 115f.

<sup>1195</sup> Ibid., S. 116f.

<sup>1196</sup> Ibid., S. 119f.

<sup>1197</sup> Ibid., S. 126.

<sup>1198</sup> Ibid., S. 126f.

<sup>1199</sup> Für Ringger sind dagegen nur zwei Aspekte wichtig: »Das Libretto-Italienisch erweist sich somit als eine Sprache, die sich auf zwei Ebenen entwickelt: einerseits die extrem kodierte Kunstsprache [...], andererseits die umgangssprachliche Alltagsdiktation.« (ibid., S. 127).

<sup>1200</sup> »Das Problem, das die Oper – und damit vor allen Dingen das Libretto als ihre Textgrundlage – stellt, ist also die Frage des angeblichen Widerspruchs zwischen der diskursiven Aufgabe des Librettos als Organisationsträgers einer

zu wollen; ebenso kritisierbar wäre daher die von ihm herangezogene Fiktionalität<sup>1201</sup> als vermeintlich distinktivem Merkmal zwischen Oper und Drama (denn diese trifft auf das Sprechtheater selbst gleichfalls zu, wie auf Literatur an sich):

Im Gegensatz zum Drama ist es in der Oper nicht nur ‚möglich‘, sondern geradezu notwendig, laut und zu mehreren *Nur stille, stille, stille, stille!* oder *Zitti, zitti! Piano, piano!* auszurufen, ohne dadurch gegen die sogenannte ‚Wahrscheinlichkeit‘ zu verstoßen, welche die Poetik des ‚aristotelischen‘ Dramas seit der Renaissance über Racine und Lessing bis Ibsen bestimmt.<sup>1202</sup>

Genannt werden muss auch Ringgers spezielle Beschreibung der Stimmfach-Rollen-Kombination, die er als *Opernprotagonisten-Molekül*<sup>1203</sup> titulierte.<sup>1204</sup>

So wenig eindeutig, wie Ringger seine Librettoeigenschaften hinsichtlich deren Geltungsbereich positioniert,<sup>1205</sup> zeigen sich beispielsweise auch die von Harald Fricke genannten Dispositionen: Er demonstriert seine Kategorien zwar am Beispiel der Literaturoper,<sup>1206</sup> allerdings scheinen diese keineswegs nur auf diesen speziellen Fall limitiert zu sein, sondern mehrheitlich eher allgemeine Aspekte zu tangieren. Die von ihm vorgestellten Dimensionen lauten *Verknappung*<sup>1207</sup>, *Sinnfällige Ver-*

---

Handlung und seiner emotionalen Funktion als Auslösers musikdramatisch ergiebiger Situationen.« (ibd., S. 115). Dieser angebliche Widerspruch scheint in erster Linie aus der fehlenden Differenzierung zwischen dem zur Vertonung vorgelegten und dem tatsächlich vertonten Text zu bestehen; zudem spielt die Analyseposition eine Rolle, denn es sollte stets unterschieden werden, ob die Genese eines Werkes oder seine Rezeption (etwa im Rahmen einer Aufführungssituation) betrachtet wird.

<sup>1201</sup> »Librettistisches Geschehen gibt sich so als fiktionales Geschehen zu erkennen: Da capo ist im Drama, selbst nach dem arienhaftesten Monolog, undenkbar; in der Oper fügt es sich derart problemlos in den Ablauf ein, daß selbst Sterbeszenen wiederholbar sind.« (ibd., S. 118). Allerdings scheint dies nur für die italienische Gesangsoper zu gelten, nicht etwa für das Musikdrama.

<sup>1202</sup> Ibd., S. 116.

<sup>1203</sup> Ibd., S. 119.

<sup>1204</sup> Ringgers der Physik entlehnte Metapher zielt auf eine paradigmatische Figurenkonstellation und -kombination eines Plots, was Stimmfrage und Handlungsfunktion betrifft: »Ganz offensichtlich ist das Verhältnis zwischen Leidenschaft bzw. Charakter und Stimmfrage recht streng kodiert. Sopran und Tenor vertreten als bevorzugte Identifikationspole gern das ‚Edle‘, meist in Form entsagend sublimierter (in der Buffo-Oper auch erfüllter) Liebe [...] Eher dem dunklen Bereich des Daseins zugeordnet sind die Lagen des Baritons und des Mezzosoprans; mag beispielsweise der Bariton auch hie und da positive Züge tragen, meistens verwirklicht er sich doch als Gegenspieler des Tenors. Jedenfalls ist die G.B. Shaw zugeschriebene Definition, die Oper sei ‚die Geschichte eines Tenors und einer Sopranistin, die nicht zusammenkommen, weil ein Bariton sie daran hindert‘, doch mehr als ein Bonmot. [...] Eine recht komplexe Funktion im Rahmen des ‚passioni‘/Stimmfragen-Kodes ist dem Bassisten zugewiesen. Auch er gehört zur ‚Gegenwelt‘ des Tenor/Sopran-Paares, allerdings vertritt er die verschiedensten Register: Bedrohung (etwa der Großinquisitor in *Don Carlo*), daneben aber auch neutralisierte Bedrohung (die zahlreichen komischen Alten in der Buffo-Oper), Fatum (man denke an den Komtur in *Don Giovanni*) oder geheimnisvolle Kräfte, wie sie oft in tiefen Priesterchören ihren Ausdruck finden. Kode und Bezugssystem funktionieren also sowohl im tragischen als auch im komischen Bereich. Um die Welt, die ein ‚gutes‘ Libretto gestaltet, richtig zu ‚verstehen‘, das heißt, um die librettistische Wirklichkeit in ihrer gattungsspezifischen Logik nachvollziehen zu können, ist entweder empirisch angeeignete oder reflektiert erworbene Kenntnis dieses gattungsspezifischen Kodes nötig; ein Kode, der die librettistische Fabel als Abfolge von Situationen darstellt, die als szenisches Ergebnis der Zuweisung bestimmter Leidenschaften (‚passioni‘ bzw. – für die Ästhetik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts – ‚affetti‘) zu bestimmten Stimmfragen erscheinen.« (ibd., S. 120f.).

<sup>1205</sup> Und zwar besonders die Einordnung betreffend, ob es sich dabei um Eigenschaften der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts oder um allgemeingültige Kriterien der Gattung Libretto handelt. Dahlhaus erklärt zu diesem Aspekt: »In den Zirkeln derer, die sich als Eingeweihte fühlen, in den Zirkeln also, in denen die Maximen der Musikkritik, die Prinzipien der Musikgeschichtsschreibung und die Neigungen und Überzeugungen der dominierenden Publikumsschichten in Austausch miteinander treten, bildet längst nicht mehr das Wagnersche Musikdrama, sondern die Opera seria des 19. Jahrhunderts das Anschauungsmodell, von dem man die herrschende Opernästhetik, die dann als Ästhetik des musikalischen Theaters schlechthin gelten soll, abstrahiert.« (Dahlhaus 1982c, S. 147).

<sup>1206</sup> Fricke 1985, S. 96.

<sup>1207</sup> »(1) *Verknappung*: nicht nur verlangt die Oper wegen der langsameren ‚Sprechgeschwindigkeit‘ des singenden Darstellers einschneidende Textkürzungen, sondern auch eine strenge Konzentration auf eine geringe (also gegen-

*deutlichung*<sup>1208</sup>, *Stillgestellte Handlungssituationen*<sup>1209</sup>, *Lyrische Singanlässe*<sup>1210</sup>, *Gleichzeitigkeit*<sup>1211</sup> und *Impliztheit*<sup>1212</sup>. Es muss allerdings nochmals betont werden, dass solche – ex negativo in Relation zum Schauspiel entwickelten – Kategorien nur in Verbindung zu diesem aussagekräftig sind und meist nicht alleine stehen können: Daher dürfen sie keinesfalls als universale oder verbindliche Beschreibungen des Librettos missverstanden werden; da sie nicht aus der Oper oder dem Libretto selbst abgeleitet sind, stellen sie bestenfalls grobe Näherungswerte dar. Im Vergleich etwa zum Ballett anstelle des Dramas verlören die meisten der von Fricke aufgezählten Punkte sogleich ihren abgrenzenden Charakter.<sup>1213</sup>

Zielführender wirkt demgegenüber das Vorgehen, sich auf einen einzelnen Aspekt und dessen Aussagekraft zu konzentrieren, was beispielsweise von Ernst Krenek praktiziert wird, dessen Interesse sich auf die spezifische Zeitstruktur der Oper richtet.<sup>1214</sup> Relevant wäre zweifellos weniger der Hinweis auf Unterteilung in Arie und Rezitativ als eine daraus resultierende Aufspaltung und damit deutliche Wahrnehmbarkeit der Erzählzeit:

While during arias, and especially in ensembles the visible progress of the dramatic vehicle is interrupted, the stream of emotion pervading the whole is intensified, which in many cases amounts to an internal acceleration of the action, setting off its external retardation. The reason is that the peculiar faculty of music of throwing emotional forces into relief grows in straight proportion with the amount of freedom granted to music in order to unfold logical structures according to its own laws. In other words, the most autonomous, most concentrated and coherent musi-

---

über dem zugrundeliegenden Schauspiel fast immer verringerte) Zahl von Personen, Auftritten, Szenen und Bühnenbildern.« (ibd.).

<sup>1208</sup> »(2) *Sinnfällige Verdeutlichung*: in der Oper kommt nur das ‚über die Rampe‘, was dem Zuschauer unmittelbar zu Ohren und Augen kommt, also nicht bloß verbal mittgeteilt wird.« (ibd.).

<sup>1209</sup> »(3) *Stillgestellte Handlungssituationen*: das ganz andersartige fiktionale Zeitgerüst der Oper pendelt ständig zwischen starker Zeitraffung und extremer Zeitdehnung bis hin zum dramatischen ‚Standfoto‘, in dem sich zum Beispiel eine Schrecksekunde in ihrem sängerisch-musikalischen Ausdruck über mehrere Minuten erstrecken kann.« (ibd.).

<sup>1210</sup> »(4) *Lyrische Singanlässe*: zumal bei solcherart stillstehender Aktion bietet die Opernarie Gelegenheit zu lyrischer Selbstaussprache des singenden Ich – denn der Text einer Arie ist, darin durchaus verschieden vom Monolog im Drama, ein potentiell selbstständiges Gedicht, das noch dazu meist strengeren als bloß metrischen Strukturgesetzen zu genügen hat und dem Komponisten die Möglichkeit zu variierender Wiederholung innerhalb der musikalischen Materialentwicklung bieten muß.« (ibd., S. 96f.).

<sup>1211</sup> »(5) *Gleichzeitigkeit*: ganz neu gegenüber den gattungskonstitutiven Wechselreden des Dramas ist die opernspezifische Möglichkeit, die Akteure auf der Bühne in Ensembles oder auch als Chor ihre übereinstimmenden oder aber konstatierenden Stimmungen in verbal-emotionaler Simultaneität zum Ausdruck bringen zu lassen – wobei die dramaturgische Funktion des fiktionsinternen Opernchors sehr verschieden ist von der des fiktionsexternen kommentierenden Chores antiker Tragödien wie auch von der gehobenen Statisterie der dramatis personae ‚Volk‘ im Schauspiel der Neuzeit.« (ibd., S. 97).

<sup>1212</sup> »(6) *Impliztheit*: gleichfalls eine Besonderheit der Oper ist die historisch in unterschiedlicher Weise und Intensität genutzte Möglichkeit des Verschweigens im Text, wofür dann die Musik als zweite, unabhängige Ausdrucksebene neben diejenige der Sprache tritt – und mehr, ja zuweilen etwas ganz anderes sagen kann als der Wortlaut des Textbuches.« (ibd.).

<sup>1213</sup> Die Positionen 2, 3, 5 und 6 wären in der Differenz *Ballett – Libretto* nivelliert, da sie in beiden Bereichen Gültigkeit beanspruchen können; werden dabei *lyrische Singanlässe* (4) als Äquivalent zu Solotänzen verstanden, würde sich dieser Aspekt gleichfalls aufheben. Die Restriktion der *Verknappung* (1) dagegen dürfte erheblich stärker für das Ballett, das Handlung und Konflikte noch geringer als das Opernlibretto ausbreitet, geltend gemacht werden.

<sup>1214</sup> »We know that opera very early developed a tendency towards discriminating sharply between two types of setting the words: on the one hand the recitative, on the other hand the integrated musical form, such as aria, duet, or other kinds of ensemble singing. As far as the time factor is concerned, the recitative section approaches most closely the natural speed of the spoken word, so that the action carried on in those sections is hardly slower than it would be without music, whereas in the integrated musical forms, especially in the ensembles, action frequently comes to a complete standstill when the singers are not even communicating with each other, but presenting simultaneous monologues, a stylistic convention of opera which audiences have learned to accept without questioning its obvious absurdity.« (Krenek 1980, S. 97).



cal structure is the most efficient and eloquent messenger of musical energies. Therefore it is possible in the most fully organized musical forms in opera, which are most anti-naturalistic because of their breaking-up the continuity of real time, to depict with surprising brevity emotional movements the magnitude of which in a medium consistent with ordinary time would require lengthy psychological preparation.<sup>1215</sup>

Diese antithetische Konstellation von innerer und äußerer Handlung könnte somit als aus dem Gegenstand Oper selbst abgeleitete Eigenschaft verstanden werden (wobei Frickes Punkte 3 und 4 amalgamiert scheinen). Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass sich diese Konstellation in Nummernopern oder der italienischen Gesangsooper des 19. Jahrhunderts stärker ausgeprägt (und somit nachweis- und analysierbar) darstellt als im Musikdrama oder der Literaturoper, womit sie als allgemeines Librettokriterium wiederum weniger geeignet ist.

Einen umfassenden Kriterienkatalog des Librettos beschreibt auch Karen Achberger;<sup>1216</sup> ihr Beitrag entspringt der Konjunktur der Literaturoper, im Besonderen der deutschsprachigen Opernproduktion seit 1945: »Seit 1945 hat sich die Tendenz zur Literaturoper allerdings so sehr verstärkt, daß mehr als die Hälfte aller Libretti auf literarischen Vorlagen beruhen, fast die Hälfte dieser literarischen Libretti wiederum benutzt Vorlagen aus der deutschen Literatur.«<sup>1217</sup> Achberger interessiert sich für eine Systematik der veroperten (sie selbst spricht dabei von *Librettisierung*) Literatur und ordnet deswegen das seit 1945 vorliegende Material nach Herkunft<sup>1218</sup>, Bearbeitungsart<sup>1219</sup>, Zielform<sup>1220</sup>, Genre<sup>1221</sup> oder Authentizitätsgrad<sup>1222</sup>. Deutlich wird besonders im letzten Aspekt, dass sich Achberger nicht auf Literaturopern im eigentlichen Sinn beschränkt, auch wenn diese einen Großteil der von ihr untersuchten Werke ausmachen. Obwohl diese Dissertationsschrift ursprünglich 1975 in der amerikanischen Germanistik eingereicht wurde, berücksichtigt sie bis auf wenige völlig akzeptierbare Ausnahmen<sup>1223</sup> die mehrheitlich als relevant betrachtete Forschungsliteratur und tritt daher nicht derart unbedarft an die Thematik heran wie manche andere Publikation:

Ein Gutteil der Diskussion um das Libretto und seine Ästhetik dreht sich um die theoretische Frage, welche Arten von Helden, Konfigurationen, Handlungsstrukturen und Sprachstil besonders opernfähig seien, d.h. sich gut dazu

<sup>1215</sup> Ibd., S. 99.

<sup>1216</sup> Karen R. Achberger, Lehrstuhlinhaberin für Germanistik am St. Olaf College in Northfield (Minnesota), promoviert 1975 mit der Dissertationsschrift *The German Opera Libretto Since 1945* an der University of Wisconsin bei Jost Hermand – noch unter ihrem damaligen Nachnamen *Bansbach* (Bansbach 1975). Die 1980 auf Deutsch erschienene Publikation *Literatur als Libretto: Das deutsche Opernbuch seit 1945* (Heidelberg 1980) stellt – der Angabe auf dem Titelblatt nach – eine Übersetzung aus dem Amerikanischen durch Friedrich Achberger dar. Nach eingehender Einsicht in die originale Dissertationsschrift von 1975 (siehe auch Kapitel 4.5) und die deutsche Übersetzung von 1980 wird aber rasch deutlich, dass diese kaum als neutral eingestuft werden kann, da die Änderungen (Umformungen, Weglassungen, Ergänzungen etc.) ein derartiges Ausmaß annehmen, dass aus heutiger Perspektive nicht mehr entschieden werden kann, ob die deutsche Publikation von 1980 als alleiniges Werk von Karen Achberger aufzufassen ist oder eher als Monographie von Friedrich Achberger (wenn auch auf Basis der vorliegenden Dissertationsschrift von 1975). Da im wissenschaftlichen Diskurs diese Tatsache aber außer von Karl-Heinz Christ (Christ 1985, S. 283) nicht weiter bemerkt wurde (und zudem auch fraglich ist, welchen Gewinn eine detaillierte Analyse dieser Unterschiede ergeben würde), wird auch im Rahmen dieser Arbeit daran festgehalten, die deutschsprachige Publikation von 1980 als eine Schrift von Karen Achberger aufzufassen.

<sup>1217</sup> Achberger 1980, S. 79.

<sup>1218</sup> Sie verwendet Kategorien wie *Die Antike im Libretto* und *Deutsche Literatur im Libretto*.

<sup>1219</sup> *Vertonte Literatur* und *Umfunkionierte Literatur*.

<sup>1220</sup> *Rundfunklibretti, Funkoper, Fernsehoper*.

<sup>1221</sup> *Geschichtlibretti, Märchenlibretti, Experimentelle Libretti*.

<sup>1222</sup> *Originallibretti*.

<sup>1223</sup> Achberger lässt etwa Istel 1914, Abert 1960 oder Cassi Ramelli 1973 außer Acht. Beiträge der amerikanischen Komparatisten (etwa Weisstein) oder Musikwissenschaftler (z. B. Cone) zieht sie dagegen heran. Im Ganzen überwiegt deutschsprachige vor englischsprachiger Literatur, während romanische keine Rolle spielt.

eigenen, die aus der Vertonung resultierende Steigerung zu tragen. Damit ist eng die Frage verknüpft, wie die Musik den Text verändert und umgekehrt: das Worttonverhältnis. Die hier vorgelegte Studie versucht diese Fragen nicht auf abstrakt-theoretischem Weg zu beantworten und absolute Behauptungen über die zwitterhafte Kunstform des Librettos aufzustellen. Sie geht vielmehr pragmatisch-konkret an das Libretto heran [...] Im Verlauf der Untersuchung [...] soll hier ein Konzept davon erarbeitet werden, was für eine spezifische Literaturgattung das Libretto ist und was nicht.<sup>1224</sup>

So erläutert Achberger Eigenschaften des Librettos wie literarische Eignung der Vorlage,<sup>1225</sup> Reduktion von Komplexität,<sup>1226</sup> Sprache<sup>1227</sup> und spezifische Dramaturgie<sup>1228</sup> oder Ausdruckspotential<sup>1229</sup>; auf dieser Grundlage entwickelt sie einen zunächst vielversprechenden Fragekomplex<sup>1230</sup> für ihre Untersuchung, schränkt jedoch zugleich ein: »Wie es in der Natur einer einführenden Arbeit wie dieser liegt, können nicht alle diese Fragen beantwortet werden.«<sup>1231</sup> Und obwohl Achberger für den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen damit die richtigen Fragen zu stellen scheint,<sup>1232</sup> reicht die Mehrzahl der von ihr besprochenen Fallbeispiele über das Nennen der jeweils vorgenommenen Kürzungen gegenüber den literarischen Vorlagen kaum hinaus; auch auf das spezifische Ineinandergreifen von Text und Musik wird kein weiterführender Bezug genommen, womit der Aussagewert dieser Publikationen für die theoretische Librettoforschung hinter den geweckten Erwartungen zurückbleibt.

Auch Thomas Koebner nennt Eigenschaften des Operntextes<sup>1233</sup>, die er als dessen *Anpassungsleistungen* bezeichnet; dies sind Einfachheit<sup>1234</sup>, Situation<sup>1235</sup>, Emotion<sup>1236</sup> sowie »Das geduldete

<sup>1224</sup> Achberger 1980, S. 11.

<sup>1225</sup> »Was gute Literatur ausmacht, muß nicht unbedingt ein gutes Libretto ausmachen.« (ibd.). »Gewisse literarische Werke eignen sich besonders gut zur Veroperung, wenn sie von einer immanenten musikalischen oder opernhafte Struktur bestimmt werden, die dann die Vertonung stützen kann: als ob sie von vornherein eingeplant gewesen wäre.« (ibd., S. 17). Dieser Aspekt tendiert in Richtung der semantischen Unterdetermination.

<sup>1226</sup> »Daher muß die Handlung vereinfacht, müssen Konflikte und Charaktere oft vergrößert, Rollen entweder eliminiert oder zusammengezogen werden [...]« (ibd., S. 12).

<sup>1227</sup> »Was die Sprache betrifft, bedarf das nicht nur weniger [sic!] Worte, sondern vor allem besonderer Worte.« (ibd., S. 13).

<sup>1228</sup> »Die Oper scheint ihre beste Wirkung auf Basis einer einfachen, bekannten Handlung zu entfalten [...] Eine wirkungsvolle Opernhandlung neigt zu häufigen Wendungen, die den Spieß umdrehen und dadurch den Handelnden Gelegenheit geben, gefühlsmäßig auf die (tatsächlich oder eingebildet) veränderte Lage zu reagieren.« (ibd., S. 14).

<sup>1229</sup> »Da die Musik eine dramatische Situation unterstreichen [...] oder aber ironisch widerlegen kann, bietet das Libretto oft Situationen, wo eine Figur – bewußt oder unabsichtlich – nicht die Wahrheit spricht.« (ibd., S. 15).

<sup>1230</sup> »Zu den Leitfragen, die bei dieser Arbeit speziell bei der Erfassung des Umwandlungsprozesses von Literatur zu Libretto ausschlaggebend sind, gehört unter anderem die Frage der *Werktreue*: inwieweit stellt das Libretto eine Miniaturfassung der Vorlage dar oder bietet es eine neue Interpretation, etwa eine Umfunktionierung mit neuer Aussage bzw. Fragestellung? Eine andere Frage ist die der *Opernfähigkeit*: gibt es Entsprechungen zwischen literarischen und musikalischen Formen? [...] Schließlich die Frage nach der *Rezeption*: welches Licht wirft eine Librettofassung auf den Originaltext?« (ibd., S. 18).

<sup>1231</sup> Ibd.

<sup>1232</sup> »Der hier benützte Ansatz geht also davon aus, daß eine der besten Gelegenheiten, das Spezifikum Libretto zu studieren, in der Untersuchung der Umwandlungsprozesse zwischen Literatur und Oper liegt: welche Veränderungen treten auf den Ebenen der Sprache, des Stils, der Handlung, der Thematik, des Inhalts und der Aussage auf? Auf der anderen Seite aber bringt die Librettofassung als eine Interpretation und als Dokument einer Rezeption unvermeidlich neue Momente des zugrundeliegenden literarischen Werks heraus und fördert somit das Verständnis dieses Texts.« (ibd., S. 11).

<sup>1233</sup> Auch er verortet diesen im Bereich der semantischen Unterdetermination: »Das Libretto z. B. muß sich als ergänzbare literarische Form verstehen.« (Koebner 1982, S. 69).

<sup>1234</sup> »Die Konzentration auf wenige Personen, die Verlangsamung und Begrädigung unruhiger Dialogführung die Streichung komplizierter Verknüpfungen und Erklärungen, die Entlastung von Erörterungen und Gedanklichem sollen das Libretto im Vergleich zum Drama vereinfachen.« (ibd., S. 70).

<sup>1235</sup> »Die Situation übersetzt das Prozessuale der Handlung ins visuelle Tableau. Das Libretto beachtet mehr den Raum als die Zeit.« (ibd., S. 71).

*Wunderbare*«: Diese (von ihm eher auf Friedrich Schiller als Ludwig Tieck bezogene) Kategorie zielt auf *Vraisemblance*,<sup>1237</sup> die dabei mit politischen Aspekten aufgeladen wird:

Mythisch-märchenhafte oder legendäre Stoffe haben den Vorzug, daß sich aus ihnen die im Libretto gewünschten zeitenthobenen Welten bilden lassen – deren Distanz zur empirischen Umwelt wiederum als zeitkritisches Moment verstanden werden kann. [...] Das Wunderbare kann als Widerschein einen *fernen Geisterreichs* (Hoffmann) begriffen werden, als Mythos, den ein Volk als Ausdruck seiner selbst geschaffen hat (Wagner), als Modell einer wahren Republik (Auden unterstreicht, daß der Mythos für alle, nicht nur für alle Zeiten gültig sei – wie Gefühle in der Oper jedem, nicht nur dem edlen Charakter zuteil werden) – durch alle Auslegungen des *Wunderbaren* wird der überzeitliche und überpolitische (nicht unpolitische) Charakter dieser Stoffe betont. Seitdem die Verbürgerlichung der Oper eingesetzt hat, bleibt der politische Charakter mancher Vorlage jedenfalls umrißhaft noch im Libretto erhalten – zumindest erscheinen als Leidende seltener die Herren als die Knechte.<sup>1238</sup>

Damit erzeugt Koebner eine streitbare Konstellation;<sup>1239</sup> wesentlich dagegen wäre, dass er seine Librettokriterien nicht als verbindliche Eigenschaften vermarktet, sondern demgegenüber als *Konzeptionsideen* beschreibt, »[...] die zwischen Drama und Musik, Libretto und Komposition vermitteln [...]«<sup>1240</sup>. Dies verschiebt den Fokus vom im Libretto gefassten Text hin zu gattungsspezifischen Strukturen, weshalb er noch Einflussgrößen der Komposition wie *Erlebnisperspektive*<sup>1241</sup> oder *Verständlichkeit ohne Worte*<sup>1242</sup> ergänzt. Trotzdem gelten auch in diesem Fall bereits vorgebrachte Zweifel an ausschließlich am Drama ausgerichteten Vergleichen; dazu tritt der Verdacht einer gewissen Willkür, denn wie allein durch die bisher besprochene Forschungsliteratur verdeutlicht wurde, lässt sich das Libretto zu sämtlichen literarischen Gattungen in Beziehung setzen, sei es Drama, Lyrik<sup>1243</sup> oder Epik.<sup>1244</sup> Nicht zu vernachlässigen wäre in diesem Zusammenhang auch der von Karl Dietrich Gräwe vorgebrachte Hinweis auf funktionelle Differenzen der Sprachverwendung in Oper und Drama (vgl. Kapitel 3.2):

Sprache sagt in der Oper nicht das, was sie außerhalb der Oper als Sprache sagt. Wozu ergänzend das Paradox zu treten hätte, daß Sprache in der Oper umso mehr sagt, je weniger sie sprachlich zu sagen bemüht ist. Was nicht be-

<sup>1236</sup> »Die Figuren des Librettos treten derart gesättigt mit Leiden und Leidenschaft in Erscheinung, daß sich ihre Rede leicht zu Gesang steigern läßt. [...] Gedanken müssen sich offenbar in Emotionen umsetzen, damit sie musikalisch mitteilbar werden.« (ibd.).

<sup>1237</sup> »Ich wage nicht zu behaupten, daß es vor allem die Musik sei, die dem Musiktheater diesen manchmal unzeitgemäß wirkenden Über-Realismus aufprägt. Doch scheint eine außerordentliche Sympathie der Komponisten mit dieser Einstellung dem Libretto abzuverlangen, daß es einen eigengesetzlichen Kosmos konstruiere, besetzt mit Chiffren und Symbolen, in dem das Wunderbare eher geduldet scheint als das Wirkliche.« (ibd., S. 72).

<sup>1238</sup> Ibid., S. 71f.

<sup>1239</sup> Der hier von ihm vertretene Begriff des Politischen gerät letztlich allerdings derart »überpolitisch«, dass er sich bereits im Allgemeinen aufzulösen beginnt; daher werden solch universale Prinzipien angesprochen, die kaum noch als spezifische Merkmale der Oper oder des Librettos eingestuft werden können.

<sup>1240</sup> Koebner 1982, S. 73.

<sup>1241</sup> »Die Komposition kann eigentlich nicht neutral bleiben und in der ‚Außensicht‘ verharren, sondern schmiegt sich sozusagen der Wahrnehmungs-, der Erlebnisperspektive der Figuren ein. Wer gerade singt, hat recht. Die Emotion der Figuren soll von ‚innen‘ her verständlich werden.« (ibd.).

<sup>1242</sup> »Sprachliche Wortartikulation kann sich oft kaum in Gesangslinien oder gegen das Orchester durchsetzen. Um dem möglichen Auseinanderfallen der Formorganisationen Libretto und Komposition vorzubeugen, sucht die Komposition zumindest die Situation (und dadurch die Handlung) verständlich zu machen. Durch Einfachheit des dramatischen Grundrisses und Emotionalität als allen Figuren gemeinsames Kennzeichen fördert das Libretto das Streben der Komposition nach Konzentration und ‚Konvergenz der Eindrücke‘.« (ibd.).

<sup>1243</sup> Der Komponist Aribert Reimann beispielsweise sagt über die sprachliche Konzeption einer Opernfigur: »Hier muß die Sprache fast dichterischen Gehalt bekommen [...]« (Reimann 1982a, S. 181).

<sup>1244</sup> Jürgen Kühnel stellt die These auf, eine der am besten geeigneten Vorlagen für Libretti fände sich in der Gattung der Novelle: »Dabei ist zweifellos die Novelle diejenige epische Gattung, die sich der Dramatisierung (und der dramatisierenden Umarbeitung in ein Opern-Libretto) am wenigsten widersetzt.« (Kühnel 1985, S. 227). Siehe zu diesem Aspekt auch Just 1975 oder Hacks 1976 (Kapitel 4.5)

deutet, daß Gedankentiefe, Reflexionshöhe des Librettos unter Berufung auf Musizierbarkeit a priori zu beschneiden wären. Aber in der Oper hat Sprache, um Botschaft sein zu können, eine andere Spezifik als die des puren Sprechens oder gar Dichtens.<sup>1245</sup>

So scheint die Befürchtung untermauert, dass der Vergleich von Oper und Schauspiel a priori an einer grundlegenden Schiefelage krankt: Denn während im Drama gesprochen wird und somit die Sprache den dominierenden Ausdrucksmodus darstellt, artikuliert sich die Oper durch Gesang.<sup>1246</sup> Dieser greift zwar auf die Sprache als Baustein zurück, aber ebenso auf die Musik und kombiniert beide Formen zu einem eigenen Ausdrucks- oder Artikulationsmodus. Sprache wäre damit in der Oper kein solitärer »direkter« Artikulationsmodus wie im Schauspiel, sondern wird als Element des Gesanges zum indirekten Ausdrucksmittel – es wird somit in der Tat auf eine andere Art verwendet als im Drama. In diesem Zusammenhang wäre nicht nur zu überlegen, inwiefern es sich beim Singen um einen differierenden Ausdrucksmodus handelt, sondern ob möglicherweise eine eigenes Medium<sup>1247</sup> vorliegt. Die Konsultation gedruckter Libretti trägt dabei in erheblicher Weise zu der verzerrten Wahrnehmung bei, Dramen- und Operntext würden mit einer identischen Form von Sprachlichkeit operieren, da hier der sprachliche Anteil des Gesangs in Form eines gesprochenen Dramentextes präsentiert wird und damit eine (vermeintliche) funktionelle Äquivalenz suggeriert wird.<sup>1248</sup>

Allerdings ergibt sich durch ein weiteres grundsätzliches Problem der Opern- bzw. Librettoforschung der Verdacht, dass auch Gräwes Ausführungen nicht völlig frei von Uneinigkeiten sind, denn es besteht – wie bereits mehrfach erwähnt<sup>1249</sup> – eine gewisse Unschärfe aufgrund einer mangelhaften Beschreibungssprache. Calvin S. Brown erläutert:

Die metaphorische Übertragung von Termini von einem Tätigkeitsgebiet auf das andere ist allen Sprachen gemeinsam, und in komparatistischen Studien der verschiedenen Künste findet man solche Übertragungen häufig. So spricht man von der Harmonie oder Melodie des Versbaus, vom Gefüge (buchstäblich ‚Gewebe‘) eines Gedichts oder

<sup>1245</sup> Gräwe 1982, S. 238. Ähnlich auch Kurt Ringger; nach ihm »[...] stellt sich die Sprache des italienischen Librettos als extrem codierte Kunstsprache dar. Es ist eine Sprache, die in ihren Funktionen nachvollziehbar bleibt, weil sie Teil eines überaus komplizierten Zeichensystems ist, das die Kohärenz jener vollkommen irrealen <Kunstfigur> gewährleistet, die als Oper seit bald vier Jahrhunderten munter fortlebt, obschon sie immer wieder für tot erklärt wird.« (Ringger 1986a, S. 66).

<sup>1246</sup> Zweifelsohne existieren musiktheatrale (Sub-)Gattungen mit mehr oder minder großem gesprochenen Anteil (Opéra comique, Singspiel, Alt-Wiener-Volkstheater, Operette, Musical etc.), aber der grundlegende Unterschied zum Schauspiel besteht durch den deutlich erkennbaren sowie signifikant erhöhten Anteil an gesungener Artikulation. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass Spezialfälle wie das Melodram aufgrund einer eher geringen Anzahl und Dominanz mehr *historische* als *systematische* Abnormitäten darstellen (und somit in den Überlegungen zunächst zurückgestellt werden können).

<sup>1247</sup> Referentielle Genauigkeit scheint trotz der Anwesenheit von Musik durch den sprachlichen Anteil gegeben (vgl. oben geführte Diskussion um ikonische Zeichen).

<sup>1248</sup> So zeigt sich etwa in den Schriften Giers, dass er das Libretto permanent mit dem Drama gegenliest: »In der Regel ist ein Opernlibretto ein ziemlich trauriges Stück Literatur. [...] bei der Adaption einer literarischen Vorlage blieb dem Librettisten kaum etwas anderes übrig, als den gedanklichen Gehalt auszublenden; in vielen Fällen bedeutet das eine Verkürzung, die man für unzulässig halten mag, und die Textdichter sind oft genug dafür gescholten worden.« (Gier 1986c, S. 65). Anschließend stellt er die (beinahe bigotte) Frage: »Aber ist es nicht unbillig, von ihnen etwas zu verlangen, was die Oper ihrer Zeit gar nicht zu leisten vermochte?« (ibd.). Anstatt aus der Konzeption der Oper durch die Kontrastierung mit dem gesprochenen Drama ausschließlich Defizite herauszulesen, sollte besser deren spezifisches Potential fokussiert werden, welches das Drama gerade nicht zu leisten vermag (etwa starke Discrepanzen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, gleichzeitige Artikulation, zusätzliche Ausdrucksebene durch Musik etc.). Daher mahnt auch Ringger: »Will man dem Libretto – und ganz besonders seiner Sprache – gerecht werden, so darf man es vor allen Dingen nicht mit den Kriterien der Sprechbühne erfassen wollen.« (Ringger 1986a, S. 65); er konstatiert: »Doch ohne Libretto keine Oper, ohne Text kein Gesang; und deshalb wird von Libretto-schwachsinn nur reden, wer dem Missverständnis zum Opfer gefallen ist, Libretti seien wie Theaterstücke zu lesen.« (ibd., S. 66).

<sup>1249</sup> Siehe dazu beispielsweise Scher 1972, Fischer 1982, Dahlhaus 1983a.

einer kontrapunktischen Komposition, von der Farbe der Orchestrierung eines Komponisten oder von der Orchestrierung der Ideen eines Dichters. Diese Übertragungen richten keine Verwirrung an, solange man nur über eine Kunstform diskutiert. Wenn sich jemand auf die Melodie eines Gedichts beruft, weiß man, daß er den von der Klangwirkung des Gedichts erzeugten allgemeinen Eindruck meint und nicht das, was Melodie in der Musik bedeutet, nämlich eine festgesetzte Folge von Tonhöhen und Zeitläufen, die ein organisches Ganzes bilden. Die Gefahr besteht darin, daß man bei einer Betrachtung der Verhältnisse zwischen Musik und Dichtung annimmt, Melodie sei ein Bestandteil beider Künste. In Wirklichkeit ist Melodie nur ein Wort, das auf beide angewandt wird, aber mit sehr unterschiedlicher Bedeutung.<sup>1250</sup>

Nun sollte keinesfalls die methodologische und systematische Problematik der Librettoforschung auf (sprach-)philosophische Bereiche verlagert (oder gar damit entschuldigt) werden; dennoch scheint es notwendig zu sein, stets zu überprüfen, ob die genannten Termini auf identische Gegenstände referieren. So entsteht mehrfach der Eindruck, dass in der Diskussion um die Librettoforschung einige Begriffe (darunter etwa Drama, Handlung, Fabel, Inhalt etc.) synonym verwendet werden. Am von Gräwe aufgerufenen Beispiel *Sprache* stellt sich etwa die Frage, worauf diese Kategorie exakt zielt, denn es bleibt unklar, ob es ihm nur um Sprachverwendung geht oder ob nicht ebenso die – damit unzweifelhaft verknüpfte – Dramaturgie des Librettos gemeint ist.<sup>1251</sup> Dass beim Transfer von Elementen in die Oper die gleichbleibende Materialität bei gleichzeitiger Funktionsänderung zu fehlerhaften Schlüssen führen kann, wird durch die Beschreibungen von Klaus Zerinschek deutlich:

Durch Vergleiche einer literarischen Vorlage mit dem Libretto-Text kann gezeigt werden, daß ein Libretto sowohl durch Kürzungen als auch durch Erweiterungen und Textergänzungen der literarischen Vorlage den Darstellungsabsichten des Komponisten angepaßt wird. Daraus ergibt sich, daß eine literarische Vorlage als Sujet einer Oper vom Komponisten nicht interpretiert oder ausgedeutet wird, sondern daß Literatur als Libretto zum Element einer völlig andersgearteten Kunstgattung wird. Der Wert oder Zustand eines Librettos bestimmt sich also nicht danach, wie weit die Intentionen des Autors der Vorlage erfüllt sind.<sup>1252</sup>

Nicht alles, was wie Literatur aussieht, muss also auch zwingend Literatur sein. Diese Feststellung muss für das Libretto an sich gelten, unabhängig vom (von Zerinschek beschriebenen) Vorgang der Literaturveroperung,<sup>1253</sup> den er in seiner Dissertationsschrift von 1981 zu systematisieren versucht.<sup>1254</sup> Allerdings lassen sich realiter vorliegende Konstellationen kaum befriedigend in solche Schemata packen, denn (wie er selbst anführt): »Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ist es

<sup>1250</sup> Brown 1984a, S. 31f. Dies betrifft jedoch noch weitere Begriffe wie Leitmotiv, Kontrapunkt etc.; Klaus Zerinschek erklärt: »Ähnlich verhält es sich mit Versuchen, mit Hilfe des Terminus ›Modulation‹ zu arbeiten. ›Modulation‹ bedeutet etwas Spezifisches, wenn sie auf musikalisches Material, also auf Noten oder Akkorde, bezogen wird. Man kann im musikwissenschaftlichen Bereich genau beschreiben und angeben, wann eine Modulation von einer Tonart in eine andere stattfindet. Wenn nun aber das Medium die Sprache ist, versteht es sich von selbst, daß in ähnlicher Weise nicht vorgegangen werden kann, es sei denn, man verwendet den Terminus metaphorisch, wodurch aber der Vergleich derart verschwommen und unpräzise wird, daß er als nahezu unbrauchbar zu bezeichnen ist.« (Zerinschek 1984, S. 500).

<sup>1251</sup> Ginge man davon aus, dass Kriterien wie Einfachheit, Szenenbezogenheit und Emotionalität die Steuerungsmechanismen der librettistischen Dramaturgie darstellen, dann wirken sich diese zweifelsohne auf die Sprachverwendung aus. Offen bleibt jedenfalls, ob Gräwe mehr von einer ästhetischen oder ausdrucksmodalen Differenz der Sprache zwischen Drama und Libretto ausgeht.

<sup>1252</sup> Zerinschek 1984, S. 503f.

<sup>1253</sup> Auch Zerinschek nennt *Kategorien der Veroperung von Literatur* wie Vereinfachung der Handlung, Vergrößerung von Konflikten und Charakteren sowie allgemeine Kürzungen (ibd.).

<sup>1254</sup> Unter explizitem Rekurs auf die Ansätze von Karl-Friedrich Dürr (Dürr 1979, siehe Kapitel 4.5) entwickelt Zerinschek folgende *Grundlegende Kategorien der Gattungstransformation* von literarischen Vorlagen zu Opern: I. Transfermaßnahmen, welche die Dramenvorlage beschneiden (1. Deletion (Streichung), 2. Kontraktion (Raffung), 3. Reduktion (Kürzung)), II. Transfermaßnahmen, welche die Dramenvorlage erweitern (1. Gesangs- bzw. Arientexte (emotive Äußerungen), 2. Szenenergänzungen, 3. Verdopplungen aus medienbedingten Gründen, 4. Tanzeinlagen, 5. Einsatz von Chor, 6. Opernexterne Mittel und Formen (Film, Pantomime, Geräusche) (siehe Zerinschek 1981, S. 177f.).

unmöglich, genau zu trennen, aus welchen Gründen – sei es nun aus historisch-thematischen Gründen oder sei es aus medienbedingten Gründen – die Streichungen ausgeführt werden.«<sup>1255</sup> Zerinschek, der – zumindest theoretisch – eng in der Argumentationslinie der amerikanischen Komparatisten wie Scher und Weisstein verfährt, gibt als einer der ersten zumindest einen gewissen (keinesfalls vollständigen), aber leicht kommentierten Überblick über bis dato relevante Forschungsliteratur.<sup>1256</sup> In der Praxis erweist sich seine Librettoanalyse an dieser Stelle dagegen als verhältnismäßig konventionelle Gegenüberstellung von (dramaturgischen) Analogien und Differenzen von Ausgangs- und Zieltext; eine Berücksichtigung oder Analyse des Ineinandergreifens von Text, Musik und Szene, wozu Bernd Alois Zimmermanns spezifische Werkkonzeption von *Die Soldaten* (dies ist Zerinscheks hauptsächlichster Untersuchungsgegenstand) geradezu prädestiniert scheint, erfolgt dagegen nicht. Damit werden die differierenden Zielstellungen von Literaturwissenschaft (Librettologie?) und Libretto- bzw. Opernforschung in Bezug auf das Libretto erneut deutlich sichtbar: Während die Literaturwissenschaft lediglich die Transformation »ihres« Textes verfolgt (und demzufolge nach der Betrachtung des Librettotextes abbricht), bleibt ein solches Vorgehen aus Sicht der Opern- bzw. Musiktheaterforschung stets unvollständig, weil lediglich ein (zudem diskussionswürdiger) Teilbereich des Werkes herangezogen wird, der in dieser solitären Form – dies gilt es zu konstatieren – außerhalb des Werks keine weitere Bedeutung hat; auch Zimmermanns *Soldaten*-Libretto spielt als eigenes Objekt losgelöst von der musikalisch-theatralen Konzeption (besonders in der Literaturgeschichte) keinerlei Rolle. Erneut wird damit der Verdacht konstatiert, dass die Literaturwissenschaft Libretti – fälschlicherweise – als Varianten des Schauspiels versteht, aber dabei übersieht, dass diese nicht gesprochen, sondern gesungen werden, womit eine gänzlich andere Artikulations- und Darstellungssituation vorliegt. Nachvollziehbar wird ebenso, dass eine Librettoforschung dazu aufgerufen ist, zwischen divergierenden Interessenpositionen zu vermitteln.<sup>1257</sup>

Als unzweifelhaftes Indiz einer sich formenden Forschungsbestrebung kann das zunehmende Veröffentlichliche von Sammelbänden zum Operntext verstanden werden, die der unangemessenen Behandlung des Librettos entgegentreten möchten, denn: »Libretto-bashing has a distinguished tradition in the blood sport of opera.«<sup>1258</sup> Zu nennen sind für den hier behandelten Abschnitt *Oper und Operntext*<sup>1259</sup>, *Oper als Text*<sup>1260</sup> sowie *Reading Opera*<sup>1261</sup>. Allen drei Publikationen gemeinsam ist, dass Beiträge von Literatur- und Musikwissenschaftlern gleichermaßen enthalten sind, womit das gemeinsame Forschungsinteresse nicht mehr länger lediglich postuliert scheint. Mit Jens Malte Fischer und Albert Gier fungieren Literaturwissenschaftler als Initiatoren und Betreuer, bei Arthur Groos (Literaturwissenschaft)<sup>1262</sup> und Roger Parker (Musikwissenschaft)<sup>1263</sup> wird die interdisziplinäre Grundlage

<sup>1255</sup> *Ibid.*, S. 63.

<sup>1256</sup> Siehe *ibid.*, S. 197-201.

<sup>1257</sup> So gilt es etwa in diesem Beispiel, die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit Veroperungen »ihrer« Texte mit adäquaten Werkverständnissen der Opernforschung in Einklang zu bringen – inwieweit die Etablierung einer (von der Librettoforschung zu unterscheidenden) Librettologie eine Lösung darstellen könnte, bliebe zu diskutieren.

<sup>1258</sup> Groos 1988, S. 2.

<sup>1259</sup> Fischer 1985a.

<sup>1260</sup> Gier 1986a.

<sup>1261</sup> Groos/Parker 1988.

<sup>1262</sup> Professor für Germanistik an der Cornell University in Ithaca (New York).

ebenfalls in der Herausgeberschaft ausgedrückt.<sup>1264</sup> Dabei scheint weniger die Menge des vorliegenden Materials zur Librettoforschung kritisierbar als vielmehr dessen Ordnung bzw. Strukturierung: »Die Zahl der bisherigen Beiträge zum Thema ist groß; sie sind allerdings auch äußerst disparat in Anspruch und Gelingen, und eine grundlegende Darstellung steht immer noch aus [...]«<sup>1265</sup>. Fischer formuliert daher als Intention der Aufsatzsammlung *Oper und Operntext*, »den Kreis des bisher Kanonischen zu erweitern, ohne in eine Parade der Obskuritäten zu verfallen.«<sup>1266</sup> Und Groos führt aus:

Until recently, disciplines other than musicology were wary of the genre, historians frequently being constrained by a narrowly defined 'history of ideas,' literary critics by a post-Romantic bias and a New Critical emphasis on the canon of 'great works.' The preconception of libretti as hack-work, dependent on pre-existing sources as well as on a host of other factors – ranging from the composer and impresario or publisher to singers, theater and stage directors – can scarcely have stimulated the interest of either discipline. Recent developments have changed all this, as studies by intellectual and economic historians as well as literary scholars interested in cultural history testify.<sup>1267</sup>

Eine der am stärksten diversifizierten Herangehensweisen erkennt er in der Literaturwissenschaft.<sup>1268</sup> Auch er klagt – wie bereits Fischer –, dass das Korpus der Librettoforschung in unzählige Einzelbetrachtungen zerfällt.<sup>1269</sup> Dieser Zustand wird auch von Ulrich Weisstein konstatiert; er hält die hohe Anzahl an Einzelstudien allerdings für berechtigt und notwendig:

Gegenwärtig geht es für uns Germanisten, Romanisten und Vergleichende Literaturwissenschaftler noch darum, in sorgfältig durchgeführten Einzelstudien zu Operntexten die Voraussetzung für größere Synthesen (Poetik der Oper, Dramaturgie der Oper, Literaturgeschichte der Oper?) zu schaffen. Besonders vielversprechend ist der Nachvollzug der Genese von Libretti, deren Entstehung bisher meist nur aus biographisch-anekdotescher Sicht beschrieben wurde. Bei dieser Art von Texten verläuft der Prozeß bekanntlich selten geradlinig, da mehrere Individuen beteiligt, unterschiedliche Faktoren in Rechnung zu stellen und vielfach künstlerische, moralische oder gar politische Konzessionen zu machen sind.<sup>1270</sup>

<sup>1263</sup> Professor für Musikwissenschaft am King's College London.

<sup>1264</sup> Zweifelsohne fehlt die Theaterwissenschaft (Fischer wechselt erst 1989 in diesen Fachbereich). Gier berichtet im Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes, der einem romanistischen Kongress entspringt: »Die Libretto-Sektion beim Romanistentag 1983 in Berlin bot die Möglichkeit zu anregenden Diskussionen zwischen Literatur- und Musikwissenschaftlern, dabei wurde gerade die Frage einer Dramaturgie der Oper als einer Text und Musik untrennbar verbindenden Einheit wiederholt aufgeworfen. Zu bedauern war freilich (und es wurde auch mehrfach bedauert), daß der szenische Aspekt, das eigentlich 'Theatralische' der Oper, wegen der Abwesenheit von Theaterwissenschaftlern notwendigerweise zu kurz kommen mußte.« (Gier 1986b, S. 12). Daran werden zwei wesentliche Dinge erkennbar: Einerseits wird die Theaterwissenschaft zwar als (dritte) Einflussgröße verstanden, bleibt aber andererseits dennoch aus der Dramaturgie der Oper ausgeklammert (*Text und Musik untrennbar verbindenden Einheit*), womit – wie die Analysen der vorhergehenden Kapitel gezeigt hat – nicht der aktuelle Stand der Opern- und Librettoforschung abgebildet scheint, da inzwischen die Theaterwirkung mehrheitlich mindestens gleichberechtigt integriert und teilweise sogar als Text und Musik bestimmende Leitlinie gesehen wird.

<sup>1265</sup> Fischer 1985b, S. 7.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, S. 8.

<sup>1267</sup> Groos 1988, S. 10.

<sup>1268</sup> »The most extensive of those developments, however, reflect the expansion of literary scholarship to include the nature and types of literary discourse as well as texts traditionally excluded from consideration as literature. An unsuspected variety of approaches to libretti has emerged. Theoretical attempts to differentiate opera from both drama and music have led to greater awareness of the ways in which libretti seek particular modes of expression. As adaptations of pre-existing literary works, libretti pose questions of intertextuality, transpositions of genre, and reception history; as verbal artifacts, they invite the broad spectrum of contemporary reading strategies ranging from the formalistic to the feminist; and as texts for musical realization, they raise issues in the relation between the two media and their respective traditions. According to such perspectives, libretti are not 'beneath contempt as literature,' but very much within the purview of contemporary humanistic scholarship.« (*ibid.*).

<sup>1269</sup> »Inasmuch as the interdisciplinary study of libretti is rapidly changing and expanding, individual scholars tend to concentrate on single works or single writers and composers.« (*ibid.*, S. 11).

<sup>1270</sup> Weisstein 1986, S. 148.

Damit offenbart sich zugleich das heuristische Dilemma der Librettoforschung, denn ohne Methodik oder gar Kenntnis der Struktur des zu untersuchenden Bereiches, stehen vermeintliche Ergebnisse stets auf wackligen Beinen. Somit müssten alle erfolgten Studien – ganz im Sinne eines hermeneutischen Zirkels – nach dem Auffinden der *größeren Synthesen* erneut durchgeführt werden, da die Gegenstände mit dem nun erworbenen Wissen erneut auf ihre Eigenschaften zu befragen wären. Weissteins Hoffnung, dass sich alleine durch die Fülle an Einzelbeobachtungen eine übergreifende Theorie »von selbst« bildet, scheint kaum einlösbar: Zwar kann, um nahe bei seinem Vorschlag zu bleiben, durch Akkumulation von Einzelteilen ein Mosaik entstehen, allerdings wird dieses nur sichtbar, indem eine andere (nämlich von der Mikro- zur Makrostruktur gewechselte) Sichtweise eingenommen wird. Diese diskursive Leistung vollzieht sich jedoch nicht von selbst – zumal immer auch die Validität der einzelnen Bausteine zu berücksichtigen wäre. Weisstein will dennoch bereits einen Wechsel erkennen:

Daß es in diesem relativ neuen interdisziplinären Forschungsgebiet mitunter noch ein wenig kunterbunt zugeht, ist kaum verwunderlich, da eine gründliche Vorbildung in zwei Fächern, wie der Literatur- und Musikwissenschaft, selten ist, und die Vertreter des einen Sachgebiets dazu neigen, beim Übertreten der Grenze Minderwertigkeitskomplexe zu entwickeln oder zu überkompensieren. Historisch gesehen besaß in der Phase opernkundlicher Entwicklung, die nun abläuft, die Musikwissenschaft wegen Mangel an ernsthafter Konkurrenz auf Seiten ihrer Schwesterdisziplin fast uneingeschränkt das *droit de cité*. In der zweiten Phase, die eben anläuft, gilt es daher, mit bewußter Selbstbeschränkung und nobler Zurückhaltung die Gleichberechtigung der beiden Forschungszweige anzustreben und auf diese Weise die Basis zu schaffen, auf der eine echte Wissenschaft von der Oper ruhen kann.<sup>1271</sup>

Auch Albert Gier beobachtet eine Änderung; er beschreibt allerdings einen Paradigmenwechsel von einer normativen zu einer deskriptiven Librettoforschung, also der Abkehr von einer reinen Sammlung der obligatorischen Eigenschaften eines Librettos, die er folglich als *wertende* Librettoforschung<sup>1272</sup> titulierte, hin zur *deskriptiven* Librettoforschung, die jedoch – dies betont er ausdrücklich – auch nach diesem Wandel die normativen Ansätze keinesfalls substituiert. Die deskriptiven Ansätze unterteilt Gier dabei in komparatistisch ausgerichtete Untersuchungen, »[...] d.h. einen Operntext mit seiner unmittelbaren literarischen Vorlage, oder auch thematisch verwandte Libretti untereinander vergleichen, mit mehr oder weniger starker Einbeziehung des Verhältnisses zwischen Text und Musik [...]«<sup>1273</sup> und sozial- bzw. mentalitätsgeschichtlich ausgerichtete Forschung im Sinne einer Kultur- und Ideologieggeschichte. Er stellt klar: »[...] besonders offensichtlich ist, daß jede vom Text allein ausgehende sozialgeschichtliche Analyse der Überprüfung mittels einer Libretto und Musik gleichermaßen berücksichtigenden Strukturuntersuchung bedarf [...]«<sup>1274</sup> Interessanterweise stellt sich für Gier zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht die Frage, ob der musikalische Anteil bei der Analyse vernachlässigt werden darf – ganz im Gegensatz zu seinem zwölf Jahre später erschienenen Standardwerk: Dort präzisiert er die *Librettologie* im weiten Feld der Librettoforschung als eigene literaturwissenschaftliche Teildisziplin, welche sich mit der reinen Gattungspoetik des Librettos ohne Berücksichtigung des musikalischen Anteils beschäftigt. Jedenfalls ist hier keine Rede davon, dass die Literaturwissenschaft – unter bestimmten Bedingungen – den Aspekt der Vertonbarkeit vernachlässigen darf.<sup>1275</sup>

<sup>1271</sup> Ibid. Als Komparatist sieht er dabei keine Notwendigkeit der Integration der Theaterwissenschaft.

<sup>1272</sup> Gier 1986b, S. 10f.

<sup>1273</sup> Ibid., S. 11.

<sup>1274</sup> Ibid.

<sup>1275</sup> Siehe dazu Gier 1998a, S. 19; ebenso Kapitel 4.1 bzw. 4.9



Bei den Beschreibungen dieser Phasenwechsel in Opern- bzw. Librettoforschung wird allerdings auch erkennbar, dass diese Umbrüche keinesfalls derart harte Umschlagpunkte darstellen, wie in manchen Erklärungen evoziert wird; seit Kapitel 4.2 wurde sichtbar, dass der Mythos einer das Libretto stiefmütterlich behandelnden Musikwissenschaft in dieser Form ebenso wenig aufrecht erhalten werden kann wie derjenige einer sich von Anfang an für das Libretto als autarker und eigenständiger Literatur einsetzenden Literaturwissenschaft. Gleichfalls unerwähnt bleibt, dass wesentliche Grundsatzfragen noch immer nicht eindeutig bzw. einstimmig geklärt sind; so geht beispielsweise Gier an dieser Stelle vom Libretto als Objekt aus, das »[...] seinen Zweck nicht in sich selbst hat«<sup>1276</sup>, aber dennoch selbstverständlich eine literarische Gattung<sup>1277</sup> ist – ohne diese besondere antagonistische Konstellation, die dem Prinzip nach das Drama in identischer Weise betrifft, weiter zu diskutieren.

Hans Ulrich Gumbrecht etwa betont die Wichtigkeit, das Libretto gerade *nicht* als autarke literarische Form zu sublimieren:

Für Literaturhistoriker jedenfalls sollte ein 'heilsamer Schock' von dem Sachverhalt ausgehen, daß Texte oft nicht mehr als *Inszenierungsformen* – abstrakter gesagt: '*Ermöglichungsstrukturen*' – für Erfahrungen mit Musik oder anderen Medien sind. In solchen Fällen bleibt die Textsemantik – bestenfalls – sekundär, worin *eine* Verstehensmöglichkeit für das Phänomen der 'mouvance' mittelalterlicher Texte liegt, welches uns seinerseits davor bewahren sollte, gerade im Bezug auf mittelalterliche 'Literatur' die Textsemantik überzubewerten. Als 'Ermöglichungsstruktur' leisten Operntexte – etwa – die Synchronisierung von Orchestermusik, Gesang, Körpersprache, Bühneneffekten – und unter funktionaler Perspektive werden sie so durchaus dem Regelwerk des Fußballspiels (oder anderer Ballspiele) äquivalent, welches unterstützt vom Medium 'Ball' und der Pfeife des Schiedsrichters über neunzig Minuten die Bewegungen von (mindestens) fünfundzwanzig menschlichen Körpern synchronisiert.<sup>1278</sup>

Gumbrecht, der seit 1989 als Literaturprofessor für Komparatistik an der Stanford University forscht und von dem ein Artikel in der Online-Ausgabe einer großen deutschen Wochenzeitung behauptet, er sei »[...] einer der wenigen deutschen Geisteswissenschaftler, die weltweit Gehör finden«<sup>1279</sup>, ignoriert dabei das Problem der musikalischen Analyse von Librettotexten nicht einfach oder versucht es gar – als bekennender Nicht-Musikwissenschaftler<sup>1280</sup> – wegzudiskutieren, sondern tritt ihm direkt entgegen:

Dieses Plädoyer für die Institutionalisierung der Frage nach dem Stellenwert von Texten in Kommunikationssituationen versteht sich zugleich als Polemik gegen den Hang der Libretto-Spezialisten, um jeden Preis 'Harmonie zwischen Text und Musik' zu finden (oder zu stiften) oder die Ehrenrettung der Libretti zu betreiben, weil sie von den Feuilletonisten und Wissenschaftlern ach so ungerecht behandelt zu werden pflegen. Denn der Fall intendierter Gleichgewichtigkeit zwischen Musik und Text scheint die Ausnahme im Musiktheater zu sein, und nicht einmal auf Komplementarität mit Musik angelegte Texte darf man unter Absehung von dieser Komplementarität lesen.<sup>1281</sup>

Für Gumbrecht ist die spezifische Rezeptionskonfiguration relevant: Davon ausgehend, dass immer entweder die Betonung der Musik oder diejenige des Textes überwiegen würde (er nennt dies die jeweils realisierten Dominanz-Verhältnisse), postuliert er, dass »[...] eine *historisch und kultursozio-*

<sup>1276</sup> Gier 1986b, S. 10.

<sup>1277</sup> *Ibid.*, S. 11.

<sup>1278</sup> Gumbrecht 1986, S. 18.

<sup>1279</sup> Hartung 2007.

<sup>1280</sup> »Man könnte meinen, solches Schweigen sei dadurch begründet, daß ich kaum des Notenlesens kundig bin und mein Musikästhetischer Erfahrungshorizont – typologisch gesehen – bestenfalls dem eines pubertierenden Pennälers vergleichbar ist.« (Gumbrecht 1986, S. 15).

<sup>1281</sup> *Ibid.*, S. 18f.

logisch signifikante Distribution in den jeweiligen Mustern solcher Dominanz-Verhältnisse auf der Rezipientenseite [...]«<sup>1282</sup> vorhanden sei:

Nur ein Beispiel für derartige Struktur-Typen im Rezipienten-Habitus. Das Publikum der drames lyriques aus den Jahren der Französischen Revolution war offenbar ganz auf die Textsemantik fixiert; allein von ihr hing es ab, ob die Stücke überhaupt zu Ende gespielt werden konnten. Zwar ermöglichte die 'Unterlegung' von Textpassagen in gebundener Sprache mit den Melodien populärer Revolutionslieder ab und an die Synchronisierung von Schauspieler- und Zuschauer-Stimmen im gemeinsamen Singen, doch offenbar erfolgte die Auswahl der Melodien beinahe beliebig. Kaum fünf Jahre später, zu Beginn des Empire, notierte der preußische Kapellmeister Reichardt verwundert, daß sich das Opernpublikum in Paris mittlerweile allein für die Stimmen und die körperlichen Reize der prominenten Sängerinnen interessierte; mit seinem Aufsatz *Racine et Shakespeare* polemisierte Stendhal in diesem Sinn gegen das Theaterpublikum um 1820. Für eine 'Pragmatik des (Musik-)Theaters' reicht es also wie wir sehen nicht aus, den Stellenwert der Texte in ihren Kommunikationssituationen bloß unter produktionsästhetischer Perspektive zu berücksichtigen.<sup>1283</sup>

Gumbrecht fokussiert zwar die Rezeptionsdisposition (und damit die Musikpragmatik), bleibt aber eine Antwort, wie eine adäquate Analyse des Librettos nach diesen Prämissen zu betreiben wäre, dennoch schuldig.<sup>1284</sup>

Überlegungen zu noch immer fehlenden Zielen und Methoden der Librettoforschung erfolgen auch von Dahlhaus:

Zweifellos wäre es jedoch ein zu geringer Ehrgeiz, wenn sie sich darauf beschränken würde, zwischen literarischer Stoff- und musikalischer Formgeschichte zu vermitteln, also literarische Quellen und Vorlagen zu eruieren, um dann die Gestalt, die überlieferte Sujets und Motive in der Librettistik annehmen, im Hinblick auf musikalische Formprinzipien zu interpretieren, von denen es abhängt, wie das Literarische zurechtgerückt oder verzerrt wird, um den Kategorien zu entsprechen, die im musikalischen Theater einer Epoche vorherrschen und darüber entscheiden, was überhaupt eine Oper ist und was nicht. Die Methode, in der Librettoforschung lediglich literarische Stoff- und musikalische Formgeschichte zu kombinieren, gleicht allerdings den Nachteil der Trivialität, an dem sie zweifellos krankt, durch den unbestreitbaren Vorzug aus, daß sie empirisch unanfechtbar ist. Demgegenüber sind Versuche, ideengeschichtliche Zusammenhänge und Konfigurationen zu rekonstruieren, ständig der Gefahr ausgesetzt, ins Spekulative abzuschweifen. [...] Ideengeschichte ist ein Experiment mit ungewissem Ausgang.<sup>1285</sup>

Abgesehen von der Frage, ob das Libretto überhaupt einen sinnvollen Gegenstand ideengeschichtlicher Untersuchungen darzustellen vermag,<sup>1286</sup> scheint Dahlhaus das Vermitteln zwischen literarischer Stoff- und musikalischer Formgeschichte möglicherweise ein Stück weit zu unterschätzen, denn auch dafür wären letztlich Antworten auf die Frage nötig, wie Musik und Text zusammen »funktionieren«: Sie stehen bis heute noch aus und durch zunehmende differenzierte Blicke auf semiotische oder intermediäre Prozesse ergeben sich mittlerweile sogar noch weitere zahlreiche offene und ungeklärte Aspekte. Er verortet die dramaturgische Struktur der Oper dabei in die Nähe der Tragödie:

Ebenso wie die euripideische Tragödie ist die Oper, formelhaft gesprochen, weniger ein Charakter- und Entwicklungsdrama als ein Affekt und Situationsdrama. Die Unterscheidung besagt, daß die Protagonisten in der Oper wie in der euripideischen Tragödie nicht als einheitliche oder in sich gespaltene, aber jedenfalls gleich bleibende Charaktere erscheinen, sondern von den Affekten, denen sie in extrem wechselnden Situationen ausgesetzt sind, hin

<sup>1282</sup> *Ibd.*, S. 19.

<sup>1283</sup> *Ibd.*

<sup>1284</sup> »Wo und wie sich zwischen den Ebenen 'logozentrischer Sprache' und erfahrungsferner 'Empirie' je die Besonderheit der Wirkung von Musik oder Literatur – oder gar die 'Wirkung ihres Zusammenwirkens' – ausmachen lassen wird, das weiß ich – natürlich – auch nicht. Vielleicht führt nur eine doppelte Grenzüberschreitung dorthin: zu einem Ort menschlicher Erfahrung jenseits der Strukturen wissenschaftlicher Sprache und jenseits der Reichweite empirischer Methoden.« (*ibid.*, S. 23).

<sup>1285</sup> Dahlhaus 1986, S. 95.

<sup>1286</sup> Tendenziell wird beispielsweise in der Forschungsliteratur die Neigung der Oper bzw. der Librettistik beschrieben, in Theater und Literatur aktuelle (gesellschaftliche) Themen, Stoffe oder Topoi meist mit einer erheblichen Verzögerung zu rezipieren (siehe dazu Hommel 1982, S. 82).

und her geworfen werden, so daß die Identität des selbstbewußten Subjekts, die von der Poetik des 18. und 19. Jahrhunderts vorausgesetzt wurde, als wäre sie eine psychologische oder anthropologische Selbstverständlichkeit, gefährdet oder sogar ausgehoben ist; und zwar brechen die Passionen gewissermaßen von außen – verhängt von den Göttern – über die Menschen herein.<sup>1287</sup>

Dahlhaus betont den Aspekt der stark kontrastierenden Affekte, die in der Oper in einzelnen divergierenden Stationen gezeigt werden.<sup>1288</sup>

Ebenfalls eine Nähe zwischen Drama und Operntext erkennt Weisstein, indem er versucht, den Operntext mit genuinen Kriterien des Dramas zu erfassen:

Als Kriterien für die Wahl von Gesichtspunkten beim Studium von Operntexten bieten sich vorzüglich die Elemente an, welche Aristoteles in seiner *Poetik* als Hauptbestandteile des Dramas bezeichnet und ihrer Bedeutung nach einstuft. Es ergibt sich die Rangordnung: *mythos* (Handlung als Verknüpfung von Geschehnissen), *ethe* (das Individuum als moralisch bestimmter und Entschlüsse fassender Handlungsträger), *dianoia* (die Fähigkeit, das zu sagen, was möglich und der jeweiligen Lage angemessen ist), *lexis* (der sprachliche Ausdruck), *melopoeia* (der musikalische Ausdruck) und *opsis* (die visuellen Aspekte).<sup>1289</sup>

Davon leitet Weisstein seine spezifische Aufgabenverteilung ab.<sup>1290</sup> Die sechs von Aristoteles beschriebenen Dimensionen unterstellt er jedem musikalischen Werk in jeweils unterschiedlichen Anteilen:

Je nach dem Stil und den historischen Voraussetzungen einer Oper wird die Mischung der sechs oben genannten Elemente verschieden sein und das Studium des musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerks unterschiedliche Ansätze erfordern. [...] So ergäben sich zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten, da nur in Ausnahmefällen damit zu rechnen ist, daß *mythos*, *ethe*, *dianoia*, *lexis*, *melopoeia* und *opsis* in einem für das Musiktheater bestimmten Werk gleich stark vertreten sind. Der Reiz opernkundlicher Forschung liegt demnach vor allem darin, das Mischungsverhältnis der Ingredienzien zu erkunden und Werturteile darüber abzugeben.<sup>1291</sup>

Mit der Formulierung vom *Reiz opernkundlicher Forschung* entpuppt sich allerdings, dass trotz aufwendiger theoretischer Reflexionen auch von Weisstein in letzter Instanz eine recht konventionelle Sicht vertreten scheint – die Suche nach Gelingen oder Misslingen einer Adaption für die Oper; er beschreibt etwa anhand Rossinis *Guillaume Tell*:

Daß sich im *Guillaume Tell* Talent und Genie verquicken, wobei das Talent zuweilen Schiffbruch erleidet und das Genie mitunter sublime Höhen erklimmt, wird niemand leugnen. Bei Rossinis Textdichtern konnte natürlich von Genie keine Rede sein, und auch mit dem Talent haperte es bei aller routinierten Kunstfertigkeit. Um so höher ist es dem Komponisten anzurechnen, daß er viele, wenn auch nicht alle, Schwächen des Librettos im Bereich von *mythos*, *ethe* und *lexis* durch seinen rhythmisch-melodischen Einfallsreichtum und seinen Instinkt für dramaturgische Wirkung – im guten wie im schlechten Sinn – überspielt hat.<sup>1292</sup>

Damit scheint eine Feststellung Anselm Gerhards konstatiert, der erklärt:

Eine in der Sekundärliteratur über Opern allzu verbreitete Methode besteht darin, den Komponisten auf Kosten des Librettisten zu loben: Was gelungen ist, wird dem Können des Komponisten angerechnet, was weniger gelungen scheint oder auch nur unverständlich bleibt, ist Schuld des Librettisten.<sup>1293</sup>

An anderer Stelle führt Weisstein seine Gedanken über das Zusammenspiel von Sprache und Musik dagegen weiter aus: Wie bereits durch den Titel *Librettology; The Fine Art of Coping With a Chinese*

<sup>1287</sup> Dahlhaus 1986, S. 96.

<sup>1288</sup> »Die Oper als Drama kontrastreich wechselnder Affekte entfaltet sich in Szenen, deren Substanz [...] eine Kette gegensätzlicher Leidenschaft bildet [...]« (ibid., S. 100).

<sup>1289</sup> Weisstein 1986, S. 154.

<sup>1290</sup> Ibid., S. 155. Siehe Kapitel 1.

<sup>1291</sup> Ibid., S. 155f. Siehe dazu auch Kapitel 4.4.

<sup>1292</sup> Ibid., S. 183f.

<sup>1293</sup> Gerhard 1986, S. 185.

*Twin* verdeutlicht wird, betrachtet er die Verbindung von Wort und Ton als *chinesische Zwillinge*<sup>1294</sup>. Ausgangspunkt ist Aristoteles' fünfte Kategorie, die *melopoeia*, welche von Weisstein folgendermaßen interpretiert wird:

*Melopoeia*, which Aristotle, literary theoretician that he is, defines as 'language enriched with all kinds of ornament, each used differently in the different parts of the play.' 'Language enriched' signifies 'that which has rhythm and tune' (*harmonia*), i.e., song (*melos*), while 'different parts' is meant that some effects are produced by verse alone and some again by song.' *Melopoeia*, in fact, seems to straddle the fence in so far as it includes truly literary devices (meter and, by extension, rhythm) as well as modes that are distinctly musical. The affinity between *lexis* and *melopoeia* in the Aristotelian schema is further underscored by the fact that these two categories constitute the means of representation in drama.<sup>1295</sup>

*Melopoeia* (auch *Melopoia* oder *Melopöie*) lässt sich somit denken als Kategorie, in der literarische und musikalische Elemente verschmelzen;<sup>1296</sup> es drängt sich der Gedanke auf, Weisstains Ansichten aufzugreifen und auf den *Gesang* anzuwenden, bei dem in geradezu paradigmatischer Weise Musik und Text ineinander fallen und ein neues Ausdrucksmittel generieren, das Eigenschaften der *Melopoeia* zu besitzen scheint. Weisstein etwa findet darin eine bedeutende Scharnierstelle, die für ihn zugleich auch eine Demarkationslinie darstellt:

The line of demarcation which separates literature from music thus seems to run within the territory encompassed by the fifth category. If *melopoeia* were meant as a label for all musical aspects of the drama, both vocal and instrumental, the two arts could well be regarded as Chinese twins living harmoniously together on the literary side of the imaginary border. But if we take *melos* to mean pure or absolute music apart from vocal expression, short of a Solomonic judgment on the child in the Circle of Chalk the surgeon's scalpel would have to be wielded to satisfy the claims of *Literatur-* and *Musikwissenschaft*.<sup>1297</sup>

Wenn sich Weisstains Metapher der *siamesischen Zwillinge* auch durchaus gegenständlich präsentiert, so bleibt dennoch danach zu fragen, ob sie wirklich das zu vermitteln vermag, worauf er zielt: Es scheint eigentümlich, die Verbindung von Literatur und Musik als *Abnormität* oder *Kuriosität* der Ordnung (nichts anderes bedeutet diese Metapher schließlich) zu betrachten, die mit Schauer und Neugier bestaunt werden kann. Zwar fokussiert Weisstein diesen Aspekt nicht, aber dennoch ist er

<sup>1294</sup> Die Brüder Chang und Eng Bunker (1811-1874), als Kinder chinesischer Eltern in Siam (Thailand) geboren, wurden bekannt als *Chinesische Zwillinge* oder auch *Siamesische Zwillinge*, wodurch sie zu den Namensgebern der Fehlbildung wurden, an der sie litten (sie waren am Sternum miteinander verwachsen, vgl. dazu [http://goofy313g.free.fr/calisota\\_online/exist/twins.html](http://goofy313g.free.fr/calisota_online/exist/twins.html) (08.04.2011)); der medizinisch korrekte Terminus lautet übrigens *Doppelfehlbildung* (vgl. Psyhyrembel 1998, S. 361). Weshalb sich Weisstein für den Terminus *Chinesische Twins* entschied, ist nicht näher begründet, da die (wohl geläufigere) Bezeichnung *Siamese Twins* im englischsprachigen Raum ebenfalls als verbreitet gelten darf.

<sup>1295</sup> Weisstein 1982, S. 27.

<sup>1296</sup> Markus Bandur beschreibt im *HmT* die Eckpunkte des Terminus' folgendermaßen: »griech. μελοποιία (nachweisbar seit dem 6. Jh. vor Chr.), Kompositum aus μέλος (Weise, Tonfolge, Lied [...]) und einem auf das Verb ποιεῖν (machen, handeln, bewirken, dichten) zurückgehenden – und nicht selbständig vorkommenden – Substantiv [...]; lat. melopoeia; die modernen Nationalsprachen kennen je unterschiedliche Schreibweisen, doch zumeist ital. melopea, franz. mélopée, dtsh. Melopöie, engl. melopoeia; hinzutreten in allen Sprachen Nomen agentis und Adjektiv, im Griechischen und Französischen (méloper) auch die entsprechende Verbform. [...] Die beständig auf das antike und besonders aristoxenische Verständnis rekurrierende neuzeitliche Begriffsgeschichte von melopoia ist geprägt durch UNTERSCHIEDLICHE INTERPRETATIONEN sowohl des mit melos gemeinten Sachverhalts als auch der durch das Verb poiein angesprochenen Handlung.« (Bandur 2004, S. 1).

Die Begriffsverwendung teilt sich nach Bandur dabei in die Bereiche der *praktischen Musikausübung* einerseits (gesangliche Artikulation, Rezitation, Deklamation und Sprechgesang) sowie demgegenüber und mehr verbreitet der *produktiven Verfertigung von Musik* im Sinne schöpferischer Gestaltung bzw. Komposition von Musik allgemein: »(a) Die von melos ausgehende Interpretation im Sinne des lateinischen Ausdrucks MELODIA führt zum Begriffsverständnis von melopoia als (α) einer DEN TEXT ADÄQUAT UMSETZENDEN SCHAFFUNG VON EIN- ODER MEHRSTIMMIGER VOKALMUSIK [...] Daran anknüpfend dient melopoia zur Bezeichnung [...] SCHÖPFERISCHEN GESTALTUNG bzw. der Komposition von Musik allgemein.« (ibid., S. 1f.)

<sup>1297</sup> Weisstein 1982, S. 27.

dem von ihm benutzten Bild stets inhärent. Unabhängig davon, ob man diese Verbindung als Sonderfall ansehen mag oder nicht, stellt sich zudem die Frage, weshalb Weisstein diese so selbstverständlich auf der Seite der Literatur ansiedelt (*living harmoniously together on the literary side of the imaginary border*), weil doch gerade damit der Aspekt der unfreiwilligen Verbindung über zwei autonome Objekte hinweg (der seinem Vergleich ebenso inhärent ist) nivelliert wird. Somit scheint Weisstains bildhafte Übertragung fast unglücklich gewählt, weil der Zustand von *Siamesischen Zwillingen* unzweifelhaft ein *pathologischer* ist, womit die Verbindung von Literatur und Musik eine ebenso krankhafte Veränderung darstellen würde (und darauf legt Weisstein es zweifelsohne kaum an). Deutlich werden erneut die desideraten Übereinkünfte hinsichtlich der Grundlagen dieser Forschungsrichtung:

As we have seen, the science of librettology, too young to have formally constituted itself and to have claimed its own academic and scholarly Lebensraum, is not likely to run out of work in the foreseeable future. Before work on a large scale can begin, however, an effort must be made to define and circumscribe the areas where literary expertise is especially called for.<sup>1298</sup>

Minimale Standards fehlen noch immer nicht nur in der Librettologie, deren Abgrenzung – vor allem jedoch Legitimation – gegenüber der Librettoforschung (die sich wiederum der Opernforschung zu verantworten hat) noch aussteht, sondern im gesamten Forschungsfeld.<sup>1299</sup> Dessen Selbstreferenz, die sich in der vorhergehenden Periode erstmals in einem wechselseitigen Bezugnehmen der Fachliteratur zeigte, verdichtet sich nun zu Überlegungen über Verortung, Ziele, Methodik, Gegenstands- sowie Zuständigkeitsbereich(e) etc.,<sup>1300</sup> vor allem aber in einem nachdrücklich formulierten Selbstverständnis als eigener Forschungsrichtung. Allerdings scheinen sich gleichzeitig methodologische Fragen zunehmend in den zwischen Libretto- und Opernforschung oszillierenden Bereich zu verlagern.<sup>1301</sup>

Das – etwas euphemistisch formuliert – methodische Repertoire der Librettoforschung, bisher im besten Fall aus einer historisch-hermeneutischen Heuristik bestehend, wird (indirekt durch die Opernforschung bzw. Theaterwissenschaft) um eine zum ersten Mal grundsätzlich durchexerzierte semiotische Herangehensweise ergänzt,<sup>1302</sup> die offenbar zugleich die einzige »Innovation« der Librettoforschung dieser Periode darstellt; allerdings werden dabei mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet: Neben zweifellos verhandelbaren Größen<sup>1303</sup> ergibt sich eine unüberwindbar scheinende Hürde in Form des Zeichencharakters der Musik: Will die Semiotik als eigene Disziplin bzw. Anbieter von Methoden nicht nur innerhalb der Librettoforschung reüssieren, muss der Status der Musik grundlegend diskutiert und behandelt werden, da diese Analyse-methode andernfalls stets hochgradig angreifbar wäre und somit aus wissenschaftlicher Perspektive letztlich ebenso willkürlich bliebe wie Herangehensweisen, die (wirkungs-)ästhetische Kategorien der Rezeption favorisieren.

Diejenigen Ansätze, die demgegenüber auf konventionelle Herangehensweisen zurückgreifen, zeigen eine zunehmende Neigung zum Nennen vermeintlich spezifischer Eigenschaften des Libret-

<sup>1298</sup> *Ibd.*, S. 33.

<sup>1299</sup> Einzig Nieder betrachtet die grundlegenden Fragen als vollständig geklärt (Nieder 1989).

<sup>1300</sup> Dahlhaus 1983a, Fischer 1985a, Gier 1986a, Groos/Parker 1988.

<sup>1301</sup> Voss 1981, Fischer 1982, Dahlhaus 1983a/1989a, Gerhartz 1983, Lindenberger 1984, Konold 1987, Hiß 1988.

<sup>1302</sup> Fischer 1982, Fischer-Lichte 1983, Hiß 1988.

<sup>1303</sup> Etwa bezüglich ikonischer Zeichen vs. Symbole, Verdopplungs-Theorien, sekundärer und tertiärer Systeme etc.

tos;<sup>1304</sup> vielfach werden sie am Beispiel der Vertonung von Literatur beschrieben. Die gegen die Validität und universale Gültigkeit vorzubringenden Befürchtungen dieser Dimensionen wurden bereits mehrfach genannt; sie bestehen, sofern sie nicht aus der Oper bzw. dem Libretto selbst abgeleitet sind, meist aus fragwürdigen Referenzpunkten. Vielfach orientieren sie sich am von Dahlhaus beschriebenen »neuen« Paradigma der Opernforschung, das sich in der italienischen Gesangsooper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts artikuliert.<sup>1305</sup> Allerdings scheint es kaum gegenstandsaffin zu sein, eine bestimmte Gattungsausprägung zum idealtypischen Modell zu erheben, nur weil sie auf Seite der Rezipienten oder Kritiker (und somit indirekt auch im wissenschaftlichen Diskurs) ein »Erfolgsmodell« darstellt; der Aspekt erhält zudem vielfach besondere Brisanz, wenn diese Modellbildung unbewusst vollzogen wird.

Kaum noch Reiz besitzt offensichtlich die Diskussion um die Literarizität des Librettos: Literatur und Zweckbestimmung argumentativ zu vereinen ist anscheinend nicht mehr erforderlich, das Libretto wird mehrheitlich als zweckbestimmtes literarisches Genre beschrieben<sup>1306</sup> und avanciert zur abhängigen Funktionsliteratur; die Bandbreite der verwendeten Formulierungen reicht dabei von *spezifischer Literaturgattung*<sup>1307</sup>, *literarischer Textsorte*<sup>1308</sup> über *literarische Sonderform, die in literarischen Traditionen steht*<sup>1309</sup> oder *eigener literarischer Gattung, die jedoch sinnvoll nur unter musikalischen Fragestellungen zu behandeln ist*<sup>1310</sup> bis hin zu *ergänzbarer literarischer Form*<sup>1311</sup>, *linguistischer Substruktur der Oper*<sup>1312</sup> oder *Ermöglichungsstruktur*<sup>1313</sup>. Nur selten wird zu diesem Thema keine Stellung bezogen.<sup>1314</sup> Kaum noch eigens erwähnt werden in diesem Zusammenhang Mechanismen der semantische Unterdetermination, ebenso wenig wie unterschiedliche Textstadien des Librettos (zur Vertonung gereichter vs. tatsächlich vertonter Text): Überlegungen hinsichtlich seiner Materialität stehen in dieser Phase nicht im Mittelpunkt.

Der bereits in den 1970er Jahren zunehmend beobachtbare Trend zum affirmativen<sup>1315</sup> oder auch differenzierenden<sup>1316</sup> Vergleich von Libretto und Drama setzt sich dagegen deutlich wahrnehmbar durch; wird dabei das Drama als Referenzpunkt angesprochen und dementsprechend Bezüge zum Libretto hergestellt, scheint sich eine nicht unproblematische Konfiguration zu ergeben: So lässt sich zwar einerseits die Nähe zwischen Drama und Libretto nicht leugnen,<sup>1317</sup> andererseits jedoch werden

---

<sup>1304</sup> Achberger 1980, Krenek 1980; mit Einschränkungen Voss 1981; Koebner 1982, Lindenberger 1984, Ringger 1984, Zerinschek 1984, Fricke 1985, Dahlhaus 1986, indirekt auch Weisstein 1986, der sich auf verschiedene Relationen zwischen Libretto und Musik bezieht; Nieder 1989.

<sup>1305</sup> Dahlhaus 1982c.

<sup>1306</sup> Zerinschek 1981, 1984; Gier 1986a.

<sup>1307</sup> Achberger 1980.

<sup>1308</sup> Fischer 1985a.

<sup>1309</sup> Nieder 1989.

<sup>1310</sup> Konold 1987.

<sup>1311</sup> Koebner 1982.

<sup>1312</sup> Krenek 1980.

<sup>1313</sup> Gumbrecht 1986.

<sup>1314</sup> Voss 1981, Ringger 1984, 1986a.

<sup>1315</sup> Gier 1986c.

<sup>1316</sup> Ringger 1986a.

<sup>1317</sup> Diese besteht etwa durch eine genetische Nähe mindestens bis hin zur Verfertigung von Libretti in gebundenen Versen, aber zugleich auch hinsichtlich gewisser dramaturgischer Äquivalenzen.

gerade bei auf gedruckten Texten (»Reclam-Heftchen«) basierenden Vergleichen die nicht zu ignorierenden ausdrucks-technischen Differenzen (Sprechen vs. Singen) meist vernachlässigt.

Während mehrheitlich auf die bereits zuvor etablierte Integration der Theatralität des Operntextes Bezug genommen wird, bleibt dieser Aspekt nur an wenigen Stellen unberücksichtigt – fällt dort aber umso stärker ins Gewicht.<sup>1318</sup> In diesem Rahmen weiterhin erschreckend auffällig ist die noch immer anhaltende Unterrepräsentation der Theaterwissenschaft im Diskurs der Librettoforschung.

Besonders im Vergleich zur vorhergehenden Phase der 1970er Jahre wird deutlich, dass kaum Beiträge mit grundlegenden Erweiterungen der Perspektiven in diesem Abschnitt erfolgen; dagegen werden mehr einzelne und detaillierte Untersuchungen vorgestellt: Damit wird es für die Librettoforschung der 1980er aber letztlich schwer, eindeutig zu entscheiden, ob es sich, so wie in der betreffenden Forschungsliteratur zwar selbst mehrfach konstatiert wird, um eine Konstitution zur eigenen Forschungsrichtung handelt oder demgegenüber sogar eher von einer gewissen Stagnation auszugehen wäre, da die relevanten Aspekte nun eher in der Opernforschung diskutiert werden.

#### 4.8 Fokus III: Literaturtheorie in der Musikwissenschaft

Swantje Gostomzyk verortet neben den Beiträgen der amerikanischen Komparatisten für die 1970er Jahre noch eine weitere Entwicklungslinie der Librettoforschung, denn es »[...] entdeckte die amerikanische Musikwissenschaft die Komplexität literaturtheoretischer Debatten für sich.«<sup>1319</sup> Allerdings ergaben sich, wie sie selbst konstatiert, dadurch keine nachweisbaren Effekte auf die Librettoforschung, weswegen eine Forderung nach verstärkter Integration dieser Thesen in den Diskurs der Librettoforschung – zumindest auf dieser Basis – ungerechtfertigt scheint;<sup>1320</sup> ganz abgesehen von der Problematik, diesen Bereich als eigene Strömung innerhalb der Librettoforschung zu verorten. Ein möglicher Grund für den geringen Einfluss auf die europäische Librettoforschung dieser von Gostomzyk beschriebenen Strömung innerhalb der amerikanischen Musikwissenschaft mag jedenfalls darin bestehen, dass sich diese zuvorderst für die Musik der Oper interessiert und weniger für das Libretto:

In the mid-1980s, the analysis of operatic music was catapulted into musicological discourse as a central issue, notably with the publication of *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Not surprisingly, the approaches were decidedly mixed: some contributors adopted or adapted methods that for generations had been applied to 'absolute' instrumental music; others, notably Carolyn Abbate and Roger Parker, sharply criticized such methods and called for new ones.<sup>1321</sup>

Auch wenn somit kein breiter Einfluss dieser Richtung in der europäischen Librettoforschung nachweisbar ist, so werden dennoch einzelne Aspekte rezipiert. Ein wesentlicher Fluchtpunkt innerhalb der amerikanischen Debatte ergibt sich dabei in den Vorschlägen von Edward T. Cone, der auf der Suche nach Erzählinstanzen in der Musik ist:

---

<sup>1318</sup> Etwa Nieder 1989.

<sup>1319</sup> Gostomzyk 2009, S. 16. Es gilt zu beachten, dass sich Gostomzyk hier ausschließlich auf die Rezeption literaturtheoretischer Modelle bezieht; wie seit Kapitel 4.2 erkennbar wurde, setzte sich die Musikwissenschaft bereits zuvor mit dem Libretto auseinander.

<sup>1320</sup> Siehe dazu ibd., S. 17.

<sup>1321</sup> Webster 1997, S. 340.

Music is a language. Such, at least, is the implicit assumption, if not the explicit assertion, of many of those who talk and write about it. Music communicates, it makes statements, it conveys messages, it expresses emotions. It has its own syntax, its own rhetoric, even its own semantics. For we are told that music has meaning, although not two authorities seem able to agree on what that meaning is. There is consequently a great deal of discussion concerning just what music says and how, indeed, it can say anything. But in all this argument one question is seldom, if ever, asked: If music is a language, then who is speaking?<sup>1322</sup>

Der Mittelpunkt von Cones Konzeption findet sich in der Vokalmusik. Ausgehend von der gegen Ende der 1960er Jahre in der Literaturwissenschaft entwickelten (poststrukturalistischen) Sichtweise, dass Erzähler und Figuren *nicht* die Stimme und Sichtweise des Autors sein müssen (bzw. sind), entwickelt Cone sein *persona*-Konzept, das er vom Kunstlied auf die Oper ausdehnt;<sup>1323</sup> hierbei unterstellt er die Existenz unterschiedlicher Rollen (*persona*), welche sich in den musikalischen Artikulationen manifestieren würden:

The composer speaks with double voice, through a musical persona that assumes a double guise. The message of the accompaniment is direct, for it is not mediated by the words of a specific personality but is communicated through the gestures of the music alone; yet for this reason it seems veiled by comparison with the message of the voice. In the vocal line the persona speaks only through a dramatic character that expresses itself in words as well as in musical gestures, but as a result this line enjoys an explicitness that the mute instrumental part lacks.<sup>1324</sup>

Die *vocal persona* artikuliert sich durch Melodie und Sprache, Klangfarbe und lautlichen Klang<sup>1325</sup> – und somit mehr Dimensionen, als durch den sprachlichen Rollentext allein vorgegeben werden. Cone beschreibt allerdings noch weitere Instanzen, die James Webster folgendermaßen erläutert:

In *The Composer's Voice*, Edward T. Cone interprets musical compositions in terms of the various different 'personae' which inhabit them. Regarding vocal music, his chief distinction is that between the singer (the 'vocal persona') and the accompanist (the 'virtual persona'); their 'implicit' or 'complete persona,' equated with the 'composer's voice' itself. He also suggest a parallel distinction between the 'conscious' aspects of singing character's motivation, and the many 'subconscious' layers of knowledge and feeling which are articulated by the accompaniment alone. A central and fruitful aspect of this approach is its focus on the multiplicity of 'personae' and their varying functions in different works. (I prefer to call these entities 'agents,' on the grounds that many essential forces in musical works have no associations with texts or characters; the 'personae' thus comprise a subset of the larger class of musical agents. In certain contexts, Cone himself calls his personae 'protagonists,' implying a conceptual proximity to the notion of agency. [...])<sup>1326</sup>

Nach der Ansicht von Fred Everett Maus versteht Cone die Summe dieser einzelnen »Erfüllungshilfen« (bzw. Vermittlungsinstanzen) als *Stimme des Komponisten*:

Cone's book insists at many points that the multiple personae or agents of a composition should be understood in terms of a single encompassing persona [...] According to Cone, a single persona (named in various ways, as 'the complete musical persona,' 'the composer's persona,' or 'the composer's voice') controls everything in the composition: 'It is to be posited as an intelligence *embracing and controlling* all the elements of musical thought that comprise a work'.<sup>1327</sup>

Die Annahme Cones, dass sich durch die Agglomeration der unterschiedlichen *personae* die Stimme des Komponisten ausdrückt, stellt jedoch einen fundamentalen Unterschied zu den in der Literaturwissenschaft populären Erzähltheorien dar, die – geradezu diametral – vom *Tod des Autors*<sup>1328</sup> aus-

<sup>1322</sup> Cone 1974, S. 1.

<sup>1323</sup> »On the stage the singer does not portray a dramatic character directly but represents a character in a narrative. He is enacting the musical persona's conception of the character; that is, he is quoting rather than talking.« (ibid., S. 13).

<sup>1324</sup> Ibid., S. 16f.

<sup>1325</sup> Vgl. ibid., S. 9f.

<sup>1326</sup> Webster 1989, S. 44.

<sup>1327</sup> Maus 2004, S. 23.

<sup>1328</sup> So der deutsche Titel des Aufsatzes *La mort de l'auteur* von Roland Barthes (1967/1968), der, ebenso wie Umberto Eco oder Michel Foucault (»Was ist ein Autor?«, orig. »*Qu'est-ce qu'un auteur?*« (1969, 1974)), maßgeblich dazu



gehen und daher Autor und Erzählinstanzen strikt trennen bzw. das Prinzip des Autors sogar vollständig vom Text ablösen. Neben dieser grundsätzlichen Angreifbarkeit von Cones Konzept sind unglückliche Metaphern wie die folgende einer Akzeptanz seiner Thesen nicht unbedingt zuträglich:

There is thus triad of personas, or persona-like figures, involved in the accompanied song: the vocal, the instrumental, and the (complete) musical. Without pursuing the analogy too far, one can note certain correspondences between this trinity and that of Christian dogma. The song as a whole is the utterance – the creation – of the complete musical persona. Like the Father, this persona ‘begets’ in the vocal persona’s Son that embodies its Word; and it produces in the accompaniment a ‘Holy Spirit’ that speaks to us directly, without the mediation of the World.<sup>1329</sup>

Auch wenn Cone seine Thesen später mehrfach konstatiert,<sup>1330</sup> finden sich darin für die Librettoforschung kaum aufgreifbare Aspekte;<sup>1331</sup> dies mag damit zusammenhängen, dass der zentrale Punkt in Cones Untersuchungen meist das Kunstlied ist und nicht die Oper. Zwar scheint sein Forschungsinteresse gelegentlich Belange der Librettoforschung zu tangieren: »How does the world of opera differ from other dramatic worlds? Who are the people that inhabit it, and what sorts of lives do they lead there? That is why my subject perforce assumed a more general form.«<sup>1332</sup> Allerdings bleiben seine Antworten für die Librettoforschung unbefriedigend.<sup>1333</sup> Gostomzyk stellt fest: »Die weitere Rezeption seiner Thesen, etwa durch eine Debatte im *Cambridge Opera Journal* 1991/92, hat bisher noch kein schlüssiges Kommunikationsmodell für die Oper hervorgebracht.«<sup>1334</sup> Im *Cambridge Opera Journal* entwickelt sich in den Jahren 1991 und 1992 eine zwischen dem amerikanischen Musikphilosophen Peter Kivy und den beiden Musikwissenschaftlern David Rosen und Ellen Rosand geführte Diskussion um eine Beschreibung der Oper auf Grundlage von Cones Thesen. Kivy, der auch anderweitig zum Thema beiträgt,<sup>1335</sup> artikuliert unter Berufung auf Kermans *Opera as Drama* seine Ansicht der Literarizität (bzw. Dramatizität) der Oper:

I do not share the view that opera is either a low form of music *or* a low form of drama. I have tried to make out that it can be fruitfully seen as a musical form that has transmuted drama into music.<sup>1336</sup> [...] We may understand it, or them, under the description (made current by Kerman) of ‘opera as drama’; or we can understand it, and them, as I have tried to suggest in this book, under the description of ‘drama-made-music’.<sup>1337</sup>

So modifiziert Kivy im weiteren Verlauf Cones Fragestellungen zwar vorsichtig,<sup>1338</sup> widerspricht seinem Ansatz aber nicht nachhaltig<sup>1339</sup> – im Gegensatz etwa zu Rosand<sup>1340</sup> und Rosen<sup>1341</sup>.

---

beitrag, die Fixierung der Literaturwissenschaft auf die Autorintention aufzuheben.

<sup>1329</sup> Cone 1974, S. 17f.

<sup>1330</sup> Cone 1989 und 1992.

<sup>1331</sup> »If operatic characters are aware of singing, and composing their own parts, that must be because their subconscious lies so close to the surface as to be available for scrutiny – by themselves, by one another, and by the audience. Such personalities must wear their heart on their sleeves – and that is exactly what we feel they do. That is what it means to be an operatic character.« (Cone 1992, S. 178).

<sup>1332</sup> Cone 1989, S. 125.

<sup>1333</sup> So lautet etwa sein Fazit in *The World of Opera and its Inhabitants*: »But that is just what characters in opera do: they go around singing songs all the time.« (ibid., S. 138).

<sup>1334</sup> Gostomzyk 2009, S. 16.

<sup>1335</sup> Kivy 1984, 1994.

<sup>1336</sup> Kivy 1988, S. 257.

<sup>1337</sup> Ibid., S. 261. Es wird an diesem Beispiel übrigens deutlich, dass Gostomzyk Kivy anscheinend missversteht, denn er plädiert gerade *für* die Perspektive der »drama-made-music« (und nicht *dagegen*, wie Gostomzyk angibt (siehe Gostomzyk 2009, S. 16, Anmerkung 20)).

<sup>1338</sup> Kivy erweitert Cones Fragen (*How does the world of opera differ from other dramatic worlds?* und *Who are the people that inhabit it, and what sorts of lives do they lead there?*): »More particularly, my question is: What is the nature of operatic utterance? How are operatic characters ‘saying’?« (Kivy 1991, S. 63).

Für die jüngere Entwicklung erklärt Gostomzyk die Herausbildung eines eigenen Forschungszweiges: »In verzögerter Rezeption der Thesen Cones und im Zusammenhang mit der Entwicklung einer postmodernen *new musicology* entstand Ende der 1980er Jahre ein ›new branch of music criticism‹, der unter dem Titel *musical narratology* firmierte.«<sup>1342</sup> Dennoch muss auch in diesem Fall konstatiert werden: »Der Nutzen für die Opernanalyse hielt sich jedoch in Grenzen.«<sup>1343</sup> Cones Ansatz liefert offenbar nicht nur für die Librettoforschung im Speziellen, sondern für die Opernforschung im Allgemeinen keine neuen Ansatzpunkte. Gostomzyk klagt weiter:

Auch verschloß sich die Debatte in hermetischer Eigendynamik: die angloamerikanische Opernforschung fand kaum Anknüpfungspunkte, in der deutschen Musikwissenschaft wurde sie gar nicht rezipiert. Auch zum akademischen Zirkel der komparatistischen ›Word and Music studies‹ gab es keine Verbindung, so daß neben der von Scher (1999) angemahnten Internationalisierung der Forschung auch eine Verknüpfung der bestehenden Bemühungen von Komparatistik und Musikwissenschaft zu wünschen ist.<sup>1344</sup>

Derart vollständig isoliert erweist sich die Sachlage jedoch nicht; gerade Publikationen von bekannten amerikanischen Musikwissenschaftlern wie Carolyn Abbate werden durchaus von der europäischen Librettoforschung wahrgenommen – wie etwa eine von ihr gemeinsam mit dem britischen Musikwissenschaftler Roger Parker herausgegebene Aufsatzsammlung,<sup>1345</sup> die sich auf die beiden Säulen des 19. Jahrhunderts, Verdi und Wagner, konzentriert. Die eher geringe Integration in den Diskurs der Librettoforschung oder den komparatistischen Ansätzen entsteht dabei – wie bereits erwähnt – durch die Fokussierung dieser Perspektive auf die Musik: »Analysis, broadly defined, is a detailed and complex investigation into the substance of a musical work, one taking the musical text as its primary object.«<sup>1346</sup> Ähnliches gilt für eine 1991 publizierte Monographie von Abbate,<sup>1347</sup> in der sie Cones *Voices*-Konzept mit erzähltheoretischen Aspekten zu einem eigenen Begriff (*narrating voice*) anreichert<sup>1348</sup> und ein Modell musikalischer Intertextualität entwickelt.<sup>1349</sup> Tatsächlich bezieht sich dieses aber lediglich auf isolierbare Erzählsituationen: Da laut Abbates Theorie nur einzelne Augenblicke in der Oper erzählenden Charakter besitzen, beschränkt sich ihre Analyse demzufolge auf Lieder und Balladen.<sup>1350</sup> Die von ihr vorgestellten besonderen narrativen Momente der Oper er-

<sup>1339</sup> »Secondly, if the 'speaker' is the only character in the operatic world to hear the expressive orchestra, we will have to answer in response to our third question – What (if anything) is its counterpart in our world, the real world? – that there seems to be no counterpart at all, unless we believe that there is some kind of 'secret' expression, which only the expressor is privy to, that always accompanies the occurrence of public expression in speech and gesture.« (ibd., S. 74).

<sup>1340</sup> »Operatic characters do indeed sing all the time, but what they sing are not always songs. Cone has bravely sought to discern and define these distinctions, but, like the rest of us in the audience, he, too, ultimately surrenders to the power of music.« (Rosand 1992, S. 80).

<sup>1341</sup> Rosen kommentiert sowohl Cone als auch Kivys Replik: »In short, I find Cone's and Kivy's hypothesis unacceptable in that it is counterintuitive, leads to unpalatable claims [...], and often brings to the fore questions that are decidedly unintriguing. Furthermore, neither Cone nor Kivy provides an argument that convincingly supports that hypothesis.« (Rosen 1992, S. 69).

<sup>1342</sup> Gostomzyk 2009, S. 16.

<sup>1343</sup> Ibd.

<sup>1344</sup> Ibd., S. 17.

<sup>1345</sup> Abbate/Parker 1989a.

<sup>1346</sup> Abbate/Parker 1989b, S. 1.

<sup>1347</sup> Abbate 1991.

<sup>1348</sup> Siehe ibd., S. 19.

<sup>1349</sup> Siehe ibd., S. 42.

<sup>1350</sup> Etwa die Romanze der Emmy im 3. Akt von Heinrich Marschners *Der Vampyr*, die Ballade der Senta (2. Akt, *Der*

weisen sich jedoch als konventionelle Einlagelieder, weshalb der Enthusiasmus' für Abbates Studie, wie er etwa übersprudelnd in Richard Taruskins Rezension sichtbar ist,<sup>1351</sup> in dieser Form aus Sicht der Librettoforschung nur schwer zu teilen wäre. Auch wenn Abbate ihre Perspektive später noch um das eigenwillige Prinzip der »unhörbaren« Musik erweitert,<sup>1352</sup> bleiben die Anknüpfungspunkte dieses Ansatzes für die Librettoforschung, auch wenn sie ihn keinesfalls ignoriert, aber letztlich gering.

Die Debatte der amerikanischen Musikwissenschaftler um die *musical narratology* wird also nur spärlich von der europäischen Librettoforschung aufgegriffen und bleibt somit ohne größeren Einfluss: Weil sich die Analysemodelle der an diesem Diskurs partizipierenden amerikanischen Musikwissenschaftler als hochgradig musikorientiert zeigen und daher die übrigen zu betrachtenden Dimensionen (wie Text, Bühne etc.) stets in Relation zu Musik setzen oder sie in (extremer) Abhängigkeit von der Musik deuten, erlangt dieses Analyseprocedere für die Librettoforschung nur bedingte Brauchbarkeit. Anders verhält es sich mit einzelnen Aspekten; so verdeutlicht beispielsweise Sergio Durante, dass die Verbindung zwischen Text und Musik in der Oper nicht zwangsläufig direkt auf die Emotionalität von Figuren oder Handlung bezogen ein muss, sondern ebenso auch durch formale Aspekte determiniert sein kann:

The choice (or elaboration) of a certain musical form, for example, generally results from a combination of factors. Thus a *rondò* usually is assigned to a noble character (or the *prima donna*) and marks a highpoint within the plot. [...] However, this does not imply a link between formal types and characterological implications. The musical parameters can interact with any of the domains, at any level. In *Così fan tutte*, the trio 'È la fede delle femine' (No. 2) is based on the relationship between the near-quotation from Metastasio in the text and the varied *da capo* form associated with the classic Metastasian aria; the psychology of the characters plays only a secondary role.<sup>1353</sup>

#### 4.9 Differenzierungsphase II: Intermedialität (1990er Jahre)

Das nachhaltige Postulieren der Existenz einer wissenschaftlichen Disziplin alleine vermag diese noch nicht als eigenen Forschungsbereich zu legitimieren; ebenso wenig werden dadurch noch zu formulierende Zielstellungen oder ausstehende methodologische Fragen geklärt – beides wurde besonders in den vorhergehenden Kapiteln deutlich erkennbar. Dennoch weist eine beachtliche Anzahl an Forschungsbeiträgen ein signifikantes Interesse am Operntext auf, kann daher gebündelt und (zunächst unabhängig von einer befriedigenden Beantwortung systematisch-theoretischer Fragen) schlichtweg emphatisch als Korpus der Librettoforschung verstanden werden. Unter Fortsetzung der bisherigen Phasenbildung kann daher für die hier betrachtete Periode von einer (nach den 1970er Jahren) weiteren Differenzierungsphase gesprochen werden: Während dabei in dieser ersten Phase

---

*fliegende Holländer* von Richard Wagner), die sog. *Glöckchenarie* der Lakmé (1. Akt, *Lakmé* von Léo Delibes) oder Raimbaults Ballade *Jadis régnait en Normandie* (1. Akt, *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer).

<sup>1351</sup> »For fostering what seems to me the finest symbiosis between theoretical speculation and particular insight yet accomplished on behalf of music, Carolyn Abbate deserves a higher praise. She is more than a virtuoso; she is a heroine.« (Taruskin 1992, S. 197).

<sup>1352</sup> »In earlier writings, I suggested that there are schisms in Romantic opera – especially the break between onstage songs and 'everything else' – that reflect among others thing a boundary between material and transcendent worlds, and ways to bridge the two. This came to seem to simple and homogenous, encouraging too strongly a sense that 'everything else' captures a transcendent object, when 'everything else' is, rather, one aspect of representing a distinction. What began to interest me was something more radical, music that literally is not present in the work: a musical object to which, as I saw it, the listener is directed, without that object ever being revealed.« (Abbate 2001, S. VII).

<sup>1353</sup> Durante 1997, S. 326f.

eine Auffächerung grundlegend auf den Untersuchungsgegenstand gerichteter Perspektiven erfolgte, ergibt sich für den hier behandelten Zeitraum nicht nur eine Erweiterung innerhalb bestehender Perspektiven, sondern auch auf benachbarte Disziplinen bzw. Forschungsbereiche. Eine grundlegende Gemeinsamkeit besteht außerdem darin, dass in beiden Phasen das Interesse am Zusammenwirken von Text und Ton einen weitgehend dominierenden Aspekt darstellt.

Grundsätzlich geht eine Vielzahl der Impulse von den unmittelbar vom Libretto oder der Oper betroffenen Disziplinen wie der Musikwissenschaft aus, deren Einstellung gegenüber dem Libretto besonders durch Einträge in Nachschlagewerken erkennbar wird (siehe Kapitel 4.6);<sup>1354</sup> durch das Aufgreifen literaturwissenschaftlicher Ansätze (Kapitel 4.8)<sup>1355</sup> zeigt sich eine Tendenz zum interdisziplinären Vorgehen, kann aber nur eingeschränkte einzelne Erkenntnisse für die Librettoforschung bereitstellen. Ein weiterer Bereich ist die Schnittmenge von zwischen Opern- und Librettoforschung fluktuierenden Schriften,<sup>1356</sup> zugleich aber bereits auch direkt als Librettoforschung (mit historisch-spezifischer Ausrichtung) etikettierbare Beiträge<sup>1357</sup>. Als relevantes Thema zeigt sich (nach den 1980er Jahren) wieder (und für die Debatte an sich somit noch immer) die Literaturoper.<sup>1358</sup> Über diesen Topos ergibt sich auch eine Verbindung zur Literaturwissenschaft,<sup>1359</sup> die jedoch daneben das Libretto mehrheitlich als von dieser Kategorie unabhängiges literarisches Phänomen untersucht:<sup>1360</sup> Diese Perspektive kulminiert in den Ausführungen von Albert Gier<sup>1361</sup> und verdichtet sich darin zur (radikalen) *Librettologie*. Auch in der Komparatistik setzt sich das Interesse an der Oper<sup>1362</sup>, ihrem Text<sup>1363</sup> und Wort-Ton-Verhältnissen<sup>1364</sup> fort. Die Fortführung und Erweiterung der dabei festgehaltenen Beobachtungen und aufgestellten Thesen mündet letztlich in das Feld intermedialer Forschungsansätze, die gleichzeitig Relevanz in der Medienwissenschaft beanspruchen<sup>1365</sup> und somit die musikoliterarischen Studien der Komparatistik substituieren bzw. in modifizierter Form (Intermedialitätsforschung) weiterführen. Aus der Theaterwissenschaft erfolgen auch weiterhin nur sehr wenige Beiträge zur Librettoforschung: Während sich eine Monographie zu den Libretti Ingeborg Bachmanns

<sup>1354</sup> Zu nennen sind etwa das *New Grove Dictionary of Opera* (mit Beiträgen von Budden 1992, Macnutt 1992 und Trowell 1992) sowie die zweite Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG2; darin etwa Borchmeyer 1996, Leopold 1996, Ross 1996, Donin-Janž 1996, Buschmeier 1996a und b, Bauman 1996, Harris 1996, Macnutt 1996 (siehe auch Kapitel 6.1)).

<sup>1355</sup> Beispielsweise Kivy 1992/1994, Cone 1992, Rosand 1992, Rosen 1992, Durante 1997, Webster 1997.

<sup>1356</sup> Stellvertretend für den Bereich der historischen Konstituierung der Oper bzw. des Librettos etwa Sternfeld 1993 (dabei handelt es sich um den österreichischen Musikwissenschaftler *Friedrich Wilhelm Sternfeld* (1914-1994), der zuletzt als Professor für Musikwissenschaft in Oxford tätig war).

<sup>1357</sup> Hortschansky 1991a, b.

<sup>1358</sup> Ullrich 1991, Schmidt 1993, Burde 1996, Petersen/Winter 1997, Petersen 1999 (siehe dazu Kapitel 3).

<sup>1359</sup> Müller 1999, Schmitt-v. Mühlenfels 1999.

<sup>1360</sup> Donin-Janž 1994, Mehlretter 1994, Loskant 1995, Treichel 1995, Weisstein 1996, Beck 1997, Rosmarin 1999.

<sup>1361</sup> Gier 1995a, b, 1998a, b, 1999a, b. Seit 1994 veröffentlicht Gier außerdem die *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* (Bamberg) (siehe Kapitel 4.11).

<sup>1362</sup> Lindenberger 1998.

<sup>1363</sup> Zerinschek 1990.

<sup>1364</sup> Scher 1992 (darin etwa Cone 1992), Walter 1992a (darin etwa Walter 1992b, c; Charlton 1992, Hiß 1992, Maehder 1992b, Lindenberger 1992), Bernhart 1994a (darin Bernhart 1994b, Krones 1994, Harweg 1994 und Jiránek 1994), Kreutzer 1994a (darin zwar Kreutzer 1994b, dieser Beitrag ist allerdings lediglich eine leichte Bearbeitung von Kreutzer 1977), Gier/Gruber 1995 (darin Gier 1995a und Gruber 1995), Zima 1995a (darin Gier 1995b, Müller 1995, Scheit 1995b, Zima 1995b, c).

<sup>1365</sup> Helbig 1998 (darin Füger 1998, Müller 1998, Paech 1998, Steiger 1998), Bernhart/Scher/Wolf 1999 (darin Bernhart 1999, Scher 1999, Wolf 1999, Halliwell 1999 und Weisstein 1999).

etwa eher nominell dort positionieren lässt, da sie im Kern literaturwissenschaftliche Perspektiven verfolgt,<sup>1366</sup> versteht sich eine Aufsatzsammlung dagegen als Aufruf zu einer spezialisierten Musiktheaterwissenschaft.<sup>1367</sup> Erstmals ausführlich betreten in diesem Jahrzehnt die Editionswissenschaft<sup>1368</sup> und die Translatologie<sup>1369</sup> das Feld der Librettoforschung.

Eine – über viele Fachgrenzen hinweg – zu beobachtende Tendenz innerhalb der Librettoforschung dieser Periode zeigt sich in einer Hinwendung zu Sachverhalten, welche die historische bzw. spezielle Librettoforschung betreffen, wie beispielhaft in einem von Klaus Hortschansky vorgelegten Tagungsbericht<sup>1370</sup> deutlich wird: Er selbst analysiert ein spezielles Phänomen der venezianischen Oper gegen Ende des 18. Jahrhunderts: »Es muß auffallen, daß um 1790 eine Reihe von Libretti geschrieben wurde, die ›La morte di ...‹ überschrieben sind und die auch tragisch, d.h. mit dem Tod des Protagonisten bzw. der Protagonistin enden.«<sup>1371</sup> Für die (historische) Librettoforschung von Relevanz wäre der deutliche Verstoß gegen das dominierende Prinzip des obligatorischen *lieto fine*:

Nach mehr als 100 Jahren eines Operntheaters, das sich in barockem Selbstgefühl und Optimismus als ein Abbild der besten aller Welten artikuliert hatte, gewinnt der tragische Aspekt als Schluß am Ende des 18. Jahrhunderts nach langer Zeit wieder an Bedeutung.<sup>1372</sup>

Als Ursache dieses Umbruchs bestimmt Hortschansky nicht nur ein verändertes Geschmacksempfinden: Am Beispiel von *La morte di Mitridate* (Libretto von Simeone Antonio Sografi, UA Venedig 1797 im Teatro La Fenice mit Musik von Nicola Antonio Zingarelli)<sup>1373</sup> erläutert er die dafür verantwortliche kulturell-politische Verknüpfung:

Man kann den Sachverhalt in *La morte di Mitridate*, nachdem er einmal dargestellt worden ist, von mehreren Gesichtspunkten aus untersuchen und interpretieren. Spiegelten sich in der Librettistik bislang Grundtendenzen der aristokratisch-höfischen Gesellschafts- und Staatsvorstellungen wider, so wäre die Hereinnahme des tragischen Endes in dieses Grundkonzept mit dem gleichen methodischen Maßstab zu betrachten. Nicht die Person des Herrschers wäre damit in Frage gestellt, sondern das absolutistische Staatswesen an sich.<sup>1374</sup>

Die nachhaltige Änderung der politischen Verhältnisse (hier das Ende der venezianischen Republik) kann sich in einer veränderten Librettostruktur niederschlagen (indem das obligatorische Ende mit wohlgefallendem Ausklang, *deus-ex-machina* und damit Huldigung absolutistischer Herrschaft durch »individuelle«, aus eigenem Antrieb agierende und auf politische Umstände reagierende Sub-

<sup>1366</sup> Grell 1995.

<sup>1367</sup> Bayerdörfer 1999a (darin etwa Bayerdörfer 1999b, c; Gier 1999b, Liebscher 1999, Vill 1999, Woitas 1999, Fischer 1999, Schlüter 1999 und Kühn 1999).

<sup>1368</sup> Dürr et al. 1998a (darin Buschmeier 1998, Lühning 1998, Plachta 1998 und Wyss 1998).

<sup>1369</sup> Kaindl 1995, Micke 1998.

<sup>1370</sup> Diese Publikation präsentiert die Ergebnisse eines zweitägigen Kolloquiums (*Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*) des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster vom Juni 1989.

<sup>1371</sup> Hortschansky 1991b, S. 233.

<sup>1372</sup> *Ibd.*, S. 236. Mit dem unglücklichen Opern-Ausgang, dem *fine infelice*, operierte jedoch beinahe 100 Jahre zuvor bereits der italienische Librettist Girolamo Frigimelica in seinen venezianischen Libretti von 1694-1708 (vgl. Leich 1972, S. 160f. bzw. Kapitel 4.5).

<sup>1373</sup> Katharina Kost gibt allerdings an, dass die musikalische Fassung von Zingarelli nur kurz vor dem Hintergrund tagesaktueller politischer Ereignisse (der Einnahme der Republik Venedig durch Napoléon Bonaparte) en vogue war: »Die Aufführungsgeschichte der zingarellischen Vertonung war denn auch schnell vorüber; in den Jahren nach 1797 kehrte man zur Erstvertonung Sebastiano Nasolinis zurück, in der Sografis Libretto 1796 in Vicenza uraufgeführt worden war. Die ‚demokratisierte‘ Fassung von 1797 hingegen verschwand in der Versenkung.« (Kost 2006 (Band 1), S. 195).

<sup>1374</sup> Hortschansky 1991b, S. 247.

jekte substituiert wird) – allerdings können solche Beobachtungen, wie sie von Hortschansky vorgenommen werden, fundiert nur an hochgradig verbindlichen Strukturen unterliegenden Libretti festgestellt werden.

Mehrere Untersuchungen aus der Literaturwissenschaft konzentrieren sich ebenfalls auf zeitlich bzw. systematisch konkret fixierbare Bereiche, betonen jedoch den eher soziokulturell-dramaturgischen Beobachtungen Hortschanskys gegenüber die (strenge) Behandlung des Librettos als literarische Gattung. In diesem Sinne beschreibt Florian Mehlretter in seiner Dissertationsschrift über das venezianische Opernlibretto des 17. Jahrhunderts:

Es wird – unter weitgehender Vermeidung einer interdisziplinären Ausweitung des Ansatzes – eine literarhistorische Analyse unternommen, die aufgrund eines Merkmalsbündels eine historische literarische Gattung 'venezianisches Opernlibretto' von den davor und danach geläufigen Typen abgrenzen will.<sup>1375</sup>

Dennoch kommt Mehlretter nicht umhin, etwas Grundlegendes zur Gattung *Libretto* an sich vortragen, da er die Besonderheiten des venezianischen Librettotypus' in der Differenz verdeutlichen möchte; er verortet das Libretto unter Berufung auf den einschlägigen Lexikon-Artikel von Abert 1960 als Funktionsliteratur und stellt die These auf:

Um die Kategorie des Librettos dann sinnvoll von anderen dramatischen Gattungen absetzen zu können, benötigt man eine Eigenschaft, die allen Libretti aller Epochen gemeinsam sein muß und anderen dramatischen Texten nicht eigen [sein; Anm. d. Verf.] darf. Diese Eigenschaft kann recht abstrakt gefaßt werden [...] Die Anwesenheit von Merkmalen, die auf eine Vertonung des gesamten Textes hin konzipiert sind, macht diesen zum Libretto. Die Gattung ist also durch einen Zusammenhang zwischen Gattungsmerkmalen und Funktion der Gattung bestimmt, nicht durch die je konkreten epochenspezifisch verschiedenen Merkmale. Durch diese Definition entfällt die Aporie vieler Gattungsdiskussionen, ein Textkorpus aufgrund von Eigenschaften eingrenzen zu müssen, die allererst aus der Analyse eben dieses Textkorpus hätten erwachsen müssen.<sup>1376</sup>

Nun könnte der Sachverhalt, dass sich das Phänomen *Literaturoper* mit dieser Definition nicht erfassen oder beschreiben ließe,<sup>1377</sup> zunächst zweifellos vernachlässigt werden, denn demgegenüber ernsthaft problematisch scheint die fehlende Substanz der Formulierung selbst zu sein: Mehlretter denkt zu sehr von seinem Untersuchungsgegenstand (und somit historischen Regelpoetiken) aus, denn der Aspekt der Vertonbarkeit, worauf er als zentrale Charakteristik zielt, spielt gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zumindest jedoch ab dem 20. Jahrhundert keine Rolle mehr, weil nun schlichtweg alles vertonbar wird: Dies ist damit kein über die gesamte Gattung hinweg gültiges Kriterium. Gleichzeitig muss sich sein Postulat mit der Frage konfrontiert sehen, weshalb – sollten die von ihm erwähnten epochenspezifisch verschiedenen Merkmale tatsächlich derart eindeutig existieren – diese nicht einfach genannt würden. Somit scheitert sein Bemühen, das Libretto als eigene Gattung mit universalen Kriterien zu definieren, an zwei grundlegenden Einwänden: Einerseits gibt es aufgrund des Phänomens *Literaturoper* keine exklusiven Eigenschaften, die nur dem Libretto zugehörig sind und keiner anderen dramatischen Gattung; andererseits ist es unsinnig, universale Gattungsmerkmale durch

<sup>1375</sup> Mehlretter 1994, S. 9.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, S. 10.

<sup>1377</sup> Dessen ist sich Mehlretter durchaus bewusst: »Ohne in Haarspaltereien verfallen zu wollen, möchte ich für diesen Fall folgende Anschauungsweise vorschlagen: Der Komponist *verwendet* ein für das Sprechtheater geschaffenes Drama als Libretto; dies kann er tun, wenn die Eigenschaften des Stückes zufällig mit den Eigenschaften zusammenfallen, die er, würde er ein Libretto in Auftrag geben, zur Bedingung seiner Vertonung machen würde. Ein solches Drama kann eigentlich nicht Objekt der Librettoanalyse sein, denn am Text selbst läßt sich nichts beobachten, was sich nicht auch mit den Analysemethoden für gesprochene Texte vollständig erfassen ließe, wenn auch das Zusammenfallen der auf solchermaßen konventionellem Wege erforschbaren Struktur mit einer (vom Autor nicht imaginierten) vertonbaren Gestalt unter Umständen auch für die Librettoanalyse von gewissem Interesse sein könnte.« (*ibid.*, S. 12).

eine Art Platzhalter oder Variable (*Vertonbarkeit*) generieren zu wollen – gerade so, als wolle man definieren, dass unter *Lyrik* alle Texte zu verstehen wären, die *lyrisch* sind; die *lyrischen* Eigenschaften jedoch differenzieren je nach Epoche und mögen dort jeweils eingesehen werden (exakt dieses Prinzip formuliert Mehltrittter für die Eigenschaften des Librettos in Form der allgemeinen Kategorie der Vertonbarkeit).<sup>1378</sup>

Während seine Ausführungen immerhin (libretto-)theoretische Reflexion anbieten, erweisen sich diese im Beitrag von Christiane Loskant als schwach ausgeprägt, denn von ihr werden nur wenige als relevant verstandene Aspekte und Schriften genannt.<sup>1379</sup> Es fehlen ausführliche Angaben zu den zugrunde gelegten Prämissen oder Methoden, womit zugleich offen bleibt, weshalb sich ihre Untersuchungsperspektive zwingend als eine *librettologische* erweisen sollte (wie der Titel ihrer Schrift konstatiert); zwar beschäftigt sie sich mit einem bestimmten Librettotitel,<sup>1380</sup> allerdings ist der erkenntnisgenerierende Mehrwert sowohl hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes als auch der kaum reflektierten Methoden und Ziele keinesfalls selbsterklärend: »Die Methode, musikgeschichtliche Phänomene anhand von primär nicht musikalischen Quellen erkennen – und daraus ableitend – gültige Aussagen formulieren zu wollen, hat experimentellen Charakter.«<sup>1381</sup>

Ebenso der speziellen bzw. historischen Librettoforschung zuzurechnen wäre die Studie von Beatrice Donin-Janž, die komplett auf die Berücksichtigung musikalischer Aspekte verzichtet und damit ein im Rahmen strikt librettologischer Studien immer wieder als legitim veranschlagtes Prozedere verfolgt:

Unbeantwortet bleibt hierbei allerdings immer noch die Frage nach der Legitimierung einer Libretto-Analyse, die die anderen Bestandteile der Oper nicht miteinbezieht. Maryse Jeuland-Meynaud stellt in diesem Zusammenhang fest, daß 'le livret est une structure signifiante, indépendamment du vêtement musical qui le recouvre'. Zwar ist das Libretto nur ein Teil eines Ganzen und also eigentlich kein autonomes Kunstwerk, es besitzt jedoch als dramatischer Text, wenn auch einer ganz besonderen Art, z.B. formale Eigenschaften – etwa bezüglich des Handlungsaufbaus, der Personalstruktur und der sprachlichen Gestaltung –, die auch unabhängig von der musikalischen Realisierung feststellbar und kategorisierbar sind, und deren Untersuchung durchaus eine Grundlage für die Partituranalyse bilden kann. Was bestimmte Aspekte der Operngeschichte angeht wie etwa die Entwicklung der Thematik oder die damit zusammenhängende soziologische Bedeutung des melodramatischen Repertoires, so sind diese überhaupt erst anhand der Textanalyse sichtbar zu machen. Dasselbe gilt für Studien, die auf das Verhältnis der Librettistik zu parallelen Entwicklungen der Dichtung und des Dramas eingehen. Nicht zu rechtfertigen ist hingegen eine Textanalyse, die versucht, wie es bisweilen in älteren Darstellungen vorkommt, das Libretto als eigenständiges Kunstprodukt zu beurteilen und unter Umständen sogar vom Libretto aus auf den Wert der jeweiligen Oper zu schließen. Ein solches Werturteil kann nur unter Berücksichtigung des Werkes in der Gesamtheit seiner Bestandteile erfolgen.<sup>1382</sup>

<sup>1378</sup> Gier als Verfechter einer strikten librettologischen Perspektive verkündet dagegen: »Mehltrittters Untersuchung...ist ein Musterbeispiel literaturwissenschaftlicher Libretto-Forschung: weil sie berücksichtigt, dass der Operntext zur Vertonung bestimmt ist, aber von der konkreten Komposition abstrahiert..., weil sie auf gründlicher Kenntnis der Poetiken und der literarischen Praxis der Epoche basiert.« (so Gier nach Angaben des Verlages von Mehltrittters Publikation ([www.peterlang.com/download/datasheet/31611/datasheet47343.pdf](http://www.peterlang.com/download/datasheet/31611/datasheet47343.pdf) (28.04.2014))).

<sup>1379</sup> Siehe dazu Loskant 1995, S. 15-18.

<sup>1380</sup> »Ausgehend von der Oper *Statira* (Text: Zeno/Pariati, Musik: F. Gasparini) sollen nun die bis zum Jahre 1800 erschienenen Libretti gleichen Titels untersucht werden. Die Libretti sind in einem Zeitraum von ca. 150 Jahren erschienen (1650-1800) und konzentrieren sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Technik der Parallelkomposition von Libretti, d.h. das Wiederauftauchen eines Librettos gleichen Titels in zeitlich kurzen Abständen, gibt zu der Untersuchung Anlaß, diese Libretti einer genaueren Prüfung zu unterziehen.« (ibid., S. 17).

<sup>1381</sup> Ibid., S. 161. Die Fragwürdigkeit eines solchen Vorgehens stellt sich in ähnlicher Weise für Giers Konzept der Librettologie.

<sup>1382</sup> Donin-Janž 1994 (Band 1), S. 12. Dabei darf nicht übersehen werden, dass für Jeuland-Meynaud das Libretto ein *kulturelles* Objekt ist und kein *literarisches* (siehe dazu Jeuland-Meynaud 1976, S. 72ff. bzw. Kapitel 4.5) und Gier das Libretto nur kurze Zeit später in exakt der von Donin-Janž kritisierten Weise als eigenständiges Kunstprodukt beurteilen wird (vgl. Gier 1998a).

Diese *Eigenschaften ganz besonderer Art*, also die spezifischen Besonderheiten des Librettos, die Donin-Janž etwa im Handlungsaufbau, der Personalstruktur und der sprachlichen Gestaltung erkennt (und von denen sie behauptet, dass sie auch unabhängig von der musikalischen Realisierung festzustellen und kategorisierbar seien), werden jedoch von ihr nicht benannt.<sup>1383</sup> Möglicherweise entspringt ihre Perspektive auf die Librettoforschung einer nur geringen Rezeption bereits vorgebrachter Thesen und Beobachtungen.<sup>1384</sup> Gewisse Defizite könnten zweifelsohne durch das verstärkte Einbeziehen italienischsprachiger Forschungsliteratur ausgeglichen werden, doch in diesen Fällen gelangt Donin-Janž' Text kaum über eine reine Nennung hinaus; eine weiterführende Auseinandersetzung erfolgt nicht. Damit ergibt sich allerdings ein gewisses Dilemma, denn keinesfalls soll ihre Leistung geschmälert werden, da die Aufbereitung (und noch dazu in solch ausführlicher Form) dieses Abschnitts der italienischen Nachkriegsoper unzweifelhaft von wissenschaftlicher Relevanz ist. Aber durch die restriktive Beschränkung auf das Libretto als ausschließlich literarischen Gegenstand ist ihre Untersuchung weniger der Musiktheater-, als vielmehr der Librettoforschung (bzw. Librettologie) zuzurechnen – damit jedoch zugleich umso mehr verpflichtet, die Problematik der eigenen Verortung zu diskutieren und das Vorgehen zu beleuchten, musikalische Aspekte explizit *nicht* mit in die Analyse einzubeziehen: Dabei besteht die Gefahr, die behandelten Werke – exakt so, wie sie es im obigen Zitat selbst schildert – nicht in ihrer kompletten Wirkungsweise erfassen zu können und somit zu missdeuten; dies umso mehr, da es sich nach eigener Aussage mehrheitlich um noch nicht anderweitig wissenschaftlich erfasste Werke handelt. So entsteht ein Paradoxon: Donin-Janž warnt selbst davor, das Libretto als eigenständiges Kunstprodukt zu betrachten und zu bewerten (oder gar die gesamte betreffende Oper daran zu messen), führt jedoch in ihrer Untersuchung exakt dies durch.

Als englischsprachiger Vertreter der literaturwissenschaftlich orientierten Herangehensweise beschränkt sich demgegenüber Léonard Rosmarin in seiner Untersuchung, die mit ihrem Titel *When Literature Becomes Opera* Assoziationen zur Schrift von Schmidgall (*Literature as opera*, 1977) weckt, auf die Betrachtung der Adaption von acht Werken französischer Literatur;<sup>1385</sup> auch hinsichtlich theoretischer Aspekte greift Rosmarin Ansichten Schmidgalls auf, die er um die Perspektiven

<sup>1383</sup> Zwar gibt sie hinsichtlich ihrer Untersuchungsgegenstände an: »Die Zuordnung dieser Texte zu den verschiedenen traditionellen Strömungen (z.B. *Verismo*, *Decadentismo* etc.) ist allerdings weitgehend nur nach inhaltlich-thematischen Kriterien möglich, da das Libretto der italienischen Oper in seiner Handlungs- und Personalstruktur zumindest etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts grundsätzlich unverändert bleibt (Intrigenhandlung, Paar und Dreieck, *lieto fine* und Katastrophe).« (Donin-Janž 1994 (Band 1), S. 11).

Abgesehen davon, dass sich etwa gerade der *Verismo* vehement gegen das *lieto fine*-Prinzip sträubt, wären nach dieser Beschreibung Werke wie beispielsweise die *farsetta Il filosofo amante* (Rom 1774, Musik von Giovanni Battista Borghi, Libretto von Carlo Goldoni) und Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* (Mailand 1904, Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica) in einem identischen dramaturgischen Raum anzusiedeln: Damit würden dem Libretto jedoch derart allgemeine Kriterien zugrunde gelegt, dass diese wiederum für (beinahe) sämtliche Arten der Librettistik geltend gemacht werden könnten und somit kaum noch Aussagekraft besäßen.

<sup>1384</sup> Zwar listet sie in ihrem Literaturverzeichnis eine (noch) akzeptable Auswahl einschlägiger Literatur, geht auf diese aber nicht ein (was nicht nur das Personenregister bezeugt).

<sup>1385</sup> »I will thus concentrate on eight operas written during a period stretching slightly beyond one hundred years, from 1851 to 1957, representing a cross-section of works performed either very frequently or with some frequency at the end of the twentieth century. These are: *Rigoletto* and *La traviata* by Verdi, *La Bohème* and *Tosca* by Puccini, *Carmen* by Georges Bizet, *Thaïs* by Jules Massenet, *Pelléas et Mélisande* by Claude Debussy and *Dialogues des Carmélites* by Francis Poulenc.« (Rosmarin 1999, S. 10). Dennoch muss diese Auswahl letztlich in gewisser Weise als einseitig eingestuft werden, da sie sich – sofern sie Repräsentant der Operngeschichte sein soll – signifikant auf das 19. Jahrhundert konzentriert.



Kermans<sup>1386</sup> ergänzt. Tendenziell zeigt sich die von Rosmarin vertretene Haltung gegenüber dem Libretto dadurch eher konservativ, da sie sich in gewissem Sinn als Suche nach einer »gelungenen« Literaturadaption offenbart.<sup>1387</sup> Der zugrundeliegende Ansatz bündelt unterschiedliche (bereits anderweitig in der Diskussion vorgetragene) Aspekte:

As I have stressed continuously throughout this study, what all eight operas have in common are librettos that exploit to the hilt the immense potential for the creation of dramatic situations and exemplary figures contained in the original texts. Thus, if a composer is to work his musical magic on an audience, he must have a truly decent libretto drawn from a work with such a potential. The libretto serves as a bridge between the literary text and the operatic score. We tend to neglect the librettist's contribution inasmuch as it is situated in an intermediary zone. Music takes no interest in it because it belongs to another artistic discipline. But to the extent that the libretto is an integral part of a given opera, it seems foreign to the domain of literature as well. One can best define the libretto as a paraliterary genre in the sense that it lacks autonomy. It bears a striking resemblance to the film script which exists only as a subordinate to another art. Just as the film script complies with the requirements of cinema, so too does the libretto submit to the demands of opera. The libretto cannot, then, constitute an artistic expression in and of itself. It should not be assessed according to its intrinsic worth, but according to the quality of its partnership with the art it serves: music. A first-rate libretto is one that allows music to generate an intense climate of symbolism, explicit or implicit.<sup>1388</sup>

Deutlich wird daran eine – mehrfach beobachtete – hybride Haltung, die zwar auf der einen Seite das Libretto als Literatur deklariert, es jedoch auf der anderen Seite dennoch als (beinahe serviles) Vehikel der unzweifelhaft dominierenden Musik versteht: Einen künstlerischen Wert würde es erst durch die Musik erfahren, weswegen es der (beinahe transzendentalen) musikalischen Deutung (*musical magic*) Raum lassen muss – deutlich erkennbar wird hier das Prinzip der semantischen Unterdetermination. Der Vergleich des Librettos mit dem Drehbuch scheint zunächst naheliegend, aber zugleich ebenso angreifbar: Ein (schwächeres) Argument gegen diesen Vergleich dürfte darin bestehen, dass außer stark interessierten Enthusiasten und Wissenschaftlern wohl kaum ein Kinogänger das korrespondierende Drehbuch konsultiert, wohingegen die Anzahl der Einsichtnahmen durchschnittlicher Musiktheaterbesucher in ein Libretto höher liegen dürfte: Es besteht somit eine grundlegende funktionale Differenz.<sup>1389</sup> Weitaus mehr spricht jedoch gegen die Analogisierung Rosmarins, dass, während das Drehbuch *sämtliche* zur Realisierung des aus ihm resultierenden künstlerischen Produktes erforderlichen Informationen in sich trägt, demgegenüber das Libretto lediglich *einen Teil* des Endproduktes mit sich führt, denn die Musik, unzweifelhaft unabdingbare Komponente der Oper, ist nicht im Libretto notiert, sondern nur in der Partitur: Da – vice versa – das Libretto somit in der Partitur »integriert« ist,<sup>1390</sup> scheint sie in höherem Maße als Pendant zum Drehbuch des Films verstanden werden zu können. Doch auch diese Analogisierung scheint defizitär, da für die Theaterauf-

<sup>1386</sup> Siehe Kerman 1956.

<sup>1387</sup> »The purpose of my study will be, then, to shed light on the artistic process that consists in transforming a writer's text into libretto, and the same time to focus on the key elements which a literary text – first-rate or mediocre – must contain in order to inspire a successful opera.« (Rosmarin 1999, S. 9f.).

<sup>1388</sup> *Ibd.*, S. 155f.

<sup>1389</sup> So muss im Rahmen der Filmrezeption in aller Regel kein Drehbuch konsultiert werden, um den Text vollständig verstehen zu können; anders verhält es sich dagegen mit dem Libretto, welches meist der erste Anlaufpunkt des Rezipienten zum Zugang des Werkes darstellt. Besonders erkennbar wird dieser Unterschied bei Unter- bzw. Übertiteln: So stellen elektronische Speicher- bzw. Wiedergabeformen des Films zwar inzwischen die Option vielsprachiger Untertitel bereit, allerdings kann – Kenntnis der jeweiligen Sprache (bzw. Synchronisierung) vorausgesetzt – die Rezeption des Films problemlos ohne den Rückgriff auf diese Informationen erfolgen. Im Rahmen einer Operaufführung hilft dagegen in vielen Fällen auch ein profundes Sprachvermögen aufgrund der erheblich schwierigeren Rezeptionssituation kaum weiter, weswegen projizierte Übertitel oder die Einsicht in das Libretto in aller Regel dankbar wahrgenommen werden.

<sup>1390</sup> Zumindest ist der sprachlich artikulierte Anteil der *dramatis personae* (»Gesang«) enthalten, während Nebentexte etc. meist fehlen.

führung weitaus mehr der jeweilige *Inszenierungstext*<sup>1391</sup> als Vorlage im Sinne eines Skripts relevant und somit dem Drehbuch vergleichbar wäre. Allerdings: Wer der Meinung ist, dass jegliche einer Oper inhärente Information aus dem Libretto erwächst,<sup>1392</sup> wird dieser Sichtweise nachhaltig widersprechen müssen. In diesem Fall stellt sich aber wiederum die Frage nach dem Stellen- und Funktionswert des musikalischen Parts. Dennoch gilt – demgegenüber vom »Endprodukt« her gedacht –, dass ein musiktheatrales Werk eben *auch* aus Musik besteht und dieser Aspekt nicht einfach ignoriert werden kann. Deutlich wird erneut, wie sehr Arbeiten der Librettoforschung darauf angewiesen sind, a priori zu definieren, ob sie sich in einer Analysesituation jeweils von der Seite der Werkgenese oder -rezeption her ihrem Gegenstand annähern.

Ulrich Weisstein, der in diesem Fall mehr als historischer denn vergleichender Literaturwissenschaftler agiert, weist im Rahmen literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen auf die das Libretto ebenfalls stark betreffende Zensurproblematik hin:

Daß die Oper auch ein Politikum ist, wie Kurt Honolka behauptet, versteht sich von selbst. Gerade in diesem Bereich, in dem sich Dichtung und Wahrheit eng verquicken, war die Zensur – vor allem die italienische um die Mitte des vorigen Jahrhunderts – im Dienst konservativer Regierungen unermüdlich tätig. Freilich waren die Zensoren im Hinblick auf die in Italien ausgesprochen volksnahe und daher volkstümliche Gattung 'Oper' vielfach wie Hunde, die zwar viel bellen, aber nur selten beißen; denn letztendlich waren sie meist zu Konzessionen bereit. Theorie und Praxis der Zensur klafften also weit auseinander.<sup>1393</sup>

Ein wesentliches Element, das besonders im 19. Jahrhundert (und keineswegs nur in Italien) als Einflussfaktor auf Werke und deren Aufführung mit einbezogen werden muss, ist der Akt der – so Weissteins griffige Formulierung – *präventiven Selbstzensur*: Um einer offiziellen amtlichen Rüge und Verfolgung zu entgehen, versuchten Autoren und Theaterleute, dem zuvor zu kommen und tilgen vermeintlich kritische Aspekte bereits selbst aus ihren Konzepten bzw. vermieden diese a priori. Wie Weisstein dabei unter Bezug auf Kanzogs »Zensur«-Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (1984) erklärt, sind die behördlichen Maßstäbe höchst unterschiedlich ausgeprägt:

Aus der von ihm als grotesk bezeichneten Tatsache, daß man am 'Ende des 18. Jhs. in Wien *Don Carlos*' – wie übrigens die Mehrzahl der Dramen Schillers – zwar 'beim Buchhändler kaufen, aber auf der Bühne nur in 'gereinigter Fassung' sehen konnte', schließt Kanzog, daß man dem gesprochenen Wort behördlicherseits einen 'großen Affektwert' beimaß und daß die 'Körperlichkeit des Spiels und die Mündlichkeit der Rede' die auf der Bühne gemachten Aussagen erheblich verstärkte. Wieviel größer aber ist dieser Affektwert beim gesungenen Wort! Nur so erklärt sich, daß, wie Verdi dem römischen Impresario Jacovacci im Hinblick auf die geplante Aufführung seines *Ballo in maschera* mitteilte, 'Gustave III (Eugène Scribes Schauspiel dieses Namens) is allowed in prose, but a libretto on the same subject, to be set to music, is forbidden.'<sup>1394</sup>

Deutlich wird, dass für das Theater,<sup>1395</sup> insbesondere die Oper, strengere Restriktionen gestellt werden als etwa an nur gedruckt vorhandene Sprechtheaterstücke. Insofern wären von der Librettofor-

<sup>1391</sup> (Semiotische) Analysen theatraler Ereignisse differenzieren in der Regel in drei (gelegentlich divergierender Nomenklatur unterliegender) Ebenen: Während der *Aufführungstext* eine jeweils spezifische Aufführung abbildet, die niemals in exakt der gleichen Weise reproduziert werden kann und deswegen eine hohe Variabilität aufweist, bezeichnet der *Inszenierungstext* die von den daran künstlerisch-planenden Beteiligten geschaffene Inszenierungsarbeit. Beide Termini beziehen sich jedoch auf eine konkrete Inszenierung bzw. auf die daraus resultierenden, quasi identischen Aufführungen, sind somit bereits »Interpretation« des eigentlichen *Theatertextes*, worunter diejenigen Artefakte summiert werden, in welchen sich die unmittelbaren Intentionen der Autoren manifestieren (also Dramentext, Libretto, Partitur, choreographische Aufzeichnungen etc.) (siehe dazu Balme 2001, S. 82ff.).

<sup>1392</sup> Im Sinne, dass ein Libretto die Komposition überhaupt erst zu initiieren vermag.

<sup>1393</sup> Weisstein 1996, S. 66f.

<sup>1394</sup> *Ibd.*, S. 54.

<sup>1395</sup> Allerdings spielten die jeweils unterstellten Zielgruppen eine erhebliche Rolle: »Und noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurde die öffentliche Präsentation eines Stückes, Gerhart Hauptmanns Sozialdrama *Die Weber*, vom

schung diese Kräfte zu berücksichtigen, denn selbst wenn ein Werk nicht direkt nachweisbar von der Zensur erfasst wurde, so müsste dennoch überlegt werden, welche Aspekte durch eine möglicherweise angewandte präventive Selbstzensur in erheblichem Maße indirekt auf die Konzeption eingewirkt haben könnten. Daran wird erneut erkennbar, in welchem hohem Maße sich die Oper als eine *soziale* Kunstform erweist:<sup>1396</sup> Während Pamphlete oder andere (häretische) Inhalte in literarischer Form<sup>1397</sup> verhältnismäßig »privat« herstell- und auch distribuierbar waren, musste, um eine Oper ins Leben zu setzen, fast der gesamte kulturelle Apparat einer Gesellschaft bemüht und herrschende Konventionen berücksichtigt werden, falls eine (mehrfache) erfolgreiche Aufführung durchgesetzt werden wollte. Als Konsequenz daraus wäre zu diskutieren, inwieweit durch diese intensive Verbindung zwischen Kunstwerk und Gesellschaft rein strukturalistische Analysen des Gegenstandes gerechtfertigt scheinen: Wenn sich die Einwirkungen der soziokulturellen (bzw. juristischen) Kräfte auf eine Kunstform als derart nachhaltig offenbaren, müsste gerade aus wissenschaftlicher Perspektive vermehrt danach gefragt werden, inwieweit dies im Rahmen der Librettoanalyse zu berücksichtigen wäre: Die Oper ist, verglichen mit dem Roman oder (Lese-)Drama, eben keine Privatsache.<sup>1398</sup>

Ebenfalls aus der Literaturwissenschaft entspringt eine sich vertieft mit der Theorie des Librettos auseinandersetzen- de Untersuchung: Thomas Beck behandelt als Vorüberlegung auf 95 Seiten theoretische Aspekte des Librettos und stellt damit die bis dahin wohl umfangreichsten zusammenhängenden Überlegungen im deutschsprachigen Raum zu diesem Thema bereit.<sup>1399</sup> Er bemerkt zur Situation der Librettoforschung:

Nichtsdestotrotz fehlen bis heute Untersuchungen, die das Opernbuch nicht nur als kulturhistorisches Kuriosum, sondern als ernstzunehmendes literarisches Phänomen begreifen: als Textsorte, die sich nicht notwendigerweise – wie allzu oft behauptet – durch eine generelle Abwesenheit literarischer Qualität auszeichnet, sondern vielmehr auf sehr spezifische Art und Weise ihre besondere Form von Poetizität konstituiert.<sup>1400</sup>

Seinem selbstformulierten Appell versucht Beck dadurch gerecht zu werden, indem er die Spannung, der er das Libretto zwischen den beiden Polen *Funktionalität* und *Poetizität* ausgesetzt sieht,<sup>1401</sup> aufheben möchte: Er fahndet daher nach einem spezifischen Poetizitätsbegriff des Librettos, den er einerseits funktional (»[...] im übergeordneten triadischen Medienverbund der Oper (Text – Musik – Bühne) [...]«<sup>1402</sup>) bestimmbar machen möchte und andererseits zusätzlich in einer immanenten Poetizität des Operntextes zu finden glaubt. Er schränkt jedoch selbst ein: »Beide Perspektiven lassen

---

Preußischen Oberverwaltungsgericht u. a. deshalb für unverfänglich gehalten, weil das Proletariat, um dessen Sache es hier bekanntlich geht, den Preis für die Eintrittskarten ohnehin nicht zahlen könne.« (ibid., S. 51).

<sup>1396</sup> Ross stellt etwa fest: »Das Phänomen der Librettozensur wäre eines der Hauptthemen, denen sich eine Sozialgeschichtsschreibung der italienischen Oper bis zur Einigung Italiens zu widmen hätte.« (Ross 1979, S. 39).

<sup>1397</sup> So konnte beispielsweise 1834 Georg Büchners Flugschrift *Der Hessische Landbote* problemlos von einer kleinen Gruppe selbst produziert und distribuiert werden – bei einer Oper wäre dies unmöglich gewesen (besonders im Falle der großen Ausstattungsspektakel wie Barockopern oder der Grand opéra) und ist es, soll sie live vor Publikum dargeboten werden, im Übrigen auch heute noch.

<sup>1398</sup> Dieser Aspekt kollidiert beispielsweise mit Giers These der Vorstellung vom Libretto als rein literarischer und unabhängiger Gattung: Werden Vertonung und Inszenierung intendiert, kann keine ausschließliche Orientierung an rein literarischen Dimensionen mehr erfolgen (daran vermag auch die Pseudokategorie *Vertonbarkeit* nichts zu ändern).

<sup>1399</sup> Giers Grundlagen-Werk von 1998 kommt übrigens demgegenüber nur auf 34 Seiten »Theorie« (ein jedoch keinesfalls als qualitatives Prädikat misszuverstehender Sachverhalt; davon abgesehen besitzen derartige Vergleiche aufgrund differierender Typographien nur eine höchst bedingte Aussagekraft).

<sup>1400</sup> Beck 1997, S. 9.

<sup>1401</sup> Ibid.

<sup>1402</sup> Ibid., S. 15f.

sich natürlich bestenfalls methodisch voneinander trennen.«<sup>1403</sup> Es ist allerdings fraglich, ob überhaupt dies möglich ist. Den Nukleus seiner These stellt augenscheinlich das Phänomen der *semantischen Unterdetermination* dar. Dabei steht Becks Ansatz in einer Reihe identischer Auffassungen, wie er selbst offen darlegt:

Angebracht erscheint es daher, das Libretto zunächst als ‚ergänzbare literarische Form‘ zu verstehen, als literarisches Genre, dessen Textstruktur sich durch eine Zeichenorganisation auszeichnet, die darauf ausgerichtet ist, das Hinzutreten weiterer ästhetischer Bedeutungsebenen zu ermöglichen. Dies kann aber nur geschehen, wenn bei der Textgestaltung spezifisch musikalische bzw. theatralische Formbedürfnisse berücksichtigt werden. [...] Für analytische Betrachtungen besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang der von Erik Fischer eingeführte Begriff der ‚Musikalisierungsfähigkeit‘ librettistischer Texte. Gemeint ist damit ihr Vermögen, mit Hilfe semantischer ‚Leerstellen‘ und spezifischer Formgebung Interpretations- und Bedeutungsräume für Musik zu schaffen. Der Lyriker und Librettist [sowie Inhaber einer Professur für Deutsche Literatur am Deutschen Literaturinstitut Leipzig; Anm. d. Verf.] Ulrich Treichel spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚negativen Libretto-Poetik‘, einer Ästhetik librettistischer Texte, die ihren Gegenstand als ‚unvollständig‘ begreift. Diese Vorstellung ist nicht neu; sie findet sich in auffallend vielen essayistischen und wissenschaftlichen Beiträgen zur Librettoforschung. So charakterisiert beispielsweise Klaus Schultz das Libretto als ‚ästhetisch unabgeschlossen‘, Werner Ross spricht von einem ‚Halbferdigprodukt‘, Anna Amalie Abert bezeichnet Operntexte als ‚unselbständig‘.<sup>1404</sup>

Wenn Beck auch als Erfinder des *Begriffs* der semantischen Unterdetermination gelten darf, so hat er keineswegs dieses *Prinzip* als erster formuliert;<sup>1405</sup> dennoch wird seit seiner Publikation dieser Aspekt häufig ausschließlich mit ihm assoziiert.<sup>1406</sup> Beck will »sein« Prinzip freilich nicht als Mangel der Gattung verstanden wissen: »Im Gegensatz zur herkömmlichen Betrachtungsweise jedoch darf die Unterdetermination der librettistischen Sprache *nicht* als ‚poetisches Defizit‘ mißverstanden werden.«<sup>1407</sup> Es wäre daher, so Beck, keinesfalls davon auszugehen, dass dem Libretto etwas fehle, das erst durch das Hinzutreten anderer Künste oder Medien ausgefüllt werden könne (weshalb er jedoch vor diesem Hintergrund den Begriff der *semantischen Unterdetermination* konstruiert, der bereits von der Titulierung her pejorative Konnotationen evoziert, bleibt offen); jedenfalls wird deutlich, dass er mit seinem Terminus lediglich bereits mehrfach vorgetragene Ansätze amalgamiert:

Bei der Konstituierung des Medienverbundes in der Oper kommt dem Libretto eine zentrale Aufgabe zu. Seine Strukturen – Sujet, theatrale Situation und Sprache – steuern die übrigen Werkschichten, die auf die textlichen Vorgaben jeweils mediumspezifisch reagieren. Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreuzer sprechen deshalb von einem ‚Informationssystem‘ innerhalb der Oper, das vom Libretto gebildet werde. Die *Synchronisierung* von Orchester, Gesang, Körpersprache Bühne usw. ist für Hans Ulrich Gumbrecht dabei wichtigste Aufgabe des Textes innerhalb der Oper. Er bezeichnet das Opernlibretto folglich als ‚Ermöglichungsstruktur‘, als organisierende Werkebene, die mit Hilfe ihres spezifischen Materialcharakters die Ausformung anderer künstlerischer Schichten bedingt, die unterschiedlichen Ebenen einander zuordnet und zeitlich bzw. inhaltlich aufeinander bezieht. In diesem Zusammenhang ist in der Opernforschung die Metapher von der Oper als vom Text gesteuertem lebendigem ‚Organismus‘ zum gängigen Topos geworden. Je nach Formulierung erscheint das Libretto als ‚Gerippe‘, ‚Rückgrat‘ oder ‚Skelett‘ der Oper. Diese Bildlichkeit ist als Ausdruck der *Unverzichtbarkeit* des Librettos als tragende Ebene für die Oper zu verstehen, aber auch als Veranschaulichung seines *Angewiesen-Seins* auf andere Werkschichten. Von besonderem Interesse erscheint mir die Beobachtung, daß sich der Operntext bei der Realisation des Gesamtkunstwerks gerade-

<sup>1403</sup> *Ibd.*, S. 16.

<sup>1404</sup> *Ibd.*, S. 17.

<sup>1405</sup> Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln deutlich wurde, lässt sich dieses – in der Forschungsliteratur fälschlicherweise oft Beck alleine zugeschriebene – Prinzip in derart vielen Publikationen nachweisen, dass eine Aufzählung aller Schriften, die es direkt oder indirekt nennen, kaum zielführend scheint (alleine bis hin zu Beck ist es überdeutlich erkennbar bei Zopff 1868, Hueffer 1880, Busoni 1922, Kraussold 1931, Gebhardt 1954, Abert 1960, Steinbeck 1967, Haußwald 1973, Hacks 1976, Schmidgall 1977, Eggebrecht 1979, Rihm 1979, Nieder 1989).

<sup>1406</sup> Selbst Gier verbreitet diese Auffassung (vgl. dazu Gier 1999a, S. 6).

<sup>1407</sup> Beck 1997, S. 18.

zu in der plurimedialen Struktur der Oper aufzulösen scheint. Eine seiner zentralen Aufgaben liegt offenbar tatsächlich in der *Initiierung* des musiktheatralen Werkprozesses.<sup>1408</sup>

Diese Vorgänge bezeichnet Beck als *intermediale Funktion des Opernlibrettos*, die jedoch ausführlicher zu erläutern wären: Dem Libretto in seiner Eigenschaft als *Textbuch* lässt sich nämlich kaum genuine Intermedialität unterstellen, da es in dieser Form nur aus einem einzigen Medium (der Schrift)<sup>1409</sup> besteht und die einzelnen Mediensysteme auf dieser Ebene noch nicht »ineinander« greifen – dieses Prinzip wäre dem Libretto dagegen eher in seiner Form als gesungener und szenisch dargebotener *Operntext* zu unterstellen, der in der plurimedialen Struktur der Oper aufgelöst scheint. Erneut zeigt sich die grundlegende Relevanz und Notwendigkeit eindeutiger Differenzierung der jeweiligen Librettostufen. Dass Beck, um seine Theorie zu stützen, nicht vor (leicht zu entlarvenden) tendenziösen Lesarten zurückschreckt, zeigt die von ihm im Zitat interpretierte Aussage von Gumbrecht, die bereits in Kapitel 4.7 in voller Länge vorgebracht wurde: Danach betont Gumbrecht aber keinesfalls die Synchronisierung als wichtigste *Aufgabe* des Librettos, sondern möchte – geradezu diametral – übermäßig enthusiastische Literaturwissenschaftler darauf hinweisen, dass das Libretto in der Mehrzahl eben nicht mehr als eine *Ermöglichungsstruktur* (und zwar im ganz basalen Wortsinn) ist.<sup>1410</sup> Im Ganzen bietet Becks Konzept der semantischen Unterdetermination bis hierher noch keinen Mehrwert: Es artikuliert nichts, was nicht bereits von anderen Seiten bemerkt und formuliert worden wäre. Er selbst leitet daraus ab: »Ohne Frage bedarf das Libretto aufgrund seiner sprachlichen ‚Unterdetermination‘ einer besonderen Art des Wortes.«<sup>1411</sup> – nämlich der *Lyrrik*. Allerdings bleibt Beck hier enttäuschend vage:

Während Hofmannsthal und Hacks darunter eine spezifisch librettistische Artikulationsstruktur mit subjektiv-emotionalem Charakter verstehen, liegt für Boito die Funktion des Lyrischen – einfach ausgedrückt – zunächst vorwiegend im Kontrast zu den nicht-lyrischen, dramatischen Teilen. In besonderer Weise erstreckt sich diese Vorstellung auch auf die *Metrik* des Textes.<sup>1412</sup>

Seine Ausführungen zum vermeintlich zentralen Punkt des Lyrischen erweisen sich jedoch als zu wenig ausführlich, um daran ein ahistorisches gattungstypisches Phänomen dingfest machen zu können.<sup>1413</sup> Die grundsätzliche Frage nach der Relation von Text und Musik (und damit indirekt auch nach der Zeichenhaftigkeit von Musik) stellt Beck zwar, beantwortet sie aber nicht, sondern dekurvriert mit seiner Antwort das gesamte bis dato von ihm errichtete Gebilde, wenn er unter Berufung auf Eggebrecht (1979) behauptet:

Unter ‚Musikalisierungsbedarf‘ muß in diesem Zusammenhang die im Text angelegte *Notwendigkeit* einer Ausdeutung durch musikalische Strukturen verstanden werden, die durch den semantisch fragmentarischen Charakter des Librettos erzeugt wird. Während der Vertonungsprozeß, den Eggebrecht beschreibt, ‚beliebigen‘ Charakter hat (be-

<sup>1408</sup> *Ibd.*, S. 47. Dabei beruft er sich in weiten Teilen auf die *Opernstruktur* von Erik Fischer (Fischer 1982, siehe Kapitel 4.7).

<sup>1409</sup> Das Medium *Schrift* ließe sich zwar weiter aufgliedern, da es aus verschriftlichter Sprache besteht (und somit ein weiteres Medium in sich enthalten würde), allerdings wäre – aus Perspektive einer performativen theatralen Darbietung – diese Unterscheidung lediglich gradueller Natur: Intermedialität entsteht an dieser Stelle noch nicht; deutlich wird daran, dass ein unbedachtes Operieren mit Begrifflichkeiten des Intermedialen kaum zielführend ist und eine eingehendere Auseinandersetzung einfordert.

<sup>1410</sup> Siehe dazu Gumbrecht 1986, S. 18.

<sup>1411</sup> Beck 1997, S. 18.

<sup>1412</sup> *Ibd.*, S. 84.

<sup>1413</sup> Zur Metrik (italienischer) Operntexte siehe dagegen etwa Ross 1979, Voss 1981.

liebig insofern, als daß das Gedicht nicht unbedingt der Ausdeutung durch die Komposition bedarf), muß derjenige des Librettos als ‚notwendig‘ bezeichnet werden.<sup>1414</sup>

So nivelliert Beck das von ihm zuvor Gesagte, weil damit die semantische Unterdetermination nun doch zum (von ihm zuvor vehement negierten) Mangel avanciert. Seiner Annahme, das Libretto bestimme die Werkstruktur, kann zwar zugestimmt werden,<sup>1415</sup> allerdings wäre vor diesem Hintergrund die Funktion der Musik innerhalb der Oper zu bestimmen.<sup>1416</sup> Dass sich in diese Perspektive der Problemkreis *Literaturoper* im Übrigen nur schwer integrieren lässt, ist offensichtlich: Dies würde nämlich bedeuten, dass Texte des Sprechtheaters, die ohne tiefgreifende Umarbeitungen als Vorlagen für Opern herangezogen werden können, semantisch unterdeterminiert wären (und zugleich eine besondere Form der Lyrik aufweisen würden). Dadurch wiederum könnten sie aber als Dramen für die Sprechbühne nur schwerlich funktionieren, weil sie zu viele Leerstellen besitzen würden, was wiederum zu einer gewissen Unverständlichkeit führen müsste, da – nach Becks eigenem Postulat – die Ausdeutung dieser Leerstellen durch die Musik eben nicht fakultativ, sondern obligatorisch ist: Die dramatischen Texte besäßen also Leerstellen, die durch Musik ausgedeutet werden müssen, damit ein kompletter künstlerischer Sinn oder Ausdruck entsteht – dies allerdings nur auf dem Musiktheater, da die gleichen Texte für eine Sprechbühne bekanntlich ohne Musik »funktionieren«: Eine nur schwer begründbare Perspektive, die in diesem Fall entstehen würde. Dies ist Beck bewusst, weswegen er nur so kurz wie nötig über die Literaturoper spricht und es tunlichst vermeidet, sie in irgendeinem Zusammenhang mit seiner Theorie zu positionieren.<sup>1417</sup> Im weiteren Verlauf seiner Abhandlung nimmt Beck zwar immer wieder Bezug auf einzelne Aspekte des Librettotextes (wie etwa Sprache und Dramaturgie des Librettos), reproduziert jedoch dabei lediglich bereits mehrfach vorge-

<sup>1414</sup> Beck 1997, S. 49.

<sup>1415</sup> Indem davon ausgegangen würde, dass Musik das bereits im Libretto Angelegte, aber noch nicht Erwähnte – also quasi eine *Latenz* des Librettos (freilich nicht im Wortsinne der Verzögerung, sondern der Verborgenheit), seinen Subtext – sichtbar (oder besser: hörbar) machen würde.

<sup>1416</sup> Beck schlägt für die Zeit nach der Auflösung verbindlicher Strukturen (also ab Wagner) die Unterscheidung in zwei Kategorien vor: »Im **assoziativen Vertonungsprozeß** [Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.] gewinnt das musikalische Material, ursprünglich ausgehend vom Text, derart große Autonomie, daß textliche Bezüge im nachhinein nur noch als assoziative Verknüpfungen nachvollzogen werden können. Text wird hier also primär als ‚Stimulanz‘ kompositorischer Phantasie verstanden. [...] Als idealtypischer Gegensatz zum assoziativen Vertonungsprozeß darf das von Carl Dahlhaus *Am Text entlang Komponieren*‘ genannte Verfahren bezeichnet werden, das ich hier **illustrativen Vertonungsprozeß** nennen werde. Nutzt das assoziative Komponieren den Text als reines Reflexionsmaterial, so gibt das Libretto dem ‚am Text entlang Komponierenden‘ konkrete Strukturen für die musikalische Gestaltung vor, die analog in der Komposition nachvollzogen werden. Auf diese Weise wird der Text zum ‚Leitfaden‘ für die Musik.« (Beck 1997, S. 50ff.).

Diskussionswürdig scheinen hier vor allem drei Aspekte: Zunächst wäre zu fragen, inwieweit beide Zustände wirklich *konträre Prinzipien* darstellen oder nicht lediglich graduelle Differenzen des Verhältnisses von Wort und Ton ganz allgemein bezeichnen (es sei an dieser Stelle bemerkt, dass die Frage nach der musikalischen Semantizität noch offen steht und daher davon auszugehen ist, dass Relationen zwischen Musik und Text stets »nur« assoziativ sind). Zweitens müsste diskutiert werden, weshalb diese Prinzipien ausschließlich für die Zeit *nach* Wagner gelten sollten (es wäre dann zu klären, nach welchen Prinzipien in der Zeit *davor* gearbeitet wurde, denn es kann sich dort nicht nur um formale Kompositionsprinzipien handeln (beispielsweise in Form der Gleichnisarie)). Und schließlich bedeutet das Vorhandensein einer der beiden Prinzipien bei der Komposition nicht zugleich, dass dieses Prinzip bei der *Rezeption* oder *Analyse* in gleicher Weise wirkt: Es könnte ebenso gut geradezu konträr verlaufen.

<sup>1417</sup> Seine Worte erinnern dabei deutlich an die Beschreibungen von Vill, denn Beck sagt: »Literarischer Text und Musik gehen in der Literaturoper eine Symbiose ein: dabei profitiert nicht nur die Musik vom ‚Nimbus‘ der Literatur, sondern auch der Dramentext von den reflektierenden musikalischen Strukturen. Dem Schauspiel werden auf diese Weise neue ästhetische Dimensionen erschlossen. Die Literaturoper, so Dahlhaus, erscheint somit als ‚eigentlich adäquate Librettoform des 20. Jahrhunderts‘. Sie ersetze den festen Wert des Mythos – wie beispielsweise bei Wagner – durch denjenigen der Literatur.« (Beck 1997, S. 58). Vgl. dagegen Vill 1982, S. 211f. (zitiert in Kapitel 3.2).

tragene Ansichten.<sup>1418</sup> Becks weit ausgebreitete Theorie zum Libretto erweist sich schließlich als nicht besonders progressiv und kann kaum universellen oder überhistorischen und somit systematischen Charakter beanspruchen, womit auch ihre letztlich überraschend schmale tatsächliche Reichweite<sup>1419</sup> begründen dürfte.

Der von Beck im Zitat angesprochene Hans-Ulrich Treichel ist eine der hybriden Figuren innerhalb der hier behandelten Thematik; einerseits als Professor am Deutschen Literaturinstitut Leipzig lehrend (und somit Vertreter der wissenschaftlich-theoretischen Seite) hat er andererseits in seiner Funktion als produktiver Schriftsteller neben erfolgreicher Lyrik und Prosa<sup>1420</sup> auch Libretti<sup>1421</sup> verfasst (und ist damit zugleich Libretto-Praktiker). Aus seiner Perspektive teilt sich die Bearbeitung einer Vorlage für ein Libretto in eine formale und eine inhaltlich ausgerichtete Arbeitsweise. Er beschreibt am eigenen Beispiel *Das verratene Meer*<sup>1422</sup>:

Die Arbeit am Libretto des *Verratenen Meeres* richtete sich nach zwei Seiten. Zum einen ging es selbstverständlich darum, aus einem epischen Text eine dramatische und operntaugliche Vorlage zu erstellen, also, auf unseren Text bezogen, das Personal zu reduzieren, die Handlung zu konzentrieren, indirekte Rede in direkte Rede zu verwandeln, dem Wunsch des Komponisten nach Reimen, speziellen Versmaßen und Liederinlagen zu entsprechen, Natur-, Landschafts- und Ortsbezeichnungen sowie Autorenkommentare gegebenenfalls in Regie- und Szenenanweisungen zu verwandeln. Zum anderen aber war die Arbeit der Transformation der Gattung immer auch eine Arbeit der Interpretation des Textes. Und Interpretation heißt hier Einfühlung und Distanzierung zugleich. Einfühlung in die Figuren, die zu ihrem Recht – dem Recht ihrer Gefühle und Ansichten – kommen mußten. Und Distanzierung von der bei Mishima auch in diesem Roman gelegentlich gegenwärtigen Gefahr einer allzu starken Determinierung des Stoffes, der Sprache und der Metaphorik durch die Ansichten und Geschmacksvorstellungen des Autors.<sup>1423</sup>

Während die von Treichel unter formalen Anpassungen summierten Aspekte der ersten Kategorie als Konsequenz der medienwechselbedingten Reduktion von Komplexität aufgefasst werden können, scheint die zweite Kategorie für den Bereich der Analyse reizvolles Potential zu bieten: Besonders dann, wenn etwa – wie in diesem Fall – die Vorlage alles andere als ideologisch unbelastet ist, scheint die Fokussierung auf den Transformationsvorgang, welcher zugleich den Stoff aus der spezifischen Verpackung der Handlung durch seinen Autor zu lösen versucht, eine interessante weitere Komponente der wissenschaftlichen Analyse darzustellen. Vor diesem Hintergrund wäre wohl auch der überwiegende Teil der formalen Ebene weniger relevant (weil bereits durch die Form oder mediale Konfiguration des Librettos vorgegeben) als die spezifische Strategie der Auslösung des Plots aus der ursprünglichen Konfiguration der Story durch den Autor. Freilich bliebe aber auch bei dieser Perspektive ein gehöriger Restzweifel: Auf der einen Seite stünde dabei die Überlegung, inwieweit eine Analyse zwischen beiden Ebenen überhaupt scharf trennen könnte oder ob nicht bereits durch die Änderungen auf der formalen Ebene der Gattungstransformation in ein Libretto allein die spezifische Verknüpfung von *histoire* (dem Dargestellten)<sup>1424</sup> und *discours* (der Art der Darstellung)<sup>1425</sup> derart

<sup>1418</sup> Etwa Besonderheiten der gesungenen Bühnenartikulation in Form von Simultaneität; Kontraststrukturen, temporale Eigengesetzlichkeiten etc.

<sup>1419</sup> Im Rahmen dieser Untersuchung geht es nicht nur um die »nackten« Zitierraten, sondern ebenso um die de facto erfolgte Rezeption von Thesen.

<sup>1420</sup> Etwa die Romane *Der Verlorene* (1998) oder *Tristanakkord* (2000).

<sup>1421</sup> Beispielsweise für Michèle Reverdy oder Detlev Glanert, mehrheitlich aber für Hans Werner Henze.

<sup>1422</sup> Die Oper *Das verratene Meer*, deren Libretto Treichel nach dem Roman *Gogo no eikō* (*Der Seemann, der die See verriet*, 1967) des nicht unumstrittenen japanischen Autors Yukio Mishima für Hans Werner Henze anfertigte, hatte ihre Uraufführung 1990 in Berlin (Revision 2003/2005).

<sup>1423</sup> Treichel 1995, S. 367f.

<sup>1424</sup> Andere Termini aus dem Bereich der Erzähltheorie, die i. d. R. auf den gleichen Kern zielen, sind etwa *Stoff*, *Story*, *Geschichte*, *Fabel*, *fabula*; aber ebenso auch »Sujet«.

aufgebrochen ist, dass nicht mehr zwischen durch formale Aspekte des Mediums bedingte oder durch den Bearbeiter evozierte Änderungen differenziert werden kann. Auf der anderen Seite ergibt sich wiederum für einen Librettisten nicht immer zwangsläufig die Notwendigkeit, ein Sujet derart kritisch von seiner Fabel zu separieren (etwa bei weniger ernsten Themen).<sup>1426</sup> Treichel beschränkt sich daher bei der Beschreibung seiner Arbeit am Libretto auch auf die vermeintlich leichter zugänglichen formalen Aspekte:

Die einfache oder auch mehrfache monologisierende Rede zeigt auch, schon allein auf der formalen Ebene, wie sehr das Libretto als Text, im Unterschied zum Schauspieltext, einer musikalischen Form verpflichtet ist. Die Aufgabe des Librettisten, der eine Romanvorlage für seinen Text nutzt, ist also nicht nur die Transformation einer epischen Form in eine dramatische, sondern auch die Konzipierung der dramatischen Form als spezifisch musikalische Form. Wobei ›musikalische Form‹ des Textes nicht unbedingt heißt: Musikalität. Es ist im Gegenteil gerade die Abwesenheit der Musik, die in einen Operntext gewissermaßen miterarbeitet werden muß. Es müssen Leerstellen, offene Räume erschrieben werden, die dann von der Musik erfüllt werden können und im besten Fall geradezu erfüllt werden müssen. Gelingt dies, erhält auch der Text als Text erst seinen eigentlichen Sinn und seine eigentliche Gestalt.<sup>1427</sup>

Ein weiterer umfangreicher theoretischer Beitrag dieser Periode entstammt der Literaturwissenschaft: Ohne polemisieren oder gar sakrilegisch sein zu wollen, kann konstatiert werden, dass *Das Libretto* von Albert Gier oftmals als eine Art *Neues Testament* der Librettoforschung verstanden wird, da (zumindest im deutschsprachigen Raum) keine andere Publikation im selben Maß als Eckpfeiler der Disziplin aufgefasst wurde (und noch immer wird); jedoch verfolgt Gier (im Vergleich zum hier präferierten *Procedere*) weniger eine Darstellung und Analyse bereits erfolgter Ansätze der Erforschung des Librettos, sondern verfißt eine (ganz) eigene Sichtweise. Dass allerdings eine solide Metareflexion unabdingbar für die Validation einer wissenschaftlichen Disziplin sowie der Entwicklung neuer Thesen ist, braucht nicht eigens konstatiert zu werden: Daher muss Giers Text mindestens in dieser Hinsicht als angreifbar gelten. Er setzt beispielsweise mehrere Annahmen, die sich als diskussionswürdig erweisen: Wie bereits in Kapitel 4.1 erläutert, verteilt er (etwa in Anlehnung an Weisstein) die Aufgaben der Librettoforschung auf verschiedene wissenschaftliche Disziplinen (besonders Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft)<sup>1428</sup>; ohne nachhaltige Beweise oder Argumentationen vorzulegen, stellt er in diesem Rahmen die These auf, dass Libretti unzweifelhaft und stets literarische Texte seien. Die Suche nach der Gattungspoetik des Librettos sei somit eine eigene literaturwissenschaftliche Teildisziplin – die Librettologie.<sup>1429</sup> Wie jedoch aus den zahlreichen bisher besprochenen Phasen bzw. Ansätzen deutlich wird, besteht keinerlei *zwingende* Annahme, dass Libretti, die zwar zweifellos (auch) literarische Eigenschaften (im Sinne formaler Aspekte und narrativer Strategien) aufweisen mögen, durchweg auch als literarische Texte zu behandeln oder analysieren seien. Gier freilich geht von eigenen Gattungsmerkmalen aus: »Dabei wird vorausgesetzt, daß das

<sup>1425</sup> Die Art der Darstellung wird ebenfalls beschrieben mit *Handlung*, *Plot*, *Szenarium* oder »*sjuzet*«.

<sup>1426</sup> Indirekt bestätigt Treichel jedoch selbst, dass für ihn die Subjektivierung der ursprünglichen Konfiguration bereits durch die Transformation in die Form des Librettos erfolgt: »Arbeit am Libretto – das heißt, um es noch einmal zu sagen, immer auch Platz schaffen für die Arbeit des Komponisten, für die Musik. Arbeit am Libretto – das hieß in unserem Fall aber auch, die – ideologischen und stilistischen – Untiefen, die Mishimas Romanvorlage bereithält, so gut wie möglich zu umschiffen und zu neutralisieren beziehungsweise zu perspektivieren, also auf subjektive Haltungen zurückzuführen. Dieses Verfahren habe ich, und die dramatische Form des Librettos verlangt es ja auch, so konsequent wie möglich durchzuführen versucht [...]« (Treichel 1995, S. 371).

<sup>1427</sup> *Ibd.*, S. 369.

<sup>1428</sup> Siehe Gier 1998a, S. 19.

<sup>1429</sup> *Ibd.*



Libretto als Gattung eine Reihe von Merkmalen aufweist, die im Verlauf seiner vierhundertjährigen Geschichte konstant sind und eine Abgrenzung gegenüber Nachbargattungen ermöglichen.«<sup>1430</sup> Sofort keimt allerdings der Verdacht, dass Jahrhunderte überdauernde Konstanten von derart allgemeiner Natur sein müssten, dass sie als »harte« Kriterien kaum ernst zu nehmen wären; gleichzeitig scheint Giers Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand immer wieder durch diskussionslos vorgebrachte Prämissen verstellt:

Eine kategoriale Unterscheidung zwischen Libretto und Musikdrama oder Libretto und ‚Literaturoper‘ läßt sich vom Text her nicht begründen; Operetten- und Musical-Texte stehen in der Kontinuität der komischen Oper.<sup>1431</sup> [...] Im übrigen wird man unter der Rubrik ‚Libretti‘ sinnvollerweise Texte von Opern, Operetten und Musicals zusammenfassen; die Übergänge zwischen komischer Oper und Operette, Operette und Musical sind (jedenfalls zu bestimmten Zeiten) fließend. Im folgenden wird der Terminus in diesem umfassenden Sinne verwendet.<sup>1432</sup>

Unerwähnt bleibt etwa, weshalb die Textvorlagen von Balletten und Oratorien hier kategorisch aus dem Librettobegriff ausklammert werden: Außer diesen beiden Kategorien versteht Gier damit die Texte sämtlicher anderer musiktheatraler Formen pauschal als Libretti ohne vom Text selbst her ersichtliche Differenzen. Dass hier keine Binnendifferenzierung erfolgt, verdeutlicht, dass sein hauptsächliches Anliegen letztlich im Versuch einer Abgrenzung des Librettos gegenüber dem Schauspiel liegt (falls Giers These korrekt wäre, dürften demnach keine strukturellen Unterschiede im Libretto zwischen Opitz‘ *Dafne* und Stephen Sondheims *A Little Night Music* feststellbar sein). Er verfolgt im Gesamten eine derart literaturzentrierte Auffassung dem Libretto gegenüber, dass er der Musik radikal jeglichen Anteil am Operngeschehen abspricht: »Die Musik mag diese Geschichte modifizieren, indem sie z. B. die Empfindungen der Figuren präzisiert oder umdeutet; ein Regisseur mag weitere Änderungen vornehmen (z. B. Striche). Der Sinn des Textes verändert sich dadurch nicht.«<sup>1433</sup> Dass diese Annahme nicht ohne Weiteres als allgemeingültig anzunehmen ist, wurde bereits mehrfach gezeigt. Gleichzeitig wird damit deutlich, dass Gier die szenisch-performative Komponente völlig ignoriert, denn möglicherweise mag sich der Sinn durch das Hinzutreten der Musik nicht ändern, wohl aber seine Ausdrucksqualität, da er nicht mehr gesprochen, sondern (zumindest zum überwiegenden Teil) gesungen wird. Auf Basis dieser These verfertigt Gier die zweite Etappe seiner Untersuchung, die den überwiegenden Raum seines Buches einnimmt, nämlich eine Besprechung der Librettogeschichte gänzlich *ohne* musikalische Aspekte. Ob dieses *Procedere* dabei tatsächlich über »konventionelle« Ansätze zur Librettogeschichte hinausgreift,<sup>1434</sup> bleibt fraglich; da Gier nicht zwischen unterschiedlichen Ausprägungen von Libretti differenziert und ebenso keine Unterschiede zwischen Originalstoffen und Adaptionen erkennen kann, werden in seiner Systematik konventionelle Distinktionen obsolet:

Ob der Autor seine Dichtung für die Sprechbühne oder für das Musiktheater konzipiert hat, scheint letztlich belanglos. Als Libretto wäre demnach nicht der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder vertonbare dramatische Text zu bezeichnen; diese Definition schließt neben der sogenannten Literaturoper auch das Musikdrama Wagnerscher Prägung ein.<sup>1435</sup>

<sup>1430</sup> *Ibd.*, S. VII.

<sup>1431</sup> *Ibd.*

<sup>1432</sup> *Ibd.*, S. 6.

<sup>1433</sup> *Ibd.*, S. 16.

<sup>1434</sup> Beispielsweise Kerman 1956, Honolka 1962, Smith 1970, Schmidgall 1977, Honolka 1979 oder Lindenberger 1984.

<sup>1435</sup> Gier 1998a, S. 6.

Allerdings wird hier seine stark historisch geprägte Perspektive deutlich, denn aus kontemporärer postmoderner und -strukturalistischer Sicht ist zweifellos alles vertonbar. In Giers These ist dagegen der Eigenschaft der *Vertonbarkeit* eine jeweils spezifische historisch determinierte Validität impliziert, welche sich jedoch spätestens mit dem Verlust der Verbindlichkeit einzelner musikalischer Nummern und versifizierter Libretti zu verflüchtigen beginnt und mit der völligen Auflösung von verbindlichen Strukturen im Verlauf des 20. Jahrhunderts keinerlei Rolle mehr spielt. Vertonbarkeit kann somit als systematisches Phänomen unzweifelhaft kein gültiges Kriterium darstellen (und erst recht nicht über eine vierhundertjährige »Geschichte« hinweg), um Eigenschaften des Librettos zu erfassen.<sup>1436</sup> Außerdem – dies wurde bereits mehrfach deutlich – wirken in vielen Fällen – besonders bei historischen Konstellationen, die verbindlichen Poetologien unterliegen – musikalische Strukturen bereits bei der Konzeption des Librettos auf dieses ein.<sup>1437</sup> Dennoch scheut Gier nicht davor zurück, universale systematische Aspekte in Form einer *Poetik des Librettos* aufzustellen (und sich damit mehr normativ als deskriptiv zu verhalten, denn er erhält diese Kategorien nicht als Ergebnis seiner Untersuchungen, sondern stellt sie seinen Ausführungen als Leitlinien voran): »Als wesentliche Merkmale des Librettos lassen sich somit angeben: (1) Kürze; (2) diskontinuierliche Zeitstruktur; (3) Selbständigkeit der Teile; (4) Kontraststruktur; (5) Primat des Wahrnehmbaren.«<sup>1438</sup> Nun verhält es sich mit Giers systematischen Aspekten einer Poetik des Librettos wie mit Becks semantischer Unterdetermination: Sie wurden bereits mehrfach innerhalb der relevanten Forschungsliteratur vorgetragen.<sup>1439</sup> Gier selbst setzt seine Kategorien jedoch lediglich in Beziehung zu denjenigen Fricke und Koebners: Während Fricke insgesamt sechs Bereiche unterscheidet,<sup>1440</sup> differenziert Koebner demgegenüber in vier Funktionsebenen.<sup>1441</sup> Gier erstellt eine eigene Systematik,<sup>1442</sup> die jedoch, da sie sich lediglich auf die von Fricke und Koebner genannten Aspekte limitiert, nur sehr bedingte Aussa-

<sup>1436</sup> Das Prinzip erinnert dabei an Mehlretters Konzeption: *Vertonbarkeit* wäre demnach immer das, was jeweils *vertont* ist (und damit ein Zirkelschluss).

<sup>1437</sup> Etwa – weitgehend evidente – Aspekte betreffend wie Personenanzahl und deren Stimmfachverteilung, aber ebenso diverse musikalische Formen (wie bestimmte Arien- oder Ensembletypen etc.) oder musikalisch-dramatische Prinzipien (Bereitstellung von Affektwechsellern durch veränderte Personengruppe bei *Scena ed Aria* etc.). Deutlich wurde in verschiedenen Beispielen, dass sich die Anforderung des Musiktheaters von denjenigen des Sprechtheaters teilweise signifikant unterscheiden (vgl. etwa die Zulässigkeit der Stoffe und Dramaturgien in diesen Bereichen in der französischen Klassik o. ä.).

<sup>1438</sup> Gier 1998a, S. 14. An anderer Stelle spricht er übrigens lediglich von vier Kategorien ((A) *relative Kürze*, (B) *dominant paradigmatische Struktur*, (C) *zeitliche Diskontinuität* und (D) *Primat des Wahrnehmbaren*) (vgl. dazu Gier 1999b, S. 48)). Dabei scheinen sich die Objekte in der Gegenüberstellung (1) = (A), (2) = (C), (5) = (D) zu entsprechen. Da die im Rahmen von 1999b veröffentlichten Aufsätze allerdings auf ein Symposium aus dem Jahr 1996 zurückgehen, kann angenommen werden, dass Gier bei seiner Veröffentlichung der Monographie (1998a) die frühere Kategorie (B) *dominant paradigmatische Struktur* weiter in die zwei neuen Kategorien (3) *Selbstständigkeit der Teile* und (4) *Kontraststruktur* differenzierte.

<sup>1439</sup> (Poetologische) Eigenschaften des Librettos nennen etwa (in jeweils unterschiedlichen Ausprägungen) Zopff 1868, Lindemann 1904, Istel 1914, Child 1921, Weisstein 1961, Müller 1965, Gerhartz 1968, Brown 1970, Schultze 1973, Banschbach 1975, Just 1975, Schauenberg 1975, Schmidgall 1977, Achberger 1980, Voss 1981, Krenek 1980, Koebner 1982, Lindenberger 1984, Ringger 1984, Fricke 1985, Dahlhaus 1986, Weisstein 1986, Nieder 1989, Borchmeyer 1996.

<sup>1440</sup> 1) Verknappung, 2) Sinnfällige Verdeutlichung, 3) Stillgestellte Handlungssituationen, 4) Lyrische Singanlässe, 5) Gleichzeitigkeit und 6) Impliztheit (siehe Fricke 1985, S. 96f. bzw. Kapitel 4.7).

<sup>1441</sup> 1) Einfachheit, 2) Situation, 3) Emotion und 4) »Das geduldete Wunderbare« (siehe Koebner 1982, S. 70f. bzw. Kapitel 4.7).

<sup>1442</sup> Nach Giers eigener Einstufung entsprechen (1) Gier = (1) Fricke = (1) Koebner; (2) Gier = (3),(5) Fricke; (3) Gier = (4) Fricke = (2) Koebner; (4) Gier = (2) Koebner; (5) Gier = (2) Fricke = (3) Koebner. Keine Analogien findet Gier allerdings für Frickes (6) (»Impliztheit«) und Koebners (4) (»Das geduldete Wunderbare«) (vgl. Gier 1998a, S. 249, Anmerkung 82).

gekraft liefern kann; neuere Kriterien, etwa die sieben 1996 von Borchmeyer im MGG2-Artikel aufgestellten Einteilungen,<sup>1443</sup> rezipiert Gier nicht, auch wenn dies technisch noch möglich gewesen wäre, da sie vor der Publikationen seiner Schrift erschienen sind.<sup>1444</sup> Signifikant ist auch in diesem Fall die Konstruktion dieser Kategorien ex negativo, denn als Maßstab zur Definition des Librettos dient Gier für alle fünf Aspekte ausnahmslos das Sprechtheater. Auch wenn die im historischen Verlauf zahlreichen Interdependenzen von Schauspiel und Libretto beiderseits für wesentliche Impulse sorgten,<sup>1445</sup> kann das Sprechtheater deswegen nicht diskussionslos als Referenz jeglicher dramatischer Darstellung verwendet werden, besonders nicht (mehr) vor dem Hintergrund postdramatischer Auffassungen von Theater: Hier wird deutlich, dass auch Gier oftmals kaum trennscharf zwischen historischer und systematischer Ebene differenziert. So offenbart gerade die erste Kategorie Giers (*Kürze*) eine verhältnismäßig geringe Aussagekraft, selbst wenn zu ihrer Untermauerung in der einschlägigen Literatur (und ebenso bei Gier) ein Zitat von Busoni angeführt wird;<sup>1446</sup> Gier schränkt zugleich selbst ein:

Freilich richten sich die Erwartungen (oder die Toleranz) des Publikums hinsichtlich der Länge eines Opernabends nach zeitbedingten Konventionen: Arrigo Boitos *Mefistofele* fiel nicht zuletzt deshalb durch, weil die Uraufführung (1868) mehr als fünf Stunden dauerte; das wäre für eine Barockoper keineswegs ungewöhnlich viel gewesen, die Libretti Metastasios sind daher oft ca. 1500 Verse lang, während im 19. und 20. Jahrhundert die Zahl 1000 nur ausnahmsweise überschritten wird (wegen der unterschiedlichen Länge der Verse sind die absoluten Zahlen freilich nur begrenzt aussagekräftig).<sup>1447</sup>

Die Kürze (oder Länge) ist also einerseits historisch determiniert, wobei nicht immer endogene Faktoren ausschlaggebend sind.<sup>1448</sup> Um dies zu verdeutlichen, muss noch nicht einmal ein extremes Paar

<sup>1443</sup> Diese lauten: »1. Reduktion oder Komprimierung des Handlungsstoffes aufgrund der längeren Zeitdauer des gesungenen Textes, 2. Optisch-akustische Präsenz und Affekthaltigkeit aller relevanten Situationen, 3. Wechsel von Zeitraffung und Zeitdehnung, 4. Stationäre Struktur der Handlung (und damit verbunden schlagartiger, auf stringente Handlungslogik verzichtender Situationswechsel), 5. Isolierbarkeit und In-sich-Geschlossenheit der musikalischen Nummern, 6. (Kontrastive) Simultaneität der Gesangsäußerungen in Ensemble und Chorszenen, 7. Wechsel von schlagwortartiger Verknappung und lyrischem Pleonasmus der Librettosprache.« (Borchmeyer 1996, Sp. 1122f.). Beachtet werden muss jedoch, dass Borchmeyer seine Kriterien lediglich für einen bestimmten Abschnitt (im Kern etwa italienisches melodramma und frz. Grand opéra) als gültig definiert (vgl. Kapitel 4.6).

<sup>1444</sup> Damit ließen sich die Äquivalenzen dieser vier Ansätze – nur paradigmatisch für die Vielzahl der existierenden Vorschläge – in folgender Matrix veranschaulichen (siehe auch folgende Seite):

	Borchmeyer	Gier	Fricke	Koebner
Reduktion von Komplexität	1	1	1	1
Dominanz des Sichtbaren	2	5	2	2
Dominanz der Affekthaltigkeit	2	-	-	3
Dominanz der Eigenständigkeit von Teilen	4, 5	3	-	-
Kontrast der Zeitstruktur	3, 6	2, 4	3, 5	-
Kontrast der Sprache	7	4	4	-
Auslagerung von Bedeutung in Musik (»semantische Unterdetermination«)	-	-	6	-
»Das geduldete Wunderbare«	-	-	-	4

Anhand dieser Tabelle wird z. B. deutlich, dass es zu Koebners vierter Kategorie (*Das geduldete Wunderbare*) keine Entsprechung in den anderen Ansätzen gibt; demgegenüber ist Fricke der Einzige, der explizit auf die Möglichkeit der Erzeugung bzw. Artikulation von Bedeutung durch Musik Bezug nimmt.

<sup>1445</sup> Vgl. Gier 1998a, S. 17.

<sup>1446</sup> Siehe Kapitel 4.4 (Busoni 1922, S 329).

<sup>1447</sup> Gier 1998a, S. 6.

<sup>1448</sup> Der Umfang kann ebenso gut willkürlich festgesetzt werden: Thomas Bauman weist z. B. darauf hin, dass im 18. Jahrhundert Katharina die Große die maximale Aufführungsdauer von musiktheatralen Werken auf zwei Stunden

an Beispielen bemüht werden (wie etwa eine Opéra-minute von Darius Milhaud und ein barockes höfisches Musiktheater-Event wie *Cestis Il Pomo d'oro* (1668)); bereits Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* und Richard Wagners *Parsifal* weisen bei einer Uraufführungsdifferenz von nur zehn Jahren (1892 und 1882) eine beachtliche Differenz ihre Aufführungsdauer betreffend auf (nämlich etwa 1,25 Stunden gegenüber 4,5 Stunden) – ein Umstand, der sich signifikant im Umfang des jeweiligen Librettos niederschlägt. Gier verwendet Kürze dennoch als überzeitliches Kriterium, weil er davon ausgeht, dass epochenübergreifend Opernlibretti immer *relativ* kürzer als die jeweils korrespondierenden Sprechstücke der Zeit seien; freilich ließen sich auch hier wiederum genügend Gegenbeispiele finden. Diese Dimension des Librettos wird zudem dann vollends problematisch, wenn sie nicht als das betrachtet wird, was sie eigentlich darstellt – nämlich eine spezifischen Eigenart der Zielform, denn keinesfalls ist sie das (ausschließliche) Resultat einer künstlerischen Bearbeitung: Die Kürze ist als Eigenschaft der medialen Disposition des Musiktheaters und nicht Willkür eines Bearbeiters zu werten. Besonders bei der Analyse von adaptierten dramatischen Texten sollte daher das Augenmerk nicht darauf gerichtet sein, *dass* der Ausgangstext gekürzt wurde, sondern es muss vielmehr danach gefragt werden, *was* gekürzt wurde (und in diesem Rahmen auch *weshalb* genau jene Elemente eliminiert wurden und *welche* Konsequenzen sich daraus ergeben). Denn allzu oft wird die Kürze einer librettistischen Bearbeitung als weniger gelungene dramatische Konzeption bzw. als defizitäre Eigenschaft des Librettos gesehen und nicht als mediale (und damit unausweichbare) Vorgabe. Soll jedoch – und dies vernachlässigt Giers Ansatz kolossal – das Libretto explizit *nicht* in Relation zu einer potentiellen Vorlage betrachtet werden (sondern etwa als (literarische) Form sui generis), wird diese Kategorie wertlos; ebenso gut könnte dann als Kategorie aufgestellt werden, dass ein Opernlibretto immer relativ *länger* als ein Ballettlibretto sei. Diese erste Gier'sche Kategorie kann also kaum als brauchbare Konstante der vierhundertjährigen Operngeschichte aufgefasst werden. Die Kategorien zwei bis vier (und als Konsequenz daraus auch die fünfte) hingegen sind über »[...] ein besonderes *Verhältnis von Statik und Dynamik*, das auch das *Verhältnis der Teile zum Ganzen* bestimmt [...]«<sup>1449</sup>, miteinander verknüpft und rekurrieren damit alle auf einen identischen Sachverhalt, nämlich der von Gier unterstellten Annahme epischer Strukturen in der narrativen Dimension des Musiktheaters. Seine Argumentation baut er dabei eng an den Aspekten eines Aufsatzes von Dahlhaus;<sup>1450</sup> dieser stellt darin die zeitlichen Strukturen der Oper denjenigen des Schauspiels gegenüber:

Während das Rezitativ, in dem die musikalisch-formale Zeit mit der real dargestellten Zeit in der Regel annähernd übereinstimmt, als wenig aufschlußreich einstweilen außer acht gelassen werden kann, ist der Zeitverlauf geschlossener Nummern dadurch problematisch, daß er fast immer, anders als der des gesprochenen Dramas, ungleichmäßig und gewissermaßen rhapsodisch ist. Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber.<sup>1451</sup>

Ohne größere Anstrengung ist ersichtlich, dass die von Dahlhaus hier gleichsam apodiktisch wie reichlich grob hingeworfene temporale Diskrepanz von Sprech- und Musiktheater ebenfalls kaum als systematisches Kriterium über Gattungsgrenzen und historische Abschnitte hinweg Gültigkeit zu beanspruchen vermag. Er beschreibt jedoch als Konsequenz dieser divergierenden immanenten Zeitqualität für die Oper eine doppelte Zeitstruktur:

---

limitierte (Bauman 1998, S. 117).

<sup>1449</sup> Gier 1998a, S. 6.

<sup>1450</sup> Dahlhaus 1981b.

<sup>1451</sup> *Ibd.*, S. 3.

Der Wechsel zwischen fließender und stockender Handlung führt in der Oper zur Dissoziation der Zeit in einen formalen Zeitablauf, der sich in der Aufführungsdauer manifestiert, und einem inhaltlichen, der aus dem Gang der Handlung als deren reales Substrat erschlossen werden muß. Die Verdoppelung der Zeitvorstellung, die vom Zuschauer unwillkürlich nachvollzogen wird, ohne daß er sie sich bewußt machen müßte, ist gattungsästhetisch insofern auffällig, als sie in epischer Dichtung geradezu selbstverständlich, in dramatischer jedoch ungewöhnlich ist. Und die Oper rückt, wenn man Zeitstrukturen analysiert, unversehens aus der Nähe des Schauspiels in die des Romans.<sup>1452</sup>

Allerdings ignoriert diese Analogie, dass zwischen Oper und Roman grundsätzliche Divergenzen hinsichtlich Erzählsituation, -perspektiven und -methoden bestehen, denn in der Oper wird (um in der Terminologie bleiben zu wollen) keine Geschichte erzählt, sondern Handlung gezeigt, weswegen sich dort – außer etwa in wenigen Ausnahmefällen (im Sinne Brecht'scher Verfremdung) – in aller Regel auch keine (innerhalb oder außerhalb des Geschehens positionierte) Erzählerfigur findet.<sup>1453</sup> Damit scheinen solche Vergleiche zwischen Libretto und Epik (oder auch Lyrik) kaum struktureller Art zu sein, sondern lediglich metaphorisch.<sup>1454</sup> Anhand dieser konkreten These Dahlhaus' stellt sich die Frage, ob die von ihm beschriebene Dichotomie formaler und inhaltlicher Zeit nicht in gleicher Weise auch im Schauspiel anzutreffen wäre, bei dem Erzählzeit und erzählte Zeit ebenfalls nicht kontinuierlich kongruieren; nicht nur Goethes *Faust* kennt gleichsam »ariose« (also monologische) Haltepunkte der Reflexion und demgegenüber Abschnitte mit »normalem« (quasi rezitativischem) Fortgang der Handlung. Selbstverständlich ist Dahlhaus dieser Sachverhalt bewusst, weswegen er seine These auch dahingehend relativiert und präzisiert, dass der temporale Wechsel zwar im Schauspiel ebenso anzutreffen sei, sich dieser aber demgegenüber in der Oper innerhalb einer einzigen Szene vollziehen könnte.<sup>1455</sup> Aus dieser *Dissoziation des Zeitablaufs in eine formale und eine inhaltliche Zeit* folgt, so versichert jedenfalls Dahlhaus, in der Oper analog zur Epik die *ästhetische Gegenwart des Autors*: Während dieser im Schauspiel jedoch verschwindet, bliebe er in der Oper sichtbar – etwa als *Regisseur* beim Regietheater oder in Wagners Musikdramen als *Komponist* selbst; wie diese Position aber in anderen Fällen besetzt wäre, beantwortet er allerdings nicht.<sup>1456</sup> Damit jedoch verliert seine Argumentation an dieser Stelle etwas an Boden, denn die in der Oper aufgrund ihrer vermeintlichen Epizität vorhandene ästhetische Gegenwart des Autors müsste zweifelsohne ein kontinuierliches Phänomen darstellen – auch außerhalb der Phänomene Regietheater und Wagner.<sup>1457</sup> Dahlhaus

<sup>1452</sup> *Ibd.*, S. 3f.

<sup>1453</sup> Und selbst in der *Dreigroschenoper* oder *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zeigen sich Erzählerfiguren bestenfalls als Conférencier oder Moderator und nicht als (dem Roman analoge) narrative Erzählinstanz. Aus anderen Gattungsausprägungen bekannte Elemente wie Prologe oder (Ballett-)Einlagen stellen im Gegensatz zu einer epischen Erzählinstanz keine kontinuierliche narrative Schicht dar, sondern lediglich punktuelle Unterbrechungen, und können daher ebenfalls kaum als genuine (romanhaft-)epische Prinzipien verstanden werden.

<sup>1454</sup> Hier wird analog zum Problem der musikalischen Beschreibungssprache (siehe Kapitel 4.7) die Schwierigkeit literaturwissenschaftlicher Deskriptionen erkennbar. Die Brisanz der Unzulänglichkeit metaphorischer Erklärungsversuche erweist sich somit im Ganzen als ausgesprochen prekär.

<sup>1455</sup> »Mit der Behauptung, daß der Zeitverlauf ungleichmäßig sei, ist keineswegs eine Trivialität gemeint, die das Schauspiel mit der Oper teilt: die simple Tatsache, daß das Tempo eines szenischen Vorgangs oder eines Dialogs rascher oder langsamer sein kann. Die Kategorie der Diskontinuität zielt vielmehr auf die selten berücksichtigte Eigentümlichkeit der Oper, daß das Maß an dargestellter Zeit oft genug innerhalb der gleichen Szene zwischen Extremen wechselt.« (Dahlhaus 1981b, S. 3).

<sup>1456</sup> *Vgl. ibd.*, S. 4.

<sup>1457</sup> Außerdem zeigt sich das Bemühen um die Konstruktion einer Erzählinstanz in der Oper aus Sicht der Literaturwissenschaft eher als problematische Perspektive – wie schon in ähnlich diskussionswürdigen Versuchen von Cone erkennbar wurde, der den Komponisten als zentrale Erzählinstanz der Oper zu beschreiben versuchte (*vgl. Cone 1974 bzw. Kapitel 4.8*).

beschreibt die Relation der Musik zu dieser diskontinuierlichen Zeitstruktur jedenfalls folgendermaßen:

Daß das musikalische Zeitmaß mit dem Rede- oder Ereignistempo einer Opernszene nicht zusammenzufallen braucht, gehört zu den Voraussetzungen eines Sachverhalts, der offenbar, so trivial er ist, kaum jemals analysiert wurde: des simplen Faktums nämlich, daß in der Oper ein langsames Ereignistempo, sogar ein Stillstand der Handlung, mit einer heftigen Affektbewegung, die sich in der Musik ausdrückt, durchaus vereinbar ist. Bei einer Divergenz zwischen Ereignis- und Affekttempo steht die Musik gewissermaßen vor der Wahl, sich entweder das eine oder das andere Zeitmaß zu eigen zu machen.<sup>1458</sup>

Damit würde sich die Musik nicht in einer gleichbleibenden Zeitebene bewegen, weswegen er als Konsequenz daraus verneint, dass »[...] im musikalischen Tempo der Handlungsrythmus einer Opernszene vorgezeichnet sei, daß also in der Partitur, wenn man sie zu lesen wisse, ein Regiebuch stecke [...].«<sup>1459</sup> Zu Recht wäre sonst die Inszenierung lediglich eine weitere Verdopplung von bereits in der Musik dargebotenen Strukturen, womit sich die Gefahr unnötiger Redundanz ergäbe. Dahlhaus weist nachdrücklich daraufhin, dass das musikalische Zeitmaß und das Aktions- und Redetempo der handelnden Figuren nicht zwangsläufig identisch sein müssen und unterscheidet auf Grundlage dieser Überlegungen insgesamt vier »zeitstrukturelle« Dimensionen der Oper:

[...] das musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit, das Aktions- und Redetempo der handelnden Personen, das Tempo der Affekte, von denen sie bewegt werden, und schließlich das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht – die verschiedenen Tempi also, die sich im musikalischen Drama überlagern, stehen in Relationen zueinander, die man zwischen den Extremen unauffälliger Konvergenz und krasser Divergenz – einer Divergenz, durch die sich die Zeitstruktur überhaupt erst dem Bewußtsein aufdrängt – lokalisieren kann.<sup>1460</sup>

Die »[...] Differenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit insgesamt als epischer Zug, den die Oper mit dem Roman teilt und durch die sie sich vom Schauspiel unterscheidet [...]«<sup>1461</sup> erklärt er zum wesentlichen Differenzkriterium beider Gattungen:

Daß etwa das Redetempo einer Szene dem Taktmaß widerspricht, daß das Tempo der Zählzeit das der Affekte durchkreuzt oder daß trotz heftiger Gefühlsausbrüche die dargestellte Zeit zum Stillstand kommt: daß also, mit anderen Worten, die Zeitstruktur einer Szene von Brüchen und Rissen durchzogen ist, bedarf einer Rechtfertigung und sollte nicht einfach als Eigentümlichkeit der Oper, in der sich die Irrealität der Gattung manifestiert, gedankenlos hingenommen, sondern als Mittel einer Dramaturgie, die unter musikalischen Voraussetzungen auf Theaterwirkungen zielt, bewußt gemacht und analysiert werden.<sup>1462</sup>

Es sollte allerdings ebenso überlegt werden, inwieweit sich die hier von Dahlhaus diagnostizierten Zeitebenen überhaupt aufeinander beziehen (und demzufolge in ein Bezugssystem zu setzen wären). So stellt sich etwa die Frage, ob die Relation zwischen Redetempo und Taktmaß von aussagekräftigem Belang ist, wenn beispielsweise zugleich das Affekttempo ein anderes ist; ebenso wenig muss sich etwa ein heftiger Gefühlsausbruch demgegenüber im Schauspiel keinesfalls zwingend in stark progredienter Handlung manifestieren. So scheint die Kategorie des Affekttempo eher eine virtuelle Kategorie zu sein, da sich die Emotionen der Figuren niemals als eigene kontinuierlich vorhandene ästhetische Ebene artikulieren können, sondern stets durch Worte oder Handlungen (eventuell partiell Musik) transportiert werden müssen – aber damit niemals direkt auftreten können, sondern immer nur indirekt: Ohne Handlung kein Affekt, ohne Worte keine Emotion, ohne Musik keine Stimmung. Das Affekttempo ist damit zweifellos unmittelbar an die Handlung (und damit im Fall der

<sup>1458</sup> Dahlhaus 1981b, S. 7.

<sup>1459</sup> *Ibd.*

<sup>1460</sup> *Ibd.*, S. 7f.

<sup>1461</sup> *Ibd.*, S. 9.

<sup>1462</sup> *Ibd.*, S. 8.

Oper an die Szene) gekoppelt. Es existiert niemals davon unabhängig, weswegen Dahlhaus an dieser Stelle möglicherweise einem Phantom zum Opfer fällt, denn eine solche Zeitebene schiene bestenfalls virtuell denkbar. Ebenso arbiträr scheint der vermeintliche »Widerspruch« zwischen Redetempo und musikalischem Taktmaß: Dabei wirkt bereits die Wahl der Worte suspekt, denn ein Widerspruch könnte nur vorliegen, wenn zwei Prinzipien kollidieren. Da Dahlhaus hier von einem Widerspruch spricht, muss er aber offenbar eigentlich davon ausgehen, dass der »richtige« Fall aus einer Konvergenz von Redetempo und Zählzeit bestünde. Dies würde aber wiederum bedeuten, dass alle an der Oper beteiligten System »gleichgerichtet« wären, um Sinn generieren zu können (erinnert sei hier an die bedenklich *übersystematisierten* Konzepte von Hiß und Fischer). Wenn aber alle Systeme gleichgeschaltet sind, dann ergäbe sich letztlich die von Gier an anderer Stelle genannte semantische Übercodierung – ein Übermaß an identischer (und damit redundanter) Information. Wenn Dahlhaus außerdem eine vermeintliche Diskrepanz von stillstehender Handlung und maximaler Affekthaftigkeit bemängelt, dann hat es dabei den Anschein, dass er an dieser Stelle zwar von Handlung spricht, damit jedoch nicht die *Art der Darstellung* meint, sondern das *Dargestellte*. Denn »stillstehen« kann die Szene auch in diesen ariosen Momenten kaum, weil dennoch *etwas* passiert: Eine Figur reflektiert über einen bestimmten Gegenstand, stirbt, jammert, klagt etc. – damit »geschieht« stets etwas – die *Art der Darstellung* steht also nicht still, auf der Ebene des *Discours* geschieht zweifelsohne etwas. Im Bereich des *Dargestellten* dagegen könnte davon ausgegangen werden, dass die Entwicklung in gewissem Sinn stillsteht – aber dies, die Ebene der *Histoire*, gehört nicht vorrangig zum Bereich des Szenischen, an dem die Musik durch ihre zwingende Gebundenheit an die Zeit unzweifelhaft zu partizipieren scheint, sondern zur (abstrakten) Analyse. Damit wäre ebenso die Differenz zwischen Ereignis- und Affekttempo nivelliert, denn beide sind Teil der *Histoire*, die Musik dagegen immer Element des *Discours*, weil sie durch ihre konkret-temporale Existenz stets an die Gegenwart (und damit den Augenblick des Vollzugs bzw. der Aufführung) gebunden ist. Wenn auch damit nicht Dahlhaus' These im Ganzen zu verwerfen wäre, so zeigt sich deutlich, wie wesentlich eine grundlegende Diskussion der Ausgangspunkte ist, damit nicht Ebenen miteinander vermischt werden, die sich in divergierenden Dimensionen befinden.

Gier greift diese Überlegungen Dahlhaus' auf und kritisiert zu Recht, dass dieser jeweils von für bestimmte Abschnitte relevanten Idealtypen der Oper und des Dramas ausgeht, die aber kaum systematisch gegenüberliegend positioniert werden dürften.<sup>1463</sup> Gier entwickelt auf dieser Grundlage sein eigenes Konzept von temporalen Strukturen und Epizität der Oper:

Als ‚Drama der absoluten Gegenwart‘ besteht die Oper aus weitgehend statischen Einzelbildern, die zwar syntagmatisch zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind; als distinktive Einheiten sind sie aber zugleich eingebunden in ein System von paradigmatischen, d.h. den linearen Zeitablauf transzendierenden bzw. von

<sup>1463</sup> »Die Formel ‚Schauspiel = kontinuierliche vs. Oper = diskontinuierliche Zeit‘ ist mithin zu differenzieren. Carl Dahlhaus gelangte zu dieser Gleichsetzung, weil er einen verengten Begriff des Dramatischen zugrundelegte: Analog zu der Äquivalenz ‚Oper = Verdi (oder Puccini)‘ faßt er die aristotelische Tragödie als Normal- und Zielform des Dramas auf. Nur hier, in Goethes *Iphigenie* oder Racines *Phèdre*, fallen dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung annäherungsweise zusammen, und die Handlung entfaltet sich in der Sukzession der Repliken und Szenen. Über mehr als zweitausend Jahre, von Aristoteles, der das zweite Buch seiner *Poetik* über die Komödie *nicht* geschrieben hat, bis zu Gustav Freytag prägte die Gleichung Drama = Tragödie die gattungstheoretische Reflexion; erst im 20. Jahrhundert hat man dem Typus der aristotelischen Tragödie einen Antitypus gegenübergestellt, der gemeinhin als ‚offenes Drama‘ bezeichnet wird; wegen der Vieldeutigkeit dieses Terminus scheint es ratsam, statt dessen von einer dominant paradigmatischen Dramenform (im Gegensatz zur dominant syntagmatischen Tragödie) zu sprechen.« (Gier 1999a, S. 12).

ihm abstrahierenden Bezügen; sinntragend sind überwiegend oder ausschließlich die paradigmatischen Strukturen.<sup>1464</sup>

Er betont in diesem Zusammenhang eine Dichotomie von *dominant syntagmatischen* und *dominant paradigmatischen Dramentypen*, wobei das Libretto der zweiten Kategorie zuzuordnen wäre:

Die Basisopposition zwischen den der dramatischen Schreibweise zu subsumierenden Typen läßt sich somit präzisieren: Im *dominant syntagmatischen Typus* wird Bedeutung über die *Sukzession* von Geschehnissen vermittelt (Konflikt-Struktur); im *dominant paradigmatischen Typus* ist Bedeutung aufgehoben in einer atemporalen Konstellation sinntragender Elemente wie Repliken, Situationen, Figuren etc. (Kontrast-Struktur).<sup>1465</sup>

Auch wenn Gier hier gezielt den Eindruck evoziert, dass diese Haltung einer *communis opinio* entsprechen würde,<sup>1466</sup> werden damit jedoch erhebliche Zweifel an dieser Sichtweise keineswegs nivelliert: Auffällig ist einerseits erneut die enge Kopplung an das gesprochene Drama und andererseits bleibt zu diskutieren, inwieweit die Subsumption einer – wie Gier selbst immer wieder betont – *musikoliterarischen* Gattung unter genuin literarische Formen überhaupt legitim schiene:

Nun ist die *dominant syntagmatische* Tragödie eine, historisch wie systematisch verhältnismäßig genau faßbare, Dramenform; der *dominant paradigmatische* Typus dagegen läßt sich nur negativ, als ‚alles, was nicht Tragödie ist‘, definieren. Unter diese Kategorie fallen so unterschiedliche Dramenformen wie die Komödie, das Drama der Romantik, der überwiegende Teil der dramatischen Produktion des 20. Jahrhunderts – und eben auch das Opernlibretto.<sup>1467</sup>

Damit befänden sich *Armide* von 1686 von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault sowie Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* von 1998 gattungssystematisch im identischen Raum, da beide – nach Giers Klassifizierungen unzweifelhaft eindeutig zuzuordnen – dem *dominant paradigmatischen* Typus angehören würden. Dieser Vergleich mag eventuell eine gewisse Spitzfindigkeit besitzen; allerdings wird daran die immense Fragwürdigkeit derartiger universaler Kategorisierungen sichtbar: Es scheint, dass die Systematik, die Gier hier etablieren möchte, allzu linear und eindimensional konzipiert ist, denn letztlich teilt er das Drama in Tragödie – und den Rest. Beide Kategorien werden dadurch jedoch nichtssagend und unbrauchbar. Daher ist es auch kaum verwunderlich, dass dieser Ansatz nur sehr vereinzelt rezipiert wurde und keine breite Anerkennung fand.<sup>1468</sup> Giers Perspektive

<sup>1464</sup> Gier 1998a, S. 8.

<sup>1465</sup> Gier 1999b, S. 44. Er führt aus: »Als strukturelles Element ist das statische (Zustands-)Bild weder an die metrische Form der Strophe noch an die musikalische Form der Nummer gebunden. Eine Dramaturgie des Kontrasts kann auf solche Haltepunkte schlechterdings nicht verzichten: Oppositionen und Äquivalenzen können nur zwischen distinkten gedanklich-szenischen Einheiten bestehen. Nun scheint die Gattung Oper, ähnlich wie Märchen und Mythos, Wirklichkeit vor allem über Kontraste zu erfassen; folglich wird Sinn im Libretto weniger über das Syntagma (die Linearität der erzählten Geschichte) als über das Paradigma (das Netz der zwischen isolierbaren Einzelbildern bestehenden Beziehungen) vermittelt. Das hat bedeutsame Folgen für die Bearbeitungspraxis der Librettisten und ihre Bewertung.« (Gier 1998b, S. 10).

Von Gier völlig ignoriert wird dabei allerdings die Möglichkeit, dass diese Tendenz zum kontrastierenden Prinzip unter Umständen überhaupt nicht von literarischen (und somit dramaturgischen) Aspekten abhängt, sondern demgegenüber von der Musik ausgelöst wird, die – wie beispielsweise bereits Frido Lindemann (Lindemann 1904, S. 3, siehe Kapitel 4.2) argumentiert – sich nur im Unbestimmten und Allgemeinen ausdrücken kann, womit eine Konzentration auf wenige grundlegende Ausdrucksqualitäten terminiert ist: Die Reduktion von Komplexität muss demzufolge auf allen Ebenen erfolgen (Personal, Handlung, Artikulation, etc.). Die von Gier beschriebenen im Libretto sichtbaren Eigenschaften der Kontraststruktur wären demnach möglicherweise lediglich *Symptome* einer durch die musikalische Äußerung bedingten Qualität und keine aus der Gattung *Libretto* selbst erwachsenden literarischen Bauformen.

<sup>1466</sup> »Eine gattungssystematische Untersuchung hat ergeben, daß das Libretto dem *dominant paradigmatischen* Dramentypus zu subsumieren ist.« (Gier 1999b, S. 47) – damit bezieht er sich aber lediglich auf seine eigene Monographie von 1998 (= Gier 1998a).

<sup>1467</sup> Gier 1999a, S. 13.

<sup>1468</sup> Womit sich ein beachtenswerter Widerspruch zu ergeben scheint, denn auf der einen Seite referieren äußerst viele



behandelt das Libretto radikal als Literatur (auch wenn partiell auf dessen »musikoliterarische« Eigenschaften verwiesen wird, aber diese nicht weiter berücksichtigt werden) und muss nachhaltig hinterfragt werden; nur indem Gier die Funktion der Musik marginalisiert, kann er das Libretto aus der mehrdimensionalen Gattung Oper filetieren und mit dem Etikett der *Librettologie* als Literatur sui generis versehen.<sup>1469</sup> Selbst wenn man Gier soweit zustimmen möchte, bleiben aber dennoch genügend Zweifel, etwa inwieweit es sich als sinnvoll erweist, ein Element (das Libretto), welches bei isolierter Betrachtung zwar durchaus als mit konventionellen literarischen Maßstäben erfassbar scheint, derart kategorisch (bzw. apodiktisch) als Literatur zu klassifizieren, wenn es im Rahmen der Gesamtsituation *Oper* (möglicherweise) überhaupt nicht (mehr) als Literatur fungiert. Es scheint also gerade nicht zielführend zu sein, dem nachzuspüren, was das Libretto *solitär* bedeuten könnte, wenn das primäre Interesse der wissenschaftlichen Disziplinen darin liegt, herauszufinden, was es im konkreten und vor allem *spezifischen* Zusammenhang bedeutet. Dieser Punkt stellt möglicherweise den Kardinalfehler in Giers gesamter Argumentation dar: Er betrachtet das Libretto ohne die korrespondierende Musik und geht nach eigenen Angaben nur vom *vertonten* Text aus,<sup>1470</sup> niemals vom *vertonten* Libretto. In diesem Fall dürfte er als Grundlage seiner Untersuchung auch nur den zur Vertonung gereichten Text heranziehen, der sich – wie bereits mehrfach gezeigt wurde – oft signifikant vom vertonten Text unterscheidet. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ist der zur Vertonung gereichte Text allerdings kaum mehr zu rekonstruieren, weil er lediglich ein zwischen Komponist und Librettist zirkulierendes Hilfsmittel ist: Viele der vorliegenden (und käuflich zu erwerbenden) Libretti sind a posteriori aus der Partitur exzerpierte oder anderweitig kompilierte Textversionen. Aber auch im Falle der Mehrfachvertonungen älterer Libretti ergeben sich in aller Regel Differenzen, weil nicht von einem einheitlichen Werkbegriff ausgegangen wurde: Viele Libretti existieren daher eher als Konzeptionen denn sakrosankte verbindliche Vorlagen. Davon abgesehen scheint noch ein weiteres Argument gegen Giers These zu sprechen: Libretti spielen außerhalb der Oper schlichtweg keine praktische (literarische) Rolle<sup>1471</sup> – jedenfalls sind sie nicht annähernd vergleichbar mit anderweitigen epischen oder dramatischen Formen. Daher scheint es geradezu abstrus, das Libretto völlig isoliert von der Oper als rein literarisches Objekt zu beschreiben und ihm dabei ähnliche Bedeutung und Mechanismen zu unterstellen wie etwa dem Roman: Es sind keine Libretti bekannt, die – analog zum Lesedrama – explizit *nicht* für die musikalische Umsetzung konzipiert worden wären und *zugleich* nachhaltigen Erfolg und breite Rezeption verbuchen könnten.<sup>1472</sup> Insofern kann durchaus davon ausgegangen werden, dass Libretti keine autarken literarischen Gegenstände sind (zumindest nicht innerhalb der Literaturgeschichte) – was jedoch auf der anderen Seite wiederum keinesfalls bedeutet, dass sie sich nicht literarischer Formen und Prinzipien bemächtigen könnten und somit in der Lage sind, gleichsam wie Literatur zu wirken. Außerdem sollte in diesem Zusammenhang Giers Verständnis von Plurimedialität kritisch betrachtet werden, da er diese Eigenschaft, wie

---

Schriften »allgemein« auf Gier, dieser konkrete Aspekt wird dagegen nur selten aufgegriffen.

<sup>1469</sup> Vgl. Gier 1998a, S. 16.

<sup>1470</sup> Almut Ullrich spricht anstelle von *Vertonbarkeit* übrigens von der *Komponibilität* eines Textes (vgl. Ullrich 1991, S. 74ff.).

<sup>1471</sup> Außer beispielsweise im Rahmen von Gesamtausgaben des dichterischen Schaffens von Künstlern.

<sup>1472</sup> Wie in Kapitel 4.10 erläutert werden wird, kann zwar beispielsweise *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* von Ludwig Tieck (1797/98) als Leselibretto (bzw. Pseudolibretto) verstanden werden (vgl. Geltinger 2010), aber auf der anderen Seite auch keine breite Rezeption vorweisen (im Gegensatz zu Schillers *Die Räuber* oder Goethes *Faust II*, die ursprünglich ebenfalls als Lesedrama konzipiert waren).

an zahlreichen Stellen seiner Publikationen ersichtlich ist, dem Libretto zuordnet (und damit den Sachverhalt nicht exakt zu treffen scheint, da eher die übergeordnete Kunst- bzw. Medienform *Oper* als plurimedial verstanden werden könnte, aber nur schwer der Librettotext selbst: Dieser manifestiert sich immer nur innerhalb des Mediums schriftlich fixierter Sprache und wäre – zumindest in dieser Hinsicht – ein »konventioneller« Text).<sup>1473</sup> Damit Giers These funktioniert, muss er jedenfalls zwangsläufig den Anteil der Musik bagatellisieren. So wird die (bereits mehrfach) vorgetragene Sichtweise unterstrichen, dass die Partitur in interpretatorischer Weise auf das Libretto lediglich reagieren würde:

Wenn ein Komponist ein Libretto vertont, deutet er es auf individuelle Weise aus; seine Interpretation kann nur eine von zahlreichen (oder zahllosen) möglichen sein, so wie jede Inszenierung eines Schauspiels oder einer Oper die Lesart des Regisseurs darstellt. Diese Analogie war im 18. Jahrhundert, angesichts der großen Zahl konkurrierender Vertonungen von Libretti Metastasios, deutlicher zu erkennen als heute. Weil wir keine *Aida* neben der Verdis, keinen *Rosenkavalier* außer dem von Strauss kennen, haben wir uns angewöhnt, dramatischen und musikalischen Text als unauflösbare Einheit wahrzunehmen; das Zeichensystem der Sprache unterscheidet sich aber so grundlegend von dem der Musik, daß die Aussage beider schlechterdings nicht deckungsgleich sein kann. Als *literarischer* Text ist das Libretto vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen und mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu analysieren.<sup>1474</sup>

Vor dem Hintergrund der bisher bereits besprochenen Haltungen zum Thema wird erneut sichtbar, welche Menge an Zündstoff sich in dieser These Giers verbirgt. Über Vor- und Nachteile von weiter und enger Auffassung der Librettoforschung bzw. Librettologie wurde schon gesprochen; Gier jedoch geht in seiner Parteinahme für das Libretto als Literatur so weit, dass er Speichermedium und Artikulationsform, Materialität und Performativität, nicht mehr trennscharf zu erfassen vermag: Das aus der Partitur exzerpierte bzw. aus diversen Quellen kompilierte Libretto als solches ist – und dies sollte nicht vergessen werden – stets ein gewissermaßen heuristisches Objekt, welches dazu dient, die konkret-dramatische Komponente eines musiktheatralen Werkes erfassen zu können; zwecks besserer Zugänglichkeit kann diese meist extrahiert und in gedruckter, an Sprechdramen erinnernder Form vorgelegt werden. Es bedarf jedoch keiner tieferen Einsichtnahme, dass materielles Speichermedium (»Reclam-Heftchen«) und künstlerisch-performative Artikulationsform (»Gesang«) keinesfalls dasselbe sind – im Gegensatz etwa zum Roman, bei dem beide Dimensionen (materielles Speichermedium und künstlerische Artikulationsform) im Text amalgamiert sind (und dies unabhängig davon, ob als Produkt traditioneller gutenbergscher Handwerkskunst oder digitales eBook). Entgegen Giers Annahme fallen im Musiktheater – oder präziser: im *Gesangstheater* – dramatischer und musikalischer Text durchaus in Form von Gesang (als noch auf seine intermedialen Eigenschaften hin zu befragendes Element) ineinander.<sup>1475</sup> Nicht nur aus diesem Grunde schiene es geradezu unsinnig, den dramatischen Text des *Rosenkavaliers*, der außerhalb der Vertonung literarisch irrelevant ist, von seinem musikalischen zu scheiden – ebenso aber, die unterschiedlichen Metastasio-Vertonungen trotz möglicherweise identischer Textvorlage<sup>1476</sup> von der jeweils korrespondierenden

<sup>1473</sup> Näher analysiert wird dies in Kapitel 4.10.

<sup>1474</sup> Gier 1998a, S. 17.

<sup>1475</sup> Siehe dazu Kapitel 5.3.

<sup>1476</sup> Dabei sollte zudem keinesfalls in naiver Weise davon ausgegangen werden, dass sämtliche Vertonungen von Metastasios Texten stets auf einer absolut identischen Textvorlage beruhen würden. Gabriele Buschmeier beschreibt etwa im Falle der Vertonung des Metastasio-Librettos *Ezio* durch Gluck: »Mit der Komposition dieses Werkes reihte sich Gluck in eine lange Reihe von Komponisten, die dieses Drama im 18. Jahrhundert vertonten. [...] Dieses Libretto ist hinsichtlich des Dramentextes eine relativ stark gekürzte Bearbeitung des originalen Metastasio-Textes. Wer diese Bearbeitung vorgenommen hat – ob möglicherweise Gluck selbst –, darüber geben weder das Libretto, noch

Musik zu separieren. Denn vom Endprodukt *Oper* (bzw. ihrer Aufführung) her gedacht ist die jeweils konkret realisierte Kombination von Text und Musik singular und somit stets ein kohärentes individuelles Kunstwerk; daran ändert auch die Tatsache nichts, dass man die dramatisch-textliche Komponente daraus extrahieren und anderweitig goutieren (oder auch verwursten) kann; Metastasio als signifikantes Exemplum wird zwar in diesem Zusammenhang zur Kenntnis genommen, vermag aber diese grundlegende Disposition nicht zu verändern oder gar zu widerlegen. Somit bleibt die grundsätzliche Frage, inwieweit Gier das Libretto ohne Weiteres als literarischen Text deklamieren, es damit in literarische Gattungssysteme zwingen und ausschließlich mit literarischen Methoden analysieren kann, die für gänzlich andere Sorten von literarischen Texten konzipiert wurden: Nur weil beispielsweise die (durchaus streitbare) Kategorie *Lesedrama* vorhanden ist, können darunter fassbare Werke nicht zwangsläufig mit Analysemethoden angegangen werden, die etwa für Romane konzipiert sind; in diesem Zusammenhang gilt es zugleich, Dahlhaus' These des Erzähler-Komponisten kritisch zu betrachten, welche einerseits vor dem Hintergrund der mittlerweile feinsinnig und weit verzweigten Wahrnehmungsrastern der Narratologie zu betrachten wäre und andererseits mit musikalischen Erzähler-Konzepten etwa von Edward T. Cone oder Michael Halliwell (siehe Kapitel 4.10) gegenzulesen wäre. Wenn sich auch der Versuch, das Libretto gattungssystematisch rastern zu wollen, nach wie vor als sperrig erweist, so bedeutet dies jedoch vice versa nicht, dass sich das Libretto nicht literarischer Formen ermächtigen könnte, wie Gier im Übrigen selbst beschreibt:

Zwischen dem Libretto und anderen (nicht nur dramatischen) Gattungen gibt es zahlreiche Interferenzen. Die italienische Oper des 17. Jahrhunderts übernimmt für die Arien (*Canzonette*) Strophen- und Gedichtformen der zeitgenössischen Lyrik, während sich die formale Gestaltung des Rezitativs aus dem Bezug zum Madrigal erklärt, d.h., die Elemente, aus denen sich die ältesten Libretti zusammensetzen, lassen sich nicht losgelöst von der Geschichte der lyrischen Dichtung verstehen. Im 19. Jahrhundert spielen Librettisten wie Arrigo Boito eine wichtige Rolle bei der Entwicklung neuer metrischer Formen.<sup>1477</sup>

Darin könnte möglicherweise aber auch der Grund liegen, weshalb das Libretto als eine Art *Pseudogattung* oft undifferenziert mit Literatur gleichgesetzt wird: Dadurch, dass literarische Formen oder Strategien verwendet werden, kann eine Kunstform (oder ein Medium) wie Literatur erscheinen, ohne dabei aber selbst Literatur »im eigentlichen Sinn« zu sein. Daher kann auch Beck das Libretto im Bereich der Lyrik verorten,<sup>1478</sup> was der *dominant paradigmatischen* Dramen- bzw. Epik-Einordnung Giers entgegenstehen würde: Als absorbierendes Medium wäre das Libretto dagegen in der Lage, unterschiedliche literarische Formen – seien es nun lyrische Strukturen oder dramatisch-narrative – in sich aufzunehmen zu können, ohne aber selbst eine Entscheidung für die stringente Einnahme einer Position treffen zu müssen.<sup>1479</sup> Gier jedenfalls beklagt ein bei Literaturwissenschaftlern, die sich mit dem Libretto beschäftigen, häufig anzutreffendes Analyseverfahren:

Die Verfasser sind oft Spezialisten für das Werk jenes Autors, die die Gelegenheit ergreifen, Beruf (Literaturwissenschaft) und Hobby (ihre Liebe zur Oper) zusammenzubringen. Das führt durchaus nicht immer, aber doch recht häufig dazu, daß Libretti an Maßstäben gemessen werden, die von der Vorlage – einem Sprechdrama oder einem narrativen Text – abstrahiert sind; während ältere Arbeiten dem Operndichter regelmäßige Unfähigkeit und man-

---

andere überlieferte Quellen Auskunft. Nicht nur lange Rezitativpassagen wurden zusammengestrichen, 7 Arien fielen ganz weg, an den Schluß des 2. Aktes wurde an Stelle von 3 Arien ein musikdramatisch wirkungsvolles Terzett gesetzt, 2 Arien wurden umgedichtet und jeweils mehrere Szenen zu einer zusammengezogen, so daß die Geschehensfülle insgesamt komprimiert, der Handlungsablauf aber nicht verändert wurde. [...] Der ursprüngliche dramatische Text Metastasios wurde also ganz erheblich umgeändert.« (Buschmeier 1998, S. 163).

<sup>1477</sup> Gier 1998a, S. 17.

<sup>1478</sup> Siehe dazu Beck 1997, S. 84.

<sup>1479</sup> Ähnlich argumentieren bereits Thoma 1967 oder Schläder 1981.

gelandes Verständnis für die Perfektion seines Modells vorzuwerfen pfliegen, beschränken sich neuere Studien nicht selten darauf, Differenzen zwischen den Texten katalogartig aufzuzählen. Zur Erklärung werden immer die gleichen Klischees angeboten: Zwang zur Konzentration, Unfähigkeit der Musik, andere als emotionale Inhalte auszudrücken, u.a.m. Diese Tendenz wird verstärkt durch die Neigung, die (italienische) Oper des 19. Jahrhunderts als Idealtypus der Gattung aufzufassen.<sup>1480</sup>

Nun bedarf es weder boshafter Spitzfindigkeit noch eines ausgeprägten Zynismus', wenn man die von Gier beschriebenen Symptome bei ihm selbst zu erkennen glaubt, da auch er sich als Lehrstuhlinhaber für Romanische Literaturwissenschaft bzw. Mediävistik einem ihm nahestehenden Thema nähert (er ist – als Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg – beispielsweise Mitglied des wissenschaftlichen Beirates der Deutschen Rossini Gesellschaft). Interessanterweise führt Gier sogar selbst die ersten beiden von ihm genannten Kritikpunkte (*Zwang zur Konzentration, Unfähigkeit der Musik, andere als emotionale Inhalte auszudrücken*) als poetologische Eigenschaften des Librettos auf. Im Gesamten lässt sich festhalten, dass Gier – bei aller Respektabilität seinen Ausführungen gegenüber – letztlich kein dem bisher geführten Diskurs unbekanntes Gedankengut einbringt; wodurch sich seine Monographie dagegen auszeichnet (und eben darin liegt möglicherweise ein Grund für deren beinahe sakrale und sakrosankte Rezeption), ist die Tatsache, dass eine bestimmte Perspektive extrem konsequent verfolgt wird – nämlich diejenige, dass ein Libretto einen derartig zweifelsfreien literarischen Status besitzen würde, dass der korrespondierende musikalische Part schlichtweg irrelevant sei (diese, wenn man so möchte, radikal *libretologisch* geprägte These stellt Gier dabei im Rahmen der komparatistischen Literaturwissenschaft auf). Somit spricht er völlig selbstverständlich von der Librettoforschung als eigener wissenschaftlicher Disziplin und nennt Kategorien (in Form von Kapiteleinteilungen) wie *Librettoforschung und Librettologie, Vorgeschichte der Librettoforschung, Geschichte und Perspektiven der Librettoforschung* oder *Zur Sozialgeschichte der Librettisten*. Damit allerdings trug er auf der anderen Seite wesentlich dazu bei, dass die Librettoforschung überhaupt als eigenes Feld wahrgenommen wurde. Kritisch zu bemerken bleibt, dass diskussionswürdige Thesen durch gebetsmühlenartige Wiederholungen kaum »richtiger« zu werden vermögen.

Der Komparatistik entspringt die Schrift von Klaus Zerinschek, der ebenfalls die Suche nach einer universalen Librettotheorie propagiert<sup>1481</sup> und dies unter anderem an einem Exkurs zum Ballett-Libretto vertiefen möchte<sup>1482</sup>, jedoch ausschließlich mit konkreten Shakespeare-Rezeptionen im Tanztheater aufwartet, womit tendenziell eher ein Inszenierungsvergleich als ein Beitrag zur Theorie des Ballett-Librettos vorgelegt scheint; dennoch stellt Zerinschek eine überaus wesentliche Frage, die sein Postulat nach einer Libretto poetik in anderem Licht erscheinen lässt: »Dementsprechend lautet auch die Hauptfrage unserer Arbeit nicht: Was war oder ist ein Opernlibretto? sondern: Was haben am literarischen Austausch beteiligte Gruppen zu bestimmten Zeiten unter einem Opernlibretto verstanden?«<sup>1483</sup> Deutlich wurde im Verlauf der bisherigen Untersuchung, dass universale Eigenschaf-

<sup>1480</sup> Gier 1998a, S. 28.

<sup>1481</sup> Siehe Zerinschek 1990, S. 46f.

<sup>1482</sup> Siehe ibd., S. 227-273. Ob es sich dabei um ein valides Vergleichsobjekt handelt, bleibt auch deswegen fraglich, weil das Ballett im Vergleich zur Oper zwar über dieselbe Intention zur szenischen Darstellung verfügt (was es in dieser Hinsicht für vergleichende Analysen unzweifelhaft adäquater scheinen ließe als das Oratorium), aber eben keinerlei verbalsprachlichen Artikulationsanteil besitzt, wodurch kein Medium oder keine Kunstform vorhanden scheint, was für referentielle Genauigkeit verantwortlich zeichnen könnte.

<sup>1483</sup> Ibid., S. 20.

ten des Opernlibrettos kaum aufzustellen sind, sondern eher vor einem jeweils spezifischen räumlich-zeitlichen Horizont zu finden wären. Mit dieser Haltung schiene auch erstmals Giers These der deskriptiven Librettoforschung erreicht: Nicht mehr die Suche nach überzeitlichen, »immerwährenden« Librettoeigenschaften stünde damit auf der Agenda der Librettoforschung, sondern das Aufspüren nach deren unzähligen jeweils konkret realisierten Vorstellungen. Gleichzeitig richtet Zerinschek das Interesse auf die Funktion der Musik:<sup>1484</sup> Denn bei aller Fokussierung auf das Libretto sollte nicht vernachlässigt werden, dass Musik innerhalb einer Opernaufführung analog zum Libretto ebenso als abhängiges, »unselbstständiges« Objekt verstanden werden kann – eine Auffassung, die von einer Perspektive, die sich auf die basale Intention einer Oper beruft und demzufolge theatrale Aspekte fokussiert, zwangsläufig einzunehmen wäre. Demnach besäße Musik stets eine Funktion – nämlich als Teil der theatralen Konstellation »etwas« darzustellen. Ob dies dabei von diskursiv-konkretem Inhalt oder eher ästhetisch-kulinarischem Wert ist, könnte dann eine reizvolle Frage der Analyse jeweils einzelner Situationen bzw. Konfigurationen sein, aber keine prinzipiell zu beantwortende Leerstelle mehr.<sup>1485</sup> In der Tat scheint es – besonders vor der Frage nach dem schwierigen semiotischen Potential der Musik – wenig sinnvoll, davon auszugehen, die Musik einer Symphonie, einer Klaviersonate oder eines Streich-Quartetts sei funktionsäquivalent mit einem Opern-Score.

Zerinschek rezipiert im Übrigen einen Abschnitt aus Caryl Emersons *Boris Godunov*, der auch anderweitig gelegentlich genannt wird; die Autorin systematisiert darin die Adaption literarischer Vorlagen für die Oper in die drei Bereiche »Wort-für-Wort-Vertonung« (*word-for-word*<sup>1486</sup>), die »Freie Adaption« (*free adaption*<sup>1487</sup>) sowie als hybride Form »Szenen klassischer Werke« (*scenes from classic works*<sup>1488</sup>):

Thus three very different principles for libretto adaption are linked, at their base, with the issue of authority of the source text. The text can be considered sacred, as in word-for-word settings. Or the text, after serving as general source for characters and plot situations, can be more or less discarded – the case with free adaptations. Or the two texts, literary source and derived libretto, can be equally authoritative. This final category of libretto, based on national classics, is best perceived as an active dialogue between literature and opera.<sup>1489</sup>

Es zeigt sich allerdings, dass in der Praxis einzelne Werke mehrheitlich nicht derart eindeutig in die jeweiligen Kategorien einzuordnen sind: So stünde man etwa vor der Entscheidung, Ingeborg Bachmanns *Prinz von Homburg*-Libretto einerseits unter *scenes from classic works* zu verorten – andererseits jedoch basiert der Text auf der Kleist-Vorlage, wodurch es sich zwar prinzipiell um eine *word-for-word*-Adaption handelt, aber die Eingriffe Bachmanns dabei derart umfangreich sind, dass das Libretto stellenweise bereits in eine *free adaption* mündet. Eine im Vergleich zum schwammigen Themenkreis des Begriffs der Literaturoper größere Eindeutigkeit scheint sich jedenfalls durch Emersons Kategorien nicht zu ergeben.

---

<sup>1484</sup> Siehe *ibd.*, S. 53.

<sup>1485</sup> Auf die Gefahr einer in diesem Fall bestehenden perspektivischen Verengung auf die Wirkungsästhetik, womit tieferliegende musikalische und literarische Strukturen in der Oper einer Analyse verborgen blieben, wurde bereits aufmerksam gemacht.

<sup>1486</sup> Emerson 1986, S. 147.

<sup>1487</sup> *Ibd.*

<sup>1488</sup> *Ibd.*, S. 149.

<sup>1489</sup> *Ibd.*, S. 151.

Beim hier behandelten Jahrzehnt handelt es sich um einen Höhepunkt komparatistischer musiko-literarischer Auseinandersetzung:<sup>1490</sup> Die Betrachtung des Verhältnisses von Wort und Ton hat äußerst starke Konjunktur, wenn auch nicht alle Beiträge gleichermaßen Relevanz für die theoretische Librettoforschung beanspruchen können.<sup>1491</sup> Michael Walter erklärt:

Die komparatistische Forschung der letzten Jahrzehnte hat sich vornehmlich mit dem sogenannten 'Wort-Ton-Problem' befaßt (wobei, so scheint es, die Problematik manchmal mehr beim komparatistischen Handwerk als im 'Wort-Ton'-Verhältnis lag), das mit Vorliebe am Lied exekutiert wurde, oder mit Untersuchungen des sogenannten Musikalischen im Werk bestimmter Dichter oder literarischer Interessen bestimmter Komponisten. So kamen viele detaillierte Einzeluntersuchungen meist empirischen Charakters zustande, ohne daß ein überzeugendes theoretische Konzept für den Grenzbereich zwischen Literatur und Musik gefunden wurde. [...] Es zeigte sich schnell, daß im Zentrum des Interesses der neueren Forschung [...] vielmehr die Frage nach der symbiotischen Sinnbildung von Text und Musik [lag; Anm. d. Verf.]. Standen bis vor einigen Jahren noch die *Wechselbeziehungen* zwischen Dichtung und Musik im Vordergrund der Forschung, so wird mittlerweile zunehmend nach den *Bedingungen der Symbiose* von Text und Musik gefragt.<sup>1492</sup>

Zu diesen Bedingungen gehört aus Sicht der Librettoforschung zweifellos noch immer ungeklärte Frage nach der Einstufung der Musik als Zeichensystem. Gier gibt daher an:

Die Musik dagegen, so haben wir bei Adorno gelesen, ‚bildet kein System aus Zeichen‘. Bedeutungstragend ist folglich nur das Ganze, die Struktur des musikalischen Werkes: Es gibt eine musikalische Syntax, aber keine musikalische Semantik – diese unmittelbar einleuchtende Erkenntnis scheint freilich eher zu neuen Problemen als zu Lösungen zu führen. Musik bezeichnet nichts, aber sie bedeutet. Schon Friedrich Schiller wies darauf hin, daß sie nicht den Inhalt, sondern die Form der Empfindungen darstellt; das von der Musik ‚Gesagte‘ muß daher nicht konkret, sondern abstrakt, nicht subjektiv, sondern objektiv sein. Eben die Abstraktheit und Objektivität machen die Musik als Modell für die literarische Moderne interessant: Die Musik, deren Inhalt sich nicht in (nach rationalen Kriterien organisierte) Sprache übersetzen läßt, hat da Erfolg, wo die Sprache versagt: Sie vermag eine Totalität sichtbar zu machen, indem sie sie umkreist, während die Sprache zergliedert und so das Ganze verliert, das mehr ist als die Summe seiner Teile.<sup>1493</sup>

Gier, der die Eigenschaft der Musik als *Zeitkunst*<sup>1494</sup> hervorhebt, geht davon aus, dass diese kein Denotat besitzt,<sup>1495</sup> aber dennoch über eine kontextabhängige Syntax verfügt,<sup>1496</sup> wobei die hauptsächlich die konnotative Besetzung relevant scheint.<sup>1497</sup> Auf dieser Basis gelangt er zur These:

<sup>1490</sup> Wie sich zeigen wird, geht es aus Sicht der Librettoforschung allerdings anscheinend zugleich bereits um den Endpunkt der Nachverfolgung dieser Ansätze.

<sup>1491</sup> Dies zeigt sich beispielsweise im Sammelband Walter 1992a: Während Michael Walter vor allem über die Entwicklung der Notenschrift referiert (Walter 1992c), trägt Jürgen Maehder (Maehder 1992) über rein historische Konstellationen vor; David Charlton spricht über historische Entwicklungen und Spezifika einer Theorie der Opéra comique (Charlton 1992) und Herbert Lindenberger vertritt die (kaum weiter diskutabile) These, dass Oper beinahe ausnahmslos stets historisches Drama sei (Lindenberger 1992); Guido Hiß konstatiert seine strukturellen semiotischen Prinzipien (vgl. Hiß 1988 bzw. Kapitel 4.7) am Lied (Hiß 1992) – ein Vorgehen, welches opernspezifische Aspekte kaum zu verifizieren vermag, da dem Volks- und Kunstlied gegenüber der Oper die grundlegende Intention und Veranlagung zur szenischen Darstellung von Handlung fehlt. Ähnlich in die Breite orientiert zeigt sich auch die Aufsatzsammlung Scher 1992.

<sup>1492</sup> Walter 1992b, S. 7f. Peter von Zima argumentiert ähnlich: »Angezweifelt wird im gegenwärtigen Stadium der wissenschaftlichen Entwicklung allerdings die Möglichkeit, die verschiedenen, sich wandelnden Kunstformen im Rahmen eines relativ homogenen theoretischen Ansatzes zu beschreiben, zu erklären und aufeinander zu beziehen. Es macht sich eine wachsende Diskrepanz bemerkbar zwischen einer vielseitigen künstlerischen Praxis, die – vor allem in der Oper und im Film – Wort, Bild und Ton zu einer Einheit verschmelzen läßt, und einer fragmentierten Kunstwissenschaft, der das arbeitsteilige Prinzip eine homogene Begriffsbildung versagt.« (Zima 1995b, S. VII). Allerdings wird allzu oft übersehen, dass integrative Tendenzen und Mechanismen in der Oper kein exklusives (gar inszenatorisches) Phänomen des 20. Jahrhunderts darstellen: Musik, Text und Szene wirken von Beginn an ineinander.

<sup>1493</sup> Gier 1995a, S. 13.

<sup>1494</sup> »Wort und Ton sind auditive Phänomene, die in der Zeit wahrgenommen werden, während wir visuelle Phänomene im Raum erfahren. Genauer gesagt, bei der akustischen Wahrnehmung dominiert das zeitliche Nacheinander, das räumliche Nebeneinander, das sich etwa im Zusammenklang eines Akkords manifestiert, erscheint nachrangig; bei der visuellen Wahrnehmung ist es umgekehrt. Es ist allgemeine üblich, Musik und Literatur als dynamische ‚Zeitkünste‘ den statischen ‚Raumkünsten‘ wie Malerei, Plastik und Architektur gegenüber zu stellen.« (Gier 1995b,

Paradoxerweise gibt es in der Musik zwar einen Erzählvorgang (*Discours* in der Terminologie von T. Todorov), aber kein Erzähltes (*Histoire*). Die 'Botschaft' der Musik ist ihre Form, ist ist [sic!] autoreflexiv, d. h., sie bezieht sich nur auf sich selbst.<sup>1498</sup>

Dass sich Musik beim Versuch, sie semiotisch erfassen zu wollen, erheblich sträubt, bestätigt auch Gerold W. Gruber:

Ein [...] immer wiederkehrendes Problem in der Einbeziehung der Musik in literaturwissenschaftliche und ästhetische Konstrukte ist dasjenige von Semantik und Semiotik. Es scheint, als ob man in der Bezeichnung der Musik als semantische Kunst zu weit gehe, währenddessen die Semiotik zu wenig weit greift (will man ihr nicht universellen Charakter als Kulturtheorie zumessen).<sup>1499</sup>

Die komparatistische Forschung kann diesem basalen Dilemma nicht (mehr) ausweichen: Das Beschreiben wechselseitiger Einflussnahme wird zum Problem, wenn die betroffenen Systeme keine ansprechbaren Schnittstellen besitzen, die von sämtlichen daran beteiligten Wissenschaften äquivalent verwendet werden können: Wenn nicht sicher ist, ob Musik semiotische Eigenschaften aufweist (und falls ja, welche), dann scheint es unmöglich, wissenschaftlich akzeptable (weil fundierte) Aussagen über Zustände zu machen, in denen Musik und Text gewollt miteinander gekoppelt werden:

Großes Interesse zeigen Literatur- wie Musikwissenschaftler an der Kombination von Text und Musik, anfangs aus Gründen, die nicht gerade als die edelsten zu bezeichnen sind: die Musikwissenschaftler wollten zeigen, was Komponisten selbst bei den banalsten Texten zustandebrächten (Hindemith behauptete gar, ein guter Komponist könne alles, selbst das Telephonbuch vertonen), die Literaturwissenschaftler wollten zeigen, daß die Texte doch nicht von so niederer Qualität sind, sondern eben (pejorativ:) *diesem* Genre entsprechend. Heute – so denke ich – sind solche Kleinkrämereien höchstens noch in Trivialpublikationen und Schulbüchern – dort aber mit Hartnäckigkeit – anzutreffen. Es besteht jetzt im wissenschaftlichen Diskurs ein Konsens darüber, daß sich die Wechselbeziehung nicht so ohne weiteres auf die Ebenen ‚hier Text, dort Musik‘ einengen lassen; eine jahrhundertelange antinomische Erörterung (Polemik), von ‚prima la musica, dopo le parole‘-Parolen.<sup>1500</sup>

Ausgehend von Dahlhaus, der für die Sprachähnlichkeit von Musik einen Raum *zwischen* Syntax und Semantik verortet,<sup>1501</sup> befindet Gruber daher, dass sich exakt dort »[...] die eigentliche Ebene eines

S. 62). Die Oper als spezielle Verbindung von Musik, Sprache und Szene (Darstellung, Bühnenbild, Ausstattung) wäre demnach als (kombinierte) *Raum-Zeit-Kunst* aufzufassen.

<sup>1495</sup> »Es ist nun unmittelbar einsichtig, daß es kein Denotat der Musik gibt: Einen außermusikalischen Inhalt bezeichnet weder das einzelne Motiv noch das musikalische Werk als Ganzes [...] Eine denotative Bedeutung erhält eine musikalische Struktur allenfalls sekundär, wenn sie als Sendezeichen, Erkennungsmelodie o. ä. verwendet wird.« (ibd.).

<sup>1496</sup> »Dagegen ergibt sich der Funktionswert eines Klangs aus dem jeweiligen musikalischen Zusammenhang, d. h. die musikalische 'Bedeutung', steht nicht auf der Ebene des sprachlichen Designats, sondern auf der Funktion der Wörter im Satz, die die Syntax regelt'. Folglich ist diese 'Bedeutung' vom jeweiligen Kontext abhängig, die C-Dur-Tonika wird in G-Dur zur Subdominante.« (ibd., S. 63).

<sup>1497</sup> »Andererseits spielt die konnotative Besetzung musikalischer Strukturen eine wesentliche Rolle: Mit musikalischen Figuren wie mit Wörtern oder Dingen verknüpfen wir Assoziationen, die gesellschaftlich vermittelt sind.« (ibd., S. 64). Dieses Prinzip benennt auch Fischer-Lichte: »Diese Bedeutungen entstehen selbstverständlich – wie alle Bedeutungen – auf der Grundlage spezieller kultureller Codes und sind keineswegs als quasi von der ‚Natur‘ musikalischer Vorgänge bedingt aufzufassen: während beispielsweise in unserer Kultur hohe Töne als klar, fröhlich, vergnügt, heiter, etc. bezeichnet werden, tiefe dagegen als ernst, düster, traurig, feierlich, getragen etc., gelten bei den Juden, den Griechen und den Arabern die umgekehrten Konnotationen.« (Fischer-Lichte 1998, S. 172).

<sup>1498</sup> Gier 1995b, S. 67.

<sup>1499</sup> Gruber 1995, S. 26.

<sup>1500</sup> Ibd., S. 30f.

<sup>1501</sup> »Und ist, pointiert gefragt, eine nicht semantisch fundierte Syntax überhaupt eine Syntax? Welchen Sinn hat es, eine musikalische Struktur als Syntax zu bezeichnen, wenn nicht die syntaktische Schicht das durchgängige Korrelat einer semantischen bildet? Der Diskurs scheint ins Unwegsame zu geraten. Doch läßt sich zeigen, daß in der Musik eine Schicht existiert, die weder ein Analogon zur Syntax noch zur Semantik der Sprache darstellt und die dennoch die Funktion erfüllt, die Syntax in ähnlicher Weise zu fundieren, wie es in der Wortsprache durch die Semantik geschieht. Sofern also das Recht, von musikalischer Syntax und darum von musikalischer Sprache zu reden, davon abhängt, daß die musikalische Syntax, um überhaupt Syntax und nicht bloß Struktur zu sein, von einer durchgängigen

Vergleichs oder eines möglichen Berührungspunktes von Literatur/Sprache und Musik darstellt.«<sup>1502</sup> Um seine These, die »[...] weniger an der Syntax bzw. an der Semantik per se als am Gebrauch von Syntax und Semantik [...]«<sup>1503</sup> orientiert ist, zu untermauern, ruft Gruber etwa ein von Brown vorgebrachtes Analysebeispiel auf.<sup>1504</sup> Als Problem bleibt allerdings die kaum zu nivellierende Tatsache, dass Unterschiede zwischen einem nicht näher umrissenen Raum *jenseits* von Syntax und Semantik sowie einer hochgradig assoziativen und arbiträren Bedeutungskonstitution durch ein jeweils (referentiell) konkretes Umfeld eigentlich nicht wissenschaftlich befriedigend dingfest zu machen sind – ebenso könnte behauptet werden, dass Musik nur durch die Anwesenheit von verbalsprachlichen Elementen konkrete Bedeutung (hinsichtlich referentieller Genauigkeit) zu erhalten vermag, die aber keinesfalls eindeutig sein muss, da ihre Genese nicht stringent ist; Grubers Ausführungen beweisen jedenfalls nicht das Gegenteil.

In einem 1994 von Walter Bernhart vorgelegten Sammelband, der Vorträge eines Symposions in Graz 1990 zum Thema musiko-literarischer Forschung enthält, wird die Klage um die Abwesenheit einer fundierten und einheitlichen Methodik dieses Zweigs komparatistischer Forschung ebenfalls konstatiert; Bernhart merkt an:

Kann also von einer erreichten Einheitlichkeit der Methodologie in der Disziplin keine Rede sein, so ist doch zweifelsfrei ein erhöhtes methodisches Bewußtsein in der Forschung zu beobachten, und man kann sich mit Recht die Frage stellen, ob diese Entwicklung zu einer die Vielfalt ihrer methodischen Ansätze reflektierenden Forschungssituation nicht stärker zu begrüßen ist, als es das (ohnehin nicht realisierbare) Wunschbild – und wohl auch Korsett – einer einheitlichen Methodologie für das Fach wäre.<sup>1505</sup>

Allerdings besteht hier der Verdacht, dass der von Bernhart beschriebene Zustand einer einheitlichen Methodologie möglicherweise mit dem Vorhandensein nur einer einzigen Methode missverstanden wird, denn Einheitlichkeit der Methodologie schließt die Verwendung mehrerer unterschiedlicher, gar komplementärer Methoden keinesfalls aus; Grundlage dafür wäre jedenfalls eine solide geführte Diskussion und Auseinandersetzung innerhalb einer wissenschaftlichen Fachdisziplin, um Methodenpluralismus als einheitliche Methodologie umfassend reflektieren und legitimieren zu können. Die Herausbildung einer Theorie über einen wissenschaftlichen Gegenstand bedeutet nicht, dass diese nur mit einer einzigen zulässigen Methode korrelieren darf – ganz im Gegenteil müsste es eher als qualitatives Merkmal eines Ansatzes gelten, wenn er sich fähig zeigte, ein möglichst breites Spektrum an Methoden nebeneinander auszuweisen, ohne lediglich Allgemeinplätze zusammenzufassen. Diese Beobachtung gilt in gleicher Weise für die Librettoforschung. Semantisierungsprozesse fallen auch weiterhin in ihr Interessengebiet, »[...] wenn zur Musik das verbale Medium – in welcher Form immer: als Libretto, als (gesungene oder gesprochene) Textbasis, als Programm, als Vortragsbezeichnung, als paraphrasierende Verbalisierung in der Musikkritik usw. – hinzutritt.«<sup>1506</sup> Naheliegend ist die Fokussierung der Musik unter semiotischen Prämissen und somit bestimmt Bernhart als Zielsetzungen musiko-literarischer Forschung:

anderen Schicht – und zwar jenseits der phonologischen – gestützt wird, verwickelt man sich unausweichlich in das Paradox, daß der Sprachcharakter der Musik an ein Moment geknüpft ist, zu dem es in der Wortsprache keine Entsprechung gibt.« (Dahlhaus 1975a, S. 167).

<sup>1502</sup> Gruber 1995, S. 29.

<sup>1503</sup> *Ibd.*

<sup>1504</sup> Franz Schubert verwendet in den Liedern *Der Erlkönig* und *Die Allmacht* identische Achteltrioen – aber mit unterschiedlicher *Wirkung* und somit *Bedeutung* (siehe dazu *ibid.* bzw. Brown 1948, S. 72ff.).

<sup>1505</sup> Bernhart 1994b, S. 1.

<sup>1506</sup> *Ibd.*, S. 2.



In Zusammenhang mit der semantischen Problemstellung steht als erste Frage an, inwieweit Musik überhaupt Bedeutungsträger sein kann, dann, ob sie konnotations- oder denotationsfähig ist und durch welche Prozesse sie Bedeutungen welcher Art generieren kann. Besonderes Interesse erweckt die Frage, welche Rolle die Autorintention für die Bedeutung eines Werkes besitzt und welcher Interpretationsspielraum, wie ihn die hermeneutisch ausgerichtete Methodologie beansprucht, für den Rezipienten besteht. Bei den musiko-literarischen Mischformen ergeben sich darüber hinaus Fragen der Dominanz der beteiligten Medien und der Arten ihrer Interaktion, in beiden Fällen eng mit Gattungsproblematik verknüpft. Ein spezielles Thema ist dabei die Ermittlung von Faktoren, die zu ironischen Wirkungen führen.<sup>1507</sup>

Kleinliche Beobachter könnten diesem Programm zweifelsohne unterstellen, es führe lediglich bereits bekannte Problemstellungen der Analyse des Zusammenwirkens von Text und Musik auf, die auch ohne den besonderen Fokus musiko-literarischer Forschung beim Blick auf den Gegenstand virulent wären. Die einzelnen Artikel in dieser Festschrift spiegeln – wie Bernhart darlegt – die Breite und Diversität der potentiellen Ansätze wider;<sup>1508</sup> allerdings finden sich kaum Überlegungen, die als Unterbau für die Librettoforschung verwendet werden könnten, sondern lediglich potentielle singuläre methodische Partikel – beispielsweise bei Hartmut Krones, der im weiten und nicht unumstrittenen Feld der musikalisch-rhetorischen Figuren sinn- und bedeutungsgebende Bausteine für das späte 18. und das frühe 19. Jahrhundert sieht. So erläutert er etwa zur kreis- oder ringförmigen Form der *Kyklosis* (*Circulatio*):

Als weitere wichtige rhetorische Figur sei die *Kyklosis* erwähnt, deren ostentativer Einsatz bzw. auch ostentativ fehlerhafter, unvollkommener Gebrauch z. B. Mozarts *Don Giovanni* prägt. Ehrliche Liebesbezeugungen, aufrichtige Umarmungen erhalten eine vollständige, unehrliche eine unvollständige *Kyklosis* – dasselbe gilt interessanterweise auch für Kommentare, die Don Giovannis Handlungen betreffen; der Libertin ist einfach nicht umarmens- oder liebenswert.<sup>1509</sup>

Auch wenn man eine gewisse Vorsicht der kontemporären Musikwissenschaft einer solchen Interpretationsweise gegenüber nicht teilen würde, so bliebe dennoch die Frage, wie andernfalls Bedeutung jenseits dieser Epoche(n) bzw. Praktik zu erzeugen wäre; gleiches gilt auch für den Tonartencharakter,<sup>1510</sup> der bei einer heutigen gleichschwebenden Stimmung allerdings kaum noch relevant scheint.<sup>1511</sup> Es wird dabei deutlich, dass sich Sprache und Musik bei der Erzeugung von Bedeutung

<sup>1507</sup> Ibid., S. 3.

<sup>1508</sup> Ibid., S. 4-10.

<sup>1509</sup> Krones 1994, S. 61.

<sup>1510</sup> Ebenso wie bei den rhetorischen Figuren, die auf die Musik transferiert werden, lassen sich auch bestimmte Charakterassoziationen mit Tonarten vornehmen: »E-Dur hingegen ist für besonders negativ besetzte Affekt reserviert. In Haydns Liedschaffen z.B. begegnen wir immer dann dieser Tonart, wenn es um den Tod der Geliebten, um Liebeschmerz oder um sonstige Pein geht. Hierfür gibt es übrigens noch eine ganz spezielle Erklärung: Im damaligen Stimmungssystem Kirnberger III, das in Wien bis ca. 1840 in Gebrauch war, ist gerade E-Dur besonders 'verstimmt'.« (ibid., S. 62).

<sup>1511</sup> Kathrin B. Schlemmer beschreibt in ihrer experimentellen Studie zur Tonarterinnerung von sog. *Nichtabsoluthörern* (= Menschen ohne absolutes Gehör): »Als Argument für die Dimensionalität absoluten Gehörs wurden auch Befunde zum sogenannten latenten oder rudimentären absoluten Gehör angeführt [...] Damit werden relativ genaue Tonartproduktions- oder Wiedererkennungseinstellungen bezeichnet, die den befragten (nicht absolut hörenden) Personen meist nicht bewusst sind. Es wird im folgenden häufiger von Tonarterinnerung die Rede sein, weil die Erinnerung an ganze Melodien untersucht wird. Durch die Angabe der (Anfangs-)Tonart sind die absoluten Tonhöhen der ganzen Melodie festgelegt, daher ist Tonarterinnerung gleichbedeutend mit absoluter Tonrepräsentation einer Melodie. Abzugrenzen ist die Tonarterinnerung jedoch von dem Erleben sogenannter Tonartencharaktere. Jene stammen aus einer musikalischen Epoche, in der Musikinstrumente noch nicht gleichstufig temperiert gestimmt waren, so dass sich die verschiedenen Tonarten hinsichtlich der Reinheit der Intervalle unterschieden. Typischerweise traten in Tonarten mit vielen Vorzeichen etwas verstimmtere Intervalle auf, was von Komponisten als Ausdrucksmittel genutzt wurde. So gilt beispielsweise D-Dur als hell und strahlend, während E-Dur oft mit Begräbnisszenen assoziiert wurde [...] In der gleichstufig temperierten Stimmung dagegen sind alle Halbtöne exakt gleich groß, so dass sich Tonarten hinsichtlich der relationalen Tonhöhen nicht mehr unterscheiden. Dies bedeutet, dass die Wiedererkennung einer bestimmten Tonart anhand relationaler Merkmale nicht möglich ist, da Unterschiede nur in den absolu-

erheblich unterscheiden, weswegen Roland Harweg apodiktisch verkündet: »Für mich duldet die These, daß Musik unfähig sei, eine Geschichte zu erzählen, keinen Zweifel [...]«<sup>1512</sup> Damit zielt er auf die bereits mehrfach konstatierte Feststellung, dass Musik im Gegensatz zur Sprache keine diskursive oder narrative Konkretisierung vorzunehmen vermag:

Aber Musik kann nicht nur keine Geschichten erzählen, Musik kann meines Erachtens, entgegen allgemein verbreiteter Ansichten, auch keine Empfindungen oder Stimmungen ausdrücken, sie kann lediglich Empfindungen oder Stimmungen *hervorrufen*, und das ist etwas völlig anderes. Um Empfindungen und Stimmungen *ausdrücken* zu können, müßte Musik über eine Art von Zeichenfunktionen verfügen, also eine Art Sprache sein; um Empfindungen und Stimmungen *hervorrufen* zu können, aber muß sie das nicht. Dafür braucht sie nicht zu bezeichnen, sondern lediglich zu existieren. In dieser Hinsicht ist Musik, obwohl von Menschen geschaffen, weit eher mit irgendwelchen Naturereignissen als mit Sprache verwandt. In ihrer Fähigkeit, bestimmte Empfindungen und Stimmungen hervorzurufen, scheint sie mir besonders mit den ästhetischen Aspekten von Phänomenen wie der Landschaft und der Witterung verwandt.<sup>1513</sup>

Wenn auch sichtbar wird, dass Harweg in erster Linie formalästhetische Sichtweisen einnimmt, so scheint seine These möglicherweise zu eindimensional zu sein, denn sowohl ästhetischer Genuss als auch die dabei potentiell auftretenden Emotionen dürften bei einer Symphonie von Brahms und einem Sommer-Gewitter doch mehr als nur graduell differieren: Dies nicht zuletzt deswegen, weil es sich bei Harwegs Beispielen um Naturphänomene handelt, also Ereignissen mit nicht intendierter Wirkungsabsicht, während Musik eine von Menschen evozierte und somit gleichsam künstliche wie künstlerische Qualität besitzt: Damit unterscheidet sich Musik a priori grundlegend von natürlichen Phänomenen, denen eine kommunikative oder expressive Absicht nicht zu unterstellen wäre.<sup>1514</sup> Somit wäre zu überlegen, ob nicht bereits durch die Eigenschaft des Künstlichen selbst bereits genügend kommunikative Absicht vorhanden ist, um die Fähigkeit des Bedeutens unterstellen zu können: Auch wenn Musik möglicherweise keine *Geschichten* zu erzählen im Stande ist, so kann sie aber dennoch *etwas* erzählen (man denke nur an augenfällige Beispiele wie Smetanas *Moldau* oder Dukas' *Zauberlehrling*), das sich – im Sinne einer Handlung – in die sukzessive Trias *Anfang, Mitte* und *Ende* unterteilen ließe.<sup>1515</sup> Ein weiteres Beispiel aus diesem Sammelband wäre das von Jaroslav Jiránek erstellte Konzept, der er unter Berufung auf den tschechischen Literaturtheoretiker und Semiotiker Zdeněk Mathauser als eine Form von Kunstsemiotik vertritt, die im weitesten Sinne als ein auf die gesamte Kunst erweitertes Zeichen-von-Zeichen-Paradigma, wie es Fischer-Lichte für das

---

ten Tonhöhen (d.h., Cis-Dur liegt insgesamt einen Halbton höher als C-Dur) bestehen. Eine Tonartencharakteristik, die eine Grundlage zur Tonarterkennung bildet, kann es folglich in einer gleichstufig temperierten Stimmung nicht geben [...].« (Schlemmer 2005, S. 25).

Grundsätzlich stellt sie jedoch fest, dass ein Zusammenhang zwischen Tonartenerinnerung und musikalischer Ausbildungsdauer besteht: »Der Effekt musikalischer Expertise auf die Genauigkeit der Tonartenerinnerung wurde für die Gesamtgruppe bestätigt. Allerdings ist die nachgewiesene Korrelation nicht sehr hoch. Sie scheint vor allem auf einem Zusammenhang zwischen Tonartenerinnerung und musikalischer Ausbildungsdauer innerhalb der musikalisch aktiven Stichprobe (Instrumentalmusiker, Chorsänger, Schüler) zu beruhen, denn während bei den Nichtmusikern bzw. musikalisch nur sehr wenig erfahrenen Vpn [i. e. Versuchspersonen; Anm. d. Verf.] sämtliche Ausprägungen der Produktionsgenauigkeit von perfekt bis zufällig auftraten, gab es keine musikalisch hochtrainierte Vp, die Tonarten nur auf dem Zufallsniveau abrufen konnte. Ein ähnliches Muster ergab sich für den Effekt der Tonbenennungsleistung auf die Genauigkeit der Tonartenerinnerung [...]« (ibid., S. 169f.). Tonartenerinnerung scheint damit ein Fall für »Profis« zu sein (und wäre demnach bei Rezeptions- und Wirkungsanalysen von Opern wohl weniger stark zu bewerten).

<sup>1512</sup> Harweg 1994, S. 149.

<sup>1513</sup> Ibid.

<sup>1514</sup> Potentielle transzendental-göttliche Absichten sollen in diesem Zusammenhang ignoriert werden.

<sup>1515</sup> Nicht nur in der Programmmusik, sondern auch der absoluten Musik (wie etwa einer Symphonie von Brahms) kann dieses Prinzip erkannt werden.

Theater vorgeschlagen hat, oder sekundäres semiotisches System (nach Lotman) verstanden werden kann.<sup>1516</sup> Für Kunstformen, in denen divergierende Systeme wirken, befindet Jiránek daher:

Die synkretischen Kunstwerke setzen eine einheitliche künstlerische Hierarchisierung ihrer Einzelkomponenten, welche ohne die dominante Position einer derselben nicht möglich ist, voraus. Diese Komponente wird dadurch bestimmend, daß sie fähig ist, gegenüber den Zeichenebenen der sonstigen beteiligten Komponenten ein solches Metazeichensystem zu schaffen, das ihren Bedeutungsmengen einen gewissen übergeordneten und relativ einheitlichen Sinn zu verleihen vermag. *Relativ* einheitlich, da jedes Kunstwerk, das dieses Namens würdig ist, ein offenes System darstellt, in dem die beiden Pole – die den Gesamtsinn integrierenden Teilbedeutungen und der sich rückkoppelnd in die Teilbedeutungen projizierende einheitliche Sinn – gegenseitig permanent dynamisiert werden. In der vokalen, der dramatischen und der Programmmusik, in der Regel auch im Melodram, fällt diese Rolle der musikalischen Komponente zu.<sup>1517</sup>

In dieser These scheinen die Forderung nach Hierarchisierung einerseits und die Feststellung einer interdependenten Polarisierung andererseits zu kollidieren; zudem ist es fragwürdig, ob die Musik, deren Zeichenhaftigkeit bzw. Semantisierungsfähigkeit gerade zur Debatte steht, überhaupt als Code<sup>1518</sup> (oder dispositive Kraft) dieser Semiose fungieren kann. Besonders im Falle des Melodrams, bei dem Sprache und Musik nicht wie bei der Oper verschmolzen werden, sondern demgegenüber beinahe entkoppelt sind, ergeben sich berechtigte Zweifel, weshalb gerade der musikalische Anteil *übergeordneten Sinn verleihen mag* – und nicht etwa das spezifische Zusammenwirken beider einzelnen Künste. Anscheinend geht es Jiránek dagegen um ästhetisch-qualitative Kriterien (und damit um das altbekannte Wechselspiel der *prima la musica*-Parole):

Um ein literarisches Gebilde von einer solchen plastischen Vollkommenheit wie den dichterischen Ausdruck Goethes musikalisch organisch assimilieren zu können, war ein Musiker von derart souverän waltender Genialität, wie es Schubert gewesen ist, nötig. Doch Goethe selbst war von Schuberts Liedern nach seinen Texten nicht begeistert, er hatte das (sachlich) richtige Gefühl daß sich in ihnen die Einzigartigkeit seines dichterischen Ausdrucks verliert. Daher zog er die Arbeiten 'seines' fast vergessenen Komponisten K.F. Zelter vor, der infolge seiner schöpferischen Unfähigkeit zu Goethes Gedichten lediglich die Musik 'hinzufügte' (Goethe prägte den Begriff 'Betonen'), ohne sie jedoch – so, wie es Schubert tat – musikalisch umzugestalten. (Goethe sprach mit Widerwillen vom 'Vertonen'.)<sup>1519</sup>

Jiráneks Ansatz vermag jedoch kaum zu einer Konsolidierung oder Entwicklung der Librettoforschung beizutragen; nicht zuletzt, weil dieser auf einer (ver-)komplizierten Beschreibungssprache basiert.<sup>1520</sup>

Nicht nur viele der Ansätze dieses Sammelbandes wurden von einer Entwicklung in diesem Forschungsbereich ein- und mehrheitlich sogar überholt, womit möglicherweise auch deren eher geringe Rezeption erklärbar scheint; die Rede ist von der Intermedialitätsforschung. Die Engführung der Verknüpfung zwischen den komparatistischen musiko-literarischen Ansätzen und dieser neuen Strömung wird institutionell vollzogen durch die Gründung einer Gesellschaft, die sich die Erforschung musiko-literarischer Themenkomplexe zum Ziel gesetzt hat: Der wissenschaftliche Diskurs

<sup>1516</sup> »Der Künstler bildet mitnichten die nackte objektive Realität 'an sich' ab und kommt daher nicht mit allgemeinen abstrakten Zeichen, wie die Sprache etwa, aus, sondern arbeitet mit weitgehend konkret individualisierten Zeichen, die zu jenen allgemeinen Zeichen in einem Metazeichenverhältnis stehen (MZ).« (Jiránek 1994, S. 155).

<sup>1517</sup> *Ibd.*, S. 156.

<sup>1518</sup> Zu denken wäre an ein Regulativ wie die Codes in Hiß' *Tiefenäquivalenzen*.

<sup>1519</sup> Jiránek 1994, S. 156.

<sup>1520</sup> Jiránek postuliert (an anderer Stelle) seine Vorschläge zur Analyse des Opernlibrettos in einer äußerst formalisierten Form; er versucht dabei, »[...] die Entfernung zweier dramatis personae [...]« als »[...] Mass der Frequenz ihrer dramatischen Begegnungen [...]« zu quantifizieren mittels »[...] DE (dramatische Entfernung) =  $F(P_1 + P_2) \div S(P_1 + P_2)$  mit  $F(P_1 + P_2)$  als Summe aller Frequenzen der Personen  $P_1$  und  $P_2$  sowie  $S(P_1 + P_2)$  als Summe aller günstigen, d.h. dramatischen Begegnungen der Personen  $P_1$  und  $P_2$  [...]« (Jiránek 1984, S. 49).

erfährt somit eine Verdichtung durch die 1997 gegründete WMA (*The international Association for Word and Music Studies*).<sup>1521</sup> Im *Gründungsmanifest* der Organisation,<sup>1522</sup> einem Sammelband von Vorträgen einer Konferenz in Graz (1997), die wesentlich zur Bildung dieser Gemeinschaft beitrug,<sup>1523</sup> unterteilt Bernhart die Bereiche der *Word and Music Studies* (unter dieser Bezeichnung firmieren die musiko-literarischen Studien nun) folgendermaßen:

All the diverse positions advanced in these papers cannot be summarized here, of course. What can be identified, however, is a set of issues which keep recurring in a number of papers and may thus be taken as a sign of keen interest in contemporary word/music reflection. One such issue is the division of the entire field into sub-areas of investigation: several papers reflect and expand on Steven Paul Scher's by now well-established typology, which also forms the structural basis of a large part of the present collection ('literature and music', 'music in literature', 'literature in music'). Another central issue is the advent of cultural studies and its effect on word and music studies as manifested in the 'new musicology' and other 'historicist' approaches to musico-literary works. Related is the issue concerning the 'meaning' and the verbalization of music, as a mirror of post-structuralist epistemological positions which question traditional notions of verbal 'representation' from a constructivist perspective. Further related are questions of terminology, pertaining both to the field as a whole and to its disciplinary context ('word and music', 'melopoetics', 'interart', 'intermedia(I)', 'transmedial' etc.) and to individual issues (such as 'ekphrasis', 'verbal music' and others) and to interart 'loanwords' ('narrative', 'counterpoint', 'leitmotif' etc.).<sup>1524</sup>

Es scheint daher geradezu sinnfällig, zu unterstellen, dass eine Verortung des Librettos (oder gar der Oper bzw. des Musiktheaters an sich) im Gegenstandsbereich der *Word and Music Studies* das Potential bergen sollte, nicht nur brauchbare, sondern ebenso neue Erkenntnisse beitragen zu können. Während etwa Steven Paul Scher die auf die *Word and Music Studies* einwirkenden Ansätze zu erläutern versucht und sich durchaus kritisch zu dementsprechenden Bemühungen aus dem deutschsprachigen Raum äußert,<sup>1525</sup> weist er dabei – ausgelöst durch eine Kritik Claus Clüvers, emeritierter Komparatist der Indiana University Bloomington – auf die Offenheit und Unverbindlichkeit seiner eigenen berühmten Typologie (vgl. Kapitel 4.4) hin:

Be that as it may, Claus Clüver misconstrues the intent of my typology, which was not meant to be exclusionary, as he claims. On the contrary, it was meant as an open-ended overview of the field, a map to facilitate initial orientation in the maze of diverse manifestations of musico-literary phenomena and to encourage further research. As such, it still fulfills its purpose fairly well. It was never intended as an immortal critical construct, and thus Clüver's prognosis that it 'may not survive the next paradigm crisis' holds no terrors.<sup>1526</sup>

Dieser von Scher beschriebene, vermeintlich ergebnisoffene Aspekt fehlt allerdings unzweifelhaft in seinen früheren Beschreibungen, weswegen Schers Typologie nicht nur von Clüver als kategorisch und verbindlich verstanden wurde. Michael Halliwell legt demgegenüber in seinem Beitrag Thesen vor, die er später ausführlicher beschreibt;<sup>1527</sup> sein Ansatz zielt auf die Fähigkeit der Musik, neben einer Ausdeutung des Librettogeschehens vor allem den emotionalen Subtext<sup>1528</sup> des Librettos hörbar machen zu können:

In opera, one can regard the music as the subverbal element underlying the verbal, conscious element which is expressed through the characters' words. Music's unique power lies in its ability to express emotion in a way impossi-

<sup>1521</sup> Als Zielsetzung definiert diese Vereinigung: »[...] to promote transdisciplinary scholarly inquiry devoted to the relations among literature, verbal texts, language and music.« (Homepage der WMA (<http://www.wordmusicstudies.org> (20.04.2011))).

<sup>1522</sup> Bernhart/Scher/Wolf 1999.

<sup>1523</sup> Neben Konferenzen am Dartmouth College im Jahr 1988, in Graz 1990 und in Lund 1995.

<sup>1524</sup> Bernhart 1999a, S. 1f.

<sup>1525</sup> Scher nennt etwa Gier/Gruber 1995 oder Zima 1995.

<sup>1526</sup> Scher 1999, S. 19.

<sup>1527</sup> Siehe Kapitel 4.10 (Halliwell 2005).

<sup>1528</sup> Dieser Bereich könnte – wie bereits erwähnt – auch als *Latenz* des Librettos bezeichnet werden.

ble for language, functioning on a subconscious level. Music simultaneously provides a commentary on the consciousness and access to the subconscious of operatic characters.<sup>1529</sup>

Werner Wolf hingegen versucht, die *Word and Music Studies* als eindeutiges Arbeitsfeld der Intermedialitätsforschung zu positionieren. Ausgehend von Browns grundlegender Schrift<sup>1530</sup> beschreibt Wolf, dass sich spätestens ab den 1960er Jahren die Forschungsbestrebungen bereits so sehr verdichtet hätten, dass schon vorsichtig von einer eigenen Subdisziplin innerhalb der Komparatistik gesprochen werden könne.<sup>1531</sup> Begriff und Prinzip der *melopoetics* (auch die *melopoeia* selbst) lehnt er als obskur ab<sup>1532</sup> und schlägt stattdessen vor:

One obvious possibility is the concept chosen by the organizers of the Graz conference and signalled in its subtitle, where word and music studies were called an 'interart discipline'. But there is an alternative frame of reference – a frame for which I want to plead here: 'word and music studies' not as an '**interart(s)**' but as an '**intermedia(l)**' discipline.<sup>1533</sup>

Einen klaren Vorteil seines Vorgehens erkennt Wolf darin, dass eine Perspektive, die vom *Medium* anstelle von *Kunst* ausgeht, einen erheblich umfangreicheren Raum abdecken würde, womit mehr Phänomene erfasst werden könnten – und eben nicht nur das, was mehrheitlich unter *high arts* verstanden würde; zugleich entfielen damit die stets inhärente Bewertung der jeweils untersuchten Gegenstände. Intermedialität entstünde dabei nach Wolf durch die Anwesenheit divergierender semiotischer Systeme bzw. Medien.<sup>1534</sup> Zusätzlich stellt für ihn der Bereich der Intermedialitätsforschung einen zunehmend virulenten und vielversprechenden Forschungsansatz dar, der dem Forschungsgegenstand weitere Perspektiven eröffnen würde:

The second [advantage; Anm. d. Verf.] consists in the possibility of linking 'intermedial' in a **narrow** sense with the by now current coinage 'intermediality' as a concept – as opposed to 'interart', which does not allow a comparable conceptualization ('interartness' being an impossibility). Moreover, 'intermediality' brings into focus the contiguous concept of 'intertextuality', with which it shares important features. Similar to intertextuality in the received, nondeconstructionist use of the term, intermediality shall here be conceived of as a particular phenomenon observable in specific artefacts or groups of artefacts: if intertextuality designates the verifiable involvement of another verbal text, a 'pre-text', in the signification of a given verbal text, intermediality is to be conceived of in a similar way, the difference being that the involvement does not take place between a text and a pre-text but between (at least) two conventionally distinct media in the above sense.<sup>1535</sup>

Analog zu Schers erster Kategorie *Musik und Literatur* konstruiert Wolf seine Einteilung in *direct* bzw. *overt intermediality*,<sup>1536</sup> wozu er auch die Oper rechnet. Allerdings müsste der Intermedialitäts-

<sup>1529</sup> Halliwell 1999, S. 150f.

<sup>1530</sup> Brown 1948.

<sup>1531</sup> »Originally, word and music studies were – more or less uneasily – embedded in comparative literature (as a *Grenzgebiet* between musicology and literary criticism). More recently other contexts have emerged such as 'interart' (cf. Lagerroth et al., eds.) and cultural studies (see John Neubauer's essay in this volume).« (Wolf 1999, S. 39).

<sup>1532</sup> »This term, coined by Kramer (cf. 159 and *passim*) and used, e.g., by Scher (ed., *Music and Text* xiv), seems to me unfortunate, since it sounds somewhat arcane and above all because it implies, or at least suggests, a questionable, not to say misleading, privileging of some aspects of the interrelations between music and words/literature: 'melos' (the Greek equivalent of what we would call 'song') is not representative of music, especially not as opposed to verbal texts, and 'poetics' with its connotation of a prescriptive aesthetic metadiscourse is even less representative of verbal texts and literature.« (ibid., S. 39, Anmerkung 2).

<sup>1533</sup> Ibid., S. 39 (alle Hervorhebungen im Original).

<sup>1534</sup> Vgl. ibid., S. 40.

<sup>1535</sup> Ibid., S. 41. Mit »interartness« in Form von *Interart Poetics* beschäftigt sich allerdings tatsächlich eine Aufsatzsammlung von Ulla-Britta Lagerroth et al. (siehe Lagerroth/Lund/Hedling 1997). Die darin enthaltenen Beiträge über das Zusammenwirken von Musik und anderen Künsten (z. B. Bernhart 1997, Scher 1997, Weissstein 1997) behandeln jedoch überwiegend konkrete Fallstudien und diskutieren kaum theoretische Aspekte.

<sup>1536</sup> »I conceive of **direct or 'overt' intermediality** as a form in which at least in one instance more than one medium

gedanke, im Besonderen jedoch die Definition von Medien, näher erläutert werden, denn es ergibt sich bereits an dieser Stelle (mindestens) ein grundlegendes Problem: Wolf geht wie alle Ansätze zur Intermedialität stillschweigend davon aus, dass sämtliche Elemente, die als *Medium* klassifiziert werden, insofern Homogenität aufweisen würden, als sie eine bestimmte gemeinsame Eigenschaft zu besitzen scheinen:

Without wanting to go into details of definition, I here propose to use a broad concept of 'medium': not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems.<sup>1537</sup>

Wenn jedoch, wie bereits mehrfach diskutiert wurde, fraglich ist, ob alle beteiligten Medien über ein identisches Kommunikationspotential verfügen, weil beispielsweise der Status von Musik hinsichtlich der Einstufung als semiotisches System kaum geklärt ist, dann würde auch Wolfs Theorie a priori an diesem Punkt einer falschen Annahme unterliegen. Sofern dieser Aspekt nicht wirklich signifikant erhellt oder gar geklärt scheint, sollte auf der Annahme der Existenz intermedialer Prozesse (besonders im von Wolf propagierten Sinn) keinesfalls unbedarft insistiert werden.

Ulrich Weisstein fokussiert in seinem Beitrag in diesem Band einen bestimmten Einzelaspekt; weil die grundlegenden Ausführungen der komparatistischen musiko-literarischen Librettoforschung seiner Meinung nach bereits vorgenommen wurden, interessieren ihn nun verständlicherweise die Details: Er erläutert daher die *Varieties of Verbo-Vocal Utterance in Opera*.<sup>1538</sup> Diese unterteilen sich seiner Meinung nach in »[...] (A) mimetic (or actual) speaking, (B) conventional speaking, (C) mimetic singing, and (D) conventional singing.«<sup>1539</sup> Sein Konzept stützt sich – wie durch die Nomenklatur erkennbar ist – auf die *mimesis-convention*-Dichotomie.<sup>1540</sup> Weisstein versteht in der Oper unter Punkt (A) Passagen, die in der Tat gesprochen werden, während er mit (B) Stellen erfassen möchte, die zwar gesungen werden, aber als gesprochene Sprache gelten können, wohingegen (C) »echtes« Singen meint (»[...] singing is rooted in real life situations [...]«)<sup>1541</sup> und (D) an der Grenze der »Wahrhaftigkeit« angesiedelt ist (»[...] singing that defies the unwritten laws of verisimilitude

---

is present in an artefact, whereby each medium appears with its typical or conventional signifiers, remains distinct and in principle separately 'quotable'. In other typologies of intermediality this form corresponds to 'mixed mediality' or 'multimediality' (cf. Vos). In any case, the 'intermedial' quality of the artefact is immediately discernible on its surface (hence 'direct' or 'overt' intermediality), and it often, though not always, creates a specific 'artistic' genre. As far as musico-literary intermediality is concerned, the overt variant coincides with Scher's combinatory form of 'music **and** literature'.« (Wolf 1999, S. 42f.).

<sup>1537</sup> Ibid., S. 40.

<sup>1538</sup> Weisstein versteht unter einer »verbo-vokalen« Äußerung in der Oper schlichtweg den *Gesang* im Gegensatz zur *Sprache* (vgl. Weisstein 1999, S. 158). Präzise zielt sein Terminus' dabei auf *verbalsprachlichen* Gesang, da sich Singen prinzipiell auch in nicht-sprachlichen Lauten zu artikulieren vermag (etwa mit der Melismatik als Grenzbe- reich). Da Weisstein jedoch explizit auf den Gegensatz *gesprochene* Sprache vs. *gesungene* Sprache abhebt, verdeut- licht er dies anhand der Bezeichnung *verbo-vocal*.

<sup>1539</sup> Ibid., S. 156f.

<sup>1540</sup> »Thinking about representation has polarized into oppositions between mimesis and convention. Advocates of mimesis understand some notion of mimicry (or similarity, resemblance or imitation) as the core of representation: something represents something else if, and only if, the former mimics the latter in some way. Such mimetic views stand in stark contrast to conventionalist accounts of representation, which see voluntary and arbitrary stipulation as the core of representation. Occasional exceptions only serve to prove the rule that mimesis and convention govern current thinking about representation in both analytic philosophy of science and studies of visual art.« (Frigg/Hunter 2010, S. XV).

<sup>1541</sup> Weisstein 1999, S. 155.

[...]«.<sup>1542</sup> Im Kern seines Forschungsinteresses liegt die Skala zwischen den diametralen Extrema »Sprechen« und »Singen«, die er in ihrem artikulationsmodalen Verlauf von Sprache zu Gesang beschreibt als *melodrama*<sup>1543</sup>, *Sprechstimme* (oder *Sprechgesang*)<sup>1544</sup>, *recitativo secco*<sup>1545</sup>, *recitativo accompagnato*<sup>1546</sup> und schließlich *closed musical numbers*<sup>1547</sup>. Den Umschlagpunkt, an dem das *mimesis*-Prinzip demjenigen der *convention* weicht, verortet Weisstein im Rezitativ:

Seen from a different angle, recitative also constitutes the line of demarcation separating mimesis from convention (realism from artifice), as noted by the fictive librettist in John Gay's *Beggar Opera*, whose *apologia* in the Introduction to that satirical operetta includes the illuminating sentence: 'I hope I may be forgiven that I have not made my opera throughout unnatural like those in vogue: for I have no recitative.'<sup>1548</sup>

Damit ergibt sich nach Weissteins Katalogisierung folgende Situation: Während melodramatisches Sprechen und Sprechgesang noch eindeutig nach dem Mimesis-Paradigma organisiert sind,<sup>1549</sup> wechselt die Orientierung mit dem Rezitativ hin zum Artifizialen, dessen stärkste Ausprägung in Form geschlossener Gesangsnummern anzutreffen ist. Die heiklen Kernfragen der Librettistik lassen sich allerdings auch mit dieser These nur schwer beantworten; allzu rasch könnte der hier von Weisstein vorgestellte Ansatz etwa mit Hiß' Theorie des spezifischen Operncodes (Kapitel 4.7) nivelliert werden, wonach *Singen* schlichtweg als medien-spezifische Ausdrucksform der Oper aufzufassen wäre (so wie demgegenüber *Sprechen* medien-spezifischer Ausdruck im Sprechtheater ist) und damit eine ausschließlich am Mimesis-Paradigma orientierte Differenzierung, so wie Weisstein sie vornimmt, aus der Perspektive einer Suche nach genuinen Differenzkriterien von gesprochenem Drama und Musiktheater wenig zielführend erscheint. Zudem lässt sich das Sprechtheater ebenso als dem Prinzip der *convention* unterworfen verstehen, wodurch seiner These der Gegenpart abhanden kommt.<sup>1550</sup>

<sup>1542</sup> Ibid.

<sup>1543</sup> »[...] understood not in the generic sense of term 'a stage presentation intermediate between play and opera, consisting of spoken text and background music' [...], but as the technique used in 'Melodram und Duett' (#12; II, 2) of Beethoven's *Fidelio*.« (ibid., S. 160).

<sup>1544</sup> »[...] considered as a 'type of voice production, halfway between song and speech' and consisting of 'recitation on higher or lower pitches' [...]« (ibid.)

<sup>1545</sup> »[...] with skeletal keyboard accompaniment [...]« (ibid.)

<sup>1546</sup> »[...] with full orchestral setting [...]« (ibid.)

<sup>1547</sup> »[...] often, as in Italian opera, marked as such and, notably in the *Singspiel* type, likely to form more or less self-contained scenic units, and with a vocal range extending from simple arias, usually sung 'in character', to duets, tercets [sic!], quartets all the way to choral ensembles and, except for the arias, characterized by the simultaneous projection of words set to music and embedded in instrumental texture.« (ibid.)

<sup>1548</sup> Ibid.

<sup>1549</sup> Ulrich Kühn etwa erklärt: »Melodram und melodramatisches Sprechen lassen sich als Modi des Übergangs beschreiben: Melodramatische Passagen bieten szenisch-formale Übergänge, erfüllen also dramaturgische Funktion; melodramatisch unterlegter Text kann Brüche zwischen Dialog und Gesang glätten, also auch ästhetische Übergänge herstellen; und melodramatisches Sprechen [...] vermittelt dabei als spezifischer Modus des Stimmgebrauchs zwischen der gesprochenen und der gesungenen Textdarbietung.« (Kühn 1999, S. 146).

<sup>1550</sup> Vermutlich ist Weissteins Verständnis der *Mimesis-Convention*-Dichotomie als zu eindimensional zu betrachten, denn er selbst erklärt: »In contrast to *mimesis* (= imitation of nature, primarily in art), *convention* may be understood as a manmade 'rule, practice, form etc., which has its sanction in custom or usage' [...] As regards opera, it could also, and more broadly, be described as manifestation of artificiality.« (Weisstein 1999, S. 156, Anmerkung 4).

Diese (schematische) Gegenüberstellung von Naturnachahmung und Künstlichkeit scheint dem Gegenstand nicht gänzlich gerecht zu werden, weil vermutlich bereits das Themenfeld des *Mimesis*-Prinzips selbst bereits weiter reicht als nur einfache Abbildung der Natur zu sein: »Mimesis takes on different guises in different historical contexts, masquerading under a variety of related terms and translations: emulation, mimicry, dissimulation, doubling, theatricality, realism, identification, correspondence, depiction, verisimilitude, resemblance. No one translation, and no one interpretation, is sufficient to encompass its complexity and tradition of commentary it has inspired. Nor can any one translation account for the range of attitudes mimesis evokes. Mimesis is always double, at once good

Ähnlich diskussionswürdig ist in diesem Rahmen der (indirekte) Vorschlag Weissteins, lediglich dann den Terminus *Libretto* zu verwenden, wenn sich Dichter und Komponist *nicht* in einer Person vereinigen:

In the case of *Doppelbegabungen* like Wagner's, the term 'libretto', which somehow suggests the creative involvement of a poet and a composer as well as a pre-existing text to be set to music, is quite inadequate. In reality, the process is not always linear, and in any given case the question arises as to which came first, the 'chicken' (= text) or the 'egg' (=music). This problem, repeatedly mulled over by Carl Dahlhaus, though not with regard to this particular work, surfaces in Wagner's letter to Mathilde Wesendonk [sic!] dated March 12, 1862, where *re* the original version of Walther's 'Preislied', the poet/composer stresses the priority of the 'egg' by stating: 'Ich hab' die Verse nach der Melodie im Kopfe gemacht.'<sup>1551</sup>

Auch bei »konventionellen« Textbüchern kann sich die Operngenease dabei als nicht-linear erweisen, etwa wenn bereits vorhandene Musik mit Text versorgt wird (bei Präformen der Opéra comique, den Vaudevilles, ist dies sogar gattungskonstituierendes Prinzip); davon völlig abgesehen besteht eine gewisse Unbestimmbarkeit, zu *welchem* Zeitpunkt *welche* Elemente von *welcher* Person (Dichter oder Komponist) generiert wurden, in vielen Fällen (und wäre aus Sicht strukturalistischer Analysemodelle ohnehin unerheblich). Weisstein jedenfalls unterstellt, dass im Falle der Personalunion von Librettist und Komponist ein solchermaßen gefertigtes Opernbuch eine spezifische Qualität aufweisen würde; allerdings scheint es kaum zielführend, die auf diese Weise entstandenen Textbücher nicht als *Libretto* bezeichnen zu wollen (im Gegensatz jedenfalls zum Vorgehen, deutlich zwischen *Textbuch* und *Operntext* zu differenzieren). Für die Verortung der Librettologie, die Weisstein als strikt literarisch zentriert versteht, befindet er an dieser Stelle im Übrigen, dass sie als Subdisziplin einer noch nicht existierenden *Opernwissenschaft* zu verstehen sei, die wiederum aus der Vergleichenden Literaturwissenschaft erwachsen würde, die letztlich ihren Platz eindeutig bei den *Comparative Arts* einnimmt<sup>1552</sup> und damit, wie Weisstein wiederum an anderer Stelle erläutert, unzweifelhaft textorientiert ist: Nach seinem Verständnis wäre das Lesen des Librettos

[...] a crucial part of the sensory reception proper to a species of theatrical *Gesamtkunstwerk* which also requires viewing and listening for a full comprehension. Being a self-styled librettologist – some of my colleagues even maintain that I have introduced the term into the English language – I have emphasized the still unduly neglected textual evidence, whose core is the libretto with its different modes of expression, from spoken dialogue and *Singstimme* to *recitativo secco* and *accompagnato* all the way to closed musical numbers. To that the accompanying stage directions have to be added as the cement which holds the action on the stage together. Somewhat on the fringes, though also not to be scorned, are certain ancillary genres, such as theatre bills (complete with their generic classification of the work to be performed and the *dramatis personae* with the often 'speaking' names of the characters) and the theatre programmes (with their mandatory plot summaries and other sorts of incidental information). And, as I seek to exemplify in the final portion of my paper, it would be equally foolish to overlook the verbal utterances and printed records which facilitate the determination of the composer's share in the (final) redaction of the libretto. Such is the Arbeitsprogramm I would like to recommend to all practitioners of *Opernwissenschaft*, particularly those musicologists who consider the study of musical drama their chief domain.<sup>1553</sup>

---

and bad, natural and unnatural, necessary and dispensable. It is the sincerest form of flattery as well as the trade of pirates and plagiarists, the signal behaviour of great artists as well as apes, parrots and children.« (Potolsky 2006, S. 1f.).

<sup>1551</sup> Weisstein 1999, S. 169f., Anmerkung 26.

<sup>1552</sup> »As far as the present endeavor is concerned, it should be clear that the perspective which it presupposes is that of an attentive **reader** [Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.] of Wagner's libretto rather than a **listener** to his music. It is thus of a decidedly literary cast, albeit only to the extent that textual considerations, while dominant, are consistently viewed in the context of singing. This is in the nature of librettology as a branch of an as yet nonexistent comprehensive *Opernwissenschaft* which, a scion of Comparative Literature, has its firm place in the Comparative Arts.« (ibd., S. 169; Hervorhebungen im Original).

<sup>1553</sup> Weisstein 1997, S. 163f. Der von Weisstein propagierte Terminus *Opernwissenschaft* wurde im Diskurs der Libretto- oder Musiktheaterforschung nicht weiter aufgegriffen.



»Intermedialität ist 'in'.«<sup>1554</sup> verkündet Joachim Paech und weist nachdrücklich auf eine Diskrepanz hin, die auch im Diskurs der Librettoforschung mehrfach angesprochen und im bisherigen Verlauf dieser Untersuchung mangels etablierter Begriffe als Differenz zwischen Ausdrucksform und Speichermedium titulierte wurde. Er verdeutlicht am Beispiel von Buch und Film:

Literaturverfilmung wird als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum 'Film' beschrieben. Die Kunstform (im Sinne von Hansen-Löve) Literatur wechselt aus einem Medium (Buch) zum Film, der offenbar im Unterschied zur Literatur als Kunstform zugleich sein (technisches) Medium ist. Vergleichbar sind also zwei Kunstformen (Literatur und Film) auf der einen und deren Medien (Buch und Film) auf der anderen Seite. Die Analyse des 'Medien'wechsels findet anschließend keineswegs zwischen den 'Medien' Buch und Film, sondern zwischen (spezifisch) literarischer und (spezifisch) filmischer Erzählung vor dem Horizont der Literatur statt. Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materiale Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Fotografie und Film, d.h. es geht um viel mehr als eine Analyse des Medienwechsel und der Intermedialität – die jedoch steht systematisch und theorieorientiert nach wie vor aus.<sup>1555</sup>

Auf die Situation der Oper (bzw. Librettoforschung) übertragen bedeutet dies die Notwendigkeit einer sorgfältigen Unterscheidung zwischen den (technischen) (Speicher-)Medien (*Libretto*, *Partitur*) und ihrer Kunstform (*Opernaufführung*), woraus auch eine spezifische Analyse der Literaturoper resultiert, denn würde in einem solchen Fall die literarische Vorlage mit dem Libretto verglichen, entstünde – nach Paechs System – eine fehlerhafte Vergleichsebene, da eine Kunstform (*Literatur*) mit einem (technischen) Medium (*Libretto*) gegenübergestellt würde, aber an sich die äquivalente Ebene der korrespondierenden Kunstform (*Opernaufführung*) anzusprechen wäre. Zumindest hinsichtlich dieser Aspekte scheint die Intermedialitätsforschung ordnende Instrumente bereitstellen zu können, läuft allerdings, aufgrund der oft anzutreffenden Unterstellung, Musik könne ähnlich wie Sprache als gleichwertiges semiotisches System ausgelegt werden, gleichzeitig Gefahr, die tatsächlich gegebenen Konfigurationen zu verharmlosen, wie etwa in den Ausführungen von Klaus Peter Steiger sichtbar wird. Er zieht Beispiele aus der englischen Oper zur Analyse heran, »[...] weil es diese offiziell gar nicht gibt [...]«<sup>1556</sup> und er zugleich aufzeigen möchte, »[...] was intermedial zwischen literarischem Text und seiner komponierten Form passiert [...]«<sup>1557</sup>. Die von ihm gewählten Beispiele erweisen sich dabei als äußerst disparat – sowohl hinsichtlich ihrer Entstehungszeit als auch das zugrundeliegende Genre betreffend; ebenso ist die Rezeption dieser Werke sehr uneinheitlich.<sup>1558</sup> Allerdings erweisen sich Steigers Ausführungen nicht nur aufgrund dieser heterogenen Auswahl als sperrig: So klärt er etwa nicht, was er unter dem Terminus *intermedial* versteht (oder verstanden haben möchte) und geht von einer recht eigenen Vorstellung der Literaturoper aus, denn er bezeichnet sämtliche von ihm genannten Beispiele als genuine Literaturopern. Seine Bemühung, »[...] zumindest die intermediale Vielfalt der englischen Literaturoper bezeugen zu können [...]«<sup>1559</sup> wird zwar damit durchaus erkennbar, aber kaum erkenntnisbringend, da er offenbar mit Intermedialität schlicht eine Mannig-

<sup>1554</sup> Paech 1998, S. 14.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, S. 16. Deutlich wird, dass der z. B. von Wolf propagierte Medienbegriff (vgl. Wolf 1999), welcher den Kunstbegriff vollständig substituieren sollte, eine solche Differenzierung nicht mehr abzubilden vermag und daher als weniger differenziert und brauchbar einzustufen wäre.

<sup>1556</sup> Steiger 1998, S. 120.

<sup>1557</sup> *Ibid.*

<sup>1558</sup> Er nennt Henry Purcells *The Fairy Queen*, John Gays *The Beggar's Opera*, William S. Gilberts und Arthur Sullivans *The Pirates of Penzance*, Benjamin Brittens *Billy Budd* sowie Steven Berkoffs und Mark-Anthony Turnages *Greek* (Turnage etwa machte in jüngerer Zeit durch seine Oper über das Leben des Models *Anna Nicole Smith* von sich reden (UA London 2011)).

<sup>1559</sup> Steiger 1998, S. 128.

faltigkeit an Sujets oder Kombinationsmöglichkeiten von Text und Musik bezeichnet: Somit genügt bereits die Anwesenheit zweier distinkter Kunstformen, um diese diagnostizieren zu können; welche besondere Qualität des Intermedialen bei Steigers speziellen Analysebeispielen (die sicher nicht die *Gattung* der britischen Literaturoper zu repräsentieren vermögen) zu sichten wäre, kann indes nur Vermutung bleiben. Damit gelangen seine Schlussfolgerungen nicht über bereits festgestellte Befunde hinaus:

1. Die totale Gleichberechtigung zwischen Drama und Musik gibt es nicht [...] 2. Der Wirkungszusammenhang zwischen den Künsten kann dichter und loser sein [...] 3. Der Text muß dem Komponisten etwas zu tun übriglassen. [...] 4. Viele literarische Stoffe überleben nur dank ihrer Veroperung. [...] 5. Der gelegentlich zu hörenden Meinung, daß die Literaturoper erst ein heutiges Gewächs wäre, widerspricht schon allein meine Handvoll Beispiele. [...]<sup>1560</sup>

Steigers drittes Argument etwa bezieht sich signifikant auf den Bereich der *semantischen Untertermination*; hinsichtlich des fünften Argumentes (Literaturoper) sei auf das entsprechende Kapitel 3 dieser Arbeit verwiesen. Bei »[...] vertrauten medialen Schmelztiegeln wie der Oper [...]«<sup>1561</sup> wird oft allzu rasch angenommen, dass die zugrundeliegenden Strukturen evident oder hinlänglich bekannt wären und deswegen problemlos auf deren explizite Darlegung verzichtet werden könne; ein Vorgehen, an dem auch die Untersuchung von Steiger sichtbar leidet, der letztlich lediglich assoziative Verbindungsarten von Text und Musik erkennt,<sup>1562</sup> für die der Intermedialitätsbegriff kaum bemüht werden müsste. Ähnliches gilt auch für die Position zur Literaturoper von Ulrich Müller, der den Begriff der Literaturvertonung so weit öffnet, dass letztlich sämtliche Musiktheaterwerke darunter verstanden werden können<sup>1563</sup> und der (fälschlicherweise) über den Terminus Literaturoper behauptet: »Der Begriff ist üblich geworden durch Carl Dahlhaus.«<sup>1564</sup> Fragen nach spezifischen intermedialen Strukturen stellt auch Gerhard Scheit:

So besteht auch die Schwierigkeit einer Theorie der Oper darin, die Heterogenität der vereinigten Formen zu spezifizieren: Ist nicht das Verhältnis zwischen Bühnenbild und Musik wesentlich anderer Art als jenes zwischen Literatur und Musik? Kommt diesem gegenüber jenem nicht eine geradezu dominierende Bedeutung innerhalb des heterogenen Ensembles der Künste zu? Nicht nur die kumulierende Verwendung der Wörter *dramma* oder *tragédie* in der Operngeschichte, auch der von Wagner selbst sanktionierte Begriff des Musikdramas deutet die besondere Spannung an, die zwischen literarischer und musikalischer Form auftritt, sobald beide zu jener Einheit der Zeit gefügt werden, die der Bühnenraum fordert. Am anschaulichsten konterkariert freilich die Bayreuther Festspielpraxis die Wagnersche Konzeption des Gesamtkunstwerks: Wagner, der doch als Schöpfer des Ganzen galt, verfaßte Text und Musik. Indem er andere Gattungen wie etwa das Bühnenbild durchaus konventionellen Künstlern überließ, leistete er einer arbeitsteiligen Hierarchisierung der Künste Vorschub, die dem überkommenen Opernbetrieb sehr entgegenkam.<sup>1565</sup>

Scheit konzentriert die mediale Struktur der Oper zwar auf die drei Bereiche Bühnenbild, Literatur und Musik, hierarchisiert diese jedoch zugleich, denn die Bühnenwirkung ist für ihn weniger wichtig

<sup>1560</sup> Ibid., S. 128f.

<sup>1561</sup> Helbig 1998b, S. 8.

<sup>1562</sup> »Die Messung des Integrationsgrads von Text und Musik (niedrig: die *masque*, hoch: das Musikdrama) ergibt ebensoviele Zwischenstufen wie die der Ergebnispositionen (schwacher Abglanz, gelungene Symbiose, innovativer Zugewinn).« (Steiger 1998, S. 129).

<sup>1563</sup> Dass neben Text und Musik Faktoren wie die Bühnenwirkung eine entscheidende Wirkung auszuüben vermögen, wird in den Überlegungen Müllers nicht berücksichtigt: »Für den dauernden Erfolg beim Publikum scheint allerdings die Musik die entscheidende Rolle zu spielen: Es gibt manches Werk des Musiktheaters mit schwachem (bzw. eher: scheinbar schwachem) Text; aber kein noch so guter Text, und sei er von höchster literarischer und dramatischer Qualität, hat ein Bühnenwerk mit schwächerer Musik auf die Dauer 'gerettet' – weder im Bereich der Oper, der Operette noch des Musicals.« (Müller 1995, S. 55).

<sup>1564</sup> Ibid., S. 35. Er konstatiert dies noch an anderer Stelle (siehe Müller 1999, S. 173).

<sup>1565</sup> Scheit 1995b, S. 94.

– eine insofern beachtenswerte Haltung, als sich die Forschungsperspektive einerseits sichtbar der theatralen Wirkungssituation zugewandt hat und andererseits Thesen, die von der Dominanz eines der an der Oper beteiligten Systeme ausgehen, überwiegend als obsolet gelten. Gleichzeitig geht Scheit derart selbstverständlich vom Libretto als Literatur aus, dass er nicht einmal eine Begründung dafür liefert; allerdings stellt dies für ihn auch keine relevante Kategorie dar, denn was das Schauspiel grundlegend von der Oper trennen würde, ist keinesfalls der literarische Aspekt, sondern die Existenz divergierender Zeitstrukturen:

Die Komponisten der frühen Oper standen stets vor der Alternative, daß Dialoge und Situationen entweder als heteronomes Rezitativ oder als autonome musikalische Nummer (Arie, Duett, Terzett, Ensembles mit Chor – hinzu kommen noch Overtüre, musikalisch-symphonisches Intermezzo, Ballett) komponiert werden konnten. Soweit die Gestalten auf der Opernbühne an den musikalischen Stücken Anteil nehmen, werden sie verbunden durch das Sein in einer Zeit, die mit der des gesprochenen Dramas nicht identisch ist. (Wer beim Hören einer Oper nicht die Partitur, sondern das Libretto zu lesen versucht, wird der Musik meist vorauslaufen, an wenigen Stellen hinterherhinken.) Die Musik ist also nicht im selben Sinn Handlungsträger wie der Dialog. Jede Oper könnte ohne Verständnisschwierigkeiten als reines 'Sprechstück' aufgeführt werden. Sie rückt aber die Handlung immer wieder in einen anderen Zeit-Raum und bricht darum aus dem Dialog aus, und sie muß ins Rezitativ zurückgedrängt werden, damit der Dialog zu seinem Recht gelangt.<sup>1566</sup>

Für die Oper bestimmt Scheit als Äquivalent des Dialoges im Sprechtheater in diesem Zusammenhang die Musik und diagnostiziert für das Libretto vom literarischen Standpunkt aus gerade *keine* Differenz zum Schauspiel, sondern betont, dass unter Wegnahme der Musik jedes Libretto problemlos als Sprechtheaterstück funktionieren würde – zumindest insofern, als dass keinerlei Verständigungsschwierigkeiten auftreten würden (die Frage nach dem ästhetischen Genuss scheint freilich eine andere zu sein): Diese Betonung funktionaler Äquivalenz stellt eine bis dato neue und radikale Beobachtung dar, die in dieser Prägnanz noch nicht formuliert wurde und von ihrer faktischen Seite her kaum grundlegend anfechtbar scheint. Als Konsequenz dieser Perspektive strebt Scheit keine Homogenisierung von Text und Musik an, sondern erkennt eigene differierende Ausdruckspotentiale und verdeutlicht dies am Kriterium der Handlung: Während die konkrete, referentiell-exakte Handlung durch den Text vermittelt wird, besitzt die Musik eine andere Funktion, die er als genuine *differentia specifica* von Sprechtheater und Oper ausmacht – eine sich grundlegend abgrenzende Zeitstruktur: Mit Hilfsmitteln könne dabei die Zeitstruktur des Schauspiels (die er als eine dialogische und handlungsbezogene bezeichnet) virtuell in der Oper generiert werden – etwa in Form des Rezitativs. Verlockend an Scheits These ist, dass sie scheinbar mehrere bis jetzt unbeantwortete Fragen zu lösen vermag: So müsste etwa nicht weiter nach dem literarischen Status des Librettos gefahndet werden, da es literarisch-funktional dem Schauspieltext äquivalent wäre. Der musikalische Part müsste nicht weiter (zwanghaft) mit dem Librettotext synchronisiert werden, sondern könnte davon unabhängig auf seine Eigenschaft als Generator spezifischer Zeitlichkeit befragt werden,<sup>1567</sup> Konzepte wie die semantische Unterdetermination wären hinfällig und möglicherweise könnte gar die Problematik der *Literaturoper* gelöst werden: So wäre auf rein textlicher Ebene für Fälle wie etwa Bergs *Wozzeck* kein funktionaler Unterschied zwischen Büchners *Woyzeck* und Bergs Libretto festzustellen, weil beide Texte aus sprechtheatraler Perspektive äquivalent wären, während aber durch die Addition von Musik im musiktheatralen Werk von Berg eine andere Zeitstruktur geschaffen werden würde. Allerdings würde die zugrunde gelegte literarische-funktionale Äquivalenz zwischen Schau-

<sup>1566</sup> Ibid., S. 96f.

<sup>1567</sup> Dass gerade Überlegungen hinsichtlich spezifischer Zeitstrukturen der Oper heikel sein können, wurde allerdings bereits weiter oben in den Besprechungen der Thesen von Dahlhaus und Gier deutlich.

spieltext und Libretto nicht zugleich auch eine literarisch-ästhetische Nivellierung bedeuten – aus diesem Grund sind beispielsweise die meisten Dramentexte, die in Libretti umgewandelt werden, oft Bearbeitungen: Zweifelsohne lässt sich zwar jede dramatische Vorlage auch ohne Eingriffe als Libretto verwenden, in der überwiegenden Anzahl der Fälle werden jedoch die Texte behandelt, um bestimmten Prämissen zu entsprechen. Dieser ästhetische Aspekt scheint wiederum stark mit der Bühnenwirkung zu korrelieren, die damit – diametral zu Scheits Haltung – doch eine mächtige Einflussgröße darstellen würde: Selbst wenn man auf literarisch-funktionaler Ebene keine Unterschiede zwischen Schauspieltext und Libretto erkennen möchte, so lassen sich diese hinsichtlich ihrer Bühnenwirkung kaum verheimlichen, womit Scheits Ansatz einiger Präzision bedürfte, um nutzbares Potential für die Librettoforschung bieten zu können; denn das Gesagte gilt in gleicher Weise auch für die Musik, die eben möglicherweise nicht nur rein funktional Zeitstrukturen zu erzeugen vermag, sondern der im Bühnengeschehen zweifelsohne auch eine eigene ästhetische Funktion zukommt: Wenn – um am überdeutlichen Beispiel zu exemplifizieren – Canio beim Anlegen seiner *Pagliaccio*-Kostümierung (»Vesti la giubba«) das Ende seiner Beziehung realisiert, scheint die Fähigkeit der Musik, eine eigene Zeitstruktur hervorrufen zu können, sekundär (wenn nicht gar irrelevant); hier geht es ausschließlich um Bühnenwirkung (die eo ipso an die Bühnenraum-Zeit gekoppelt ist). Deutlich wird

[...] jenes Problem, das eine Theorie der Oper – neben einer Theorie des Dramas oder des Romans – nahezu unmöglich scheinen läßt: die *Heterogenität* der verschiedenen zur Oper vereinigten Kunstformen – Gesang/Instrumentalmusik, Literatur/Drama, bildende Künste/Bühnenbild, darstellende Kunst/Inszenierung, Ballett/Choreographie. Sie ließ selbst eine einheitliche, allgemeinverbindliche Gattungsbezeichnung – lange vor Wagner – kaum zu. In den verschiedenen Namen spiegelt sich eine gewisse Unsicherheit in der Frage, welcher Kunst oder welchen Künsten die größere Bedeutung zukomme [...] <sup>1568</sup>

Auch die Intermedialitätsforschung als Evolutionsstufe musiko-literarischer Studien wirft – ähnlich wie die Semiotik <sup>1569</sup> – zunächst mehr Fragen für die Librettoforschung auf, als dass offene Positionen geklärt werden: So führt etwa die stellvertretend für die Medientheorie von Marshall McLuhan stehende Phrase *The medium is the message*, nach der ein Medium immer ein anderes Medium zu Inhalt hat, zu dringenden Überlegungen danach, wie dies im Fall der Musik zu verstehen sei, die scheinbar mehr Kunstform als Medium ist. <sup>1570</sup>

Gegenüber diesen Ansätzen finden sich noch »konventionelle« Überlegungen zu Libretto und Oper – etwa von Petra Grell, die im Wesentlichen die relevanten deutschsprachigen Publikation sowie die amerikanischen Komparatisten rezipiert und sich für ihre Analyse von *Ingeborg Bachmanns Libretti* unter Berufung auf Konold und Dahlhaus zwar auf »[...] die Wechselwirkung der Organisationsebe-

<sup>1568</sup> Scheit 1995b, S. 93f. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob hier tatsächlich von einer Unsicherheit gesprochen werden sollte oder ob sich nicht in diesen mannigfaltigen Bezeichnungen eher eine bestimmte Offenheit des Konzepts widerspiegelt, das eine wechselnde Dominantenbildung duldet (und damit zugleich das Potential, eine bis heute relevante Kunstform ausbilden zu können).

<sup>1569</sup> Vgl. Kapitel 4.7.

<sup>1570</sup> McLuhan (*Understanding media: the extensions of man*. New York [u. a.] 1964) geht davon aus, dass ein Medium immer ein anderes in sich trägt: »Als Beispiel dafür führt er u.a. den Telegraphen an, der das gedruckte Wort beinhaltet, so wie dieses das geschriebene und letzteres wiederum das gesprochene.« (Füger 1998, S. 41). Ähnliche Überlegungen gehen davon aus, dass etwa der Film als weiterentwickeltes Medium die Vorstufe Photographie weiterführt (Paech 1998, S. 19f.). Deutlich wird, wie McLuhans Konzept auf neuere (Kommunikations-)Medien ausgerichtet scheint: Eine analoge Konstruktion für das Medium *Musik* scheint kaum vorstellbar (oder wäre als ein Beweis dafür zu verstehen, dass Musik kein Medium ist).

nen Text, Musik und Szene [...]«<sup>1571</sup> festlegt, aber letztlich überwiegend für eine *Librettoästhetik* interessiert. Unter Umständen erweist sich diese Bezeichnung als unglücklich gewählt, da Grell eigentlich eher an strukturelle Prozesse bzw. eine Poetik des Librettos denkt. Sie verdeutlicht dies ausgehend von der intensiven Verbindung von Strauss und Hofmannsthal, die in geradezu vorbildlicher Manier *Ineinander arbeiten* würden:<sup>1572</sup>

Eine moderne Librettoästhetik muß von diesem Grundgedanken des *Ineinanderarbeitens* ausgehen. Nur auf diesem Weg kann es gelingen, sich einer Funktionsbestimmung der Pseudogattung Libretto anzunähern und zwar durch Untersuchung der Librettogenese: Unter akribischer Betrachtung der Arbeit von Komponist und Librettist an einer Oper muß überprüft werden, wie das *Ineinanderarbeiten* im einzelnen Fall vonstatten ging. Wenn dramatische oder Prosawerke als Librettivorlagen verwendet wurden, muß ein Vergleich von Vorlage und Libretto durchgeführt werden. Ebenso müssen sekundäre Texte: Arbeitsnotizen und Briefe, einbezogen werden. Für eine derartige Untersuchung bietet sich die Zusammenarbeit von Eugène [sic!] Scribe mit mehreren Komponisten, seien es Meyerbeer oder Halévy, ebenso an, wie die Verdis mit seinen Librettisten oder die Untersuchung von Opern, deren Komponisten ihre eigenen Librettisten waren, wie Albert Lortzing oder Peter Cornelius.<sup>1573</sup>

Klar erkennbar ist Grells Klassifizierung des Librettos als abhängiges Objekt, das nur den Anschein von Selbstständigkeit erweckt und somit von ihr als *Pseudogattung* klassifiziert wird. Allerdings muss danach gefragt werden, weshalb ein Vergleich von Libretto und Vorlage nur bei dramatischen Texten oder Prosawerken indiziert sein sollte (wie bereits mehrfach erwähnt wurde, existieren auch zahlreiche Opern nach Balladen o. ä.); zudem dürfte nicht immer eine umfassende Quellenlage an sekundären Texten vorhanden sein, um diese berücksichtigen zu können. Nicht nur anhand der von Grell selbst gegebenen Beispiele wird vielfach sichtbar, dass auch sie sich meist am unausgesprochenen Paradigma der (italienischen) Oper des 19. Jahrhunderts orientiert. Selbst wenn bereits durch den Titel ihrer Schrift der von ihr behandelte Gegenstandsbereich festgelegt scheint, so fehlt beispielsweise im Text eine Begründung, weshalb sie sich eigentlich für eine Betrachtung der Libretti völlig ohne Berücksichtigung musikalischer Aspekte entschieden hat; ebenso wird ihre Besprechung der Debatte um die Librettoforschung deutlich nivelliert,<sup>1574</sup> weil weder Fazit noch sonstiges Statement dazu erfolgen. Ihre informativen Überlegungen zur Literaturoper<sup>1575</sup> wurden dabei vom nur kurz darauf publizierten Definitionsversuch von Petersen und Winter überschattet und erfuhren wohl auch deswegen keine breite Beachtung im wissenschaftlichen Diskurs.

Erstaunlicherweise scheinen sich ebenso wenig Anknüpfungspunkte für die (theoretische) Librettoforschung durch eine auf ein Symposium<sup>1576</sup> rekurrierende Aufsatzsammlung zu ergeben, die eine Öffnung der Theaterwissenschaft hin zur Musiktheaterwissenschaft favorisiert und für deren Integra-

<sup>1571</sup> Grell 1995, S. 45.

<sup>1572</sup> Hofmannstahls Postulat, auf das Grell hier anspielt, formuliert er in einem einschlägig bekannten Briefwechsel mit Strauss (Brief Hofmannsthals an Strauss vom 25. Mai 1911 in Bezug auf *Ariadne auf Naxos*. In: Schuh 1970, S. 121 – ausführlich zitiert bereits in Kapitel 4.1).

<sup>1573</sup> Grell 1995, S. 50. Damit ignoriert ihr Ansatz zugleich radikal die Rezeptionsdisposition.

<sup>1574</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 27-45.

<sup>1575</sup> Sie resümiert etwa: »Wie gezeigt wurde, führt die definitorische Verschwommenheit des Begriffes Literaturoper nicht zu einer Gattungseinordnung. Einrichtungsaspekte wie die von Dahlhaus und Fricke behandelten sagen nichts über eine Gattung Literaturoper aus. Sie verweisen auf Librettogenese; sind als Kategorien einzustufen, die auf eine Oper zutreffen, die nach einem bestimmten Opernmodell geschaffen wurde oder daran angelehnt ist, wie im Fall der beiden modernen Opern *Der Prinz von Homburg* und *Der Junge Lord*.« (*ibd.*, S. 239).

<sup>1576</sup> *Musiktheater als Herausforderung für die Theaterwissenschaft* (1996 veranstaltet vom Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität München in Bayreuth/Thurnau).

tion wirbt. So weist Hans-Peter Bayerdörfer auf die Unterrepräsentanz der Musiktheaterwissenschaft innerhalb der Theaterwissenschaft hin, denn es

[...] hat sich Musiktheater als gleichwertiges Paradigma für theaterästhetische und -historische Forschung in der Theaterwissenschaft bislang kaum durchgesetzt. Auch eine aussichtsreiche Annäherung zwischen Musik- und Theaterwissenschaft ist nur bedingt erfolgt. Europäisches Musiktheater ist nach wie vor überwiegend die Domäne der Musikwissenschaft, die ihrerseits – geschichtlich gesehen – ihre wichtigsten Fragen und Methoden aus der Beschäftigung mit der reinen, der 'absoluten Musik' gewonnen und entwickelt hatte, ehe sie sich mit programmatischer Energie jenseits musikhistorischer Fragen auch mit den theatergeschichtlichen Bedingungen des Musiktheaters befaßt hat.<sup>1577</sup>

Dabei richtet Bayerdörfer den Fokus auf ein zentrales Element, das sich als genuines Differenzkriterium zwischen Sprechtheater und Oper geradezu augenfällig aufdrängt:

Daß die Musikwissenschaft, soweit sie sich dem Musiktheater gewidmet hat, bislang die Oper als Zentrum verstanden hat, erklärt sich u.a. daraus, daß diese die puristische Form von Musik und Bühne darstellt, in der die musikalisch geführte Stimme und nur diese vorkommt. Sie bietet daher nicht nur den nächsten, sondern den von der Musikwissenschaft her gesehen methodologisch auch am besten erschließbaren Bereich, der den nontheatralen Formen der musikalisch-vokalen Kunst direkt benachbart ist. Im Unterschied zum Singspiel, der Operette, dem Varieté oder Kabarett, um nur einige Gattungen von 'Theater mit Musik' zu nennen, in denen das Monopol der Singstimme nicht gilt, stellt die Oper den methodisch weniger komplexen Fall dar.<sup>1578</sup>

Die musikalisch geführte Stimme in Form von Gesang lässt sich, dies wurde bereits mehrfach erwähnt, als einer der konkretesten und aussagekräftigsten Unterschiede zwischen Oper und Sprechtheater bestimmen, da es sich hierbei um einen grundlegend abweichenden Ausdrucksmodus handelt. Gleichzeitig zeigt sich jedoch in Bayerdörfers Ausführungen, dass gelegentlich eine vereinfachte Sicht auf den Gegenstandsraum Oper zugrunde liegt, denn streng nach dem Kriterium des durchgehenden *Monopols der Singstimme* dürften nur wenige Ausprägungen problemlos darunter fassbar sein, während andere – wie etwa Opéra comique, Singspiel bzw. Spieloper, Operette – davon bereits nicht mehr betroffen wären. Allerdings scheint es – wie bereits mehrfach angesprochene Gattungsüberlegungen gezeigt haben – demgegenüber wiederum kaum zielführend, solche Formen kategorisch von der »Oper« abtrennen zu wollen. Wenn auch die Fokussierung der Singstimme innerhalb der Theaterwissenschaft aus Sicht einer potentiellen Musiktheater- oder Opernwissenschaft mehr als begrüßenswert ist, so zeigen sich aber zugleich auch die zu erwartenden Gefahrstellen, die dadurch entstehen, dass die (Sprech-)Theaterwissenschaft an einen Gegenstand herantritt, über den sie nicht in ausreichender Weise mit Informationen versorgt scheint.<sup>1579</sup> So kann etwa darüber diskutiert werden, ob der Rückgriff auf gebundenes Sprechen in der (sehr pauschal formulierten) Wagner-Nachfolge tatsächlich als *Wiedereinführung der Sprechstimme in das musikalische Drama* zu verstehen ist (wie Bayerdörfer annimmt)<sup>1580</sup> oder ob im musikalischen Theater tatsächlich der Komponist die Aufgabe des Schauspielers übernimmt (wie Julia Liebscher postuliert):

Während der Schauspieler die den Sprechakt regulierenden, interpretierenden und mit Affekten versehenen paralinguistischen Zeichen wie Tonhöhe, Lautstärke usw. ohne Vorgaben im Dramentext eigenständig auswählen, hervorbringen und schöpferisch gestalten darf, während dem Schauspieler also höchstens künstlerisches Vermögen abverlangt wird, um den Sprechakt zum Kunstakt zu erheben, ist der Sängerdarsteller in der Wahl der paralinguisti-

<sup>1577</sup> Bayerdörfer 1999b, S. VII f. Das Beispiel für die Berücksichtigung theatergeschichtlicher Bedingungen des Musiktheaters ist für Bayerdörfer der Aufsatz von Heinz Becker (Becker 1974 (siehe Kapitel 4.5)).

<sup>1578</sup> Bayerdörfer 1999c, S. 8.

<sup>1579</sup> Differenzierte Beschreibungen zur Skala von Sprechen und Singen erfolgen etwa bei Weisstein 1999, Überlegungen zu jeweils konkret realisierbaren Verbindungen von Wort und Ton (= Gesang) beispielsweise bei Motte 1966 (Kapitel 4.3).

<sup>1580</sup> Bayerdörfer 1999c, S. 35. Anderer Positionen sprechen demgegenüber eher von einem an die gesprochene Sprache angenäherten Gesang – deutlich wird, wie sehr die eingenommene Perspektive den Sachverhalt terminiert.

schen Zeichen an die Anweisungen des Komponisten gebunden: im Notentext sind die paralinguistischen Zeichen bereits festgelegt, und zwar in Gestalt von musikalischen Zeichen (Noten und musikalische Vortragsbezeichnungen). Denn die im Textbuch fixierten linguistischen Zeichen wurden bereits vom Komponisten bezüglich Tonhöhe, Tondauer, Pausen, Tempo, Rhythmus, Betonung, Lautstärke usw. konkretisiert. Dieses Festlegen der linguistischen Zeichen ist Teil des kompositorischen Schaffungsprozesses.<sup>1581</sup>

Dieser These scheint jedoch eine zu pauschale Perspektive von autarker Bedeutungserzeugung im Sprechtheater und vorgegebener Darstellungsweise im Musiktheater zugrunde zu liegen, womit einerseits vernachlässigt würde, dass die Hervorbringung der Zeichen des gesprochenen Damentextes erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine stark konventionalisierte Formgebung verlor; andererseits wurde diese neue Freiheit der Darstellung aber gleichzeitig wieder von einem anderen steuernden Prinzip übernommen – dem Regisseur, dessen regulative Einwirkungen im Sprechtheater dazu führen, dass die Freiheit des Schauspielers beim Generieren seiner paralinguistischen Zeichen keineswegs mehr derart frei ist, wie Liebschers Ansatz unterstellt. Aber auch im Musiktheater sind noch weitere Einflussgrößen vorhanden – etwa in Form des Dirigenten bzw. musikalischen Leiters, der in analoger Weise auf die Interpretation des Sängerdarstellers einzuwirken vermag. Außerdem ist die Annahme, im Notentext seien paralinguistische Zeichen enthalten, lediglich eine Interpretationsmöglichkeit, denn ebenso können diese bereits als musikalische Elemente verstanden werden (was von Liebscher in der Folge auch selbst zugegeben wird)<sup>1582</sup>. Die Auffassung vom »Komponisten als Schauspieler« wäre dabei kaum haltbar und lässt eine zu einseitige Auseinandersetzung mit der Theorie (musik-)theatraler Ansätze vermuten.<sup>1583</sup> Liebscher erläutert in diesem Zusammenhang ihr Verständnis des Autonomiegrades einer Opernaufführung:

Die Partitur erscheint ungleich stärker als der Damentext als aufführungsrelevante Instanz, die Interpretensubjektivität wird zugunsten der Autorintention (Komponist) zurückgedrängt. Viele der im Musiktheater bereits auf der Ebene der Schriftlichkeit festgelegten Parameter erfüllen sich im Sprechtheater während der Aufführung; denn erst im Moment der sprachlichen Zeichenproduktion werden die paralinguistischen Zeichen durch den Schauspieler entwickelt, Stimmung, Haltung, Gefühl, Einstellung usw. durch die spezifische paralinguistische Zeichenproduktion erkennbar. Der Aufführung und dem theatralen Produktionsprozess als zeichenerzeugendes System kommt also unter dem Gesichtspunkt des Autonomieanspruchs des Theaters gegenüber dem Drama im Schauspiel ein ungleich höherer Stellenwert zu als im Musiktheater. Musiktheater und Schauspiel sind, was sich auch auf anderen Ebenen aufzeigen ließe, durch ein graduell unterschiedliches Verhältnis von Schriftlichkeit und Aufführung und durch eine unterschiedliche Gewichtung der Autorintention von Komponist und Dramatiker gekennzeichnet.<sup>1584</sup>

Dieser Aussage kann zwar hinsichtlich der unterschiedlichen Verfasstheit des Verhältnisses von Textualität und Performativität bei Musiktheater und Sprechdrama zugestimmt werden (siehe dazu Kapitel 5.3), hinsichtlich der Gewichtung der Autorintention jedoch scheinen Zweifel angebracht: Es hat etwa den Anschein, dass der Faktor *Interpretation* im Musiktheater (aufgrund der neben der szenischen zusätzlich musikalischen Komponente) eher komplexer ist – so kann etwa die musikalische Umsetzung besonderes Lob finden und die szenische »ausgebuht« werden (auch vice versa), während im Sprechtheater die Separation der schauspielerischen Leistung von der szenischen etwas

<sup>1581</sup> Liebscher 1999, S. 61.

<sup>1582</sup> »Insgesamt gilt festzuhalten, daß sämtliche eingangs erwähnten Bezugsebenen der paralinguistischen Zeichen durch musikalische Zeichen ersetzt werden; dies gilt sowohl für die stimmlichen Qualitäten als auch für die in Objektebene, Intersubjektivitätsebene und Subjektebene unterschiedenen nicht stimmlichen Qualitäten.« (ibid., S. 62).

<sup>1583</sup> So behauptet Liebscher etwa: »Versuche, die am Beispiel des Schauspieltheaters entwickelte Theatersemiotik auf die Oper anzuwenden, stehen bislang noch aus, obwohl sich gerade hieraus grundlegende Einsichten in das System des musikalischen Theaters erwarten lassen.« (ibid., S. 61). Besondere Brisanz erhält diese Feststellung dadurch, dass gerade die beiden Autoren, die als Erste diesen Transfer für die Oper durchführten (Erik Fischer (Fischer 1982) und Guido Hiß (Hiß 1988)) mit Aufsätzen im selben Band wie Liebscher vertreten sind (Fischer 1999, Hiß 1999).

<sup>1584</sup> Liebscher 1999, S. 66.

schwieriger scheint. Zwischen den Zeilen klingen in Liebschers Ausführungen jedenfalls die Haltungen von Gerhartz an, der davon ausgeht, dass im Gegensatz zum Drama die Partitur einer Oper lediglich szenisch erfüllt werden müsse (und daher weder Produktion noch Rezeption besonders anspruchsvolle Vorgänge seien).<sup>1585</sup>

Eine im Rahmen dieser Aufsatzsammlung mehrfach anzutreffende, unzureichend scheinende Auseinandersetzung mit musiktheatralen und librettologischen Fragestellungen, Forschungsansätzen sowie -ergebnissen wirft für die Librettoforschung nur wenig brauchbare Beiträge ab.<sup>1586</sup> Das spezifische Ineinanderwirken von Musik und Text wird nicht angesprochen, dabei drängt sich doch der von Bayerdörfer fokussierte Aspekt der musikalisch geführten Stimme in Form von Gesang als Phänomen des Zusammenwirkens von Text und Musik für die Analyse förmlich auf; besonders vor der nahezu gleichzeitig erstarkenden Intermedialitätsforschung scheinen Aussagen wie diejenige Giers kritisch und daher hochgradig diskussionswürdig:

Wenn es um Theater, speziell um Musiktheater, geht, gerät jeder gattungssystematische Beschreibungsversuch in ein Dilemma: Das Textsubstrat (Libretto wie Schauspieltext) ist einerseits Teil eines plurimedialen Kunstwerks, das sich in der theatralen Inszenierung verwirklicht; andererseits konstituiert der (seinerseits plurimediale) Text eine autonome Bedeutungsebene, er bedient sich eines eigenen Codes (der Sprache) und ist bei der Lektüre aus sich selbst heraus verständlich.<sup>1587</sup> Unter diesen Umständen wird der Vorschlag einer gattungssystematischen Einordnung des Librettos mit Sicherheit nicht alle Fragen beantworten können, die die Opernforschung betreibenden Nachbardisziplinen an die Literaturwissenschaft stellen; es liegt jedoch im Wesen der Plurimedialität, daß die genauere Beschreibung *einer* Komponente (hier: des Textes *in seiner Qualität als Text*) einen Beitrag zur Erkenntnis des Ganzen darstellt.<sup>1588</sup>

Deutlich wird Giers fehlende Differenzierung zwischen technischem (Speicher-)Medium (dem Libretto) und korrespondierender Kunstform (der Oper), weshalb mehr als fraglich ist, inwieweit eine Konzentration auf die – noch dazu kaum geklärte – Textlichkeit (und damit zugleich auch Literarizität und Dramatizität) des Librettos *zur Erkenntnis des Ganzen* beitragen sollte, wenn gerade innerhalb der Plurimedialität der Kunstform Oper dessen Eigenschaft als Text nicht (mehr) vorhanden ist bzw. keine signifikante Position oder essentielle Funktion einnimmt.

In den 1990er Jahren wird der Gegenstand Libretto auch für einen speziellen Bereich der Literatur- bzw. Musikwissenschaft interessant, der sich zuvor nicht (näher) damit auseinandergesetzt hatte – die Editionsphilologie. Dies ist insofern erstaunlich, da grundlegende Fragen nach dem materiellen Status des Librettos, so wie sie von der Editionswissenschaft gestellt werden, zuvor kaum diskutiert wurden.<sup>1589</sup> Ebenso dringlich erweist sich die Klärung von Zuständigkeiten; so muss etwa darüber

<sup>1585</sup> Siehe Gerhartz 1968, S. 319 bzw. Kapitel 4.3.

<sup>1586</sup> So führt etwa Monika Woitas (Woitas 1999) Jean-Jaques Rousseau als Befürworter der Sprachähnlichkeit der Musik der Oper auf, ohne dabei jedoch seine Stellung für die sprachnahe Gattung Opéra comique (*Le Devin du village*, 1752) oder die Sonderform Melodram (*Pigmalion, scène lyrique*, 1770) zu berücksichtigen; sie nennt idiosynkratische Zeitstrukturen der Oper, ohne etwa die Überlegungen von Dahlhaus oder Gier zu diesem Thema (vgl. oben) zu rezipieren. Bettina Schlüter (Schlüter 1999) spricht im Rahmen ihrer Überlegungen – vermeintlich erstmalig – über das geistige Eigentum einer Oper von Werkstatus und Urheberschaft, allerdings wurden diese Aspekte bereits von Gebhardt 1954 ausführlich behandelt; sie propagiert diskursanalytische Herangehensweisen als Lösung der Opernanalyse, wobei allerdings – analog zu Liebscher – die realiter vorhandene Komplexität des Gegenstandes verborgen bleibt bzw. in zweifelhafter Weise modelliert wird. Ähnlich eindimensionale Analyseperspektiven finden sich bei Barbara Zuber (Zuber 1999).

<sup>1587</sup> Gier 1999b, S. 41.

<sup>1588</sup> *Ibd.*, S. 42.

<sup>1589</sup> Es erfolgten zweifelsohne immer wieder einzelne partielle Beobachtungen (beispielsweise Schmidt 1971, Konold 1987), aber keine aus der Fachperspektive selbst entwickelten Beobachtungen.



verhandelt werden, inwieweit die Edition von Operntexten von der Literatur- und der Musikwissenschaft oder in enger Zusammenarbeit beider Disziplinen erfolgen sollte, denn:

Mit dem Thema ‚Edition von Operntexten‘ werden Musik- und Literaturwissenschaftler sicherlich spontan einen sehr unterschiedlichen Aufgabenbereich assoziieren. Während der Musikwissenschaftler wohl zunächst an die Edition des Worttextes im Zusammenhang mit dem musikalischen Text – also innerhalb einer Notenedition – denkt, wird der Literaturwissenschaftler eher die rein literarische Edition eines Textbuches vor Augen haben. Es sei ausdrücklich betont, daß beides grundsätzlich voneinander zu scheiden ist. Die Edition von Worttexten innerhalb von Notentexten muß sich zuallererst am musikalischen Text, nämlich an den Noten, orientieren bzw. steht mit diesem in einem engen und unauflösbaren Verhältnis. Daß daher Editionstechniken der Literaturwissenschaft nicht ohne weiteres auf die Musikwissenschaft – und hier speziell auf die Edition von Worttexten innerhalb von Notenausgaben – übertragen werden können, ist evident.«<sup>1590</sup>

Insofern müsste die Editionsphilologie zur Librettoforschung (insbesondere zur Klärung des Librettostatus<sup>1591</sup>) nachhaltig beitragen können. Als Grundlage der hier behandelten Perspektiven dient ein auf einem interdisziplinären Symposium basierender Sammelband.<sup>1592</sup> In diesem Zusammenhang macht Bodo Plachta erneut auf die beachtenswerte Menge an zur Verfügung stehendem Material aufmerksam:

Zunächst sollte man sich noch einmal die Zahlen überlieferter Operntextbücher vergegenwärtigen, die das Libretto zu einer unübersehbaren literarischen Gattung im 17. und 18. Jahrhundert machen. Während Claudio Sartori allein bis 1800 25.000 gedruckte italienische Libretti verzeichnet, enthält das RISM-Verzeichnis 30.000 bis 1850 gedruckte Titel. Zieht man von der zuletzt genannten Zahl die bis 1750 publizierten Libretti ab, bleibt immer noch ein Rest von 15.000 Titeln, von denen wiederum ein Drittel deutschsprachig ist. Reinhart Meier hat darüber hinaus auf der Grundlage von 100 Spielplänen zwischen 1770 und 1800 errechnet, daß noch in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts das Libretto gemeinsam mit dem Lustspiel etwa 90 % unter den dramatischen Texten ausmacht.<sup>1593</sup>

Nun kann von der Menge selbst noch kein weiterer (etwa literarischer) Anspruch abgeleitet werden; unabhängig von jeweils geltenden oder zugrunde gelegten Werkbegriffen ist aber auffällig, dass im Gegensatz zu bisherigen Beiträgen innerhalb der Librettoforschung demgegenüber aus editionswissenschaftlichem Blickwinkel a priori in unterschiedliche zweckorientierte Textfassungen unterschieden wird, was zur Notwendigkeit präziserer Bestimmungen des Untersuchungsgegenstandes führt; so ist der Terminus *Libretto* zu differenzieren, da er für mehrere unterschiedliche Textstadien verwendet wird: Einerseits zielt der Begriff auf den aus der Partitur extrahierten Text, der in gedruckter Form gereicht wird: »Das Libretto enthält das Drama. Es ist zum Lesen bestimmt.«<sup>1594</sup> Andererseits existiert aber demgegenüber eine dem Komponisten vorliegende, zur Vertonung gereichte bzw. gemeinsam mit ihm oder von ihm alleine entwickelte Textfassung, die nur selten mit der exzerpierten Fassung identisch ist. Ulrich Wyss gibt dazu ein Beispiel aus dem *Rosenkavalier*:

<sup>1590</sup> Buschmeier 1998, S. 157f.

<sup>1591</sup> Zeigt sich doch gerade die Editionsphilologie als interdisziplinärer Bereich: »Seit langem schon weiß die musikalische Editionsphilologie daß sie ihr Handwerkszeug der Philologie – der klassischen Philologie zunächst, in zunehmendem Maße aber auch der Germanistik – verdankt.« (Dürr et al. 1998b, S. 5).

<sup>1592</sup> »Es war an der Zeit, daß die Vertreter der betroffenen Disziplinen sich zusammensetzten und sowohl im Grundsätzlichen wie an Hand praktischer Einzelfälle ihre Positionen darstellten, um deren Berechtigung zu prüfen (sind die Voraussetzungen für die Edition gesungener und gelesener Texte nicht doch unterschiedlich?) [...] Aufgrund dieser Vorüberlegungen haben wir – zwei Musikwissenschaftler (Helga Lühning, Bonn, und Walther Dürr, Tübingen) und zwei Literaturwissenschaftler (Norbert Oellers, Bonn, und Harmut Steinecke, Paderborn) – ein Internationales Symposium geplant, das diese Thematik in den Mittelpunkt stellte. Es fand vom 22. bis 25. November 1995 im Pflegehofsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen statt und sollte als Gesprächsforum für die Editoren beider Disziplinen dienen.« (ibd.).

<sup>1593</sup> Plachta 1998, S. 149f.; ähnliche Zahlen auch bei Jahn/Plachta 1997, S. 213.

<sup>1594</sup> Lühning 1998, S. 171.

Sophie schwärmt von den Annehmlichkeiten des ehelichen Lebens als Gemahlin eines hochadeligen Barons von Lerchenau. Täte eine, die sich besser dünkt, ihr den Rang bestreiten bei einer Kindstauf' oder Leich – ‚so will ich, meiner Seel, ihr schon beweisen, daß ich die vornehmere bin‘. So lesen wir in allen Textbüchern. Gesungen aber wird, wie jeder Kenner der Materie weiß: ‚so will ich, wenn es sein muß, mit Ohrfeigen ihr beweisen‘. Das stand ursprünglich auch in Hofmannsthals Text. Er hatte aber, in dem Brief vom 26. VI. 1909, die Änderung verlangt: die Ohrfeigen seien ‚eine zu lebhaft unangenehm karikaturale Nuance für Sophie‘. Es blieb in den Noten dabei, weil, wie Willi Schuh lakonisch anmerkt, ‚die Ohrfeigen schon komponiert waren‘. Da hat, mit anderen Worten, die Partitur eine falsche Lesart, die vom Textdichter nicht autorisiert wurde, konserviert.<sup>1595</sup>

Wyss verdeutlicht ebenso den invertierten Fall (Elemente, welche zwar im Libretto transportiert werden, aber nicht in die Partitur Eingang fanden) anhand der – ebenfalls aus der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal resultierenden – *Ariadne auf Naxos*; dort trägt der Text noch nach der ersten Konzeption ein kleines Zwischenspiel des Orchesters vor dem ersten Auftritt Bacchus' im zweiten Teil mit sich, das in der Komposition aber nicht ausgeführt wurde:

Es spricht wohl für die dramatische Intelligenz des Tonsetzers, daß er die Vorbereitung für das Erscheinen des Gottes nicht verdoppelte: neben dem Gespräch der Nymphen wäre eine eigene Auftrittsmusik tautologisch. Die Plötzlichkeit des Übergangs, die Rückung von D-dur nach Cis-dur wodurch der Mythos der Commedia dell'arte gleichsam mit der Tür ins Haus fällt, macht einen unübertrefflichen Effekt. Nur: warum blieb das Zwischenspiel im Libretto stehen? Es handelt sich um eine poetische Vorgabe im Text, die in der Musik nicht ausgeführt wurde. Der Text stimmt insofern mit dem musikdramatischen Werk nicht überein.<sup>1596</sup>

Erneut<sup>1597</sup> wird damit der Fokus darauf gerichtet, dass es sich bei dem zur Vertonung vorgelegten und dem in der Partitur niedergelegten Text nicht um identische Gegenstände handelt.<sup>1598</sup> Neben dem zur Vertonung herangezogenen Text und der aus der Partitur exzerpierten Fassung existieren in der Regel aber meist noch zahlreiche weitere Textvarianten (etwa in Form von Klavierauszügen,<sup>1599</sup> Nachoder Neudrucken für neue Inszenierungen,<sup>1600</sup> oder auch besonderen Ausgaben von Textbüchern, die sich nur auf die Arien beschränken und die verbindenden Rezitative bzw. Dialoge ignorieren – so ge-

<sup>1595</sup> Wyss, S. 277.

<sup>1596</sup> *Ibd.*, S. 276f.

<sup>1597</sup> Siehe Ross 1979, Dent/Smith 1980a, b.

<sup>1598</sup> In vielen Fällen (etwa der letzten Fassung von Beethovens *Fidelio* aus dem Jahr 1814) existiert zudem nicht einmal ein autorisiertes Textbuch, womit sich die Frage nach dem eigentlichen Untersuchungsgegenstand der Librettoforschung erneut vehement stellt: »Zur letzten, endgültigen Fassung (1814) wurde überhaupt kein Textheft gedruckt. Beethoven und sein Librettist Georg Friedrich Treitschke wollten die Oper selbst an die interessierten Theater verkaufen (quasi um ihr Urheberrecht zu nutzen) und vertrieben auch den Text nur in Abschriften. Diese Abschriften waren jedoch sehr fehlerhaft. Sogar in den Arien und Ensembles weichen sie an mehreren Stellen markant von den tatsächlich vertonten Texten ab. Wenn aber schon den Versen nicht zu trauen ist – was soll man dann von den Dialogen halten?« (Lühning 1998, S. 175). Siehe dazu übrigens auch Schmidt 1971.

<sup>1599</sup> »Opern wurden aber auch gedruckt, d.h. vor allem: breiteren Kreisen von Interessenten zugänglich gemacht und überregional verbreitet. Dabei spielten nationale Gebräuche eine wichtige Rolle. In Frankreich war es schon im 18. Jahrhundert üblich, Erfolgsoptern vollständig in Partitur zu veröffentlichen. [...] England hatte ebenfalls eine Verlegerspezialität: dort wurden, auch bereits seit dem 18. Jahrhundert, nach einem Opernerfolg meistens ziemlich prompt ‚The Favorite Arias of the Famous Opera...‘ gedruckt, eine Art Querschnitt durch die Highlights, natürlich ohne Dialoge und auch ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit. Die deutsche Spezialität in der Publikation von Opern war der Klavierauszug, der, den Rezeptionsbedürfnissen besonders vielseitig entsprechend, für die Verbreitung das meiste bewirkt hat. Vom Klavierauszug aber waren die Dialoge wohl grundsätzlich ausgeschlossen. Selbst Secco-Rezitative entfielen. Die zahlreichen Klavierauszüge des ‚Don Giovanni‘ beispielsweise enthalten alle nur die Arien, die Ensembles und die wenigen Accompagnato-Szenen – mit deutschem Text natürlich. Der ganze dialogische Bereich der Handlung fehlt.« (Lühning 1998, S. 176).

<sup>1600</sup> »Für die Neuinszenierung einer Oper wurde im allgemeinen beides, Partitur und Text, neu eingerichtet: die handschriftliche Partitur nur handschriftlich; der Text wurde dagegen als Libretto stets neu gedruckt, und zwar mit Angabe von Ort und Datum der Aufführung, mit Nennung der Sänger, des Komponisten, evtl. auch des Dekorateurs und anderer an der Aufführung beteiligter Künstler. Dadurch dokumentieren die Libretti die verschiedenen Aufführungen einer Oper. Aber vor allem machen sie durch die aktuellen Angaben von Ort, Datum und Ausführenden auch deutlich, daß sie sich jeweils nur auf eine bestimmte Inszenierung beziehen, nur für sie gelten.« (*ibid.*, S. 171).

nannte *Arienbücher*<sup>1601</sup>). Damit wird evident, dass – noch bevor überhaupt weiter nach einer *Theorie des Librettos* gefragt werden könnte – in der Librettoforschung zunächst zu klären wäre, auf welche Textebene und welchen Textstatus sich diese eigentlich bezieht: Kaum einer der publizierten Beiträge nimmt allerdings zu dieser Problematik Stellung. Es ist jedoch einleuchtend, dass dabei der divergierende Werkbegriff, dem das Libretto im Lauf der Zeit unterliegt, zu berücksichtigen ist: Wenn etwa Rezitative und Dialoge im 18. Jahrhundert als relativ unverbindliche Anteile aufgefasst wurden, die nach Belieben modifiziert, gestrichen oder ersetzt werden konnten und als eigentlicher Kern des Werkes Arien und Ensembles verstanden wurden, dann müsste die Entität des Librettos dieser Zeit anders gedacht werden als etwa die verbindliche durchkomponierte Form einer Wagner-Oper. Daher ist verständlich, dass die Frage *Was ist ein Libretto?* zunächst auf einer basalen materiellen Ebene zu klären ist und erst anschließend nach dessen Eigenschaften gefahndet werden kann.

Als ebenso neuer Vorstoß Richtung Librettoforschung aus bis dato gänzlich anderer Forschungsrichtung können für den hier relevanten Zeitabschnitt zwei Arbeiten aus dem Bereich der Translatologie gelten.<sup>1602</sup> Wie Klaus Kaindl betont, wurde seitens der Übersetzungswissenschaft die Übertragung von Operntexten in andere Sprachen lange Zeit ignoriert, obwohl das Phänomen keineswegs geringen Alters ist:

[...] ab Mitte des 18. Jahrhunderts ging man jedoch vor allem im deutschsprachigen Raum dazu über, nicht zuletzt aufgrund der neu gewonnenen Publikumsschichten und eines erwachenden Nationalbewußtseins, fremdsprachige Opern in der Landessprache aufzuführen und somit Übersetzungen mit musikalischer Ausrichtung anzufertigen. Hierbei handelte es sich jedoch noch nicht um durchgehende Übersetzungen, die handlungsarmen Passagen, d.h. Arien, Duette und ariose Einzelszenen blieben zumeist in der Originalsprache, und nur die Rezitative wurden übertragen. Bei den Übersetzungen aus dieser Zeit wurde somit kaum Rücksicht auf die spezifischen Schwierigkeiten genommen, die sich durch das Ineinander von Sprache und Musik und szenischer Umsetzung ergeben. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, in dem fast alle Opern in durchgehend übersetzten Versionen aufgeführt wurden, kam es zu einer intensiveren Beschäftigung mit dieser Thematik und vor allem mit der Qualität der Übersetzungen [...]<sup>1603</sup>

Erst nach dem zweiten Weltkrieg – so Kaindl – verstärkte sich die Tendenz, die Werke wieder in ihrer originalen Konzeption darzubieten; heute ist dies gängige Praxis (nicht zuletzt auch aufgrund digitaler Projektionstechniken, die das simultane Mitlesen der Übersetzung ermöglichen). Mit Kaindl erfolgt ein Herantreten an den Gegenstand Libretto aus gänzlich neuer Forschungsperspektive (der Übersetzungswissenschaft); dies birgt zwar einerseits das Potential, neue und frische Haltungen in den bisher geführten Diskurs tragen zu können, aber andererseits auch die Gefahr einer Liebhaber-

<sup>1601</sup> »Überall im deutschsprachigen Operntheater gehören um diese Zeit die Dialoge zu den Schichten des *ad libitum*, in den Bereich der Aufführung – etwa vergleichbar mit den Verzierungen, mit denen die Gesangsstimmen immer wieder neu überzogen wurden. Fiorituren wie Dialoge dürfen zwar nicht fehlen, aber sie können auch nicht ‚werkhaft‘ festgelegt, also nicht gedruckt werden. Mit dem Wechsel vom Libretto zum Textbuch blieben die Dialoge daher einfach fort. Schon bald nach 1800 wurden in der Regel nur noch die Texte der Gesänge, quasi ohne Handlung, ohne verbindende Dialoge gedruckt. ‚Arienbücher‘ hat Willy Schuh diese Textdrucke genannt. Von 50 Libretti und Textbüchern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ich danach durchgesehen habe, enthielten nur zehn die Dialoge. Von diesen zehn waren fünf Uraufführungslibretti.« (ibd., S. 174f.).

<sup>1602</sup> Kaindl 1995 und Micke 1998. Wie in den bisherigen Ausführungen deutlich wurde, wird das Thema *Opernübersetzung* keinesfalls zum ersten Mal angesprochen (siehe dazu etwa Caspari 1908, Brecher 1911, Peyser 1922, Dent 1934 (1979), Anheisser 1938, Honolka 1962, Honolka 1978, Leisi 1986), aber sicherlich erstmalig ausführlich aus Perspektive der sich mit dem Vorgang des Übersetzens beschäftigenden wissenschaftlichen Disziplin Translatologie betrachtet.

<sup>1603</sup> Kaindl 1995, S. 1.

Arbeit.<sup>1604</sup> Er geht von einer zersplitterten Situation der Libretto- bzw. Opernforschung aus<sup>1605</sup> und sieht als zweckmäßiges Herantreten ein interdisziplinäres Vorgehen:

Der hier angestrebte interdisziplinäre Ansatz bedeutet daher nicht, daß Analyseinstrumentarien und Erklärungsmodelle, wie sie etwa die Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft als – in diesem Fall – unmittelbare Nachbardisziplinen für die Opernanalyse zur Verfügung stellen, auf übersetzungswissenschaftliche Fragestellungen einfach übertragen werden, sondern vergleichend auf ihre Brauchbarkeit für eine übersetzungswissenschaftliche Analyse untersucht und gegebenenfalls adaptiert bzw. relevant gemacht werden.<sup>1606</sup>

Er steht allerdings bei seiner Untersuchung vor dem gleichen Problem, das auch diese Arbeit begründet und dominiert: Wenn ein Element der Oper, in diesem Fall das Libretto, in seiner Wirkungsweise erfasst werden soll, ist nach seinem Status innerhalb des gesamten Systems *Oper* zu fragen; da der *Gesamtstatus* der Oper aber noch nicht wissenschaftlich zufriedenstellend geklärt ist, kann kaum auf bereits erfolgte und akzeptierte Positionierungsmöglichkeiten oder bewährte Analysemethoden zurückgegriffen werden, sondern es muss anscheinend jeweils erneut darüber verhandelt werden. So ist auch Kaindl auf der Suche nach der Beschreibung und Verortung des Librettos innerhalb der Oper und unterteilt seine theoretischen Reflexionen in fünf große Bereiche.<sup>1607</sup> Der erste Abschnitt *Die Oper als Text* vertritt dabei keine literaturzentrierte Perspektive, sondern zielt darauf, die an der Oper beteiligten Konstituenten in ihrem Zusammenwirken zu erfassen: *Text* wird hier im Sinne semiotischer Terminologie auf ein Zeichengeflecht bezogen. Dass Kaindl hauptsächlich Textbegriffe aus der Textlinguistik und Übersetzungswissenschaft berücksichtigt,<sup>1608</sup> für die ein nachhaltiges Interesse an der Definition dieses Terminus besteht, und dafür andere teilweise stark verkürzt darstellt,<sup>1609</sup> ist zweifellos der Positionierung seiner Untersuchung geschuldet (und somit – bestenfalls – bedingt zu kritisieren). Für die allgemeine Librettoforschung entsteht daraus freilich noch kein neuer Impuls. Mehrfach fällt auf, dass Kaindls Position nicht immer deutlich herausgestellt wird und oftmals in den (nur wenig aussagefähigen) Kapitelzusammenfassungen widersprüchlich argumentiert; während er etwa für sein Konzept der Oper als Text die von ihm zuvor herangezogenen

<sup>1604</sup> Er selbst gibt an: »Am Beginn der Idee zu dieser Arbeit stand meine Begeisterung für die Oper, die für mich in ihrer Verbindung von Irrationalität und unmittelbarer Menschlichkeit eine der faszinierendsten künstlerischen Hervorbringungen der europäischen Kultur darstellt. Während eines Studienaufenthaltes in Paris stieß ich auf eine von musiksemiologischen Arbeiten, die sich mit dem Problem des musikalischen Bedeutens auseinandersetzten, allerdings so gut wie nie die Musik der Oper zum Gegenstand hatten. Mein ursprünglich rein emotionaler Zugang zum Musiktheater verband sich in der Folge mit wissenschaftlichem Interesse. Nach meinem Studium am Wiener Institut für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung weitete ich dieses Interesse auch auf übersetzungswissenschaftliche Fragen aus, vor allem als ich feststellte, daß es auch in dieser Richtung kaum einschlägige theoretische Arbeiten gab.« (ibd.). So berichtet Kaindl etwa noch ganz im Sinne einer älteren Forschungsmeinung von einer (nach Zeno und Metastasio) zweiten Opernreform durch Gluck und Calzabigi, die er zudem als unmittelbaren Vorläufer von Verdi verortet (vgl. ibd., S. 48f.).

<sup>1605</sup> »Gerade für die Oper fühlen sich eine Reihe von Einzelwissenschaften zuständig, die sich ihrem Gegenstand mit unterschiedlichen Erkenntnisinteresse nähern: Die Literaturwissenschaft betrachtet vor allem das Libretto als Teil ihrer Disziplin, die Musikwissenschaft sieht in der Analyse der Notenpartitur ihre Aufgabe und die Theaterwissenschaft beschäftigt sich mit Fragen der szenischen Umsetzung des Operntextes. Unter solchen einzeldisziplinären Gesichtspunkten ist es durchaus möglich, die Oper aus dem komplexen kulturellen Prozeß, in den sie eingebettet ist, herauszulösen und zum Gegenstand einer fachwissenschaftlichen Untersuchung zu machen.« (ibd., S. 4).

<sup>1606</sup> Ibd.

<sup>1607</sup> *Die Oper als Text, Das Libretto, Die Musik, Die Stimme als Faktor im Übersetzungsprozeß und Die Szene.*

<sup>1608</sup> Siehe dazu Kaindl 1995, S. 12.

<sup>1609</sup> So nennt er etwa als einzigen Beitrag der Literaturwissenschaft zum Textbegriff die Perspektive von Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft.* Halle (Saale) 1931) (siehe dazu Kaindl 1995, S. 19ff.).

genen Textbegriffe als defizitär kritisiert,<sup>1610</sup> formuliert er seine eigene bzw. favorisierte Position ganzheitlicher funktionaler Zusammenhänge:

Ziel der vorliegenden Studie ist es daher, die verschiedenen Medien der Oper als gestalthaft-semiotisches Relationsgefüge verbaler und non-verbaler Subtexte in ihren funktionalen Zusammenhängen zu begreifen, sodaß Übersetzen weit über eine linguistische Übertragung von Sprachzeichen hinaus als Neu- und Nachgestaltung eines Textganzen verstanden werden muss.<sup>1611</sup>

Im unmittelbaren Anschluss relativiert Kaindl die ganzheitliche Perspektive sogleich wieder:

Diese ganzheitliche Textauffassung, in der die einzelnen Elemente eines Textes nicht getrennt, sondern in ihren Relationen zu den anderen Teilen sowie ihrer Funktion im Gesamttext zu untersuchen sind, kann bei der folgenden Beschreibung von Libretto, Musik und Szene, wo es primär um die Aufarbeitung einzelner Subtexte geht, nur begrenzt berücksichtigt werden.<sup>1612</sup>

Damit erfolgt jedoch letztlich die Regression in eine zersplitterte und solitäre Betrachtungsweise, die Kaindl – nach eigenen Angaben – durch ein interdisziplinäres Vorgehen eigentlich zu vermeiden bestrebt ist. Ein großer Streitpunkt innerhalb der Librettoforschung besteht gerade aus der Suche nach den Funktionsweisen einer *ganzheitlichen Textauffassung*, also dem Analysieren und Bewerten des Zusammenwirkens der einzelnen Elemente – umso bedauerlicher, dass Kaindl dies nicht weiter berücksichtigt, sondern rasch durch verschiedene Themen der Librettogeschichte und -forschung drängt, darunter auch einige jener Kategorien, die etwa von Fricke, Koebner und Gier nachhaltig vertreten wurden.<sup>1613</sup> Dabei sieht er eine Verknüpfung der ersten drei Aspekte: Da die Oper aufgrund ihrer Artikulation durch Gesang einen kürzeren Umfang im Vergleich zum Schauspiel beansprucht,<sup>1614</sup> muss eine Anpassung der narrativen Struktur erfolgen, was eine *Emotionalisierung*<sup>1615</sup> des Stoffes zur Folge hat, woraus wiederum eine *Visualisierung* resultiert,<sup>1616</sup> die auch eine Gleichzeitigkeit der Präsentation umfassen kann.<sup>1617</sup> Kaindl schließt aus diesen vier Gesichtspunkten:

<sup>1610</sup> »Die hier untersuchten linguistischen, literaturwissenschaftlichen, semiotischen und übersetzungswissenschaftlichen Ansätze zur Textbeschreibung haben sich für eine umfassende Darstellung der Oper als Text als unzureichend erwiesen. Teilaspekte, wie die Sprachpragmatik in der Textlinguistik, das von Ingarden vertretene Prinzip der Unbestimmtheitsstellen, die Ausdehnung des Textbegriffs auf non-verbale Zeichengestalten, die produktionsästhetischen und theatralischen Kriterien von Fischer-Lichte sowie die von Stolze aufgestellten Realisierungsmodalitäten besitzen zwar durchaus Relevanz für unsere Zwecke, erklären jedoch das für unsere Textbetrachtung wesentliche Merkmal der Multimedialität, das die Textgestalt der Oper determiniert kaum beziehungsweise nur in additiver Form.« (ibd., S. 41).

<sup>1611</sup> Ibd.

<sup>1612</sup> Ibd.

<sup>1613</sup> Er titelt dementsprechend *Die Reduktion auf struktureller Ebene, Die Emotionalisierung des Stoffes, Die Visualisierung des Stoffes* und *Die Simultaneität sprachlicher Äußerungen*.

<sup>1614</sup> Was Kaindl auch physisch begründet: »Singen stellt eine ungleich anstrengendere Tätigkeit als Sprechen dar. Es ist einem Sänger daher nur möglich, ein beschränktes Maß an Text zu bewältigen, so daß die Organisation der Auf- und Abgänge sowie die Länge des sprachlichen Textes selbst auch von den Atmungsbedingungen des Gesangs bestimmt werden.« (Kaindl 1995, S. 61f.). Ähnlich, jedoch mehr in Richtung der Rezipienten, argumentierte bereits Child 1921 (vgl. Kapitel 4.2).

<sup>1615</sup> »[...] so daß der Schwerpunkt von der rational-diskursiven auf die affektiv-emotionale Ebene verlagert wird [...]« (Kaindl 1995, S. 64).

<sup>1616</sup> »[...] verlangen die zeitlichen und stimmphysiologischen Bedingungen in der Oper die Umformung 'verdeckter Handlung' [...] in szenische Aktion.« (ibd., S. 65).

<sup>1617</sup> »Während im Drama das Gleichzeitig-Sprechen nur in Ausnahmefällen zur Anwendung kommt, wie etwa in Streitszenen, in denen die einzelnen Figuren versuchen, einander zu überschreien, so gehört in der Oper die simultane Äußerung mehrerer Personen zu den Wesensmerkmalen der Gattung.« (ibd., S. 66).

Schafft das Drama mit vorrangig diskursiven Mitteln einen gedanklichen Beziehungsreichtum, so baut die Oper durch den Dialog der Medien Musik, Sprache und Szene eine eigene fiktionale Welt auf, die vor allem auf der emotional-affektiven Ebene angesiedelt ist.<sup>1618</sup>

Seine Orientierung bleibt stets bei der Übersetzungswissenschaft – etwa, wenn er dort rezipierte Modelle von Texttypologien auf das Libretto bespricht. Auch in diesem Punkt kommt es zu einem der mehrfach auftretenden Widersprüche: So erläutert er zunächst sehr ausführlich ein in der Übersetzungswissenschaft rezipiertes Modell (und zwar die Texttypologie von Katharina Reiß)<sup>1619</sup>, bezeichnet es jedoch anschließend explizit als für die hier verfolgten Zwecke *nicht* geeignet,<sup>1620</sup> um es aber dennoch komplett und unmodifiziert auf das Libretto anzuwenden.<sup>1621</sup> Kaindl, der das Libretto als fremdterminiertes Objekt betrachtet,<sup>1622</sup> erkennt jedoch an diesem Punkt seiner Untersuchung völlig richtig, dass für die weiteren Überlegungen die Frage musikalischen Bedeutsens zu klären wäre. Dabei skizziert er knapp die historische Entwicklung,<sup>1623</sup> um zu Zwischenergebnissen wie diesem zu gelangen:

<sup>1618</sup> Ibid., S. 68.

<sup>1619</sup> Siehe dazu ibd., S. 68ff.; zur Texttypologie von Reiß erklärt beispielsweise Radegundis Stolze: »Besondere Resonanz in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur hat die übersetzungsorientierte Texttypologie bei Katharina Reiß gefunden. Der Grundgedanke ist dabei, dass die Struktur des Textes die Übersetzung beeinflusst. Reiß bewegt sich in ihrer Darstellung nicht mehr nur auf der syntaktisch-semantischen Ebene von Sätzen, sondern betrachtet Texte als größere Einheiten und liefert eine der Textsortenklassifikation vorgeschaltete, abstraktere Differenzierung von Texten. [...] Bei einer Einteilung von Textvorkommen nach dieser Typologie ergibt sich etwa folgendes Bild, wobei Überschneidungen nicht ausgeschlossen werden: 1) *Informativer Texttyp* (sachorientiert): Textsorten Bericht, Aufsatz, Urkunde, Gebrauchsanweisung, Kommentar, Sachbuch; 2) *Expressiver Texttyp* (sendeorientiert): Textsorten Roman, Novelle, Lyrik, Schauspiel, Komödie, Lehrgedicht, Biographie; 3) *Operativer Texttyp* (verhaltensorientiert): Textsorten Predigt, Propaganda, Reklame, Demagogie, Pamphlet, Satire, Tendenzroman, Kommentar usw.« (Stolze 2005, S. 112f.).

<sup>1620</sup> »Für die Übersetzung heißt dies, daß eine Äußerung immer ganzheitlich in ihrer Bedeutung einerseits für den Zuschauer und andererseits für die agierenden Bühnenfiguren gesehen werden muß. Durch die Multifunktionalität der Sprache im allgemeinen sowie die Kommunikationsstruktur des Bühnentextes im besonderen erweisen sich Übersetzungsmethoden, wie sie von Reiß ausgehend von einer monofunktionalistischen Sichtweise vorgeschlagen werden, als zu sehr simplifizierend, um der semantischen Komplexität der dramatischen Rede gerecht zu werden.« (Kaindl 1995, S. 73).

<sup>1621</sup> Siehe dazu ibd., S. 68ff.

<sup>1622</sup> »Das Libretto wird in Hinblick auf seine musikalische und szenische Umsetzung geschrieben [...]« (ibd., S. 73).

<sup>1623</sup> Kaindl geht zunächst von antiken griechischen Erklärungsmodellen aus: »In der Schilderung von Pindars 12. physischer Ode war Athene von den Klagen der Euryale, die um ihre enthauptete Schwester Medusa weinte, so gerührt, daß sie das Aulosspiel erfand, um diesen Schmerz darzustellen. Der Aulos wurde das Instrument des Dionysos, und nach der dionysischen Auffassung ist Musik somit der Ausdruck menschlicher Gefühle. Im Gegensatz dazu wurde bei Homer die Musik vom Götterboten Hermes erfunden, der den Panzer einer Schildkröte als Resonanzkörper benutzte und so die Lyra schuf, deren Töne als klingendes Abbild des Raumes betrachtet werden.« (ibd., S. 86)).

Eine Erweiterung der Wahrnehmung vollzog sich, so Kaindl, während Renaissance und Barock mit der Annahme, dass Musik Affekte sowohl darzustellen als auch zu evozieren in der Lage sei, wobei beide Möglichkeiten nicht zwangsläufig parallel auftreten müssen. Während im Barock die Darstellung ohne innere Beteiligung dominierte, fand – dies betont Kaindl – spätestens ab der Romantik ein Paradigmenwechsel dahingehend statt, dass nun das Empfinden sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite zum zentralen Moment avancierte. Eine Gegenposition dazu formierte sich durch die Verfechter einer Formalästhetik (Kaindl nennt hier im Besonderen Eduard Hanslick), welche die Emotionen keinesfalls als musikalischen Inhalt verstanden wissen wollten (wenn auch zugestanden wurde, dass beim Zuhören durchaus solche auftreten konnten).

Für das 20. Jahrhundert differenziert Kaindl neben Ausdrucks- und Formalästhetik auch in referentiell und absolut dominierte Perspektiven, wobei er feststellt, dass die beiden letztgenannten nicht synonym zu den erstgenannten verstanden werden sollten: »Die 'Absolutisten' vertreten die Ansicht, daß die Bedeutung von Musik rein innermusikalisch ist. Diese nicht-referentielle Bedeutung von Musik kann nun einerseits in den musikalischen Formen und Strukturen selbst liegen (Formalisten), andererseits können durch eben diese Formen im Hörer auch Gefühle und Emotionen nicht-referentieller Natur ausgelöst werden, eine Ansicht, die auch von bestimmten Richtungen der Ausdrucksästhetik vertreten wird. Die Referentialisten hingegen sehen, ähnlich wie ein Teil der Ausdrucksästhetiker, die Bedeutung von Musik an einen außermusikalischen Inhalt gebunden.« (ibd., S. 90f., Anmerkung 128).

Das Zusammenwirken der Musik mit dem sprachlichen Text in der Oper kann daher als die Verbindung unterschiedlicher Bedeutungsspektren betrachtet werden [...], wobei zu untersuchen ist, welche Arten von Bedeutung durch Musik vermittelt werden können und wie sich Musik zum sprachlichen Text verhält.<sup>1624</sup>

Dass eine solche Erkenntnis weniger Bilanz als vielmehr Ausgangspunkt einer Fragestellung sein sollte, ist offensichtlich; ebenso, dass Kaindls sich stark auf Übersetzungsfragen konzentrierende Rezeption bisheriger Beiträge zur Librettoforschung davon nicht unbedingt profitiert. Er bespricht in aller Kürze einige Schriften, Autoren und Ansätze, die sich mit dem Bedeuten von Musik auseinandersetzen – verwirft jedoch die meisten Konzepte, ebenso wie die Frage nach der Zeichenhaftigkeit der Musik:

Generell ist die Frage nach den Kategorien von Zeichen und ihrem Vorkommen in der Musik, die in der musiksemiotischen Literatur mehrfach ausführlich diskutiert wurde, für unsere Zwecke nicht von zentraler Bedeutung, da es für eine übersetzungswissenschaftliche [sic!] Analyse nicht so sehr um den Objektbezug eines Zeichens an sich geht, sondern darum, welche Funktionen Musik im Gesamtorganismus Oper wahrnehmen kann und in welchen Beziehungen sie zu den übrigen Medien steht.<sup>1625</sup>

Auch in diesem Aspekt gestaltet sich aus Sicht der Librettoforschung Kaindls Perspektive als nicht unproblematisch, da Antworten auf die Frage, welche Funktionen Musik wahrnimmt (besonders jedoch, *wie* sie diese wahrnimmt), bis heute ausstehen; wenn zudem die semiotische Kategorie als weniger bedeutend verworfen wird, dann sollte zweifelsohne ein adäquates Substitut erfolgen, um die Bedeutung beschreiben zu können (Kaindl unterbreitet dazu allerdings keine alternativen Vorschläge). Damit erhärtet sich der Verdacht, dass sein Text die Relevanz und Brisanz, in der sich sein Untersuchungsobjekt befindet, nicht in aller Gänze nachvollzieht; deutlich wird dies ebenso in seiner eigenen These musikalischer Bedeutungsgenerierung, die sich im Wesentlichen von der Theorie des tschechischen Musikwissenschaftlers Jaroslav Jiránek (vgl. oben) nährt: Kaindl entwickelt drei potentielle Bezugsräume für musikalische Bedeutungen im Verhältnis zur Textvorlage: Diese könnten sich demnach über (a) *personenbezogene Zeichen* (Charakterisierung einer Figur) artikulieren, über (b) *situative Zeichenbezüge* (z. B. Generieren eines Raumgefühls, atmosphärische Stimmung etc.) oder zuletzt (c) über »Musikalische Zeichen, die auf Begriffe und Ideen bezogen sind.«<sup>1626</sup> (nach Kaindl wären dies etwa Leitmotive). Allerdings kann diesem System kaum eine klare Trennschärfe attestiert werden, da Erinnerungs- oder Leitmotive auch in Hinsicht auf Personen und Räume konstruiert werden (siehe Wagners *Ring*) und somit alle drei aufgestellten Dimensionen tangieren. Zudem bleibt fraglich, inwiefern dieses von Kaindl beschriebene Triptychon aufgrund des nicht-diskursiven Wesens der Musik für Analysen nutzbar gemacht werden kann: Woran etwa ließe sich erkennen, ob durch das mechanische Ticken der Uhren in der Ouvertüre von Maurice Ravels *L'Heure Espagnole* (Paris 1911) ein Raumgefühl (für den Uhrmacherladen) oder eine atmosphärische Stimmung (für den Uhrmacherladen) evoziert werden soll? Oder ist es nicht bereits Verweis auf den Uhrmechanismus als Symbol für die Liebesmechanik der Frau (in diesem Fall das Herz von Concepción, der Frau des Uhrmachers)? Hier wird einmal mehr deutlich, wie sehr sich Musik – trotz der durch Sprache und Szene evozierten referentiellen Genauigkeit – konkreten Bezugnahmen entziehen kann. Kaindl resümiert:

Durch das Aufzeigen der Zusammenhänge zwischen Sprache-Musik-Szene im obigen Abschnitt haben wir in weiterer Folge die verschiedenen Möglichkeiten erfaßt, wie Musik als Funktionsträger im Gesamttext wirken kann. In

<sup>1624</sup> Ibid., S. 93.

<sup>1625</sup> Ibid., S. 103.

<sup>1626</sup> Ibid., S. 112.

welcher Form musikalische Elemente und ihre Verknüpfungen diese Funktionen wahrnehmen, kann dabei allerdings nur für die jeweilige Werkgestalt ermittelt werden.<sup>1627</sup>

Mit der These, dass die spezifischen Konstellationen von Musik, Text<sup>1628</sup> und Szene<sup>1629</sup> für jedes Werk einzeln zu bestimmen wären, umgeht Kaindl zwar auf der einen Seite dem Zwang, sich verbindlich zu diesen Konstellationen und Funktionsmechanismen äußern zu müssen, belässt damit jedoch deren Zusammenarbeit im Raum des Individuell-Assoziativen.<sup>1630</sup> Damit scheint nur ebenso viel über den Gegenstand gesagt, wie bereits zuvor bekannt war, nämlich dass generalisierende Aussagen eben kaum befriedigend zu tätigen sind. Dass auch Kaindls Ansatz die grundlegenden Probleme der Librettoforschung nicht zu lösen vermag, wird in seiner beispielhaften Analyse der Arie des Pinkerton aus dem ersten Akt der *Madama Butterfly* von Giacomo Puccini erkennbar:

Das Publikum erfährt hier einiges über Pinkerton und seine Einstellung zum Leben, gleichzeitig erfolgt durch seine Rede auch eine expressive Selbstdarstellung seines Charakters. Dabei werden jedoch nicht nur sprachliche, sondern auch musikalische Mittel eingesetzt, die für eine ganzheitliche Analyse der Textstelle herangezogen werden müssen. Die Arie wird durch die Anfangstakte der 'Star-spangled Banner-Hymne' eingeleitet, durch die Pinkertons Zugehörigkeit zur Marine symbolisiert wird. Der zunächst strahlende ges-Dur-Klang stellt ihn als kühnen Seemann dar, der 3/4-Takt weist gleichzeitig auf eine gewisse Leichtlebigkeit und Ausgelassenheit hin. Danach verliert die Arie jedoch zweitweise ihre klare Melodieführung und läßt keine eindeutige Formgebung mehr erkennen, dies zeigt bereits auf die charakterliche Instabilität Pinkertons hin. Der Dur-Ton wird in der Folge auch von einem weichen ges-Moll-Klang abgelöst, ein Zeichen dafür, daß Pinkerton gar nicht so kühn und verwegen, sondern eher weichlich veranlagt ist.<sup>1631</sup>

Die von Kaindl diagnostizierten musikalischen »Bedeutungen« sind assoziativ aus dem Text herausgelesen: Das musikalische Zitat der amerikanischen Nationalhymne<sup>1632</sup> etwa muss nicht zwingend auf Pinkertons Zugehörigkeit zur Marine hinweisen – ebenso stimmig schiene es, dass damit allgemein auf seine Eigenschaft als Amerikaner (um präzise zu sein *Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika*) hingewiesen wird. Ebenso arbiträr zeigt sich die Interpretation des Ges-Dur-Klanges als Repräsentanz des Seemannes oder des 3/4-Taktes, der für Leichtlebigkeit und Ausgelassenheit stehen soll, denn der *strahlende Ges-Dur-Klang* könnte ebenso als amerikanischer Stolz gedeutet werden (übrigens dann in Zusammenhang des 3/4-Taktes); der 3/4-Takt an sich könnte aber ebenso gut auch für ein gewisses Drängen bzw. die Forschheit Pinkertons stehen – oder (nicht übermäßig häretisch argumentiert) als schlichte Konsequenz der Verwendung des musikalischen Zitats zu Beginn, da *The Star-Spangled Banner* eben im 3/4-Takt steht und Puccini keinen rhythmischen Bruch entstehen lassen wollte. Auch durch das Vokabular Kaindls (*symbolisiert*, *Zeichen*) wird deutlich, dass die Musik als durch den Text konkretisiert betrachtet wird (wobei allerdings von referentieller Genauigkeit

<sup>1627</sup> Ibid., S. 115.

<sup>1628</sup> »[...] Der Übersetzer sieht sich hierbei jedoch keinem festgelegten Aufgabenkatalog gegenüber, sondern muß bei jeder Oper das Verhältnis von Musik und Sprache neu festlegen.« (ibid., S. 142).

<sup>1629</sup> »Inwieweit über die in der musikalisch-sprachlichen Opernpartitur vorhandenen szenischen Bezüge hinaus auch Bedingungen der bühnenmäßigen Umsetzung Relevanz für den Übersetzungsprozeß gewinnen, hängt von der Beziehung zwischen Übersetzer und Inszenierung ab.« (ibid., S. 173).

<sup>1630</sup> »Wesentlich ist, daß die Beziehung von sprachlichen und musikalischen Zeichengestalten weit über die tautologische Verdopplung der sprachlichen Aussage hinausreichen kann. Die Musik kann den Worttext sowohl ergänzen, erläutern, betonen, entkräften, in Widerspruch zu diesem stehen etc. Durch die verschiedensten kompositorischen Mittel können außermusikalische Assoziationen hervorgerufen werden, durch motivische Verknüpfungen kann der Komponist dem sprachlichen Text vorgreifen oder sich auf ihn rückbeziehen, das Konnotationsfeld von Begriffen stimmungsmäßig darstellen und bestimmte Bedeutungsaspekte akzentuieren bzw. abschwächen [...]« (ibid., S. 115).

<sup>1631</sup> Ibid., S. 75f.

<sup>1632</sup> Interessant ist, dass *The Star-Spangled Banner* zum Zeitpunkt von Puccinis Komposition (UA 1904) noch keine offizielle Hymne der Vereinigten Staaten von Amerika war (dies wurde sie per Beschluss erst am 3. März 1931).



nur im weiteren Sinne zu sprechen wäre, weil dafür die potentiellen Beziehungen doch recht stark in ihrer Bedeutung divergieren können). Selbst ausgefeilte theoretische Überlegungen vermögen nicht wirklich erhellend zu sein, wenn es letztlich lediglich darum geht, die Musik assoziativ-interpretatorisch auf den Text reagieren zu lassen: Bei einem solchen *Procedere* würde Giers These, dass die Musik der Aussage des Textes nichts hinzufügen würde, bestätigt. Andererseits jedoch scheint – wie auch das oben angeführte Beispiel von Ravel verdeutlichte – eine spezifische Eigenschaft der Kunstform Oper gerade darin zu bestehen, dass die Bezüge ihrer einzelnen Ausdrucksmittel (vorerst wäre aufgrund der genannten Zweifel sicherheitshalber nicht von Medien zu sprechen) nur bedingt eindeutig erfass- und beschreibbar sind: Diese Polyvalenz an semantischen Relationen (besonders der performativen Aufführungssituation), die durch die Rezipienten generier- und erlebbar wird, ist schließlich mitverantwortlich dafür, dass die Oper nicht in der simplen Addition »Text + Musik« beschreibbar wird.

Arthur Micke, der sich in seinen Überlegungen a priori auf ein einzelnes Werk, nämlich *La Traviata* von Giuseppe Verdi beschränkt, verzichtet im Gegensatz zu Kaindl auf die Behandlung zahlreicher (bzw. unzähliger) Einzelaspekte und fasst an den Gegenstand a priori anders; er orientiert sich zudem wesentlich stärker an praktischen Prämissen der Opernübersetzung. So überlegt er etwa, weshalb in der Regel zwar der Text transferiert wird, die Musik aber sakrosankten Status besitzt und daher kaum dem übersetzten Text, der z. B. hinsichtlich der Silbenzahl oft stark differiert, angepasst wird:

Die Antwort ist klar: Man geht in die Oper an erster Stelle wegen (der Qualität) der Musik und nicht wegen der (Qualität) des Textes. Dem entspricht die allseits vertretene Auffassung, daß die musikalische Ausführung einen höheren künstlerischen Eigenwert als die textliche Grundlage hat. Das italienische Urheberrechts-Gesetz 'Legge sul diritto d'autore' äußert sich hierzu ganz präzise: 'Nelle opere liriche si considera che il valore della parte musicale rappresenti la frazione di tre quarti del valore complessivo dell'opera.' Eine Veränderung des belangloseren und künstlerisch unbedeutenderen Teils des Werke scheint demnach eher verkraftbar, entstellt das Werk an sich und den Gesamteindruck weniger, als wenn Hand an die Noten gelegt wird. Dank des größeren (und oft auch gesellschaftlichen) Gewichtes gelingt es dem Komponisten (zumindest zu Lebzeiten) leichter, eine musikalische Umarbeitung 'seiner' Oper abzublocken.<sup>1633</sup>

Worauf Micke an dieser Stelle nicht explizit hinweist, ist die Tatsache, dass beim sprachlichen Transfer einer Oper, der zugleich auch ein kultureller ist, aufgrund referentieller Exaktheit die Übertragung der Sprache obligatorisch ist und die Anpassung der Musik fakultativ. Damit liegen die technisch-funktionalen Argumente zunächst unzweifelhaft auf der Seite der Musik bzw. des Komponisten. Micke weist dabei als einer der wenigen auf funktionale Differenzen der jeweils herangezogenen Librettoversion hin:

Grundsätzlich muß unterschieden werden, ob es sich um einen Lesetext oder um einen Hörtext handelt. 'Lesetexte' sind zum Beispiel zweisprachige Librettoausgaben, Übertitel, Übersetzungen in Programmheften oder Schallplattenbeilagen, während Klavierauszüge oder Partituren unter die Gattung 'Hörtexte' fallen, da es sich hierbei um textliche Grundlagen handelt, die von den Sängern im Theater oder im Studio verwendet werden und die der Rezipient folglich in Form von Gesang hört.<sup>1634</sup>

Die Frage musikalischen Bedeutungsvermögens entscheidet er konform zur bereits mehrfach vorgebrachten These, dass Musik (als ikonisches Zeichen oder gar Symbol) referentielle Genauigkeit benötigt: »Die Musik ist im Gegensatz zur Sprache nur eingeschränkt bedeutungsfähig und bedarf aufgrund ihres 'Uneindeutigkeitscharakters' des klärenden oder hinweisenden Wortes (oder der Kon-

<sup>1633</sup> Micke 1998, S. 11.

<sup>1634</sup> *Ibd.*, S. 3 (Hervorhebungen im Original).

vention), um eine klar perzipierbare semantische Qualität für den Hörer zu bekommen.«<sup>1635</sup> Referentielle Genauigkeit könne aber graduell differenzieren, weshalb eine oszillierende Dominanz zu unterstellen wäre; als entscheidend zeigt sich die Annahme, dass die jeweils konkret realisierten Verbindungen zwischen Text und Ton von eher additiven bis hin zu amalgamierenden Konfigurationen reichen können:

Die komplementären, wechselseitigen Verstärkungen betreffen gleichermaßen den sprachlichen und den musikalischen Code. Beide Codes verlieren durch die kompositorische Verschmelzung unterschiedlich viel an ihrer Eigenständigkeit. Ein Text kann zu sangbarem Material reduziert werden, er kann aber durch die Musik an Expressivität und Dramatik gewinnen und zu einem neuen Code mit eigenem Wert und Reiz werden. Auf der anderen Seite kann der Text der bedeutungsschwachen (oder wenn man will: unendlich bedeutungsfähigen) Musik eine 'abgrenzbare' Bedeutung geben und zur Klärung der musikalischen Aussage beitragen.<sup>1636</sup>

Micke vertritt daher die Ansicht, dass Musik stets in Abhängigkeit des Textes verstanden werden sollte; er fokussiert einen bereits mehrfach vorgetragenen Aspekt, nämlich dass die Form, die das Libretto speichert (und eben stark den Eindruck eines Dramas erweckt), nicht mit dem Inhalt verwechselt werden sollte (der sich demgegenüber im Gesang manifestiert, welcher wiederum deutlich vom Sprechen des Dramas divergiert):

Das Libretto ist als zur Vertonung gedachtes Textmaterial an sich nicht für einen Leser gedacht, es muß gesehen, gehört und erlebt werden. Es dient dazu, den uninformierten Besucher der Vorstellung, der noch keine Ahnung von dem hat, was auf ihn zukommt, mit ausreichender Information zu versorgen, damit er dem Handlungsablauf der Bühne folgen kann. Mit anderen Worten: Das Textbuch ist eine Interpretationsstütze für das, was der Rezipient sieht, aber weder akustisch noch handlungsmäßig versteht.<sup>1637</sup>

Deutlich wird hier erneut, dass – um Micks Beobachtungen zu verdeutlichen – in (mindestens) zwei unterschiedliche Librettostadien zu trennen wäre – einerseits das zur Vertonung gereichte Libretto und demgegenüber der aus der Partitur extrahierte Text; der Terminus *Libretto* wird dabei unterscheidungslos für beide Fälle verwendet, was oftmals zu Missverständnissen und verzerrten Aussagen führt. Micke betont:

Der Wert eines Librettos liegt demnach nicht in seiner sprachlich-poetischen Erscheinung, sondern vor allem in der Erfüllung einer eher unliterarischen Funktion auf dramaturgisch-akustischer Ebene, es soll ein musikalisches Spektakel ermöglichen, dessen künstlerischer Wert in eher geringem Maße von der literarischen Qualität des Librettos abhängt.<sup>1638</sup>

Er spricht dem Libretto die literarischen Qualitäten, die freilich im Einzelnen noch zu bestimmen wären, nicht ab, betont aber nachdrücklich dessen dramaturgische Aufgabe. Wenn der literarische Aspekt dramatischer Texte seine Relevanz verliert, scheint die Analyse dieser »Texte« keineswegs mehr zwangsläufig auch bei der Literaturwissenschaft beherbergt sein zu müssen – eher könnte diese dann von Theater- und/oder Medienwissenschaft erfolgen. Wesentlich ist jedoch noch ein weiterer Punkt: Definitionen wie die hier von Micke aufgestellte gehen oft latent davon aus, dass die beiden Kategorien *dramaturgische Funktion* und *literarische Qualität* konträre Eigenschaften wären (im Sinne eines reziproken Ausschlusses) und das Libretto somit *entweder* funktionsgebunden ist (dann aber keine Literatur mehr darstellt) *oder* als Literatur eingestuft wird (aber dann nicht mehr funkti-

<sup>1635</sup> *Ibd.*, S. 24.

<sup>1636</sup> *Ibd.* Allerdings darf bei derartigen semiotisch basierten Modellen nicht vergessen werden, dass Musik hinsichtlich ihrer Funktion nicht analog zur Sprache verstanden werden darf: Semiotische Perspektiven (bzw. semiotische Nomenklatur) ist nutzlos, wenn das zugrundeliegende System nicht, nur partiell oder lediglich metaphorisch aus Zeichen besteht.

<sup>1637</sup> *Ibd.*, S. 111.

<sup>1638</sup> Micke 1998, S. 115.

onsgebunden sein kann). Davon jedoch sollte nicht pauschal ausgegangen werden: Unter der Annahme, dass sich das Libretto unterschiedlicher literarischer Formen bemächtigen kann, können dennoch literarische Ansprüche und dramaturgische Aufgaben gleichermaßen erfüllt werden (insofern man diese überhaupt trennscharf erfassen könnte). Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Eigenschaft *literarisch* häufig synonym mit *poetologisch* verwendet (und somit verwechselt) wird – wobei Libretti wiederum kaum als poetologisch, sondern allenfalls als poetisch einzustufen wären. Es bleibt somit zu konstatieren, dass die geringe Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Operntexten mit dem geringen wissenschaftlichen Interesse am Libretto selbst korrespondiert und daher als Gegenstand der Translationswissenschaft erst sehr spät aufgegriffen wird. Dabei ergeben sich aufgrund der Absenz grundlegender Theorien und Analysemodelle zum Libretto auch für diesen Bereich die bekannten Probleme und Fallstricke: Es wird beispielsweise nicht auf das gesamte Spektrum der bis dato erfolgten Arbeiten zurückgegriffen oder einseitige bzw. veraltete Perspektiven rezipiert. Zwar scheint damit der Forderung Genüge getan, dass auch der Aspekt der Textübersetzung nun in wissenschaftliche Kategorien überführt wird; dass jedoch die Schriften von Kaindl und Micke eher im Sinne von Pioniererfahrungen zu betrachten sind und somit weniger streng zu bewerten, liegt auf der Hand (und über ihre Bedeutung innerhalb der Übersetzungswissenschaft selbst kann hier selbstverständlich keinerlei Aussage getroffen werden). Für die allgemeine Librettoforschung gehen jedenfalls – außer einer grundsätzlichen Vorsicht und dem Misstrauen übersetzter Textfassungen gegenüber – keine nennenswerten neuen Impulse davon aus; so fehlen in beiden Publikationen beispielsweise Überlegungen dazu, wie vor dem Hintergrund umfassender und einheitlicher Werkbegriffe die Übersetzung des textlichen Anteils überhaupt einzustufen wäre oder ob nicht dadurch ein Werk bereits so stark verändert wird, dass eigentlich bereits von einer Bearbeitung zu sprechen wäre, weil der ursprüngliche Werkcharakter (besonders durch die jeweils spezifische Kombination von Ton und Musik)<sup>1639</sup> nicht mehr gewährleistet ist. Ebenso müsste – wie bereits in Kapitel 4.6 besprochen – deutlicher zwischen Lese- und Hörübersetzungen differenziert werden.

Enttäuscht würde, wer von den zur Librettoforschung rechenbaren Beiträgen der 1990er Jahre eine echte Diskussion, Verdichtung oder deutliche Konturierung bereits vorliegender Thesen des Forschungsbereichs erwartet hätte; ein weiteres Mal nach den 1970er Jahren richtet sich das Interesse, durch Komparatistik und musiko-literarische Studien sowie der Intermedialitätsforschung nachhaltig subventioniert, dagegen auf das Zusammenwirken von Wort und Ton, wobei sich zeigt, dass die noch immer überaus problematische Kategorie der musikalischen Bedeutungserkennung und -analyse nun eingehender diskutiert wird: Die Auseinandersetzung mit der Semiotizität bzw. Semantizität der Musik stellt sich nicht nur bei literatur- oder kultur-wissenschaftlich-semiotisch basierten Ansätzen,<sup>1640</sup> sondern betrifft ebenso die Intermedialitätsforschung<sup>1641</sup>. Grundlegend erörtert scheint die Frage nach der Zeichenhaftigkeit und des Bedeutungspotentials der Musik nicht: Es kristallisiert

---

<sup>1639</sup> Da die Musik zu einem bestimmten Text in einer bestimmten Sprache angefertigt wurde, scheint es gerechtfertigt, zumindest danach zu fragen, ob nicht die Musik derart eng auf die jeweils zugrundeliegende Sprache hin angefertigt wurde, dass die Kombination mit einer anderen Sprache den eigentlichen Werkcharakter bereits so weit verändert, dass ein anderes Stück entsteht.

<sup>1640</sup> Diese haben nach den ersten ausführlichen Entwürfen der 1980er Jahre (Fischer 1982, Hiß 1988) im Übrigen noch keine Nachfolger gefunden.

<sup>1641</sup> Da die intermediale Theorie in der Regel von den beteiligten Medien als semiotisch homogenen Systemen ausgeht, kann Musik nicht ohne weitere Überlegungen als gleichwertiges Medium in diesem Sinne verstanden werden.

zwar der Verdacht, dass sie – bestenfalls – in einigen wenigen Aspekten ähnlich zur Sprache beschreibbar sein könnte; Versuche, dieses Verhältnis in Analogien und Differenzen näher zu bestimmen,<sup>1642</sup> liefern für die Librettoforschung keine weiterführenden Impulse.<sup>1643</sup>

Allerdings darf in diesem Rahmen nicht übersehen werden, dass es weniger die Librettoforschung selbst ist, die musiko-literarische oder intermediale Begrifflichkeiten und Methoden aufgreift,<sup>1644</sup> sondern die Oper durch ihre spezielle Verbindung von Wort und Ton ein höchst geeignetes Analyseobjekt für komparatistische, musiko-literarische und intermediale Untersuchungen darstellt – jedoch oftmals unter Preisgabe der Berücksichtigung des Szenischen, womit im Vergleich zu früheren Perioden der Librettoforschung eine gewisse Regression auf die beiden Grundpfeiler Musik und Text zu entstehen scheint.

Das Ineinandearbeiten der »traditionell« an der Librettoforschung beteiligten wissenschaftlichen Disziplinen ist jedenfalls kaum erhöht,<sup>1645</sup> weshalb sich Neulinge in diesem Feld, wie die Editionsphilologie und Translatologie, aufgrund der Absenz minimalster Verständigung über Grundlagen mit diesen selbst erneut auseinandersetzen müssen.<sup>1646</sup> Zwar wurden viele Aspekte bereits (mehrfach) vorgetragen, allerdings liegen sie nur dispers vor und sind daher schwer vollständig zu rezipieren. An diesem Zustand ändert im Übrigen auch das Publizieren umfassender theoretischer Betrachtungen<sup>1647</sup> kaum etwas, da diese weniger die Breite bisheriger potentieller Herangehensweisen der Librettoforschung reflektieren oder diskutieren, sondern demgegenüber jeweils ihre eigene (letztlich durchweg literarische) Perspektive vertreten und propagieren: Die Notwendigkeit der Verständigung über minimale Standards tritt damit erneut deutlich hervor.

Ein bemerkenswerter Befund entsteht allerdings durch das erkennbar in die Literaturwissenschaft verlagerte Interesse am Operntext: Wird die Komparatistik als literaturwissenschaftliche Subkategorie verstanden, fällt die überwiegende Mehrheit der in dieser Phase relevanten Beiträge in den Wirkungsbereich der Literaturwissenschaft.<sup>1648</sup> Allerdings kann die Literaturoper kaum als wesent-

<sup>1642</sup> Etwa wie Gruber 1995 (unter Berufung auf Dahlhaus 1981b) angibt, dass sich die Sprachähnlichkeit der Musik in einem Raum zwischen Semantik und Syntax verorten ließe oder (wie Gier 1995a, b formuliert) sich Musik als Zeitkunst darstellt, die kein Denotat, jedoch eine kontextabhängige Syntax ohne Semantik besitzt, und somit zwar über einen Darstellungsmodus bzw. eine Erzählweise verfügt (*discours*), aber keinen Stoff (*histoire*). Ist die Bedeutung von Musik damit nicht letztlich (und bestenfalls) kulturell-arbiträr (Fischer-Lichte 1998)?

<sup>1643</sup> Die These, nach der die (Libretto-)Sprache für die referentielle Genauigkeit der Musik in der Oper sorgt, wurde dagegen mindestens seit den 1980er Jahren formuliert.

<sup>1644</sup> Obwohl zweifellos einige Wissenschaftler sowohl zur Librettoforschung publizieren als auch gleichzeitig zu musiko-literarischen und intermedialen Studien wie etwa Cone, Gier, Scher, Weisstein, Zerinschek (bzw. – mit gewissen Einschränkungen – Bernhart, Halliwell, Hiß, Lindenberger, Walter).

<sup>1645</sup> Während die Beiträge aus der Musikwissenschaft eher geringen Umfang aufweisen und die Theaterwissenschaft erneut absolut unterrepräsentiert scheint, wächst der Anteil literaturwissenschaftlicher Schriften dagegen signifikant.

<sup>1646</sup> Wie etwa bei Kaindl 1995 sichtbar wird, profitieren die »neuen« Disziplinen von diesem Zustand – erwartungsgemäß – nicht.

<sup>1647</sup> Wie bei Beck 1997 (»*Semantische Unterdetermination*«) oder Gier 1998a (bzw. 1998b, 1999a, b) (»*Librettologie*«).

<sup>1648</sup> Zerinschek 1990, Maehder 1992a, Scher 1992 (Cone 1992), Walter 1992a (Walter 1992b, c; Charlton 1992, Hiß 1992, Maehder 1992b, Lindenberger 1992), Bernhart 1994a (darin Bernhart 1994b, Krones 1994, Harweg 1994 und Jiránek 1994), Donin-Janž 1994, Kreutzer 1994a (Kreutzer 1994b), Mehlretter 1994, Gier/Gruber 1995 (darin Gier 1995a und Gruber 1995), Loskant 1995, Treichel 1995, Zima 1995a (darin Gier 1995b, Müller 1995, Scheit 1995b, Zima 1995b, c), Weisstein 1996, Beck 1997, Lindenberger 1998, Gier 1998a, b, 1999a, b, Müller 1999, Rosmarin 1999, Schmitt-v. Mühlenfels 1999.

cher Impuls genannt werden,<sup>1649</sup> denn sie spielt demgegenüber eher in den musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen eine Rolle.<sup>1650</sup> Die Literaturwissenschaft vereinigt dabei nicht nur die Masse der Publikationen in sich, sondern steht zugleich Pate für die beiden »großen« Librettotheorien von Beck und Gier; die Librettotheorie des Letztgenannten führt die literarische Perspektive in Form einer »radikalen« Librettologie bis hin zu völligen Ausklammerung musikalischer Aspekte – ein mehrfach anzutreffendes Vorgehen.<sup>1651</sup>

Nicht nur in diesem Zusammenhang wird die seit den 1980er Jahren mehrheitlich vertretene Einstufung des Librettos als abhängiges Objekt eindringlich konstatiert,<sup>1652</sup> wobei nur selten der Widerspruch zwischen Funktionalität und Poetizität näher behandelt wird:<sup>1653</sup> Grell »löst« das Problem beispielsweise, indem sie es als *Pseudogattung* definiert,<sup>1654</sup> Gier dagegen, indem er die Kategorie der *Vertonbarkeit* einführt.<sup>1655</sup> Er ist zugleich einer der wenigen, die weiterhin Eigenschaften-Kataloge des Librettos aufstellen,<sup>1656</sup> denn dieses Vorgehen besitzt in diesem Abschnitt eine signifikant verminderte Konjunktur; Ähnliches kann für die Vergleiche zwischen Libretto und Drama festgestellt werden, die zwar indirekt noch eine Rolle in den von Gier vertretenen Eigenschaften spielen, daneben aber weniger Relevanz beanspruchen als zuvor: Dies wird beispielsweise in den Überlegungen erkennbar, die zwischen Dramen- und Librettotext bestenfalls ästhetische, aber kaum funktionale Differenzen erkennen.<sup>1657</sup>

Es zeigt sich, dass durch Überlegungen aus unterschiedlichen Perspektiven<sup>1658</sup> die Dringlichkeit untermauert wird, den uneinheitlich verwendeten Terminus *Libretto* eingehender zu diskutieren, da sich – dies wurde bereits an mehreren Stellen der hier durchgeführten Untersuchung sichtbar – dahinter unzweifelhaft mehrere, zum Teil hochgradig differierende Begriffe verbergen:<sup>1659</sup> Diese Un-

<sup>1649</sup> Etwa lediglich Müller 1999, Schmitt-v. Mühlenfels 1999 (siehe Kapitel 3.1).

<sup>1650</sup> Budden 1992, Ullrich 1991, Schmidt 1993, Burde 1996, Petersen/Winter 1997, Petersen 1999.

<sup>1651</sup> Hier lassen sich etwa Donin-Janž 1994 (die paradoxerweise aber selbst vor einem solchen Vorgehen warnt), Mehlretter 1994, Loskant 1995 und Beck 1997 einordnen, während Schmitt-v. Mühlenfels 1999 demgegenüber musikalische Strukturen berücksichtigt.

<sup>1652</sup> Mehlretter 1994, Treichel 1995, Zerinschek 1990, Grell 1995, Rosmarin 1999.

<sup>1653</sup> Etwa bei Beck 1997.

<sup>1654</sup> Grell 1995. Allerdings scheint der Terminus *Pseudogattung* kaum aussagekräftiger gewählt als beispielsweise Stuckenschmidts *Zweckdrama* (siehe Stuckenschmidt 1962).

<sup>1655</sup> Gier 1998a. Vertonbarkeit oder Komponibilität (Ullrich 1991) stellen aber kein ahistorisches Phänomen dar, weil mit zunehmender Auflösung musikalischer und poetologischer Strukturen sowie einer Lockerung der Zensur mittlerweile schlichtweg alles vertonbar ist.

<sup>1656</sup> Ein diskussionswürdiger Aspekt ergibt sich in Giers Vorgehen im Übrigen darin, dass er zwar den Wandel von der normativen zur deskriptiven Librettoforschung verkündet, aber dennoch selbst eine »Poetik des Librettos« beschreibt.

<sup>1657</sup> Scheit 1995b; grundlegende Differenzen werden dagegen im jeweiligen Umgang mit Zeit gesehen ((Dahlhaus 1981b), Gier 1998a).

<sup>1658</sup> Besonders etwa der Intermedialitätsforschung, Editionsphilologie und Translatologie.

<sup>1659</sup> Dass dieses Bedürfnis nach erhöhter Differenzierung des Librettobegriffs in der Librettoforschung schlummert, wird auch in den Ausführungen von Jürgen Maehder erkennbar: »Betrachtet vom Standpunkt des Opernhistorikers aus, der Operngeschichte als Institutionen- und Mentalitätsgeschichte versteht, bildet das Opernlibretto nicht nur eine Dichtungsform, sondern auch ein real existierendes Objekt, das als historisches Dokument Zeugnis ablegt von dem hic et nunc einer vergangenen Aufführung. Die im modernen Opernbetrieb verfestigte Trennung von Libretto einerseits und Programmheft andererseits, die in den letzten Jahrzehnten vor allem in Deutschland und Italien zu einer veritablen literarischen Programmheftkultur führte, war in den ersten Jahrhunderten der Operngeschichte unbekannt. Neben dem im Libretto selbstverständlich enthaltenen Gesangstext konnte der Leser ihm auch alle temporären Informationen entnehmen, die sich auf die individuelle Aufführung und ihre Künstler bezogen. Die kleinen

schärfe der Beschreibungssprache der Libretto- bzw. Opernforschung ist zu einem Großteil für die Schieflage der Objektbeschreibung verantwortlich zu machen: Dass es der Librettoforschung schwerfällt, einen gemeinsamen Nenner zu finden, liegt auch daran, dass in vielen Fällen schlichtweg von unterschiedlichen Gegenständen gesprochen wird, ohne dass es den Beteiligten in gänzlicher Konsequenz bewusst ist. So wurde bereits verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, dass die Analyse einer Oper von der Seite ihrer Genese her vorgenommen werden kann, aber ebenso im Rahmen ihrer Rezeption. In beiden Fällen wird zwar vom »Libretto« gesprochen, referiert jedoch jeweils auf einen anderen Gegenstand. Hier liefert etwa die Intermedialitätsforschung den grundlegenden Hinweis darauf, das (technische) (Speicher-)Medium nicht mit der darin transportierten Kunstform<sup>1660</sup> zu verwechseln: Während diese Abweichung bei Objekten wie Literatur und Film oftmals kaum auffällt (da hier beide Seiten ineinander fallen)<sup>1661</sup>, ist sie bei theatralen Formen wie der Oper signifikant: Partitur und Libretto als Speichermedien weichen deutlich von der Kunstform Oper als szenisch-musikalisch-performativer Darstellung ab und dürfen nicht verwechselt werden.<sup>1662</sup> Vergessen werden darf jedoch nicht, dass es sich bei solchen Perspektiven um strukturfördernde Maßnahmen handelt, die grundlegende Leerstellen (wie etwa die fragliche Betrachtungsweise des Ineinandergreifens von Text und Ton) (noch) nicht zu beantworten vermögen.<sup>1663</sup>

Doch selbst wenn durch diese Sichtweise die Sensibilität und das Verständnis für die Unterschiede zwischen Speicherformen und künstlerischen Vollzugsweisen geschärft werden können, so ergeben sich weitere Probleme durch divergierende »Libretto«-Versionen: Wie bereits zuvor deutlich wurde, können sich der zur Vertonung herangezogene und der tatsächlich vertonte Text erheblich unterscheiden. Zusätzlich muss noch die jeweilige Funktionsbestimmung berücksichtigt werden, denn oftmals unterscheiden sich für das Theater konzipierte Fassungen von für den Druck bestimmten Texten erheblich (Lese- vs. Hörtexte)<sup>1664</sup> – ein auch bei Übersetzungen überaus relevanter Aspekt. Eine weitere Problematik entsteht dabei – gerade auch für historische und editionsphilologische Fragestellungen – durch die Existenz kompilierter und/oder nur teilweise vollständiger Exzerpte für zum im Theater gedachten Lesefassungen oder ebenso bei Klavierauszügen, Arienbüchern etc. Ein *Procedere*, wie es etwa im *New Grove* verfolgt wurde,<sup>1665</sup> nämlich das Libretto in die unterschied-

---

Heftchen, häufig auf Papier von minderwertiger Qualität gedruckt, die dem geladenen Gast eines Hoffestes von Laikern überreicht wurden oder die er ab 1637 an der Pforte des Teatro di S. Cassiano in Venedig, dem ersten 'öffentlichen' Opernhaus Europas, erwerben konnte, werden von den meisten Zuschauern nach dem Besuch einer Aufführung fortgeworfen worden sein. Als 'Litterae minores elegantiarum', wie die Signatur für die historisch gewachsene Librettosammlung der Bayerischen Staatsbibliothek noch heute lautet, bildeten die Opern- und Oratorienlibretti ein marginales Genre im Bibliothekswesen, dessen Konservierung häufig nur Zufällen oder individueller Initiative zu verdanken ist.« (Maehder 1992a, S. 54f.).

<sup>1660</sup> Obwohl aus ihr zugleich Forderungen erwachsen, den »Kunst«-Begriff durch den Sammelterminus *Medium* zu substituieren (etwa Wolf 1999), scheint es (z. B. mit Paech 1998) gegenstandsaffiner zu sein, demgegenüber zwischen Speicher- und Darstellungsform zu unterscheiden.

<sup>1661</sup> Literatur (Kunstform) und Buch (Medium) scheinen (etwa im Roman) ebenso miteinander verschmolzen wie »Film« (Kunstform) und »Film« (Medium).

<sup>1662</sup> Dies gilt es besonders bei Untersuchungen zur Literaturoper zu beachten: Wird eine literarische Vorlage lediglich mit dem Libretto verglichen, scheinen fälschlicherweise Kunstform (Literatur) und Speichermedium (Libretto) anstatt Kunstform (Literatur) und Kunstform (Oper) (bzw. Speichermedium (Buch) und Speichermedium (Libretto)) miteinander in Beziehung gesetzt zu werden.

<sup>1663</sup> Zugleich erweist sich die Anwendung (inter-)medialer Terminologie und ihrer Perspektiven oftmals noch als holprig (Beck 1997, Gier 1998a, Steiger 1998).

<sup>1664</sup> Wie etwa Micke 1998 konstatiert.

<sup>1665</sup> Siehe Kapitel 4.6 bzw. Macnutt 1992/1996, Trowell 1992.

lichen Traditionslinien *Operntext* und *Textbuch* zu unterscheiden, scheint vor diesen Überlegungen geradezu obligatorisch;<sup>1666</sup> auch deswegen, weil der Terminus *Libretto* oftmals unbewusst synonym mit *Dramaturgie* verwendet wird.<sup>1667</sup>

Neben einer verfeinerten Betrachtung des materiellen Aspekts der Speicherformen rücken die Unterschiede der sich jeweils in Drama und Oper artikulierenden Kunstformen in das Bewusstsein: Als *differentia specifica* zwischen beiden wird vermehrt der Ausdrucksmodus bzw. die Artikulationsform genannt, d. h. während im Drama gesprochen wird, wird in der Oper gesungen.<sup>1668</sup> Im Vergleich zu den diesbezüglichen Überlegungen aus der Librettoforschung selbst wirken die Betrachtungen aus der Position einer sich möglicherweise bildenden Musiktheaterwissenschaft<sup>1669</sup> noch verhältnismäßig rudimentär.<sup>1670</sup>

Zunehmend beobachtbar sind daneben Studien zu historischen oder speziellen Belangen der Librettoforschung (etwa dramaturgisch<sup>1671</sup>, musikalisch<sup>1672</sup>, gattungssystematisch<sup>1673</sup>, allgemein-systematisch<sup>1674</sup> etc.), die immer wieder – freilich nicht in jedem Fall unkritische – Schnittstellen zur allgemeinen Librettoforschung besitzen.

#### 4.10 Primat der Librettologie (2000er Jahre)?

Bereits angesichts der schieren Menge allein der bis hier besprochenen Schriften,<sup>1675</sup> die (bis auf wenige Ausnahmen) als Beiträge zur Librettoforschung aufgefasst werden können, wird deutlich, dass sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem (Opern-)Libretto als Gegenstand eigener

<sup>1666</sup> Dürr et al. 1998a (Buschmeier 1998, Dürr et al. 1998b, Lühning 1998, Plachta 1998 und Wyss 1998).

<sup>1667</sup> Da zudem, wenn von der Dramaturgie der Oper oder des Librettos die Rede ist, mehrheitlich kaum zwischen Story und Plot (im Sinne von *histoire* und *discours*) unterschieden wird, aber pauschal vom Libretto die Rede ist, ergeben sich hier zahlreiche weitere potentiell zu verwechselnde Ebenen, die eine missverständliche Begriffsverwendung begünstigen.

<sup>1668</sup> Auch weil davon auszugehen ist, dass sich Musik in die (sinnvolle) Einordnung als semiotisches System zu sperren scheint, wäre die These vom *Gesang als intermedialem Phänomen* ausführlicher zu begründen (siehe dazu Kapitel 5.3).

<sup>1669</sup> Bayerdörfer 1999a (Bayerdörfer 1999b, c; Liebscher 1999, Woitas 1999, Schlüter 1999, Zuber 1999).

<sup>1670</sup> So wird dort von einer binären Trennung von Schauspieler und Sängerdarsteller ausgegangen, wohingegen innerhalb der Librettoforschung differenziertere Modelle der gesanglichen Artikulation beschrieben werden (Weisstein 1999 bzw. Motte 1966).

<sup>1671</sup> Hortschansky 1991a, b; Sternfeld 1993 (dazu erklärt etwa Beth Bullard in ihrer Rezension anhand des dritten Kapitels von Sternfelds Monographie zu den Anfängen der Oper: »In this chapter, Sternfeld adds an important dimension to our understanding of theater art in this period, showing how Italian versification told audiences at the time not only the classification of the play (tragedy, comedy or mixed (pastoral)), but also the tone of various scenes, the status of individual characters, and the sectional division of the play itself – all tradition carried on in early operas.« (Bullard 1995, S. 737)).

<sup>1672</sup> Krones 1994, Durante 1997.

<sup>1673</sup> Ullrich 1991, Donin-Janzen 1994.

<sup>1674</sup> Beispielsweise »Präventive Selbstzensur« (Weisstein 1996), »Formale vs. inhaltliche Bearbeitungen« (Treichel 1995), »Kontextabhängiger Librettobegriff« (Zerinschek 1990), »Ausdrucksspektrum Sprechen – Singen« (Weisstein 1999) etc.

<sup>1675</sup> Dabei konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf deutschsprachige Publikationen (unter Berücksichtigung amerikanischer Beiträge); Schriften aus dem europäischen Ausland (in Form romanischer Sprachen wie in Frankreich und Italien) finden aus bereits dargelegten Gründen nur vereinzelt Berücksichtigung. Somit ist zweifellos davon auszugehen, dass die Anzahl relevanter Veröffentlichungen erheblich umfangreicher sein muss.

Forschung, sei es systematisch oder historisch, keineswegs mehr als verwaistes Nischenphänomen erweist – selbst wenn dies noch gelegentlich konstatiert wird. Zwar wird diese Art der wissenschaftlichen Auseinandersetzung insofern »peripher« positioniert bleiben, als sie ein der Opernforschung zwangsläufig, d. h. ihrer Sache nach, subordiniertes Phänomen darstellt; dennoch aber wurde bis zum Jahrtausendwechsel bereits eine solche Vielzahl an Publikationen vorgelegt (wobei nur die Veröffentlichungen berücksichtigt wurden, die sich verhältnismäßig *eindeutig* mit dem theoretischen Aspekt befassen), dass die Schwelle zum eigenen Forschungsfeld längst überschritten scheint: Die Klage ob des Desiderats einer nachhaltigen Librettoforschung wäre damit unzweifelhaft obsolet.

Allerdings: Masse bürgt nicht für Qualität und daher kann andererseits der mehrfach anzutreffenden Annahme einer in sich abgeschlossenen oder über ein einheitliches Grundverständnis (etwa hinsichtlich der Beschreibung des Gegenstandes oder der Methodologie) verfügenden Librettoforschung oder Librettologie nicht zugestimmt werden, denn dazu erweisen sich Austausch und Anknüpfungspunkte innerhalb der Debatte – oft genug sogar innerhalb der gleichen Fachrichtung – als zu gering. Manche sicher geglaubten Erkenntnisse sind daher korrumpiert; trotz Kenntnis und Postulat eines gleichberechtigten interdisziplinären Vorgehens finden sich in situ vielfach kaum gleichmäßig valide verteilte Kompetenzen bei der Auseinandersetzung mit dem Libretto oder der Oper.

Das Vakuum minimaler Standards der Librettoforschung führt auch dazu, dass diese Lücken *no-lens volens* mit vorliegenden theoretisch-methodischen Bruchstücken geklittert werden. Wie sich in der hier besprochenen Phase deutlich zeigen wird, findet die – vor allem durch die Thesen Giers gestützte – Librettologie dabei nachhaltigen Zulauf; allerdings muss in diesem Zusammenhang mit Sorge beobachtet werden, dass diese einerseits oftmals unbedacht mit der Librettoforschung gleichgesetzt wird und andererseits als Freifahrtschein für eine Betrachtung des Librettos herangezogen wird, die es seinem Umfeld völlig enthebt und schlichtweg als »konventionellen« literarischen Text behandelt – ohne auf spezifische musikalische Interaktionspotentiale bzw. Schnittstellen einzugehen oder die Intention zur performativen Darbietung zu berücksichtigen: Dies führt zu teilweise erschreckend eindimensionalen Sichtweisen. Daher gilt es, die Leistung des Pioniers Gier durchaus kritisch zu betrachten: Sein Verdienst, dem Libretto innerhalb geisteswissenschaftlicher Studien zu höherem Ansehen oder zumindest gesteigerter Auseinandersetzung verholfen zu haben wird durch die damit einhergehende Verkürzung der auf den Gegenstand gerichteten Perspektiven letztlich teuer erkauft.

Die Tendenz zum Primat der Librettologie wird deutlich sichtbar und es wundert daher nicht, dass die überwiegende Anzahl der zur Librettoforschung zählbaren Beiträge dieses Abschnitts aus der Literaturwissenschaft (oder ihrem nahen Umfeld) stammen, die das Libretto (und allzu oft auch die Oper selbst) als Untersuchungsgegenstand geradezu überrennt. Grob lässt sich hier in Arbeiten aus dem allgemein-literarischen Gesichtskreis unterscheiden,<sup>1676</sup> daneben auch der klassischen Philologie,<sup>1677</sup> der neueren Philologie,<sup>1678</sup> der Germanistik,<sup>1679</sup> der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft,<sup>1680</sup> der Romanistik,<sup>1681</sup> der Neueren Italienischen Literatur- und Kulturwissenschaft,<sup>1682</sup> der

<sup>1676</sup> Etwa Chamness 2001, Filippi 2001, Wilpert 2001a, b, Kowald 2007, Quetin/Gier 2007, Köhler 2010, Quissek 2012.

<sup>1677</sup> Mittelberg 2002.

<sup>1678</sup> Zegowitz 2012.

<sup>1679</sup> Janke 2000, Nieder 2000/2007, Aikin 2002, Gommel 2002, Nyström 2005, Wojno-Owczarska 2007, Geltinger 2010.

<sup>1680</sup> Banoun 2003, Plachta 2003, Hartmann 2004, Müller 2010; im Bereich der Neueren Deutschen Literatur- und Ideengeschichte auch Scheitler 2005.



Komparatistik<sup>1683</sup> sowie der literarischen Praxis<sup>1684</sup>. In unmittelbarer Nähe dazu finden sich auch Schriften der Amerikanistik,<sup>1685</sup> Kulturgeschichte und Kulturkunde<sup>1686</sup> bzw. den Kulturwissenschaften<sup>1687</sup>; und sogar die Religionswissenschaft ist vertreten<sup>1688</sup>. Dabei zeigen sich erstmals weiterführende interdisziplinäre Ansätze zwischen Literatur- und Musikwissenschaft.<sup>1689</sup> Neu hinzu tritt in dieser Phase die Linguistik<sup>1690</sup>, während Editionsphilologie<sup>1691</sup> und Translatologie<sup>1692</sup> ihre Positionen weiter ausbauen; die Musiktheaterwissenschaft<sup>1693</sup> zeigt sich – in schon bewährter Weise – als nur gering vertreten, die Theaterwissenschaft überhaupt nicht mehr. Aufführungsanalytische Vorschläge entspringen dagegen der Medienwissenschaft.<sup>1694</sup> Daneben finden sich auch Untersuchungen seitens der Musikwissenschaft<sup>1695</sup> sowie – cum grano salis – der »praktischen« Librettoforschung (in Form von Ausstellungskatalogen)<sup>1696</sup>.

Bereits anhand dieser ersten großflächigen Rasterung des Feldes wird erkennbar, dass in dieser Phase der Librettoforschung zuvor teilweise hochgradig relevante Themen wie etwa komparatistische, musiko-literarische oder intermediale Untersuchungen offenbar kaum noch eine tragende Rolle einnehmen; zugleich sind weniger Schriften direkt auf Belange der Librettoforschung hin ausgerichtet und der Diskurs zeigt sich damit wieder mehr als Randerscheinung im Zusammenhang mit anderen Fragestellungen (etwa historischen Untersuchungen, Beiträgen zur Opernforschung oder der Behandlung des – noch immer nachgefragten Themas – Literaturoper). Die Librettoforschung selbst muss sich daher mit der These konfrontiert sehen, ob nicht – besonders nach den »großen« theoretischen *Manifesten* der 1990er Jahre (auch hier fällt wieder Giers Name) – eine Art erster Gipfelpunkt erreicht (oder möglicherweise gar überschritten) scheint und daher Aspekte wie eigene Verortung, Zielstellungen, Methodologie und dergleichen erneut kritisch zu hinterfragen und diskutieren wären.

Aus Sicht der Librettoforschung lässt sich eine Vielzahl relevanter Beiträge im Bereich der historisch geprägten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto verorten. Dazu finden sich Arbeiten, die vor dem Hintergrund der bis hierher besprochenen problematischen Aspekte der Libret-

---

<sup>1681</sup> Gier 2000, Hauptmann 2002, Gier 2003a, b, Müller/Gier 2011, Gier 2012.

<sup>1682</sup> Lüderssen 2012.

<sup>1683</sup> Weisstein 2006, Lindenberger 2010.

<sup>1684</sup> Oberbeil 2002.

<sup>1685</sup> Balestrini 2005.

<sup>1686</sup> Bielefeldt 2003.

<sup>1687</sup> Busch 2000, Kühn 2001.

<sup>1688</sup> Heinrich 2007.

<sup>1689</sup> Tumat 2005, Béhar/Schneider 2005, Gostomzyk 2009.

<sup>1690</sup> Panagl 2009, Overbeck 2011.

<sup>1691</sup> Strohm 2005.

<sup>1692</sup> Schneider/Schmusch 2009.

<sup>1693</sup> Döhning 2007.

<sup>1694</sup> Großmann 2013.

<sup>1695</sup> Abbate 2001, Macnutt 2001/2002, Betzwieser 2002, Mösch 2002, Radermacher 2003, Halliwell 2005, (Strohm 2005), Engel/Schoner 2005, Müller-Lindenberg 2006, Clayton 2008, Junold 2008, Chew/Macek 2009, (Schneider/Schmusch 2009), Hochradl 2010, Rentsch 2011, Blichmann 2012.

<sup>1696</sup> Prinzbach 2003a (darin etwa Gier 2003b, Prinzbach 2003b, c, Radermacher 2003); Pankow 2009 (darin etwa Gier 2009).

toforschung eine erstaunliche Ausblendung (oder beinahe Ignoranz) dieser Konstellationen an den Tag legen und ihre Untersuchungsobjekte nach konventionellen, zumindest jedoch unkritischen Prämissen angehen.<sup>1697</sup> Obwohl alle in diesem Teilabschnitt behandelten Texte ihren Ursprung in der Literaturwissenschaft besitzen, zeigen sich dennoch deutliche Unterschiede in der jeweils verfolgten Strategie. So bezieht sich etwa die Studie von Judith P. Aikin auf einen konkreten Gegenstandsbe- reich (deutsche Opernlibretti des 17. Jahrhunderts), fokussiert jedoch nicht nur deren vielgenannte »Hauptvertreter«<sup>1698</sup>, sondern berücksichtigt ebenso das Zusammenwirken im Diskurs weniger prä- senter Charaktere.<sup>1699</sup> Ihre Schrift lenkt dabei einerseits erneut den Blick auf die Heterogenität der zu dieser Zeit produzierten Werke für das Musiktheater,<sup>1700</sup> weshalb sich die (oftmals kaum eindeutig davon abgrenzbare) Oper dementsprechend unter anderen Formen behaupten muss; andererseits verdeutlicht Aikin, wie bereits in der frühdeutschen Oper die Relation von Text und Musik Berück- sichtigung fand:

[...] Schütz seems to have considered his musical idiom a language that was parallel to the verbal language. For in- stance, he often used the word 'übersetzen' in the meaning of setting a text to music. He and his followers 'translat- ed' several semantic mechanisms of speech into techniques to convey meaning through music. 'Madrigalisms' or word-painting used musical topoi to express specific content or to imitate natural sounds. Figures of speech were transmuted into musical figures, as were the formal schemata that made use of patterns of repetition in order to provide emphasis. The natural rhythms of the German language, created by the accented stem syllables that were the primary semantic units, demanded equally meaningful musical rhythms for vocal music settings. Music 'trans- lated' or 'interpreted' the text for which it was the 'Übersetzung'. Thus when I use the title 'A Language for German Opera' for this study, I am referring both to the verbal language and its formal presentation, and to the partner 'lan- guage', music.<sup>1701</sup>

Damit ist Aikins Forschungsperspektive erläutert, die Text und Musik gleichermaßen berücksichtigt; sie konstatiert u. a. den (erwarteten) Befund, dass die Libretti dieser Periode unzweifelhaft als Ge-

<sup>1697</sup> Hier kann etwa Ute Mittelbergs Studie über *Daphnis et Chloé* von Jacques Offenbach (Paris 1868) genannt werden, die ihre Schrift zwar mit einer gewissen Nonchalance der »Libretto-Forschung« zuordnet, aber keinerlei systemati- sche oder methodologische Reflexion vornimmt; obwohl sie zwar sowohl Musik als auch Libretto analysiert (dies sogar sehr ausführlich mit literarischen Vorläufern, Übersetzungen, Rezeptionen etc.), ergeben sich für sie keinerlei analytische Probleme, da sie zunächst das Libretto seinen Vorläufern gegenüberstellt (»Jede Version entfernt sich ein Stückchen weiter vom Roman [...], nur das Ambiente, die Namen und die Eingangssituation der unerfüllten Lie- be sind geblieben. Das gezielte Parodieren im Sinne von überzogener Darstellung ist absolut in den Vordergrund ge- rückt.« (Mittelberg 2002, S. 104)) und die musikalische Analyse beinahe isoliert vom Librettotext ablaufen lässt; damit erweist sich dieser Beitrag – freilich strikt unter der Prämisse seiner Brauchbarkeit für theoretische Belange der Librettoforschung betrachtet – als Beispiel eines als konventionell historisch-hermeneutisch, vor allem jedoch höchst unkritisch zu betrachtenden Vorgehens. Ähnliches mag im weiteren Sinne auch für die Aufsatzsammlung von Pia Janke geltend gemacht werden, die immerhin bereits in ihrem Vorwort prophylaktisch abstreitet, einen Bei- trag zur Librettogeschichte leisten zu wollen: »Auch das vorliegende Buch wird dieses Forschungsdesiderat nicht einlösen. Keine Gattungsgeschichte wird intendiert. Der Anspruch des Buches ist nicht, eine Theorie des Librettos zu formulieren und die Entwicklungslinien der einzelnen Libretto-Genres zu verfolgen.« (Janke 2000, S. 7). Dass die Auswahl der in einzelnen unabhängigen Aufsätzen besprochenen musiktheatralen Werke meist auf bereits vor- liegendes Material der Autorin zurückgeht, das vielfach aus Programmheftbeiträgen o. Ä. besteht, und somit stel- lenweise weniger an streng wissenschaftlichen Prämissen orientiert ist, wird deutlich sichtbar (nicht nur durch die Unterrepräsentation der Oper des 17. Jahrhunderts etwa); konsequent, jedoch nicht erläutert, erweist sich die strikte Behandlung des Librettos als literarisches Objekt, denn Janke verzichtet in ihren Analysen grundsätzlich auf die Integration musikalischer Aspekte.

<sup>1698</sup> Wie etwa Heinrich Schütz, Martin Opitz oder August Buchner oder oft als Beispiel herangezogene Werke wie Georg Philipp Harsdörffers und Theophil Stadens *Seelewig* (1644).

<sup>1699</sup> So greift sie gemeinsame Werke von Simon Dach und Heinrich Albert oder David Schirmer und Constantin Christi- an Dedekind auf; daneben aber auch Caspar Ziegler, Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, David Elias Hei- denreich, Philipp Stolle, David Pohle oder Christian Weise.

<sup>1700</sup> Schütz z. B. fertigt auch Singballette, Masques, »konventionelle« Ballette »[...] and other musical-dramatic enter- tainments [...]« (Aikin 2002, S. 11).

<sup>1701</sup> Ibd.

genstände der Literatur erachtet wurden.<sup>1702</sup> Weitere Ableitungen für systematisch-theoretische Aspekte ergeben sich dadurch zwar nicht, allerdings zeigt sich, dass die amerikanische Germanistin Aikin den Gegenstand Libretto in seinem (historisch-)spezifischen Umfeld zu erfassen in der Lage ist und das Libretto nicht als isoliertes literarisches Artefakt missversteht.

Bodo Plachta konzentriert sich auf die *literatur- und kulturkritische Debatte über Oper- und Operntext im 18. Jahrhundert* und somit auf Einschätzungen und Überlegungen zur Oper von zeitgenössischen Literaten und Theaterschaffenden.<sup>1703</sup> Daher beschäftigt er sich nicht mit allgemeintheoretischen Aspekten, sondern beschreibt für seinen Untersuchungszeitraum relevante Gesichtspunkte.<sup>1704</sup> Während seine Ausführungen das Interesse deutschsprachiger Intellektueller an der theoretischen Auseinandersetzung mit der Gattung verdeutlichen<sup>1705</sup> und er beispielsweise Ursachen für die von nur geringem Erfolg gekrönten praktischen Bemühungen der deutschen Dichter und Denker um das Libretto erörtert,<sup>1706</sup> zeigt sich die Nutzbarkeit dieser im Rahmen der speziellen historischen Librettoforschung erhaltenen Ergebnisse für ein allgemein-systematisches Librettoverständnis nur in einzelnen speziellen Punkten.<sup>1707</sup>

<sup>1702</sup> »Opera was in fact regarded as a literary genre ('das galanteste Stück der Poesie' [ein Ausspruch von Erdmann Neumeister; Anm. d. Verf.]) meriting definition in poetical treatises. Recitative was regarded as averse form that required detailed instructions in these same treatises. It comes as no surprise that famous poets penned libretti, and that even those less musically oriented poets penned libretti, and could be adapted to lyric poetry and to spoken drama. This powerful influence exerted by opera continued into the eighteenth century. While much 'free verse' in eighteenth-century Germany resembles French antecedents (vers libres), other examples or irregular verse sound more like the madrigalic verses of aria, arioso, and recitative in German-language oratorio and opera.« (ibd., S. 307). Wie bereits deutlich wurde, kollidiert dieser Aspekt nicht mit einer Unterscheidung in Textbuch und Operntext, denn während sich das (gedruckte) Textbuch als (in einem bestimmten Sinn) hochgradig literarisch zeigen kann, muss dies der (performativ dargebotene (= performierte?)) Operntext keinesfalls.

<sup>1703</sup> Plachta bespricht Thesen und Aussagen von Erdmann Neumeister, Christian Friedrich Hunold (Pseudonym: Menantes), Barthold Feind, Johann Ulrich von König, Johann Mattheson; er erörtert Schriften zur Oper von Johann Christoph Gottsched, Christian Gottlieb Ludwig, Ludwig Friedrich Hudemann, Johann Friedrich von Uffenbach, Johann Adolph Scheibe, Karl Wilhelm Ramler, Gotthold Ephraim Lessing, Christian Felix Weiße, Johann Georg Sulzer, Johann Friedrich Reichardt, Joachim Schuhbauer, Justus Möser, Christoph Martin Wieland und Johann Wolfgang von Goethe.

<sup>1704</sup> Beispielsweise: »Allen operntheoretischen Überlegungen ist jedoch die Vorstellung gemeinsam, die Opernfabel lasse sich am besten entfalten, wenn sie ‚Liebes=Verwirrungen‘ oder ‚etwas Verliebtes‘ behandle, denn dieses Element sei Garant für die Ernsthaftigkeit und Seriosität der Oper, bilde Grundlage und Movens für die Entwicklung von tragfähigen Intrigen und liefere Anlässe für die Darstellung von Affekten.« (Plachta 2003, S. 39f.).

<sup>1705</sup> So rezipiert etwa Christoph Martin Wieland die Gedanken von Francesco Algarotti: »In der Orientierung am antiken Theater traf sich Wieland mit Francesco Algarotti, dessen berühmte Abhandlung *Saggio sopra l'opera in musica* 1769 in deutscher Übersetzung erschienen war und auf die sich Wieland in seinem Singspiel-Aufsatz immer wieder bezog, ohne jedoch das geschlossene Konzept Algarottis zu übernehmen. [...] Sowohl Algarotti als auch Wieland erkannten die librettistische Tradition der Opera seria an, wie sie exemplarisch durch die Libretti Pietro Metastasio verkörpert wurde. Beide Autoren machten aber auch die Schwachstellen sowohl der Opera seria als auch des metastasianischen Librettotyps deutlich [...] Metastasio Operntypus war in Algarottis und Wielands Augen viel zu akademisch und abstrakt geblieben und überließ der Theaterpraxis zu große Freiräume [...]« (ibd., S. 161f.).

<sup>1706</sup> Über die Gründe für das erstaunlicherweise nur wenig erfolgreiche Bemühen Goethes auf dem Gebiet der Librettistik befindet Plachta: »Gleichzeitig muß man sich davor hüten, Goethes Texte für das Musiktheater dadurch überzubewerten, daß man in der faktischen Literarisierung des Librettos nicht nur eine große ästhetische Leistung sieht, sondern auch erkennt, daß Goethe dem Gegenstand eigentlich nicht gerecht wurde: ‚Goethe wollte die Textbücher veredeln und sie auf eine höhere literarische Stufe erheben, dabei wurden die Möglichkeiten für die Musik zu gering.‘ [...] Goethe hat an seine Texte für das Musiktheater immer die Bedingung geknüpft, daß sie sich auch ‚lesen lassen müssen.‘« (ibd., S. 185f.).

<sup>1707</sup> So zeigen sich kunstsoziologische Aspekte etwa durchaus auch als für die allgemeine Librettoforschung von gewisser Bedeutung; Plachta macht etwa das Spannungsverhältnis zwischen institutioneller höfischer Repräsentation und bürgerlicher Lehranstalt (manifestiert beispielsweise im Hamburger Opernversuch) bewusst, in dem die Oper im 18. Jahrhundert steht: »Die Bindung von Operaufführungen an das kulturelle Leben der Höfe ist sicherlich für die verstärkte Rezeption von Libretti als Lesedramen verantwortlich. Die Oper war stets ein Bestandteil fürstlicher Reprä-

Die Untersuchung von Christian Geltinger knüpft insofern beinahe nahtlos an die Ausführungen Plachtas an, als dass Beiträge zur deutschsprachigen Opern- bzw. Musiktheaterproduktion von Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann sowie Franz Grillparzer analysiert werden; zwar wechselt Geltingers Fokus von der Analyse theoretischer Schriften und Positionen oft zu konkreten Librettoanalysen, stellt aber das Libretto – trotz eines klaren Bekenntnisses zu dessen Funktionsgebundenheit<sup>1708</sup> – primär unter die Obhut der Literatur. Er konstatiert dabei in der deutschen Opernproduktion um 1800 ein sichtbares Dilemma zwischen theoretischem Anspruch und tatsächlicher Umsetzung.<sup>1709</sup> Als Konsequenz dieser Gegensätzlichkeit zwischen verbindlichen Vorgaben und nur sich selbst verpflichteter Kunst ergibt sich dabei für Geltinger daher eine erkennbar vermehrte Produktion von Parodien.<sup>1710</sup> Auffällig ist, dass er sich nicht nur am Höhenkamm der Operngeschichte abarbeitet, sondern auch zweitrangige oder gescheiterte Werke behandelt; so bringt er die Positionen der vom ihm behandelten Literaten zur Sprache, ohne sich in mikroskopischen Analysen zu verlieren – auch nicht, wenn er beispielsweise den besonderen Fall der nie vertonten Textvorlage *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* von Ludwig Tieck (1797/98) eingehender bespricht:

Tieck seinerseits hat mit seinem ‚musikalischen Märchen‘ einen neuen Gattungstypus geschaffen, der an die frühromantische Poetik der Mischung der Gattungen und Stile erinnert. *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* ist eine Art Zwittergestalt aus romantischem Erzählen, Literaturkomödie und romantischen Singspiel. Damit konzipiert Tieck gleichsam a priori ein Anti-Libretto, das sich der musikalischen Umsetzung durch einen zeitgenössischen Komponisten entzog. Der vorliegende Text ist ein intertextuell höchst komplexes Gebilde, das in den Dialogpassagen die Gattung Libretto selbstreflexiv beleuchtet und dabei zugleich die Gattungskonventionen der Zeit satirisch unterläuft.<sup>1711</sup>

Geltinger misst hier freilich nach Maßstäben der Entstehungszeit. Wenn daher aus Sicht der historischen Librettoforschung eine Beurteilung von Tiecks Text als *Pseudolibretto* möglich schiene, so wäre es für eine allgemein-systematische Librettoforschung zumindest technisch gesehen keinesfalls unvertonbar: Georg Büchners *Woyzeck*-Fragment etwa ergab später ein stimmiges Libretto. Wesentlicher dagegen schiene an dieser Stelle die Frage, ob nicht Tieck damit tatsächlich den singulären Fall des Leselibrettos geschaffen hat.<sup>1712</sup>

---

sentation und genoß dadurch besondere Protektion und Wertschätzung, die sich allein schon darin zeigt, daß sich zahlreiche Souveräne von Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg über Friedrich II. bis zur Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth als Verfasser von Operntexten betätigten. Daß die Oper in solchem Kontext als politisches Medium zur Selbstdarstellung vorbildlichen höfischen Verhaltens, zur Affektkontrolle und als Demonstration exquisiten kulturellen Geschmacks diene, liegt auf der Hand.« (ibd., S. 35f.).

<sup>1708</sup> »[...] handelt es sich doch bei einem Libretto um das Textbuch zu einem musikdramatischen Werk, das erst durch seine Vertonung und den performativen Akt der szenisch-musikalischen Darbietung auf der Bühne seine eigentliche Bestimmung erfährt.« (Geltinger 2010, S. 58).

<sup>1709</sup> »Auffällig dabei ist, dass literarisch formulierte Musik- und Opernästhetik und kompositorische Praxis dieser Zeit eine deutliche Diskrepanz aufweisen. Gerade auf dem Gebiet des deutschsprachigen Librettos wurde spätestens mit dem Aufkommen des Autonomiegedankens der einzelnen Künste die Kluft zwischen Dichter und Komponist, zwischen Gattungskonvention und Originalität, zwischen Funktionalität und Literarizität der Textform Libretto und damit zwischen ‚Handwerksoper‘ und Literaturoper immer größer, eine Kluft, die sich einige Jahrzehnte später bei Richard Wagners Musikdramen und Richard Strauss’ Literaturopern kongenial zu schließen beginnt.« (ibd., S. 175).

<sup>1710</sup> »Vielleicht aufgrund dieser unauflösbaren Situation mündete die Entwicklung der literarischen Librettoforschung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in eine Vielzahl von Libretto-Parodien. Die bekanntesten darunter sind wohl die zahlreichen Parodien von Mozarts *Zauberflöte*, etwa Grillparzers Fortsetzung dieser Oper, oder Christian Dietrich Grabbes zwanzig Seiten umfassende Libretto-Parodie *Der Cid. Große Oper in 2-5 Akten*, die auf satirische Art und Weise auf die immer noch fortwährende Krise der deutschen Oper verweist.« (ibd., S. 176).

<sup>1711</sup> Ibd., S. 59.

<sup>1712</sup> Für den Tieck-Text ist in der Tat überaus fraglich, inwieweit eine Vertonung dieses *musikalischen Märchens* (so der

Nach Aikin, Plachta und Geltinger wird der behandelte Untersuchungsraum von Bernd Zegowitz zunächst konsequent erweitert und folgerichtig fortgeführt, denn er konzentriert sich auf die Sozialgeschichte deutschsprachiger Librettisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

In dieser Arbeit geht es nicht darum, die Librettisten aus ihrer ‚Ghettoisierung‘ herauszuholen, sondern deren Position aus sozialgeschichtlicher Perspektive darzustellen, also gesellschaftliche, wirtschaftliche und soziokulturelle Bedingungen zu analysieren. Im Zentrum stehen dabei textexterne Fragestellungen nach der Position der Autoren innerhalb der Institution Theater bzw. innerhalb des Literaturbetriebs, nach Erziehung, Bildung und Ausbildung sowie Sozialprestige, Selbstverständnis, Honorierung etc.<sup>1713</sup>

Zegowitz entwickelt in seiner (u. a. von Gier begutachteten) Habilitationsschrift daher eine Typologie der in seinen Untersuchungsraum fallenden Librettisten und erhält 1) *Der Theaterpraktiker als Librettist*,<sup>1714</sup> 2) *Der beamtete Schriftsteller als Librettist*,<sup>1715</sup> 3) *Der Berufsschriftsteller als Librettist*<sup>1716</sup> und 4) *Der Komponist als Librettist*<sup>1717</sup>. Wegen der Konzentration auf sozialgeschichtliche Aspekte ist er allerdings nicht an librettologischen Fragestellungen interessiert: »Analysen der Libretti als literarische Texte basierend auf den Verfahrensweisen der Librettologie können in dieser Arbeit, bei der es mehr um die Autoren als um die Texte geht, nicht angefertigt werden.«<sup>1718</sup> In Abhängigkeit der Zielstellung seiner Untersuchung scheint dieses Vorgehen zwar durchaus korrekt zu sein, jedoch klammert Zegowitz nicht nur die Librettologie aus seinen Überlegungen aus, sondern gleichermaßen die Librettoforschung: Gerade eine Sozialgeschichte der Librettisten müsste aber, da sie sich an den Textverfassern orientiert und nicht an den »erfolgreichen« Opern, vielmehr der Librettogeschichte angehören als der Opernhistorie. Da der Germanist Zegowitz aber, wie er selbst anführt, die Autoren fokussiert und nicht deren Texte, wäre eine präzise Verortung seiner Schrift umso mehr wünschenswert; ebenso im Übrigen deswegen, weil seine Untersuchung nicht der Theaterhistoriographie oder Kunst- bzw. Kulturgeschichte entspringt, sondern der Literaturwissenschaft: Diese vermag ein Interesse an den von Zegowitz verhandelten Sachverhalten aber nur dann zu legitimieren, wenn das Libretto unzweifelhaft als literarische Gattung verstanden würde.<sup>1719</sup> Dadurch jedoch wäre die Perspekti-

---

von Tieck gewählte Untertitel) wirklich beabsichtigt war – erweist es sich doch als »[...] gegenläufig gedoppelte[s] Experiment – der Literarisierung und Dramatisierung der Oper durch Integration prosaischer Figuren auf der einen, der Musikalisierung und Theatralisierung der phantastischen Märchenkomödie aus der anderen Seite [...]« (Scherer 2003, S. 327).

<sup>1713</sup> Zegowitz 2012, S. 12f.

<sup>1714</sup> »Die Vertreter dieses Typus (Ferdinand von Biedenfeld, Charlotte Birch-Pfeiffer, Eduard Devrient, Joseph August Eckschlager, Frederike Ellmenreich, Carl Gollmick, Cäsar Max Heigel, Franz Ignaz Holbein, Karl von Holtei, August Lewald, Georg Friedrich Treitschke, Wilhelm August Wohlbrück) beziehen ihre Erfahrungen bzw. Bühnenkenntnisse aus ihrer Arbeit am Theater.« (ibid., S. 20)

<sup>1715</sup> »Die Libretto schreibenden beamteten Schriftsteller (Eduard von Bauernfeld, Ludwig Bechstein, Alois Joseph Büssel, Ignaz Franz Castelli, Alexander von Dusch, Eduard Gehe, Friedrich Melchior Gredy, Franz Grillparzer, Johann Baptist Mayrhofer, Johann Heinrich Millenet, Eduard Mörike, Otto Prechtler) arbeiten mehrheitlich im Staatsdienst, z.B. als Archivar, Jurist oder Zensor, und haben dadurch genügend Zeit, schriftstellerisch tätig zu sein.« (ibid., S. 21).

<sup>1716</sup> »Viele der Libretto schreibenden Berufsschriftsteller (Karl Johann Braun Ritter von Braunthal, Helmina von Chézy, Emanuel Geibel, Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Hebbel, Friedrich Kind, Ludewig Peter August Lyser, Ernst Raupach, Robert Reinick, Ludwig Rellstab, Ludwig Robert) können sich erst allmählich auf dem literarischen Markt etablieren.« (ibid., S. 22).

<sup>1717</sup> »Die Vertreter dieses Typus (Carl Wilhelm August Blum, Friedrich Wilhelm Hackländer, Johann Christian Lobe, Albert Lortzing, Johann Nepomuk von Poßl, Gustav Schmidt, Richard Wagner) unterscheiden sich vor allem darin von den anderen Librettisten, dass sie Operntexte ausschließlich für den eigenen Gebrauch schreiben, also Komponist und Librettist in Personalunion sind.« (ibid.).

<sup>1718</sup> Ibid., S. 13.

<sup>1719</sup> Nur in diesem Fall wäre z. B. die letzte Kategorie (4) seiner Typologie überhaupt gerechtfertigt.

ve von Zegowitz aber wiederum zwangsläufig auf die Librettoforschung bzw. Librettologie hin auszurichten, obwohl er selbst seine Untersuchung mehr als Beitrag zur Opernforschung versteht:

Damit fallen viele der Librettisten durch das grobmaschige Netz der wissenschaftlichen Disziplinen, denn die Theaterwissenschaft konzentriert sich ebenso wie die Musikwissenschaft auf die heute noch repertoirefähigen Werke, während die Libretti innerhalb der Literaturwissenschaft immer noch dem Trivialitätsverdacht ausgesetzt sind. Eine rigide Kanonbildung, Werke und Autoren betreffend, verzerrt so die Sichtweise auf die Oper.<sup>1720</sup>

Vor diesen Hintergründen wird Zegowitz' fehlende Rezeption der bisher geführten Debatte der Librettoforschung zunehmend sichtbar – und ist nicht immer unproblematisch; etwa dann, wenn er die von ihm herangezogenen Librettisten in erster Linie nach rein literaturwissenschaftlichen Dimensionen behandelt und in zu geringem Maße auf musiktheatrale Fragen bezieht: »Die Librettisten dieser Zeit lassen sich den unterschiedlichsten literarischen Richtungen zuordnen und spiegeln damit die Heterogenität der Epoche wieder.«<sup>1721</sup> In gleicher Weise scheinen systematische Aspekte oftmals stark verkürzt.<sup>1722</sup> Besonders die von ihm aufgeworfenen Fragen untermauern die Forderung nach dringender Einbeziehung von vornehmlich in der Librettoforschung behandelten Standpunkten.<sup>1723</sup>

Als Problemfelder werden in erster Linie musikalisch-literarische Entscheidungen (Dialogoper oder durchmusikalisierte) Oper oder rein literarische Aspekte des Librettos wie Stoffwahl, Handlungsverlauf, Anlage der Charaktere etc. angeführt, doch bleiben die Kritiker der Oper nicht bei den ‚inneren‘ Faktoren stehen, sondern beziehen die ‚äußeren‘ wie politische und institutionelle Rahmenbedingungen und arbeitstechnische, historisch sowie personell bedingte Gegebenheiten mit ein.<sup>1724</sup>

Grundsätzlich von der Librettoforschung zu diskutierende Dimensionen wie die Relation von Text und Musik sowie deren Verhältnis zur Szene spielen in Zegowitz' Abhandlung keine Rolle.<sup>1725</sup> Letztlich beschränkt sich seine Arbeit zudem auf vier Personen,<sup>1726</sup> wobei schließlich durch die Vielzahl der sozialgeschichtlichen Aspekte, die er integrieren möchte, eine gewissermaßen unbefriedigende Situation entsteht: Um für die Fachdisziplinen neue Einsichten bereitstellen zu können, fehlt seiner Untersuchung die Berücksichtigung spezifischer Einflussgrößen auf Werk- und Systemebene;<sup>1727</sup> er be-

<sup>1720</sup> Zegowitz 2012, S. 12.

<sup>1721</sup> *Ibd.*, S. 15.

<sup>1722</sup> »Da als Libretto nicht nur die Textvorlage einer Oper, sondern auch die eines Oratoriums bzw. eines größeren Vokalwerkes in Dialogform, bisweilen auch Szenarien zu Balletten und Pantomimen bezeichnet wurde, ist es nötig, darauf hinzuweisen, dass mit Librettisten in dieser Studie all diejenigen gemeint sind, die Operntexte geschrieben haben. Die Textbücher für die übrigen Gattungen unterliegen anderen Strukturgesetzen bzw. übernehmen andere Funktionen für das musikalische Kunstwerk. Aus diesem Grund sind auch andere Formen des Musiktheaters wie das Liederspiel, das Vaudeville, die Posse mit Musik etc. für diese Studie nicht berücksichtigt worden.« (*ibd.*, S. 17). Es wird deutlich, dass Zegowitz davon ausgeht, dass die Oper als homogene Gattung von anderen Formen durch differierende Strukturgesetze abgrenzbar sei, die allerdings von ihm nicht genannt werden – wohl auch deswegen, weil sie (wie im Verlauf der bisherigen Überlegungen immer wieder deutlich wurde) kaum befriedigend auszumachen sind.

<sup>1723</sup> »Nicht nur litten die Librettisten unter inhaltlichen (Gattungskonventionen) und formalen (Kontrastdramaturgie) Beschränkungen und Auflagen der Komponisten, unter deren Änderungswünschen und selbstständigen Eingriffen in das Libretto, sondern auch unter mangelnder künstlerischer Anerkennung. Wie ist also das Selbstverständnis der Librettisten zu beurteilen, welchen Stellenwert haben die Texte in deren Gesamtschaffen, wie intensiv war die Arbeit, wie das Verhältnis zwischen Komponist und Librettist?« (*ibd.*, S. 19).

<sup>1724</sup> *Ibd.*, S. 63. Hier wie auch an anderer Stelle hält Zegowitz im Übrigen am Terminus der »durchmusikalisierten« Oper (anstelle des demgegenüber verbreiteten Begriffs der *durchkomponierten* Oper) fest.

<sup>1725</sup> Für die kurze Erwähnung zeitgenössischer Positionen zum Verhältnis von Text und Musik genügen ihm drei knappe Seiten (siehe *ibd.*, S. 84ff.), der Aspekt der Szene bleibt gänzlich unberücksichtigt.

<sup>1726</sup> Eduard Devrient, Eduard Mörike, Ludwig Rellstab und Richard Wagner; diese verkörpern seine vier »Idealtypen«.

<sup>1727</sup> Um für die Opernforschung relevante Erkenntnisse beitragen zu können, wird in Zegowitz' Untersuchung zu wenig auf opernspezifische und musikalische Einflussfaktoren Bezug genommen, aus Sicht einer theaterwissenschaftlichen Position fehlen unzweifelhaft Rezeptionsdispositionen; für die Librettoforschung erweist sich das verfolgte

schränkt sich außerdem auf biographische Gesichtspunkte, deren Beitrag zum besseren Verständnis der deutschsprachigen Librettistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings – zumindest in dieser Weise – fraglich bleibt.<sup>1728</sup>

In diesem Bereich der auf konkrete historische Untersuchungsfelder hin ausgerichteten Beiträge finden sich auch Ansätze mit breiterer theoretischer Auseinandersetzung (und demzufolge auch diskussionswürdigen Aspekten). Dies gilt etwa auch für die Studie von Silvia Hauptmann, deren Ausgangspunkt die Transformation französischer literarischer Vorlagen im 19. Jahrhundert in einen Operntext darstellt:

Dieser Ansatz erscheint dem Untersuchungsziel, tiefere Einblicke in die Gattung Libretto zu gewinnen, als besonders geeignet, insofern ein Vergleich von Vorlage und Libretto die strukturelle Verwandtschaft, aber auch Verschiedenheit der beiden literarischen Formen offenlegt.<sup>1729</sup>

Sie geht vom Libretto als eigener literarischer Gattung aus,<sup>1730</sup> die aufgrund spezifischer Eigenschaften vom Sprechdrama unterscheidbar wäre und verortet ihre Schrift daher »[...] als Beitrag zu einer literaturwissenschaftlich orientierten Libretto- und Opernforschung.«<sup>1731</sup> Allerdings wagt sie sich nicht so weit vor wie Gier, der den musikalischen Aspekt – mit den Worten von Kurt Ringger<sup>1732</sup> – als *quantité négligeable* versteht und bei der Analyse unberücksichtigt lässt; Hauptmann dagegen möchte zumindest stellenweise die Interaktion von Text und Musik (nicht jedoch der Szene) fokussieren:

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das Libretto und nicht die konkrete Vertonung des Librettotextes, die Oper, die bei diesem Ansatz hinter das Libretto zurücktritt und nur dann in die Betrachtung einbezogen wird, wenn der Aspekt des Zusammenwirkens von Text und Musik betroffen ist.<sup>1733</sup>

Für ihren Untersuchungsgegenstand, Adaptionen französischer Dramen im 19. Jahrhundert, zeigt sich allerdings, dass oft nur jeweils exakt eine Vertonung für ein konzipiertes Libretto existiert und somit zu diskutieren wäre, inwieweit in einem solchen Fall die Oper tatsächlich hinter ihr Libretto

---

Procedere als zu undifferenziert und zielgerichtet (er misst den Erfolg der von ihm behandelten Librettisten lediglich an der Anzahl der Aufführungen der Opern, womit er sich aber nicht mehr am Libretto, sondern an der Oper orientiert – ohne jedoch wiederum auf musikalische Konstellationen einzugehen) und für die Literaturwissenschaft scheint der Versuch, dass librettistische Schaffen der behandelten Autoren innerhalb ihres Werkes zu sublimieren, ebenso wenig zielführend.

<sup>1728</sup> Dies wird besonders deutlich in dem am Ende angefügten »Librettisten-Verzeichnis« mit – wie Zegowitz formuliert – *bio-bibliographischen* Angaben. Zur die chronologischen Auflistung der Libretti erklärt er: »Dabei waren Aspekte wie die Fertigstellung, die Vertonung, die Drucklegung eines Librettos ebenso irrelevant für die Aufnahme in das Verzeichnis wie die Frage nach der Aufführung der Oper, deren Textvorlage ein bestimmtes Libretto war.« (Zegowitz 2012, S. 395). Dass die Vernachlässigung sämtlicher für Opern- und Librettoforschung (einschließlich der Librettologie) wesentlicher Fragen kaum als zielführend vermittelt werden kann, ist ebenso offensichtlich wie die Gefahr der Konstruktion einer (Pseudo-)Schattengeschichte des Librettos, für das dabei nachhaltig zu erörtern wäre, welcher Mehrwert sich ergeben sollte, es aus der Operngeschichte in die Literaturhistorie zu transferieren (besonders vor dem Hintergrund einer in beiden Fällen hochgradig divergenten »Erfolgsgeschichte«).

<sup>1729</sup> Hauptmann 2002, S. 11.

<sup>1730</sup> »Diese Ausrichtung kann dabei die gleiche theoretische Legitimation beanspruchen wie die literaturwissenschaftliche Analyse eines rein sprachlichen Bühnenwerks, das mit Ausnahme des Lesedramas ebenfalls für eine Umsetzung auf der Bühne bestimmt ist. Vor diesem Hintergrund ist das Libretto ebenso als literarische Größe zu analysieren wie ein Sprechdrama.« (ibd., S. 12). Durch die von der Intermedialitätsforschung verdeutlichte Diskrepanz zwischen Speichermedium und Kunstform (vgl. Kapitel 4.9) stellt sich allerdings die berechtigte Frage, ob das Sprechdrama nicht letztlich ebenso wenig (ausschließlich) literarisch zu analysieren wäre wie das Libretto.

<sup>1731</sup> Ibid., S. 12.

<sup>1732</sup> Vgl. Ringger 1984, S. 116.

<sup>1733</sup> Hauptmann 2002, S. 12.

zurückzutreten vermag.<sup>1734</sup> Gleichzeitig wäre zu präzisieren, wann das Zusammenwirken von Text und Musik für Hauptmann analyserelevant scheint, denn nach ihren Beschreibungen wäre dies nur partiell der Fall, womit der Verdacht entsteht, dass sie schlichtweg nicht sauber zwischen Libretto- und Opernanalyse trennt (was jedoch zugleich Resultat der Verwendung eines unklaren Librettobegriffs sein dürfte). Ein solches Vorgehen ist jedoch kaum valide, wenn – etwa an »angenehmen«, also der Analyse leicht zugänglichen Punkten – die musikalische Integration einmal erfolgt und ein andermal nicht (beispielsweise bei problematischen oder obskuren Stellen). Nicht nur solche Aspekte zeigen, dass Hauptmann den bis dato geführten Diskurs der Librettoforschung und Librettologie nicht vollständig rezipiert und die Gier'sche Perspektive stark auf ihre Herangehensweisen einwirkt: So geht sie etwa vom Kriterium der Vertonbarkeit<sup>1735</sup> aus und reproduziert unhinterfragt dessen Einschätzung vom Libretto als plurimedialen Text<sup>1736</sup>; auch behandelt sie die Musik als unzweifelhaft semiotische Komponente<sup>1737</sup> und lässt offen, ob die von ihr aufgestellten Librettoeigenschaften nun als allgemein gültig zu verstehen wären oder sich nur für ihren Untersuchungsgegenstand als zutreffend erweisen.<sup>1738</sup> Stellenweise erhebt sich die Frage, ob ein ausreichendes Bewusstsein für die Trennschärfe der von ihr behandelten Subgenera vorhanden ist.<sup>1739</sup> Dennoch ergeben sich andererseits für die allgemeine Librettoforschung aufgreifbare Einzelaspekte wie beispielsweise das Spannungsverhältnis zwischen verpflichtender Gattungstradition und Orientierung am französischen Publikumsgeschmack im 19. Jahrhundert:

Es wäre jedoch eine zu einseitige Betrachtungsweise, den interpretatorischen Akt der Selektion ausschließlich als Spiegel der künstlerischen Ansichten des Textdichters zu verstehen. Einfluß auf die Auswahl im Rahmen der Transformation eines Schauspiels zum Opernlibretto nehmen vor allem die Gattungskonventionen des Textes sowie Vorlieben des Publikums. So hat zum Beispiel das ‚merveilleux‘ seinen festen Platz in der Poetik der ‚tragédie lyrique‘ und ist ebenso fest in den Erwartungen eines Opernzuschauers noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts verankert, wodurch sich der Librettist de Jouy [Victor-Joseph Étienne de Jouy<sup>1740</sup>; Anm. d. Verf.] veranlaßt sieht, im Libretto

<sup>1734</sup> Da – wie bereits besprochen wurde – etwa auch Metastasios Libretti nicht unangetastet vertont wurden, wird sichtbar, stets deutlich zwischen dem zur Vertonung herangezogenen und dem tatsächlich vertonten Text unterschieden werden muss.

<sup>1735</sup> »Für die Untersuchung der Adaption von Dramentexten zu Opernbüchern bietet sich eine zweckgebundene Gattungsdefinition an, die das Libretto als einen zur Vertonung bestimmten Text definiert.« (Hauptmann 2002, S. 19). Nach dieser Definition bereitet ihr – zwangsläufig – die Kategorie der Literaturoper Probleme, weswegen sie diese ausklammert (wenn auch mit der Entschuldigung auf den einzuhaltenden Umfang der Arbeit).

<sup>1736</sup> Vgl. *ibid.*, S. 20.

<sup>1737</sup> Vgl. *ibid.*, S. 21.

<sup>1738</sup> So spielen etwa Faktoren wie institutionelle Bindungen, offizielle (resp. repräsentative und somit politische) Aufgaben oder Zensur vor allem im späteren 20. Jahrhundert keine nennenswerte Rolle mehr; auch kann das Phänomen des im Vergleich zur literarischen Vorlage geringeren Textumfangs bestenfalls als wenig aussagendes Faktum verstanden werden.

<sup>1739</sup> Sie erklärt etwa: »Gerade für die französische Oper erweist sich das 19. Jahrhundert als außerordentlich bedeutungsvoll, erfährt doch das Musiktheater in diesem Zeitraum starke Wandlungen. Während die französische Oper in vorangehenden Epochen lediglich die Differenzierung in eine ernste und eine komische Variante kannte, bilden sich im 19. Jahrhundert mehrere Untergattungen heraus, so daß die vorgenommene zeitliche Rahmensetzung die Betrachtung verschiedener musikdramatischer Subgenera erlaubt. Die vorliegende Abhandlung beginnt denn auch mit der ‚tragédie lyrique‘, der ersten bedeutenden librettistischen Gattung im 19. Jahrhundert, konkret mit dem ersten Opernerfolg des Jahrhunderts, *La Vestale*, und findet ihren Abschluß mit dem ‚drame lyrique‘ bzw. dem ‚opéra-bouffe‘ im Bereich der komischen Oper als letzte festumrissene musikdramatische Gattungen des 19. Jahrhunderts.« (Hauptmann 2002, S. 14f.).

Ob im Falle von *Tragédie lyrique*, die kaum als zentrale französische Gattung des 19. Jahrhunderts verstanden werden kann, und *Opéra comique* von identischen dramaturgischen Konstellationen ausgegangen werden sollte, ist höchst fraglich (nicht nur aufgrund der gesprochenen Dialoge bei Letzterer).

<sup>1740</sup> Matthias Brzoska erläutert: »Die konservative Gattungsästhetik der Epoche wurde wesentlich von einem einzigen Librettisten geprägt: Victor-Joseph Étienne de Jouy. Noch 1826 formulierte er in seinem *Essai sur l'Opéra français*



zu *La Vestale* [vertont von Gaspare Spontini; Anm. d. Verf.] das Wunderbare zu integrieren, während es in der Vorlage des Sprechtheaters nicht geduldet ist. Um aber sowohl Gattungskonventionen als auch Publikumserwartungen zu befriedigen, geht der Librettist recht frei mit seiner Vorlage um.<sup>1741</sup>

Demgegenüber behandelt Caroline Lüderssen in ihrer Habilitationsschrift nur vier Libretti,<sup>1742</sup> will aber daran dennoch *ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960* verdeutlichen. Auch sie geht vom Libretto als einer literarischen Gattung aus; eine Diskussionen über Grundlagen dieser Perspektive oder daraus resultierende valide Analysemethoden erfolgt allerdings nicht – stattdessen

[...] soll versucht werden, das Libretto in seiner Ausprägung in vier bedeutenden Werken des italienischen Musiktheaters aus den 1960er bis 1980er Jahren als literarischen Text ernst zu nehmen und sein Bedeutungspotential zunächst unabhängig von der Musik und von librettologischen Kategorien zu bestimmen.<sup>1743</sup>

Mit einer solchen Perspektive wagt sie sich zweifellos sogar noch weit hinter Giers Position, an der sie sich – ebenso wie Hauptmann – hauptsächlich orientiert:<sup>1744</sup> Das Libretto nicht nur ohne korrespondierende Musik, sondern zudem völlig ohne librettologische Kategorien untersuchen zu wollen, bedürfte wohl weitaus mehr Erläuterung als der im Zitat wiedergegebenen Begründung; Lüderssen analysiert ihre Libretti damit schließlich bestenfalls wie Dramen (und selbst dafür scheint kein wirklich zufriedenstellendes Analyseverfahren zu existieren). Auch in diesem Fall fällt die geringe Rezeptionstiefe des bisher geführten Diskurses der Librettoforschung deutlich auf – etwa bei ihrer Verortung von Kurt Ringger, »[...] der die deutschsprachige romanistische Librettistik in den 1970er Jahren entscheidend prägte [...]«<sup>1745</sup> und den sie neben Gier hauptsächlich rezipiert,<sup>1746</sup> während die Mehrzahl vieler bis dato erfolgten Beiträge ignoriert wird.<sup>1747</sup> Auch Lüderssen übernimmt unkritisch Giers These der über die Jahrhunderte identischen Librettoeigenschaften, aber ergänzt bzw. umschreibt diese mit den (angeblich ebenso traditionellen) Kategorien *effeto* und *passioni*:<sup>1748</sup>

Die Elemente der tradierten Libretto-Typologie: *passioni*, *parola scenica*, *effeto*, Zeitdehnung und -raffung, szenische Evidenz werden von den hier besprochenen modernen Libretti dekonstruiert, spielerisch verwendet und gleichzeitig teilweise preisgegeben.<sup>1749</sup>

---

bündig: ‚Le dénouement de tout opéra doit être prompt, imprévu, vraisemblable et heureux‘ (Die Auflösung jeder Opernhandlung muss rasch, unerwartet, glaubwürdig und glücklich erfolgen).« (Brzoska 2010, S. 9).

<sup>1741</sup> Hauptmann 2002, S. 327f.

<sup>1742</sup> »Ausgewählt wurden vier Hauptwerke für das Musiktheater der italienischen Avantgarde: *Passaggio* (1963) von Luciano Berio als eine Zusammenarbeit Berios mit Edoardo Sanguineti in der Zeit der Neoavanguardia, *Un re in ascolto* (1984) von Berio als ein Beispiel einer ‚Oper über Oper‘, sowie *Ulisse* (1968) von Luigi Dallapiccola und *Prometeo* (1984) von Luigi Nono als Varianten der Mythenrezeption. Reine Literaturoperen wurden ebensowenig berücksichtigt wie an Performance- und Happening-Konzepten orientierte Werke.« (Lüderssen 2012, S. 9).

<sup>1743</sup> *Ibd.*, S. 9.

<sup>1744</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 8 oder S. 212.

<sup>1745</sup> *Ibd.*, S. 205. Vielmehr müsste hier anstelle von Librettistik von Librettoforschung (oder Librettologie) gesprochen werden (vgl. Kapitel 4.1), wobei selbst dann noch zu diskutieren bliebe, ob Ringgers Rolle tatsächlich als derart relevant zu betrachten ist.

<sup>1746</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 205ff.

<sup>1747</sup> Die amerikanischen Komparatisten (vgl. Kapitel 4.4) und Musikwissenschaftler (vgl. Kapitel 4.8) werden beispielsweise ebenso wenig herangezogen wie zeitgenössische Ansätze zu intermedialen Aspekten (vgl. Kapitel 4.9).

<sup>1748</sup> Vgl. Lüderssen 2012, S. 212ff.; während *effeto* auf das Zusammenwirken der einzelnen Elemente der Oper unter der Perspektive der Theaterwirkung zielt (was Lüderssen durch Verdis *parola scenica* repräsentiert sieht), versteht sie unter *passioni* die stringente Ausrichtung der Librettodramaturgie an den Affekten der Protagonisten (»[...] das Sprechtheater erörtert Probleme; das Libretto ist szenisch-emotional, das Sprechtheater diskursiv-psychologisch; das Libretto synthetisiert Situationen, das Theater analysiert Vorgänge.« (*ibd.*, S. 213)).

<sup>1749</sup> *Ibd.*, S. 215.

Lüderssen stellt dabei ihre vier »neuen« Libretti einem »konventionellen« Librettotypus gegenüber, etwa wenn sie Berios Libretto zu *Un re in ascolto* beschreibt:

Einer für das traditionelle Libretto üblichen Folge selbstständiger Formteile gemäß [...] besteht das Libretto aus sechs Arien, vier Duetten, vier Concertati (Chor), drei Audizioni und einer *Air* (instrumental). [...] Der Rückgriff auf die traditionelle Libretto-Form ist nostalgische und parodistische Geste zugleich [...] <sup>1750</sup>

Sie unterteilt allerdings pauschal in die Bereiche *traditionelles Libretto* und *neues italienisches Libretto*, wobei sie jedoch den zeitlichen Rahmen ebenso offen lässt wie die Frage, ob sie sich beim traditionellen Libretto ausschließlich auf italienische Formen bezieht. Jedenfalls geht sie davon aus, dass Letzteres nahtlos auf das Erste folgt; nicht nur eine Wagner-Oper weicht jedoch bereits erheblich von diesem Schema ab, das auch als *Nummernoper* bekannt ist (dieser Terminus fällt in Lüderssens Arbeit freilich nicht). Dass der musikalische Bereich mehrfach unterrepräsentiert scheint, zeigt sich ebenso in ihren »Besprechungen« der Inszenierungen und Rezeption der von ihr analysierten Werke, die sich überwiegend in einer Aneinanderreihung von Fragmenten aus Rezensionen und Artikeln erschöpfen: Auch hier behandelt sie die Opern ausschließlich wie Werke des Sprechtheaters ohne jegliche Rücksichtnahme auf musikalische Belange. Wenn bereits die Analyse eines Librettos ohne musikalische Aspekte zweifellos hochgradig angreifbar ist, dann kann die Betrachtung von Inszenierungen, die zweifelsohne auf die Gesamtheit eines Werkes rekurrieren, ohne Integration des Musikalischen keinesfalls mehr als valide erachtet werden. Da Lüderssen hier verschiedene Ebenen der Analyse vermischt, verdeutlicht sich erneut die Notwendigkeit einer Klärung des unsauber verwendeten Terminus *Libretto*, der sich auf höchst unterschiedliche Gegenstände beziehen kann.

Christian Bielefeldt, der in seiner Untersuchung über die sechs zwischen 1953 und 1965 entstandenen Werke der Zusammenarbeit von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze <sup>1751</sup> vielversprechend *Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung* vorlegen möchte, scheint dies nicht in vollem Umfang einlösen zu können. Eine Ursache dafür findet sich etwa darin, dass theoretische Überlegungen zu diesem Themenfeld, die inzwischen nicht nur in Form komparatistischer, sondern auch musiko-literarischer und vor allem intermedialer Ansätze überaus reichlich vorliegen (vgl. Kapitel 4.9), für ihn keine weiter zu thematisierenden Aspekte beinhalten. Das Gleiche gilt für seine Haltung zur Librettoforschung – so qualifiziert er beispielsweise die seinen Untersuchungsbe- reich ebenfalls tangierenden einschlägigen Schriften von Petra Grell (1995) und Thomas Beck (1997) expressis verbis ab: »Die wenigen wissenschaftlichen Publikationen kaprizieren sich zudem auf die Textebene, weshalb die Musik Henzes bislang mehr oder weniger unerschlossen geblieben ist.« <sup>1752</sup> Daran wird jedoch sichtbar, wie sehr der eher dem Musikalischen zugeneigte <sup>1753</sup> Bielefeldt beider Anliegen nicht er- bzw. verkennt: Die textliche Komponente wird gerade vor dem Hintergrund einer wissenschaftlichen *Unterrepräsentation* derselben fokussiert und keineswegs – wie Bielefeldt hier zu unterstellen versucht – aus einer intentionalen Vernachlässigung des musikalischen Aspekts. Dieser tritt im Übrigen in seiner eigenen Untersuchung kaum deutlicher zu Tage, da sich das verfolgte Vor-

<sup>1750</sup> *Ibd.*, S. 130.

<sup>1751</sup> Die Ballettpantomime *Der Idiot* (1952/53), das Hörspiel *Die Zikaden* (1955), die Lyrikvertonung *Nachtstücke und Arien* (1957), die Chorfantasie *Lieder von einer Insel* (1964) sowie die Opern *Der Prinz von Homburg* (1960) und *Der junge Lord* (1965).

<sup>1752</sup> Bielefeldt 2003, S. 10.

<sup>1753</sup> Zwar entstand Bielefeldts Dissertation im Rahmen eines Stipendiums des DFG-Kolleg *Intermedialität* (Siegen), aber die Interessensschwerpunkte des Cellisten und Pädagogen liegen eher im Bereich der Neuen Musik und der Filmmusik.

gehen als methodologisch-eklektizistisches Konglomerat offenbart: Den Kern seiner Analyse verortet er in der Transformation psychoanalytischer Modelle nach Jaques Lacan auf den Bereich der Musik, die er mit dem Komplex der Intermedialität verschmelzen möchte.<sup>1754</sup> Zu kurz greift offenbar die von ihm nur knapp angerissene Vorstellung der Intermedialität – nicht nur, weil etwa die Frage nach der Zeichenhaftigkeit von Musik (die zugleich Indiz für die Reflexionstiefe der Untersuchung wäre) nicht gestellt wird; Bielefeldt distanziert sich bewusst von gängigen Definitionsgrundlagen:

Intermedialitätsforschung [...] bewegt sich auf brüchigem Boden. [...] Aus dieser Not will sich das vorliegende Buch befreien, indem es die Frage nach ‚dem Medialen‘ nicht stellt. Versucht wird vielmehr, im begrenzten Horizont der Künste Musik und Sprache bestimmte, medial verschiedene Kommunikations- und Darstellungsleistungen zu beschreiben, und zwar unter der Voraussetzung, dass mit diesen Momenten musikalischer und sprachlicher Performanz zugleich spezifische Wahrnehmungsmodalitäten, d.h. Blickstellungen oder Hörverhalten verbunden sind.<sup>1755</sup>

Dennoch greift er auf das gesamte Vokabular intermedialer Forschungsansätze zurück, erläutert jedoch niemals deren Basis oder was im vorliegenden speziellen Zusammenhang darunter verstanden werden soll; in Kombination mit einem verklausulierten Sprachduktus kann aber in einer Vielzahl seiner Feststellungen nur wenig Substanzielles gesehen werden – etwa wenn er die *Intermedialität der Stimme* beschreibt:

[...] die Stimme steht für eine momenthaft aufblitzende, intermediale Wahrheit ein, deren Zeitpunkt aber nicht nur ins Ungewisse, sondern durch die Unvollkommenheit menschlichen Sagens und Singens ganz in den Bereich des Unmöglichen verschoben ist. Sie ist ein fehlerhaftes Medium, das den Augenblick der Wahrheit zugleich verspricht und versagt [...].<sup>1756</sup>

Bielefeldts Text profitiert dadurch, dass *Fragen nach dem Medialen* bewusst nicht gestellt werden, keinesfalls; es verstärkt sich der Verdacht, dass die Verwendung dieser Terminologie eher für den Eindruck von Aktualität und Reflexion auf Höhe der Zeit bürgen soll. Dies kann aber kaum mehr zu einem wirklichen Erkenntnisgewinn verhelfen. Seine kontinuierlich hypertroph wirkenden Formulierungen lösen sich dabei durch ein beinahe zwanghaftes Bemühen um allusionistische Anreicherung letztlich in sich selbst auf:

Auf die Erfahrung einer (metaphysischen, bzw. mit Nietzsche dionysisch-rauschhaften) Einheit von Ich und Welt zielend, repräsentiert und formiert das Hypermedium Oper in seinem tektonischen Bau also gerade das sich seiner Vereinzelung bewusst werdende Subjekt. Bereits die Struktur der Oper als solche artikuliert damit gewissermaßen ein Problem, dem die Autoren im Lauf der Gattungsgeschichte anhand der unterschiedlichen Stoffe und Sujets nachgehen werden: die immer wieder neu zu bestimmende und zu behauptende Beziehung von Subjekt und Welt, von Individuum und Gesellschaft, Partikularem und übergreifender Ordnung [...].<sup>1757</sup>

<sup>1754</sup> »An dieser Stelle kann es daher nicht (nur) um das Korrespondieren verschiedener medialer Chiffren gehen. Vielmehr wird mediale Differenz gerade in der *unterschiedlichen Art von Referentialität*, d.h. der medial strukturierten Beziehung von Subjekt und Welt aufgesucht, wie sie Musik und Sprache hervorbringen. Hier ist der Einsatzmoment der Psychoanalyse, mit deren Werkzeugen ich diese Beziehung in eine begriffliche Fassung bringen will.« (Bielefeldt 2003, S. 12).

<sup>1755</sup> *Ibd.*, S. 11.

<sup>1756</sup> *Ibd.*, S. 51.

<sup>1757</sup> *Ibd.*, S. 165. Bielefeldt rekurriert hier auf die von Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) vorgestellten, ursprünglich streng aufeinander bezogenen dichotomischen Konfiguration des Apollinischen und Dionysischen: »Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen [...] Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler ‚Nachahmer‘, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler [...]« (Nietzsche 2003, S. 30).

Allerdings fokussiert Nietzsche dabei ausschließlich den Künstler und nicht die von ihm behandelten Gegenstände. Worauf Bielefeldt in diesem Zusammenhang nicht eingeht, ist die – nach Nietzsche – entscheidende Rolle der Musik, die sich als unabdingbarer Katalysator bei der Genese eines solchen synthetischen, also apollinische wie auch dionysische Elemente beinhaltenden Kunstwerkes erweist. Als Erscheinung des Willens hat sie direkte Konne-

Es erfolgt keinerlei Erklärung, was der Autor unter einem *Hypermedium* versteht oder weshalb gerade die Oper ein solches darstellen sollte; gleichzeitig drängt Bielefeldts stets hochgradig psychologisiertes Menschenbild hier (wie auch an anderen Stellen) deutlich in den Vordergrund. Dies wird beispielsweise erkennbar in einem von Borchmeyer folgendermaßen konkretisierten ideengeschichtlichen Umschlagpunkt:

Das Opernlibretto ist zumal die große Brücke, die über den Kontinuitätsbruch im 18. Jh., welcher die Moderne einleitet, hinwegführt und manches an verdrängten Traditionen fortsetzt oder einem späteren Zeitalter wieder nahebringt. Das gilt vor allem für das Nachleben des antiken Mythos, der im Opernlibretto einen seiner wichtigsten Vermittler gehabt hat, ferner für das Fortwirken der tragischen Affektenlehre, der Auffassung des Theaters als Pathos- und Erschütterungskunst, im Musiktheater, das der Tragödie im wirkungsästhetischen antik-humanistischen Sinne ein Fortleben sicherte, während sie auf der Schauspielbühne mehr und mehr zum Anachronismus wurde, und generell für die Tradition des emblematischen, mythologisch-allegorischen Theaters, das durch die zunehmend mimetisch-realistisch orientierte Dramaturgie seit der Mitte des 18. Jh. in Mißkredit geraten ist.<sup>1758</sup>

Es zeigt sich, dass Bielefeldts Standpunkt deutlich *nach* dieser Umbruchlinie der Moderne positioniert ist, denn Aspekte wie Relationen zwischen Subjekt und Umwelt oder Individuum und Gesellschaft spielen für das emblematisch-mythologisch-allegorische Barocktheater, dessen Prinzipien auch auf die Libretti dieser Zeit einwirken, noch keine derartige Rolle.<sup>1759</sup> Zuletzt stellt sich die Frage nach dem Mehrwert von Bielefeldts Analyseprozedere, denn er liest und interpretiert die von ihm genannten Werke Bachmanns und Henzes ausschließlich auf der Folie von deren eigenen hinterlassenen Aussagen.<sup>1760</sup> Inwieweit dieses historisch-hermeneutische Prinzip für die Erforschung dieser Zusammenarbeit relevant ist, kann hier nicht weiter verhandelt werden;<sup>1761</sup> trotz ihrer vielversprechenden Titulierung leistet die Publikation Bielefeldts jedenfalls keinen Beitrag zur theoretischen Librettoforschung.

Umfangreiche und erheblich intensiver auf den bisher geführten Diskurs eingehende Reflexionen bezüglich des eigenen Vorgehens nimmt Antje Tumat in ihrer ausschließlich auf Bachmanns und

---

xion zum Ur-Einen, kann sich somit im apollinischen Traum zeigen und damit den Schmerz und Widerspruch des Ur-Einen als apollinisches Abbild produzieren (vgl. *ibd.*, S. 42ff.). Vom apollinischen Prinzip distanziert sich Nietzsche erst in *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (1889).

<sup>1758</sup> Borchmeyer 1996, Sp. 1118.

<sup>1759</sup> Bielefeldt erkennt dagegen selbst in den Konfigurationen der Barockoper hochgradig moderne Züge: »Sicher koinzidiert die Schaffung der Oper andererseits nicht ganz zufällig mit der allgemeinen Akzeptanz des kopernikanischen Weltbilds [...] Entsteht Oper damit in einem Moment, wo das Erleben der Welt als ein um den Menschen kreisendes Ganzes nachhaltig seine Evidenz verloren hat, ist die Oper im 17. Jahrhundert in besonderem Maße der Darstellung dieses ek-statischen [sic!], gewissermaßen in eine unbekannte Umlaufbahn geworfenen Subjekts verpflichtet. [...] Zumal in den Allegorien der barocken Opern spiegelt sich die grundlegende Destabilisierung des anthropozentrischen Zusammenhangs von Ich und Welt, welche mit der Ausbildung des modernen, nach Autonomie strebenden Individuums verbunden ist.« (Bielefeldt 2003, S. 166). Dies scheint jedoch mit der illusionsintensivierenden Tendenz barocken Theaterempfindens, besonders in Verbindung mit auf Verwechslungen und Intrigen basierenden Libretti (etwa gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Neapel oder Venedig), nicht unerheblich zu kollidieren.

<sup>1760</sup> So berücksichtigt er etwa bei der Besprechung der Intermedialität in Bachmanns und Henzes Werk keinerlei theoretische Aspekte, sondern leitet dieses Prinzip vom frühkindlichen Interesse am »anderen« Medium bzw. dem Reiz des Verbotenen ab: So »[...] kann Bachmann von ihren Kompositionsversuchen im Kindesalter erzählen, die sie später zugunsten des Schreibens aufgegeben habe; und dass Musik gleichwohl ‚der erste kindliche Ausdruck war und dass es heute noch immer der höchste Ausdruck ist, den die Menschheit überhaupt gefunden hat‘. Die Idee der Musik als einer ursprünglichen, der Sprache überlegenen Ausdrucksform ist damit exakt auf den Punkt gebracht.« (*ibd.*, S. 22) und »[...] wie Henze erzählt, beginnt ihn Literatur in einem Moment zu interessieren, wo die wichtigsten Autoren der Moderne verboten und ihre Bücher nur unter großen Schwierigkeiten zugänglich sind.« (*ibd.*, S. 25).

<sup>1761</sup> Grundsätzlich bleibt fraglich, inwieweit für eine historische Librettoforschung relevante Ergebnisse aus einem beinahe schon als hermetischen (nicht etwa hermeneutischen) Zirkel zu bezeichnenden Vorgehen erwartet werden können.

Henzes *Prinz von Homburg* (1960) konzentrierten Untersuchung vor. Dabei sucht sie im Gegensatz zu Bielefeldt grundsätzlich nach einer praktikablen interdisziplinären Analysemethode, die sie in Form eines mehrstufigen (und als hermeneutischer Zirkel verstehbaren) Vorgehens beschreibt. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Einstufung des Librettos als abhängiges Objekt:

Dennoch kann ein Libretto letztlich nur als Teil der Oper, also interdisziplinär, bewertet werden, da es für seine Funktion innerhalb der Oper konzipiert ist. [...] Das Libretto ist demzufolge in einen mehrfachen Rezeptionsprozeß eingebunden; nach diesem richtet sich auch die Kapitelabfolge der vorliegenden Analyse in einem Dreischritt: Zunächst wird der Kleist-Stoff in der Rezeptionssituation um 1960 betrachtet, zu ihm wird dann Bachmanns Libretto als erste Rezeptionsstufe in Beziehung gesetzt; schließlich erfolgt die Untersuchung des musikalischen Materials, mit dem der Komponist Henze seinerseits das Libretto interpretiert und um eine zusätzliche Bedeutungsebene erweitert, die im Gesamtereignis Oper wiederum die Bedeutung des Textes beeinflusst.<sup>1762</sup>

Da sie sich verhältnismäßig eng am bisher geführten Diskurs zur Erforschung des Librettos orientiert, kommt ihren Überlegungen spürbar zu Gute; somit übt sie etwa klare Kritik am vielfach anzutreffenden Vorgehen, nicht trennscharf zwischen Speichermedium und der korrespondierenden Kunst- bzw. Medienkombination zu differenzieren:

So zeigt sich etwa bei Albert Gier, daß grundsätzlich keine klare Trennung der Ebenen Oper und Libretto stattfindet. Ob über Operndramaturgie, also unter Einbeziehung der Musik, oder nur über die Textstruktur des Librettos geredet wird, bleibt im methodisch-definitorischem Teil seines Buches unklar. Dieses Problem findet sich auch an anderen Orten literaturwissenschaftlicher Librettoforschung. Die Folge ist, daß zeitweise indirekt über die Musik mitgesprochen wird, ohne sie differenziert zu betrachten. Dies führt mitunter zu Fehlurteilen über die Musik und dadurch auch über das gesamte Opernereignis [...]<sup>1763</sup> Giers Beschränkung auf den Text wirft daher erneut die Frage auf: Wo bleibt hier die gerade für das Libretto so spezifische *Interrelation* von Text und Musik, derentwegen dem Operntext zuvor stets der Mangel des Defizitären nachgesagt werden konnte?<sup>1764</sup>

Tumats Vorschlag, das Libretto auf derselben funktionalen Stufe wie das Drehbuch des Filmes oder der Dramentext des Sprechtheaters zu verorten, kann zwar nicht vorbehaltlos zugestimmt werden, da – wie bereits besprochen – das Libretto nicht sämtliche Information, die zur Realisierung des Kunstwerkes erforderlich ist, mit sich trägt; außerdem sollte bedacht werden, dass Sprechtheater- und Operntexte in der Regel Vorlagen für zwar reproduzierbare, aber dennoch stets singuläre und ephemere Ereignisse bilden, während ein Film nur jeweils einmal aufgenommen wird (aber anschließend wiederum beliebig oft in exakt gleicher Weise reproduziert werden kann). Jedenfalls bietet sie eine *Definition* des Terminus 'Libretto' an:

Insofern schlägt die vorliegende Arbeit folgende Definition für das Libretto vor, die sowohl den Aspekt des *Woher* (die Bearbeitung eines bekannten Stoffes) – und darum ergänzt sie die zu Beginn gegebenen Definitionen – als auch das *Wohin* (für die Vertonung) integriert: Ein Libretto ist die Bearbeitung eines Stoffes für eine Textvorlage zur Vertonung. Hierbei sind Libretti zu Literaturopern, die kaum einer Veränderung unterlagen, und Originallibretti Sonderfälle; letztere stellen in der Operngeschichte ohnehin eine Ausnahme dar.<sup>1765</sup>

Problematisch an Definitionen ist, dies hat bereits die Analyse der Literaturoper-Definition von Petersen und Winter in Kapitel 3 verdeutlicht, dass sie oftmals entweder nur für wenige Spezialfälle gelten oder sich aufgrund des Anspruchs universaler Gültigkeit im Unverbindlich-Allgemeinen auflösen; besonders heikel erweisen sich zudem Ausnahmen, Besonderheiten und Anomalien. Umso mehr erstaunt es, dass Tumat gerade den Bereich der Literaturoper außer der Erwähnung in eben zitiertem Abschnitt nicht weiter behandelt; allerdings stellt sich die Frage, inwieweit Literaturopern nach ihrem Definitionsvorschlag überhaupt als Ausnahmen zu verstehen wären, da es sich auch bei diesen

<sup>1762</sup> Tumat 2004, S. 10.

<sup>1763</sup> *Ibd.*, S. 24f.

<sup>1764</sup> *Ibd.*, S. 19.

<sup>1765</sup> *Ibd.*, S. 26.

um zur Vertonung bestimmte Textvorlagen handelt – letztlich ebenso wie im Falle der Originallibretti. Durch ihre Kernthese (*Ein Libretto ist die Bearbeitung eines Stoffes für eine Textvorlage zur Vertonung.*) wird jedenfalls deutlich, dass sie sich mit dem Terminus *Libretto* ausschließlich auf den zur Vertonung herangezogenen Text bezieht – und nicht auf die konkret vertonte Variante, die davon bekanntlich stark abweichen kann. Grundsätzlich unterstellt sie, dass die Librettoforschung bereits einen verbindlichen Katalog an Eigenschaften des Librettos aufgestellt hätte<sup>1766</sup> (womit jedoch fraglich würde, weshalb der Terminus *Libretto* dann neu zu definieren wäre). Zwar wurden, wie die bisher besprochene Forschungsliteratur beweist, immer wieder Vorschläge gemacht, welche überzeitlichen bzw. gattungskonstituierenden Eigenschaften oder Strukturen dem Operntext zugeschrieben werden könnten, nur kann von einer allgemeinen Akzeptanz eben kaum die Rede sein.<sup>1767</sup> Zugleich zeigt sich Tumat als Vertreterin der semantischen Unterdetermination.<sup>1768</sup> Im Zuge ihrer Überlegungen postuliert sie die Notwendigkeit einer mehrstufigen Librettoanalyse, wobei zwei Analyseschritte besonders herausstechen, einmal der *vor* und einmal der *nach* der Vertonung: Sie stellt dabei – diametral zu Gier – die These auf, dass durch das Zusammenwirken von Text und Musik neue oder zusätzliche Bedeutung auf einer anderen Ebene generiert würde; damit scheint zugleich die bereits mehrfach vorgetragene Notwendigkeit der Unterscheidung in *Textbuch* und *Operntext* untermauert. Nach dem Vorschlag von Tumat ergeben sich somit insgesamt vier einzelne Analyseschritte:<sup>1769</sup> Zunächst muss die kontemporäre Rezeption des betreffenden Sujets erörtert werden (1), welches als Vorlage für das Libretto Verwendung findet. Mit diesen Ergebnissen will Tumat das zur Vertonung gedachte Libretto konfrontieren (2). Die Interpretation des Librettos durch die Musik wiederum ist ein eigener Teil der Analyse (3), bevor auf Grundlage aller bis hier vorliegenden Erkenntnisse nun das Zusammenspiel der einzelnen Bedeutungsebenen im Gesamt ereignis Oper zu betrachten wäre (4). Verkürzt wären die jeweiligen Analyseschritte (bzw. -objekte) von Tumat damit *Textliche Vorlage* (1) – *Libretto* (2) – *Partitur* (3) – *Oper* (4). Ob man in dieser Abfolge, die Genese und Rezeption zugleich berücksichtigen möchte, eine befriedigende Form der Analyse sehen möchte, sei zunächst dahingestellt; als wesentliche Erkenntnis kann die Forderung abgeleitet werden, dass ein Libretto wohl *mindestens* einer zweifachen Analyse zu unterziehen ist: Zunächst wäre eine Untersuchung des zur Vertonung konzipierten und bestimmten Materials erforderlich und anschließend, vom fertigen (aber noch nicht aufgeführten) Werk ausgehend, eine weitere Betrachtung des Zusammenwirkens der jeweiligen Komponenten. Das von Tumat vorgeschlagene Analyseprocedere lässt sich somit als Synthese zweier einzelner Methoden verstehen: Auf der einen Seite existiert eine quasi *genetische Analyse*, die den Ausgangstext<sup>1770</sup> fokussiert, der kein Drama (oder gar Literatur) sein muss, und den Übergang von diesem in das zur Vertonung gedachte Libretto betrachtet; dabei liegt der analytische Schwerpunkt eindeutig auf der sukzessiven Entwicklung, weswegen man in diesem Fall auch von

<sup>1766</sup> »Bestimmte Strukturmerkmale gelten in der jüngsten systematisch ausgerichteten Librettoforschung als typisch für Operntexte.« (ibd., S. 28).

<sup>1767</sup> So erweisen sich beinahe sämtliche als Eigenschaften des Libretto genannten Kriterien als bloße Differenzen zum Sprechdrama und bilden somit eine Deskription ex negativo (etwa die Länge des Textes oder die Komplexität der Handlung betreffend etc.).

<sup>1768</sup> »Während der Vertonungsprozeß etwa eines Gedichtes beliebig ist, da dieses auch ohne Vertonung ästhetisch bestehen kann, ist der eines Librettos zumeist notwendig, denn ein Operntext ist in der Regel bereits semantisch fragmentarisch konzipiert [...]« (Tumat 2004, S. 20).

<sup>1769</sup> Auch wenn sie selbst nur von einem Dreischritt spricht, so scheint es sich bei genauerer Betrachtung tatsächlich um vier unterschiedliche Prozessstufen zu handeln (siehe dazu ibd., S. 10).

<sup>1770</sup> Hier darf übrigens bewusst der völlig entgrenzte Textbegriff von Julia Kristeva zugrundegelegt werden.

einer *diachronischen Librettoanalyse* sprechen könnte, die – um den unklaren Librettobegriff zu differenzieren – somit das *Textbuch* betreffen würde.<sup>1771</sup> Demgegenüber stünde eine *strukturelle Analyse*, die streng vom Endprodukt (der fertiggestellten Oper) aus vorgeht und die von Text und Musik gemeinsam erschaffenen Dimensionen in den Mittelpunkt der Analyse rückt (und somit als eine Art *synchrone Librettoanalyse* verstanden werden könnte, die demgegenüber auf den *Operntext*<sup>1772</sup> zielt);<sup>1773</sup> dass in diesem Fall jedoch Grenzen zur Opernforschung kaum mehr eindeutig gezogen werden können, ist offensichtlich. Für beide Analyseebenen stellt sich, selbst bei einer positiven Klärung des Status' des Analysematerials, nach wie vor die Frage nach der Bewertung der Musik, die sich semiotischen Zugängen noch immer sperrt. In Anlehnung an die Überlegungen von Zerinschek<sup>1774</sup> muss daher in diesem Zusammenhang überlegt werden, welche *Funktion* Opernmusik ausübt. Denn ebenso wie es defizitär scheint, den Text einer Oper mit Maßstäben des Sprechtheaters erfassen zu wollen, wäre es vermessen, sich der Musik einer Oper ausschließlich mit konventionellen musikalischen Analysen nähern zu wollen; besonders, wenn davon auszugehen wäre, dass ihre Funktion in diesem Fall eine (möglicherweise gänzlich) andere ist als etwa im Rahmen einer Symphonie oder einer Klaviersonate. Wenn man als Prämisse der Analyse theatraler Werke ihre Szenenhaftigkeit (und somit Theatralität bzw. Performativität) setzt, müsste die Konsequenz daraus bedeuten, dass die Musik in der Oper ebenso zweckgebunden ist wie das Libretto – eine Perspektive, die in der wissenschaftlichen Literatur kaum verfolgt wird. Für die Art der Analyse ergibt sich daraus, dass mikroskopische Bauprinzipien im Rahmen der Analyse eher eine geringere Rolle einnehmen würden<sup>1775</sup> (etwa vergleichbar damit, dass die Librettoanalyse in erster Linie von der Literaturwissenschaft vorgenommen wird und kaum seitens der Sprachwissenschaft)<sup>1776</sup>. Folgt man dieser Überlegung, so erscheint Tumats Vorschlag durchaus praktikabel:

<sup>1771</sup> Aus den bisher erfolgten Beiträgen (und nicht nur denjenigen der Editionsphilologie) wurde deutlich, dass es sich beim *Textbuch* nicht einfach um Formen wie etwa dem einschlägigen »Reclam«-Heftchen handeln kann, da diese Textfassung vielfach nicht mehr vorhanden oder rekonstruierbar ist: Eine exakte Bestimmung der jeweils herangezogenen Fassung wäre die Grundlage wissenschaftlicher Analyse, womit wiederum deutlich wird, dass es sich bei dem in diesem Zusammenhang beschriebenen Vorgehen um ein ideales handelt, dem vielfach eine valide Textgrundlage fehlt.

<sup>1772</sup> Auch in diesem Fall kann nicht unbedarft davon ausgegangen werden, dass sich der relevante *Operntext* vollständig in der Partitur findet, denn oftmals sind dort nur Gesänge vermerkt, während Rezitative manchmal, gesprochene Dialoge oftmals und weitere Nebentexte meist dort nicht verzeichnet sind; auch in diesem Fall ist das Heranziehen eines »Reclam«-Heftchens keine verlässliche Problemlösung.

<sup>1773</sup> Dass die Terminologie um die unterschiedlichen Librettostadien demgegenüber noch weiter zu präzisieren wäre, wird spätestens dann verständlich, wenn man sich dem historischen Phänomen der zum Mitlesen im Theater gedachten Textdrucke nähert: Sind sie beispielsweise aus dem zur Aufführung gedachten *Operntext* abgeleitet, scheint es nicht zielführend, sie als *Textbuch* zu bezeichnen, obwohl sie funktional dieses darzustellen scheinen; der Begriff wäre jedoch bereits vom als Vertonungsvorlage herangezogenen Libretto besetzt. Würde der Terminus *Textbuch* wiederum nur für diese gedruckten Hilfstexte verwendet werden, müsste entschieden werden, wie demgegenüber Fassungen zu bezeichnen wären, die beispielsweise im Rahmen literarischer Werkausgaben von Dichtern publiziert wurden (und meist keine für das Theater gedachten Texte sind, da in diesem Rahmen ihre ursprünglichen literarischen Qualitäten betont werden). Es wird deutlich, dass der Aspekt einer sinnvollen Nomenklatur zu gegebener Stelle noch separat verhandelt werden muss (siehe Kapitel 5.2 und 5.3).

<sup>1774</sup> Vgl. Zerinschek 1981/1984/1990; Kapitel 4.7 und 4.9.

<sup>1775</sup> Siehe dazu Holland 1977, S. 142 (Kapitel 4.5).

<sup>1776</sup> Dass eine derartige Trennung im Bereich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik nicht existiert (*historische* und *systematische* Musikwissenschaft können kaum mit *Literaturwissenschaft* und *Linguistik* gleichgesetzt werden), könnte möglicherweise ebenfalls als Indiz dafür zu verstehen sein, dass Musik *kein* semiotisches System darstellt.

Für librettologische Fragestellungen ist eine musikalische Analyse nötig, die über die rein aus musiktheoretischer Perspektive interessanten Analyse Kriterien (etwa im 20. Jahrhundert hinsichtlich der Reihenanalyse) hinausgeht und zusätzlich stark auf wirkungsästhetischer Ebene arbeitet. Wichtig sind hierbei unter anderem Melodik, Klangfarbe, Raumwirkung und Gestik; es geht bei dieser Form der musikalischen Analyse primär um die dem Hörer direkt erschließbaren Ebenen.<sup>1777</sup>

Freilich mag aus konventionellen Sichtweisen eine solche Art der musikalischen Analyse als eindimensionales Kratzen an der Oberfläche empfunden werden; dennoch darf andererseits nicht vergessen werden, dass es sich bei einer Oper um ein Ereignis handelt, dem Theatralität intendiert ist – dies gilt es nicht nur den Text, sondern auch die Musik betreffend zu berücksichtigen. Ein zusätzlicher Vorteil dieser Analyseebene scheint darin zu liegen, dass sie auch von musikalischen Laien (wie etwa den meisten Literaturwissenschaftlern) zumindest leidlich durchführbar scheint. Tumat konkretisiert daher die Leistungsfähigkeit (und damit Analysierbarkeit) von Musik innerhalb der Oper folgendermaßen:

Musik kann wenigen Worten viel Gewicht geben, die szenische Präsenz erhöhen oder Textpassagen und Personen hervorheben, etwa durch die Wirkung von Zeitverhältnissen, Lautstärke, Instrumentation, Textverständlichkeit, Szenengestaltung, Tonvolumen und anderem. In der Musik können verschiedene Perspektiven abgebildet werden; neben der Sichtweise oder den Gefühlen einer Person kann in ihr aber auch ein Audiokommentar im Sinne eines Vorausweisens oder Zurückdeutens enthalten sein.<sup>1778</sup>

Potentielle Stolpersteine einer solchen Perspektive liegen dagegen zweifellos im permanent vorhandenen Risiko, komplexere Strukturen und Bauprinzipien nicht wahrnehmen zu können oder lediglich (evidente) Analogien des Textes in der Musik zu erfassen;<sup>1779</sup> abgesehen davon lassen sich wirkungsästhetische Mechanismen nur selten in objektivierbaren Kategorien abbilden (außer auf banalen Ebenen, wie etwa Giers Beispiel der Verdopplung durch das Hornsolo der Jagdszene der Barockarie verdeutlicht). Dies gilt aber in gleichem Maße auch für Instrumentalmusik, wie etwa Christoph Vratz am eingehenden Fall aus der Praxis beschreibt:

Der Beginn von Ludwig van Beethovens cis-moll-Sonate op. 27, 2 zählt zu den bekanntesten Stücken der gesamten Klavierliteratur. Es ist die ernste, träumerische Impression des dreistimmigen Adagio sostenuto, das das Werk unter dem Namen ‚Mondscheinsonate‘ zu Weltruhm führte. Die ‚Atmosphäre‘ der Musik erinnert an eine fast idyllische Szene im Mondschein; Musik und Titel entsprechen einander – anscheinend. Der Schriftsteller und Urheber des Namens, Ludwig Rellstab, dachte an den nächtlichen Vierwaldstätter See, während Hector Berlioz sich einen Sonnenuntergang in der Nähe Roms vorstellte. Doch die Übertragung des Namens auf Beethovens Musik entpuppte sich als populärer Irrtum. Aufzeichnungen erwiesen, dass es sich um eine Totenklage handeln soll, um ‚ein mildes, elegisches Gegenstück zu dem herben, strengen Trauermarsch aus Opus 26‘. Ist damit die Mondschein-Assoziation aufgehoben, oder ist nicht auch ein anderer Bezug denkbar? [...] Es muss offen bleiben, ob man eine der beiden Assoziationen als ‚richtig‘, die andere als ‚falsch‘ einordnen kann. Das Beispiel verweist auf die Schwierigkeiten, einer musikalischen ‚Stimmung‘, dem ‚Ausdruckscharakter‘ von Musik ein bestimmtes Äquivalent zuzuordnen. Augenscheinlich ist, dass sich durch einen einzigen Begriff die Rezeption eines ganzen Werkes vorprägen lässt. Komposition und Assoziation werden zueinander in Bezug gesetzt, um Ähnlichkeiten zu markieren. [...] Der Begriff ‚Mondschein‘ ist mit einer kurzen Formel vergleichbar, durch die eine Relation der wechselseitigen Ähnlichkeit hervorgehoben werden soll. Wer Beethovens Adagio-Satz hört, kann sich eine Mondschein-Szene vorstellen; und umgekehrt: Wer eine Mondschein-Szene vor Augen hat, wird Beethovens Musik zumindest nicht als unpassend empfinden.<sup>1780</sup>

<sup>1777</sup> Tumat 2004, S. 31.

<sup>1778</sup> *Ibid.*, S. 31f.

<sup>1779</sup> Vgl. die ebenso assoziativen Interpretationen von Kaindl 1995 (Kapitel 4.9).

<sup>1780</sup> Vratz 2002, S. 60f.; er präzisiert: »Eine musikalische Semiotik wird hingegen nicht in der Lage sein, für alle Varianten von Zeichen eine verbindliche Zuordnung zu ermitteln, weder auf eine Epoche bezogen oder einen einzelnen Komponisten noch auf verschiedene Stimmungen [...] Daher lassen sich Kompositionen noch viel weniger als literarischen Texten eindeutige Bedeutungen zuordnen. Wenn Musik in diesem Sinne denotatlos ist, dann ist sie stattdessen ‚in höherem Maße ästhetisch als die Wortkunst‘; sie ist abstrakter, offener, mehrdeutig.« (*ibid.*, S. 45).



Ungebrochene Konjunktur besitzt auch in dieser jüngsten Epoche der Librettoforschung das Phänomen *Literaturoper*; es wird dabei bis auf wenige Ausnahmen überwiegend von der Literatur- und Kulturwissenschaft fokussiert. Während beispielsweise die Studien von Barbara Busch<sup>1781</sup>, Stephan Mösch<sup>1782</sup> und Swantje Gostomzyk bereits im Rahmen der Besprechungen von Kapitel 3 aufgegriffen wurden, wäre hier der Ansatz von Gostomzyk kurz eingehender zu betrachten;<sup>1783</sup> ihre grundsätzliche Positionierung, welche die Petersen/Winter-Definition aufgreift und (letztlich folgenlos) »reformuliert«, wurde bereits erläutert. Verstärkten wissenschaftlichen Handlungsbedarf fordert sie für *Literaturoper* und Librettologie gleichermaßen:

So haben Librettoforschung und Librettologie die Geschichte und Poetik des Librettos umfangreich behandelt. Aus der Perspektive der *Literaturoper* jedoch fehlt bisher ein detaillierter Blick auf die Anforderungen an eine ‚Librettisierung‘ eines Erzähltextes im Vergleich zu der eines Dramas, sowie eine Prüfung der Möglichkeit, andere literarische Werkformen in ein *Literaturoper*-Libretto zu überführen.<sup>1784</sup>

Auch Gostomzyk geht davon aus, dass die grundlegenden Fragen der Librettoforschung (und ebenso der Librettologie, die sie allerdings nicht weiter voneinander abgrenzt) zufriedenstellen geklärt wären; aufgrund ihrer intensiven Petersen/Winter-Rezeption und der Interdisziplinarität ihres Ansatzes<sup>1785</sup> zeigen sich ihre Prämissen stark an literarischen Gattungsmodellen orientiert:

Im folgenden werden die dargestellten Gattungskonventionen anhand ihrer Ausprägung in der Transformation des literarischen Vorlagetextes konkretisiert. Vier mögliche Gruppen von Vorlagentexten werden dabei differenziert betrachtet: das Drama, der Erzähltext, das Gedicht und andere literarische Texte. Als Grundregel kann dabei gelten: Je stärker der literarische Text zu Gunsten der Gattungsanforderungen des Librettos verändert wird, desto weiter entfernt sich das entstehende Libretto von den Kriterien der *Literaturoper*.<sup>1786</sup>

Eine solche Unterscheidung – dies haben nicht nur die Besprechungen in Kapitel 3 verdeutlicht – erscheint allerdings weder praktikabel noch sinnvoll: So ist etwa die Intensität des Eingreifens, sofern sie über quantitative Aspekte hinausreichen soll (und dies müsste sie zweifelsohne, soll es sich um wissenschaftliche Prämissen handeln), kaum adäquat beschreibbar, da auch »kleine« Eingriffe nachhaltige Wirkung ausüben können und umgekehrt tief eingreifende Bearbeitungen nur graduelle Konsequenzen haben können – es wäre abwegig, dem *Wozzeck* von Berg einen (wie auch immer gearteten) »höheren« Status als *Literaturoper* angedeihen lassen zu wollen als *Der Prinz von Homburg* von Bachmann/Henze, nur weil in letzterem Fall »gravierende« Textänderungen durchgeführt wurden. In gleicher Weise sonderlich wäre es wiederum, aufgrund der Gattung der Vorlage Klassifizierungen vornehmen zu wollen (und somit beispielsweise Britten's *Billy Budd*, »nur« auf einer Erzählung von Hermann Melville beruhend, nicht als *richtige* *Literaturoper* zu kennzeichnen). Die Fixierung auf literarische Gattungen scheint zudem umso nutzloser, je weniger von deren fest umrissener Gestalt ausgegangen werden kann: Ebenso sehr, wie im Musiktheater seit dem 20. Jahrhundert konventionelle und gleichsam obligatorische gattungstypologische Kategorien (bis hin zur völligen Entgrenzung) zunehmend obsolet werden, gilt dies auch für literarische Artefakte, weswegen die Literaturwissenschaft von einer strikten konventionellen Einordnung nach Gattungen inzwischen

<sup>1781</sup> Busch 2000.

<sup>1782</sup> Mösch 2002.

<sup>1783</sup> Auch deswegen, weil sie nach Beck, der 1997 insgesamt 95 Seiten zur Theorie des Librettos anbietet, mit 70 Seiten die – bis dato – zweitumfangreichsten theoretischen Abhandlungen vorlegt.

<sup>1784</sup> Gostomzyk 2009, S. 33.

<sup>1785</sup> Ihr Dissertationsprojekt entstand zugleich in der Literatur- und Musikwissenschaft (ebenso übrigens wie die Studie von Tumat 2004).

<sup>1786</sup> Gostomzyk 2009, S. 41.

ebenso Abstand nimmt. Jedenfalls scheidet Gostomzyk die Literaturoper aufgrund des intermedialen Phänomens *Medienwechsel* von der »konventionellen« Oper:

Die Literaturoper ist eine Kunstform, die sich innerhalb der plurimedialen Gattung Oper durch einen Medienwechsel auszeichnet. Als Voraussetzung für die Untersuchung der intermedialen Transformation sollen zunächst Text- und Medienbegriff expliziert sowie die Literaturoper innerhalb der Intermedialitäts-Forschung verortet werden. [...] Auf den konkreten Fall übertragen heißt das: die Literaturoper kombiniert wie jede Oper einen dramatischen, einen musikalischen und einen theatralen Text, die sich in Libretto, Partitur und Aufführung manifestieren. Ihre Medien sind die Sprache, die Musik und die Szene. Die besondere »Qualität des Intermedialen« der Literaturoper entsteht dann durch den Medienwechsel [...] Auf die Produktion der Literaturoper übertragen: Der sprachlich fixierte literarische Text in seiner Einrichtung als Libretto wird transformiert in die Medien Musik und Szene mit ihren eigenen semiotischen Bedingungen. Der literarische Text wird zur Quelle der Literaturoper – und Intermedialität »zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff.«<sup>1787</sup>

Grundsätzlich erhebt sich die Frage, weshalb der von ihr beschriebene Prozess nur für die Literaturoper gelten sollte: Als intermedialen Vorgang beschreibt sie nämlich keineswegs den Transfer vom literarischen Text zum Libretto, sondern den vom Libretto zur Partitur, weshalb zunächst kein Unterschied zwischen Literaturoper-Libretto und Originallibretto gesehen werden kann. Es hat mehrfach den Anschein, dass Gostomzyk die Intermedialitätsforschungsdebatte nicht ausreichend rezipiert, was beispielsweise auch in der nicht besprochenen Problematik der Semantizität und Semiotizität von Musik deutlich wird (ein zu diesem Zeitpunkt keineswegs mehr unbekannter Aspekt der einschlägigen Forschung).<sup>1788</sup> Gostomzyk verknüpft die »Medien« *Sprache, Musik* und *Szene* mit den »Materialien« *Libretto, Partitur* und *Aufführung*, die jeweils die *dramatischen, musikalischen* und *theatralen* »Texte« beinhalten würden; abgesehen davon, dass diese Einteilung nicht mit der aus der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse stammenden Perspektive (die in Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext unterteilt) konvergiert, scheinen Zweifel dahingehend angebracht, ob nicht die ersten beiden Kategorien (Sprache und Musik bzw. Libretto und Partitur bzw. dramatischer und musikalischer Text) in der letzten Dimension (Szene, Aufführung, theatraler Text) gleichsam vollständig enthalten seien: Ginge man etwa davon aus, dass Gesang als ein »intermediales« Phänomen (in Form einer nicht mehr trennbaren Karyogamie von Sprache und Musik) den eigentlichen Nukleus eines musiktheatralen Werkes darstellt, wären die den jeweiligen Texten entsprechenden Medien bzw. Kunstformen keineswegs mehr so eindeutig fixierbar, wie Gostomzyk dies hier unterstellt. Im Rahmen ihrer Überlegungen entwickelt sie dabei ein musiktheatrales Kommunikationsmodell<sup>1789</sup>, das als Baustein für ihr spezifisches Analysemodell der Literaturoper dienen soll:

Methodischer Grundsatz ist, bewährte Analysekrriterien der Literaturwissenschaft und damit der Werke, die der Literaturoper zu Grunde liegen, mit musikwissenschaftlichen Erkenntnissen zur Opernanalyse zu verbinden und so ein Analyse-Raster zu entwickeln, das eine Vergleichbarkeit von literarischem Prätext, dramatischer Zwischenform

<sup>1787</sup> Ibd., S. 33ff.

<sup>1788</sup> Auch bei ihrer Reprise der sechs Kategorien der Funktion von Opernmusik nach Petersen geht sie auf diesen Aspekt nicht ein (vgl. ibd., S. 56ff.); Petersen selbst differenziert dabei in (1) Fokussierung, (2) Bestimmung des Gesamtcharakters, (3) Bildung einer spezifischen Sinnschicht, (4) Charakterisierung der Figuren, (5) Ausdruck des Unbewussten, (6) Bestätigung und Brechung der Bühnenillusion (siehe dazu Petersen 1992, S. 31-52); allerdings verortet er dieses spezifische Ausdruckspotential nur beim Musikdrama, womit er auf *die Linie Wagner – Strauss – Berg* abzielt: »Es ist klar, daß sich die Frage nach den Funktionen der Musik in der Oper bei Werken dieser Art besonders eindringlich stellt, weil in ihnen eine wirkliche Musikalisierung des Theaters stattgefunden hat, mehr als im Singpiel oder der Operette, intensiver als im epischen Musiktheater oder den anderen Opernformen im Gefolge der neuen Sachlichkeit in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts.« (ibd., S. 33).

<sup>1789</sup> Gostomzyk 2009, S. 66ff. Das vorgelegte Modell gerät allerdings am Ende derart umfangreich (weil es sämtliche an der Genese und Inszenierung beteiligten Kräfte zu integrieren versucht), dass es nur noch als Abbildung (!) dargestellt werden kann (Gostomzyk selbst kann es nicht mehr mit Worten beschreiben, siehe ibd., S. 71) und dadurch so allgemein wird, dass es außer ohnehin bereits bekannten (und evidenten) Strukturen nicht weiter zielführend ist.

(Libretto) und musikalisch-dramatischem Endprodukt (Partitur) des Transformationsprozesses gewährleistet. Nur durch diese Vergleichbarkeit läßt sich anschließend der Grad der Übereinstimmung von sprachlicher, semantischer und ästhetischer Struktur der Texte ermitteln, der die Grundlage für eine Interpretation des Musiktheater-Werks als Literaturoper ist. Folgende Analyse-Ebenen werden für die Literaturoper übernommen: Großform, Dramaturgie, Zeit, Raum, Modus und Stimme sowie Personal und Figur.<sup>1790</sup>

Allerdings scheint Vorsicht geboten, damit nicht technische Speichermedien mit den darin enthaltenen Kunstformen verwechselt werden und als Folge dessen ungeeignete Analysemethoden auf Gegenstände appliziert werden, die mit diesen nicht adäquat beschreibbar sind: So wäre zu diskutieren, ob die Kunstform *Oper* mit literaturwissenschaftlichen Methoden überhaupt befriedigend erfassbar sei. Deutlich wird in Gostomzyks Beschreibungen, dass sie davon ausgeht, die Musik würde auf das Libretto lediglich (passiv) reagieren, denn sie scheidet es als dramatische »Zwischenform« vom musikalisch-dramatischen Endprodukt. Bei der Analyse der von ihr vorgebrachten sechs Kategorien wird das zuvor errichtete Kommunikationsmodell allerdings kaum integriert und intermediale Aspekte bleiben erstaunlicherweise völlig unberücksichtigt.<sup>1791</sup> Die jeweils zu den einzelnen Kategorien vorgebrachten Vorgehensweisen verknüpft sie zwar mit bereits bekannten Überlegungen,<sup>1792</sup> vermag aber keine neuen Antworten zu liefern, womit auch diese vermeintlich »neuen« Perspektiven wieder auf die bereits bekannten »alten« Probleme rekurren.<sup>1793</sup> Trotz der Verwendung einer erweiterten Nomenklatur kann im Kern von Gostomzyks Analyseversuch – analog zu Tumats These – ein mehrstufiges kontrastierendes Prinzip erkannt werden:

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literaturoper beginnt mit dem literarischen Vorlagentext. [...] Der zweite Schritt ist eine detaillierte Analyse des musiktheatralen Werkes, und zwar zunächst des Librettos, dann der Partitur. Voraussetzung für die notwendige Vergleichbarkeit aller drei Ergebnismengen ist dabei, die Opernanalyse nach aus der Literaturwissenschaft abgeleiteten Kriterien vorzunehmen. Es folgt als dritter Schritt der Vergleich der drei Ergebnismengen. [...] Die Theaterwissenschaft würde als vierte Ebene die der Aufführung untersuchen. [...] Abschließend erfolgt die Interpretation des musiktheatralen Werkes als Literaturoper.<sup>1794</sup>

Problematisch bliebe dennoch die explizit geforderte Anwendung literaturwissenschaftlich basierter Analysemethoden auf die Oper sowie der Verdacht, dass Gostomzyk grundsätzlich die Bedeutung der unterschiedlichen Ebenen vernachlässigt: Es scheint wenig gewonnen, den Librettotext nach literaturwissenschaftlichen Methoden zu untersuchen, wenn literaturwissenschaftliche Aspekte in der performativen Dimension überhaupt nicht mehr wirksam sind. Ebenso unscharf bleibt auch die Abgrenzung zwischen Literaturoper und *Nicht-Literaturoper*: »Es wird hier nicht allgemein für die Oper, sondern speziell die Literaturoper formuliert. Doch ist in vielen Fällen ohne große Eingriffe

<sup>1790</sup> *Ibd.*, S. 72.

<sup>1791</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 72ff.

<sup>1792</sup> Etwa hinsichtlich der Zeitstrukturen der Oper oder der spezifischen »Erzählhaltung« (also Fragen nach der Epizität): »Wo nehmen Sprache, Musik und Szene eine stark vermittelnde Rolle ein, wo erzeugen sie dramatische Unmittelbarkeit? Und mit welchen Mitteln geschieht dies? Wessen Sicht nehmen Sprache, Musik und Szene ein?« (*ibd.*, S. 78).

<sup>1793</sup> Gostomzyk erklärt etwa den Vorgang der räumlichen Bedeutungsaufladung: »Schließlich hat die Oper auch mehr Möglichkeiten als das Schauspiel, mit der Semantisierung von Räumen zu arbeiten. Zum einen können bereits semantisch konnotierte Klänge verwendet werden, um Räume zu charakterisieren (etwa Kirchenglocken für einen sakralen Raum, Herdenglocken oder klassische Hirteninstrumente für eine ländliche Naturlandschaft, Blechblasinstrumente für einen militärischen Kontext), zum anderen können innerhalb der Oper selbst Räume mit musikalischen Mitteln semantisch geprägt und eingesetzt werden. Hierfür hat die Musikwissenschaft den Terminus der *couleur locale* geprägt.« (*ibd.*, S. 76). Was sie jedoch unerwähnt lässt, ist die Antwort auf die Frage danach, wie diese Semantisierung eigentlich *funktioniert*; nur dann wäre dies mit wissenschaftlichen Methoden erfassbar und reproduzierbar, wohingegen es sich auf dieser Ebene lediglich im Bereich des assoziativen Arbiträren bewegt.

<sup>1794</sup> *Ibd.*, S. 82.

von dem besonderen auf den allgemeinen Fall zu abstrahieren.«<sup>1795</sup> Gerade wenn jedoch in vielen Fällen ohne größere Eingriffe auf Allgemeines abstrahiert werden könnte, stellt sich erstens die Frage, weshalb Gostomzyk nicht zuerst eine allgemeine Theorie darlegt und später an den jeweiligen Stellen kurz für den speziellen Fall der Literaturoper anpasst, und zweitens, weshalb – sollten die Unterschiede zwischen einer allgemeinen Operntheorie und der von Gostomzyk propagierten Theorie der Literaturoper derart gering sein – ein solch umfangreiches Herausarbeiten einer speziellen Analyse­methode der Literaturoper erforderlich ist. Aus Sicht der Debatte um die Theorie der Librettoforschung dagegen könnte eine von Gostomzyk beschriebene Dissoziation des dramaturgischen Verständnisses durchaus Relevanz besitzen; sie beobachtet dieses

[...] zum einen auf der Ebene der Handlung, die weitgehend im Libretto und damit sprachlich fixiert ist, zum anderen auf der Ebene der sogenannten musikalischen Dramaturgie. Diese umfaßt im großen die Gliederung in Nummern, Dialoge und/oder durchkomponierte Passagen sowie die Übergänge zwischen ihnen. Im kleinen lassen sich auch innerhalb der Nummern bzw. durchkomponierten Szenen musikalische Entwicklungen, etwa Verdichtungen oder Wiederholungsstrukturen, ausmachen. Wichtig ist dabei die Kenntnis der jeweiligen historischen Konventionen des Musiktheaters, um bestimmte dramaturgische Wendungen als Abweichung oder Bestätigung dieser Konvention einordnen zu können.<sup>1796</sup>

Ein Vorteil dieser Perspektive kann darin gesehen werden, dass hier eine bestimmte Ebene des Musikalischen adressiert ist, die sich (zunächst) nicht mit dem Bedeuten auseinandersetzen muss, da es sich primär um formale Eigenschaften handelt; zugleich scheint sie auch von musikalischen Laien (worunter letztlich jeder *Nicht*-Musikwissenschaftler zu rechnen wäre) ansprechbar. Somit liegt gerade im Moment des Kontrastierens beider Ebenen ein Potential fruchtbarer Beobachtungen, die bereits bei einer grundlegenden Suche von Analogien und Differenzen zwischen musikalischer und dramatischer Ebene auftreten dürften.<sup>1797</sup>

Der umfangreichen Theorie von Gostomzyk gegenüber greift die Mehrheit der übrigen Beiträge dieser Periode zur Literaturoper eher einzelne Aspekte auf, wie etwa die Differenz zwischen versifizierten Texten und Prosalibretti. In der von Geoffrey Chew und Petr Macek herausgegebenen Aufsatzsammlung zu den Literaturopern von Leoš Janáček beispielsweise betont Chew nachhaltig eine Intertextualität der Oper,<sup>1798</sup> ohne jedoch weitere Details zu Verortung und Funktionsweise zu erläutern (auch wenn er neben der Genese auf den Aspekt der Rezeption eingeht)<sup>1799</sup>. Wichtiger für ihn (und viele der in diesen Sammelband aufgenommenen Beiträge) ist dagegen die Unterscheidung, ob es sich bei dem Text des Librettos um *Ungebundene Prosa* oder *Verse* handelt – ein Aspekt, der in der

<sup>1795</sup> Ibid., S. 72.

<sup>1796</sup> Ibid., S. 73.

<sup>1797</sup> Diese Perspektive einer doppelten Dramaturgie darf keinesfalls mit Dahlhaus' Prinzip der Vermittlung von literarischer Stoff- und musikalischer Formgeschichte gleichgesetzt werden (siehe dazu Dahlhaus 1986, S. 95), denn während Dahlhaus literarische Topoi mit musikalischen Formen als *epochenspezifische* Paradigma kombiniert sieht, fahndet Gostomzyks Ansatz zuvorderst nach *werkimmanenten* Strukturen, die zugleich Strategien der Bedeutungserzeugung darstellen. Zweifelsohne sind beide Ausprägungen miteinander verbunden, zielen jedoch auf ein divergierendes Erkenntnisinteresse (im Sinne Mikro- vs. Makrostruktur).

<sup>1798</sup> »If the model for a *Literaturoper* necessarily remains present as a structural element within the resulting opera, a *Literaturoper* is essentially, by definition, intertextual. It follows that the success of such opera can be measured, at least from this point of view, by the degree to which it succeeds in becoming part of the reception history of its model. (If so, Paul Griffiths's [sic!] notion [...] that a *Literaturoper* by definition leaves the original without reinterpretation, is directly contradicted, and I think rightly so.)« (Chew 2009, S. 8).

<sup>1799</sup> »Indeed, the ideal audience for a *Literaturoper* is an extremely sophisticated, knowing one, like the ideal audience for a cult movie quick to pick up subtle allusions.« (ibd.).

bisher geführten Diskussion um die spezifischen Qualitäten der Literaturoper nur insofern als relevant eingestuft wurde, als dass sich damit eine Loslösung von verbindlichen musikalischen Formprinzipien ergab. Wird etwa die These, dass eine modellhafte Literaturoper in Prosa vorliegen sollte, mit der Forderung ergänzt, dass die Vorlage aus einem Drama bestehen muss, gelangt man zur Perspektive von Jiří Vysloužil, der eine informative Zusammenfassung von Janáčeks musiktheatralem Schaffen gibt, aber dabei aufgrund der Dramenvorlagen nur *Jenufa* (Originaltitel *Její pastorkyňa*), Katja Kabanova (*Kát'a Kabanová*) sowie *Die Sache Makropulos* (*Věc Makropulos*) als genuine Literaturopern versteht.<sup>1800</sup> Chew jedenfalls beschreibt den Wechsel von gebundenen Versen zu freier Prosa nicht nur als lediglich ästhetische Variation, sondern zugleich – und auch in erheblich stärkerem Maße – als Symptom eines mentalen Wandels: »In that case, the setting to music of prose may seem to have been an aesthetic necessity for the period, a response to an inevitable historical development whose task was to unmask the false consciousness of Romanticism.«<sup>1801</sup> Im Zuge dieser Überlegungen macht er deutlich, dass die Literaturoper für ihn weniger ein systematisches Phänomen darstellt, sondern er vor allem an einem historischen Umschlagpunkt interessiert ist, den er im Zusammenhang der Verwendung textlicher Prosa und dem Auftreten eines musikalischen Realismus' sieht;<sup>1802</sup> er formuliert daher einen seinem Untersuchungsgegenstand zweckmäßigen Literaturopernbegriff.<sup>1803</sup>

An die Unterscheidung zwischen Versen und Prosa knüpft auch ein Aufsatz von Bernard Banoun an, der zwar zunächst unmittelbar auf die Literaturoper zu zielen scheint, aber eigentlich einen differierenden Bereich fokussiert, wie etwa Gier betont:

<sup>1800</sup> »Seine beiden ersten Opern komponierte Janáček noch auf Opern in Versen. Die mythologische *Šárka* (1888) komponierte er noch auf das ursprüngliche (versifizierte) Opernlibretto von Julius Zeyer. Die zweite Oper *Počátek románu* (Anfang eines Romans, 1891, 1984), die in Wirklichkeit ein mährisches Vaudeville darstellt, komponierte er auf ein versifiziertes Libretto von Jaroslav Tichý nach der gleichnamigen Erzählung von Gabriela Preissová. Opern in Versen komponierte dann Janáček mit Ausnahme von *Osud* (Schicksal, 1907) nicht mehr. Aber die ‚drei Romanbilder‘, wie Janáček seine Oper *Osud* auf eigenes (von Fedora Bartošová versifiziertes) Libretto manchmal bezeichnete, standen [sic!] mit ihren (freien) rhythmisierten Formen eher der Oper der Prosa als der in Versen nahe. Der größere, bedeutendere Teil von Janáčeks Opernwerk fällt unter den Dachbegriff Oper in Prosa. Nach der Chronologie der Entstehung sind es: *Její pastorkyňa* (*Jenufa*, 1903) nach dem Drama aus dem mährischen Landleben von Gabriela Preissová: zwei Teile der Oper *Výlety páně Broučkovy* (Ausflüge des Herrn Brouček), der eine *do měsíce* (auf dem Mond), der andere *do XV. století* (ins XV. Jahrhundert) (1917, mit Beteiligung einiger Dichter am Libretto) nach der Erzählung von Svatopluk Čech; *Kát'a Kabanová* (1921) nach der tschechischen Übersetzung von Vincenc Červinka des Dramas *Bouře* (Der Sturm) von Alexander Nikolajewitsch Ostrowski; *Přihody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchlein, 1923) auf Janáčeks Libretto nach der Erzählung von Rudolf Těsnohlídek; *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos, 1925) nach der Komödie von Karel Čapek; und *Z mrtvého domu* (Aus einem Totenhaus, 1928) auf Janáčeks Libretto nach *Zápisky z mrtvého domu* (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus) von Fjodor Michailowitsch Dostojewski.« (Vysloužil 2009, S. 131f.).

<sup>1801</sup> Chew 2009, S. 11.

<sup>1802</sup> Unter Berufung auf Hugh Macdonald (Macdonald, Hugh: »*The Prose Libretto*«. In: *Cambridge Opera Journal* 1 (1989), 2, S. 155-166) beschreibt Chew die Loslösung von gebundener Sprache im Verlauf des 19. Jahrhunderts: »So, however appropriate the idea of using prose libretti for operas may have been for France, it is clear that it sprang up, apparently independently, in various different places in the late 19th century. And in every case it appears to have been used in order to construct some kind of musical Realism [...]« (Chew 2009, S. 10).

<sup>1803</sup> »It will, I hope, be seen that no satisfactory overall definition of the *Literaturoper* is yet possible; the intertwining elements of Realism, intertextuality, subordination of musical considerations to literary ones, and the elevation of prose rather than verse into a normative position in the construction of libretti, form a complex matrix of criteria which do not easily map on to one another. Yet the emergence of the *Literaturoper* is a centrally important issue in the music history of the 'long 19th century'; and even if Janáček alone does not and cannot provide a basis for defining the genre, it is clear that his music too, by tapping into the *Literaturoper* in its own idiosyncratic way, 'encapsulates the paradox of a representative exception'.« (ibid., S. 12).

BERNARD BANOUN [...] stellt (an Beispielen von Mussorgski über Richard Strauss bis zu Janáček (*Jenufa* und Max Brods deutsche Übersetzung) eine Beziehung her zwischen Literaturoper, Prosaform und Verwendung von Alltagssprache, bzw. stilistischer Vielfalt im Libretto. Es geht ihm um das literarisch anspruchsvolle Libretto in der Zeit des Naturalismus, das man um der terminologischen Eindeutigkeit willen wohl besser von der 'Literaturoper' unterscheiden sollte.<sup>1804</sup>

Deutlich wird diese Perspektive dadurch, dass sich Banoun unter Bezug auf Dahlhaus' »Entwicklungstheorie«<sup>1805</sup> auf die durch Wagner veränderten Bedingungen beruft<sup>1806</sup> und somit die Textkonzeption des Librettos in Prosa als relevant erachtet (und weniger die Relation zu bereits vorhandenen Vorlagen)<sup>1807</sup>; deshalb fasst er auch den *Rosenkavalier* als »echte« Literaturoper auf<sup>1808</sup> – eine Haltung, die er mit Jürg Stenzl<sup>1809</sup> und Horst Oberbeil<sup>1810</sup> teilt.<sup>1811</sup>

Oswald Panagl plädiert prinzipiell für die Beibehaltung des strittigen Begriffs und beschreibt *Glanz und Elend einer zum Terminus geronnenen Augenblicks- und Gelegenheitsbildung*<sup>1812</sup>, kann aber mit seiner recht unspezifischen Forderung nach einem *Inventar distinkter Merkmale, die bei Bedarf auch noch qualitativ gewichtet werden können*<sup>1813</sup> die Debatte ebenfalls nicht weiter befeuern.

<sup>1804</sup> Gier, Albert: »Lektüre-Notizen«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 10 (2003), S. 32.

<sup>1805</sup> »Dahlhaus établit ici une distinction entre le livret pauvre de sens de l'opéra traditionnel, et le drame wagnérien, qui viserait à la plénitude du sens, et explique cette évolution par une convergence progressive entre le théâtre musical et le théâtre parlé. Cette évolution mènerait au *Literaturoper*, dont Dahlhaus propose une définition restrictive : il exclut de cette catégorie l'adaptation ou le livret inspiré d'une œuvre littéraire telles qu'on les pratiquait en particulier au XIX<sup>e</sup> siècle à partir de pièces de théâtre ou d'œuvres narratives souvent contemporaines ou récentes (opéras d'après Shakespeare, Schiller, Hugo, Dumas, etc.); le *Literaturoper* est uniquement auteur n'avait donc pas conçu comme un livret.« (Banoun 2003, S. 227).

<sup>1806</sup> »Wagner, même s'il était lui-même l'auteur de livrets conçus d'emblée comme tels, est donc à la source du livret du *Literaturoper* dans la mesure où il s'agit pour lui tout d'abord de trouver une forme dramatique nouvelle capable de susciter un drame musical nouveau, ensuite de revaloriser le genre du livret.« (ibid., S. 239).

<sup>1807</sup> Damit ist es letztlich auch unerheblich, dass er von einem weitem Begriffsverständnis ausgeht: »En outre, le texte d'un *Literaturoper* n'est pas obligatoirement un texte de théâtre, même si tel est le plus souvent le cas. Il peut s'agir aussi d'un texte narratif, à la condition que sa structure soit reprise sans changement – ainsi d'une pièce de théâtre musical comme le monodrame *Kassandra* de Michael Jarrell (1996), dont le texte est repris du roman de Christa Wolf, écrit à la première personne et dont la transposition sur scène est ainsi possible.« (ibid., S. 227, Anmerkung 2).

<sup>1808</sup> Siehe ibid., S. 234f.

<sup>1809</sup> Siehe Stenzl 1979, S. 226 und Stenzl 1981, S. 45.

<sup>1810</sup> Oberbeil verwendet im Übrigen eine enge Definition der Literaturoper, die sich aber nicht näher mit problematischen Aspekten auseinandersetzt: »Unter Literaturoper verstehen wir heute eine Oper, in der die textliche Vorlage wörtlich in Musik umgesetzt wird. Das so entstandene Libretto ist eine für den Operngebrauch gekürzte, in seltenen Fällen ergänzte Theaterfassung. Die Literaturoper entstand aus dem Bedürfnis nach besseren literarischen Texten, die der Musik künstlerisch ebenbürtig sein sollten. Wort und Ton sollten sich ergänzen und zu einer Einheit verschmelzen. Im Gegensatz zur traditionellen Oper wurde eine Synthese von Text, Schauspiel und Musik in Form gleichberechtigter Elemente des Musiktheaters entwickelt. Die Gesangspartien dienten der Ausdeutung der Texte, nicht der Ausuferung der Arien zur Selbstdarstellung der Sänger. Das brachte einen Wechsel von der Nummernoper zur durchkomponierten Oper.« (Oberbeil 2002, S. 128).

Im Zentrum seines Interesses liegt dabei das Zusammenspiel von Dichter und Komponist im *Rosenkavalier* und keine systematisch-theoretische Betrachtung (»Eine überzeugendere Symbiose von Wort und Ton als im *Rosenkavalier* wurde in keiner anderen Oper mehr erreicht.« (ibid., S. 133)). Dass Oberbeil gerade dieses Werk als Beispiel für die Gattung der Literaturoper heranzieht, ist insofern erstaunlich, als es seiner Definition in kaum einem Aspekt entspricht (»Als Beispiel par excellence gilt ‚Der Rosenkavalier‘, weil bei dieser Oper kein fertiger Text vorlag [...]« (ibid., S. 128)). Trotz verschiedener Quellen, die Hofmannsthal inspirierten, wird dieses Libretto in der Regel eher als originale Konzeption verstanden.

<sup>1811</sup> Ein durchaus diskussionswürdiger Sachverhalt, denn eben jenes Werk wird demgegenüber von Fricke und Plachta als genuines *Originallibretto* verstanden (siehe Fricke 1985, S. 95 und Plachta 2003, S. 17).

<sup>1812</sup> Panagl 2009, S. 15.

<sup>1813</sup> Ibid., S. 25.

ern, da er seinen Vorschlag zur Systematisierung des Begriffsbereichs nicht weiter ausführt;<sup>1814</sup> zumindest können seine sprachwissenschaftlichen Erläuterungen das Festhalten an der Bezeichnung sanktionieren:

Als zusammengesetztes Wort gehört *Literaturoper* zum Typus der sogenannten Determinativkomposita, bei denen das erste Element das Hinterglied inhaltlich bestimmt und spezifiziert: man vergleiche nur die radikalen Unterschiede, sobald man *Fassbier* zu *Bierfass* oder *Milchflasche* zu *Flaschenmilch* umgestaltet. [...] So geht aus der Wortstruktur allein nicht hervor, dass im Ausdruck *Damenwahl* die Frau ihren Tanzpartner auswählt, während bei *Präsidentenwahl* Kandidaten für ein Amt gekürt werden. [...] Aber auch in einem morphologischen Muster, das unserem Terminus nahe steht, gibt es ganz unterschiedliche Deutungsvarianten und syntaktische Bezüge. So bezeichnet in *Holzbrücke* das erste Glied das Material, in *Eisenbahnbrücke* die Verwendung, in *Zugbrücke* die Funktionsweise, in *Kettenbrücke* eine Bauform und in *Notbrücke* den Anlass für die Errichtung. Dasselbe gilt nun mutatis mutandis für eingeführte Komposita mit dem zweiten Element Oper. [...] Die Lesart ‚musikalisches Bühnenwerk, das auf einer Vorlage aus der Belletristik beruht oder wesentlich darauf zurückgreift‘, ermöglicht freilich eine beträchtliche Bandbreite der konkreten Auslegung [...]<sup>1815</sup>

Wenn auch Panagl an gut gewählten Beispielen die definatorische Problematik des Terminus' plastisch veranschaulicht,<sup>1816</sup> so ist sein Beitrag jedoch weit mehr Diagnose als genuiner Lösungsansatz dieser Aspekte.

Paola Maria Filippi referiert in ihrem Aufsatz über die erste italienische *Literaturoper*,<sup>1817</sup> dem 1895 uraufgeführten *Guglielmo Ratcliff* von Pietro Mascagni mit einem Libretto von Andrea Maffei (nach der Tragödie *William Ratcliff* von Heinrich Heine); bei ihrer Einschätzung rezipiert sie überwiegend einen Beitrag von Jürgen Maehder, der wiederum für einen engen Definitionsbegriff plädiert:

The present study tries to restrict the term *Literaturoper* to a narrow but precise definition: opera based on a text that existed as a play before it was set to music by another person. This definition excludes many borderline cases in which the term is often used to indicate literary value of the libretto itself, or of the source play, novel or poetry.<sup>1818</sup>

Allerdings schweigt sich Maehder (und somit auch Filippi) über die einzufordernde Nähe zwischen dramatischer Vorlage und Bearbeitung aus, die als kritischer Punkt der engen Definitionsansätze erscheint; ebenso knapp behandelt Maehder den Aspekt einer spezifischen Werkstruktur, die er bei gezielt für das Musiktheater konzipierten Texten im Vergleich zu Schauspielen erkennt, wobei sich die Streitigkeiten um die Existenzberechtigung des Terminus' *Literaturoper* allerdings mehrheitlich exakt daran festmacht.<sup>1819</sup> Durch Maehders bzw. Filippis Ansätze wird die Konjunktur der Literatu-

<sup>1814</sup> Panagl fordert etwa, sich von rein binären Definitionen abzuwenden und stattdessen zwischen Ideal-, Real- und Mischtypen zu unterscheiden: »Man sollte daher wohl besser von prototypischen, vorrangigen und gemischten Varianten der *Literaturoper* sprechen, anstatt einen eingeführten operationalen und plausiblen Terminus prinzipiell zu verwerfen.« (ibd., S. 25).

<sup>1815</sup> Ibd., S. 21f.; siehe dazu auch Kapitel 3.1.

<sup>1816</sup> »In wissenschaftlichen Darstellungen der Zusammenarbeit zwischen dem Dichter Hugo von Hofmannsthal und dem Komponisten Richard Strauss wird durchwegs mit methodischer Sorgfalt zwischen *Literaturoper* und Opernlibretto unterschieden. Dem ersteren Typus gehöre nur *Elektra* an, die letztere Kategorie aber werde in den Textbüchern von *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Frau ohne Schatten*, *Ägyptische Helena* und *Arabella* repräsentiert. Gegen die strikt komplementäre Trennung lässt sich von einem streng terminologischen Standpunkt aus kaum argumentieren: Denn immerhin hat der Musiker im Falle der *Elektra* ein autarkes Bühnenwerk des Dichters, ähnlich wie die Übersetzung des Salome-Texts von Oscar Wilde, zum Musikdrama vertont, während in allen anderen Fällen Hofmannsthal von Anfang an und in ständigem, bisweilen konfliktreichem Kontakt mit dem Komponisten eine Operndichtung geschaffen hat. Dennoch verschwimmen bei näherem Zusehen und aus pragmatischer Perspektive die scheinbar so hermetischen Grenzen.« (ibd., S. 23f.).

<sup>1817</sup> »*Guglielmo Ratcliff* è considerata la prima *Literaturoper* in Italia [...]« (Filippi 2011, S. 81).

<sup>1818</sup> Maehder 1988, S. 92.

<sup>1819</sup> »Since most musico-dramatic works of the nineteenth century are based on novels or plays, a broader concept of *Literaturoper* inevitably fails when applied to the operatic culture of nineteenth-century Europe. It could only dis-

roper in Italien verdeutlicht; neben Mascagnis Heine-Rezeption *Guglielmo Ratcliff* erweisen sich etwa die Texte von Gabriele D'Annunzio als beliebte Vorlagen.<sup>1820</sup>

Dass die Ausführungen von Carl Dahlhaus auch gegenwärtig noch viele Überlegungen zum Thema *Literaturoper* »überschatten«, verdeutlicht sich nicht nur im Aufsatz von Ewa Wojno-Owczarska;<sup>1821</sup> allerdings zeigt sich bei ihr die Unzweckmäßigkeit dieser übermäßigen Fixierung auf Dahlhaus als vermeintlichen Pionier dieses Bereichs signifikant.<sup>1822</sup> Ähnliches gilt auch für Kai Köhler, der in seinem Artikel zwar Literaturopern nach Vorlagen von Kleist behandelt, jedoch hinsichtlich theoretischer Positionen nicht zu einer tieferen Einsicht in das Thema *Literaturoper* beiträgt, weil er – sich ausschließlich auf Dahlhaus berufend – die nachhaltig diskutierte Problematik des Terminus' nicht bespricht, sondern von einer fest bestimmaren Gattung<sup>1823</sup> einer fest bestimmaren Kunstform<sup>1824</sup>

---

tinguish a small minority of operas based on an original plot from the large majority with a pre-existing plot (one very oft taken from a different literary culture). The distinction between pre-existing texts and texts conceived for musical setting, however, includes the intrinsic structure of the work itself. A libretto by Scribe based on a play by Schiller and a libretto by Scribe of the author's own invention would not differ significantly in structure, whereas a libretto by Arrigo Boito differs completely from a contemporary play like *Nerone* (1872) by Pietro Cossa, which was set to music by Mascagni more than sixty years after its premiere as a drama.« (ibd., S. 93).

<sup>1820</sup> »The next attempt at the direct composition of a pre-existing play was made eleven years after the premiere of *Guglielmo Ratcliff*. After setting one libretto by Fontana (*Asrael* (1889)), a mixture of *Mefistofele* and *Lohengrin* in terms of plot and local color, and two by Luigi Illica (*Cristoforo Colombo* (1892) and *Germania* (1902)), which were to remain his greatest successes, Alberto Franchetti decided to tackle the recently published 'pastoral tragedy' *La figlia di Iorio* (1904), written by d'Annunzio for Eleonora Duse. The opera (though it remains virtually unknown) opens a new chapter in the history of Italian *Literaturoper*, if only because the tradition of setting texts by d'Annunzio was to continue for more than a decade and includes Mascagni's *Parisina* (1913), Riccardo Zandonai's *Francesca da Rimini* (1914), Ildebrando Pizzeti's *Fedra* (1915), and Italo Montemezzi's *La nave* (1918).« (ibd., S. 108).

Allerdings scheint dabei der durch den zweiten Weltkrieg bedingte Einbruch in der Entwicklung der Literaturoper in Italien nachhaltiger als in Deutschland: »For a few years, *Literaturoper* of the *fin de siècle* opened perspectives on an avant-garde music theater and created the musical and technical basis for a fusion of poetry and music that could have rivaled that of other European musical cultures. But after the deaths of Leoncavallo and Puccini an interest in plot rather than in the literary value of texts was reinforced by the pervasive influence of Fascist ideology on the choice of subjects for the Italian opera. [...] A reluctance and inability to accept a new, atonal concept of musical language reduced Italian opera of the Fascist era to a provinciality from which it recovered only after World War II with the dramatic works of Luigi Dallapiccola.« (ibd., S. 128).

<sup>1821</sup> Auch Chew etwa unterstellt, dass der Terminus von Dahlhaus geprägt worden sei bzw. zuvorderst mit ihm assoziiert: »The term 'Literaturoper' itself has been most often associated with Carl Dahlhaus, who famously used it in a study, best known from its publication in 1983 [...]«. (Chew 2009, S. 6). Ähnlich äußert sich auch Banoun (vgl. Banoun 2003, S. 227).

<sup>1822</sup> Sie gibt an: »Das Interesse für Opern, die nach Motiven der Weltliteratur entstanden sind, war immer da, jedoch fehlten vor Dahlhaus theoretische Abhandlungen, die Literaturopern als Vertonungen existierender Dramen von anderen Opern nach literarischen Vorlagen abgegrenzt hätten.« (Wojno-Owczarska 2007, S. 185). Dass diese These nicht korrekt ist, beweist einerseits der Text Istel, der bereits konkret von gekürzten Literaturdramen spricht (siehe dazu Istel 1914, S. 44), und andererseits das *Close reading* von Dahlhaus' Texten selbst (siehe dazu Kapitel 3). Wojno-Owczarska untersucht in ihrem Text wissenschaftliche Beiträge auf ihre Dahlhaus-Rezeption hin (erstaunlicherweise auch die vor Dahlhaus' These publizierten Schriften).

<sup>1823</sup> »Modernes Musiktheater wird von der traditionellen Oper durch seine Textgrundlage geschieden. [...] Nicht nur ein Stoff wird aufgegriffen, sondern der Wortlaut einer Dichtung selbst wird – mit gewissen Änderungen – zur Grundlage der Vertonung. [...] Ermöglicht ist der Wandel durch harmonische und rhythmische musikalische Neuerungen, die hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden können, die es jedenfalls ermöglichen, jedweden Text unabhängig von seiner metrischen Gestalt zu komponieren.« (Köhler 2010, S. 132). Weniger harmonische und rhythmische musikalische Neuerungen sind dabei für die Möglichkeit des Auftretens der Literaturoper verantwortlich, als vielmehr eine Abkehr vom Nummernschema (und somit an sich zunächst weder eine *musikalische* noch *rhythmische* Neuerung darstellt, sondern eher eine (musik-)dramaturgische Veränderung) und verbindlichen Versstrukturen sowie die Lockerung der Zensur, wodurch nun gewisse Stoffe überhaupt erst zur Vertonung herangezogen werden konnten.



ausgeht; seine Ausführungen besitzen damit eher im Rahmen der Fragen nach individuellen Werkkonzeptionen bei der Vertonung von Kleist-Vorlagen Relevanz.<sup>1825</sup> Deutlich wird die Problematik aber ebenso in einem Beitrag von Ivana Rentsch (im Rahmen eines 2011 publizierten Sammelbandes, der – interessanterweise – Dahlhaus' Einfluss auf die Musikwissenschaft behandelt), in dem sie seine Position zur Literaturoper erörtert. Nun stehen, wie bereits zuvor sichtbar wurde, Dahlhaus-Exegesen stets in einem gewissen Spannungsfeld, da aufgrund der Anzahl des hinterlassenen Materials für viele Haltungen sowohl bejahende Aussagen als auch schlagkräftige Gegenargumentationen aufzufinden sind und somit ein ergiebiger Steinbruch vorliegt, aus dem die unterschiedlichsten Fundstücke zu Tage gefördert werden können. Daher soll es hier weniger darum gehen, eine vermeintlich »richtige« Dahlhaus-Lesart zu propagieren; allerdings nähren sich am Aufsatz von Rentsch Zweifel, inwieweit die von ihr angeführten Kritikpunkte gerechtfertigt scheinen, da sich durch eine sorgfältige Lesart der hinterlassenen Schriften (gerade bei den von Rentsch selbst angeführten Zitaten) durchaus konträre Haltungen seitens Dahlhaus feststellen lassen. Sie misstraut bereits der grundlegenden Motivation seines Interesses an der Literaturoper: »Weshalb aber bediente sich Dahlhaus geradezu stoisch eines Terminus', dessen mangelnde Schärfe Peter Petersen noch 1999 zu einer etwas bemühten Definition veranlasst hat, um ihn überhaupt für die Wissenschaft zu retten?«<sup>1826</sup> Davon abgesehen, dass Petersens »Rettungsversuch« mehr Fragen aufwirft als klärt (vgl. Kapitel 3), versucht Dahlhaus keineswegs, sich an einen obsoleten Begriff zu klammern, sondern – ganz im Gegenteil – diesen unscharfen Terminus (wieder) wissenschaftlich nutzbar zu machen.<sup>1827</sup> Grundlegende Angriffspunkte ergeben sich für Rentsch etwa in der von Dahlhaus beschriebenen Verbindung zwischen dem Musikdrama Wagners und der Literaturoper sowie einer Konzentration auf die »frühen« Werke:

Indem aber Dahlhaus auf einen Zusammenhang zwischen Literaturoper und Musikdrama pochte, bestimmte er als zeitlichen Bezugspunkt der Gattung implizit die Komponistengeneration nach Wagner. Ganz entgegen der Intention der Tagung »Für und Wider die Literaturoper«, die den präzisierenden Untertitel »Die Situation nach 1945« trug, leitete Dahlhaus die Grundsätze »Zur Dramaturgie der Literaturoper« von *Pelléas, Salome, Elektra, Wozzeck* und *Lulu* ab. Selbst wenn Dahlhaus »schließlich auch noch Zimmermanns *Soldaten*« zur Literaturoper zählt [...], ändert die Erweiterung des Kanons nichts an der Prämisse, dass die Gattungsmerkmale in der Zeit um 1900 wurzeln.<sup>1828</sup>

Wenn sie allerdings bemängelt, dass Dahlhaus bei einer Tagung über die Literaturoper *nach 1945* deren Entstehungsgründe auf die *Zeit davor* verortet, wobei die zeitliche Diskrepanz den kardinalen

<sup>1824</sup> Er befindet etwa: »Das Prinzip einer in sich geschlossenen Welt, der die Zuschauer eben nur Zuschauen, ist in der traditionellen Oper grundsätzlich durchbrochen. Die Arie als tragendes Formteil hat keine handlungsimmanente pragmatische Funktion, sondern ist Selbstaussdruck einer Figur, ganz ans Publikum gerichtet. Auch in den Ensembles kommunizieren die Personen nicht miteinander, sondern richten ihre Gefühle und Gedanken oder Überlegungen an den Zuschauer.« (ibd., S. 133f.). Allerdings ist auch im Drama die Figurenrede kein Selbstzweck, sondern ebenso an den Rezipienten adressiert (ein der Arie im weitesten Sinne ähnliches Prinzip wäre dabei etwa der Monolog). Worauf Köhler dagegen eigentlich abzielt, ist eine (vermeintlich) höhere Kontinuität bei durchkomponierten Opern im Vergleich zur »traditionellen« Form der Nummernoper mit ihren einzelnen separierten Elementen.

<sup>1825</sup> So beschreibt Köhler zu Othmar Schoecks Adaption der *Penthesilea* (1927): »Gerade komplizierte Metaphern Kleists, die entweder Wort für Wort oder gar nicht verstanden werden, sind in Gesang umgesetzt. Beispiels dafür ist etwa Prothoes Bild vom Gewölbe, das gerade deshalb hält, weil jeder einzelne Stein nach unten stürzen will [...] Dies zeigt, dass es Schoeck in solchen Passagen vor allem um die Ausdrucksqualität von Gesang und Sprechen ging, weniger um Textverständlichkeit. Die Musik gewinnt so theatralische Qualität: Ihre Emphase zeichnet nach und vermittelt, was das sprachliche Bild in seiner vertrackt-paradoxen Logik zumindest in einer Aufführung auch nur als Ungefähres setzt.« (ibd., S. 142).

<sup>1826</sup> Rentsch 2011, S. 88.

<sup>1827</sup> Vgl. Dahlhaus 1982a, S. 22f. bzw. Kapitel 3.

<sup>1828</sup> Rentsch 2011, S. 89.

Kritikpunkt darstellen soll,<sup>1829</sup> erhebt sich die Frage, auf welcher Grundlage bzw. Wahrnehmungsebene Rentsch' Perspektive basiert: Die von Dahlhaus favorisierte Annahme von der Literaturoper als historischem (und nicht systematischem)<sup>1830</sup> Phänomen indiziert auch bei einer Favorisierung eines späteren Zeitabschnitts zweifelsohne die Erwähnung der Wegbereiter und Präformen. Als wesentlichen Aspekt der Verknüpfung von Musikdrama und Literaturoper beschreibt Dahlhaus, wie besonders durch Wagner die *technischen* Voraussetzungen geebnet wurden: Dies zeigt sich für ihn etwa durch eine allgemeine Aufwertung des Librettos<sup>1831</sup>, aber zugleich auch einer Abwendung von bekannten Modellen der Versifikation<sup>1832</sup>, was allerdings wiederum mit geänderten Kompositionstechniken sowie der Hinwendung zu anderen musikdramaturgischen Konzepten korreliert.<sup>1833</sup> Rentsch hingegen will jedoch eine derart intensive Fixierung Dahlhaus' auf die Literaturoperentwicklung aus dem Musikdrama Wagners erkennen, dass er andere Werke (*Boris Godunow* und *Die Heirat* von Modest Mussorgskij) aus diesem Zusammenhang lösen muss, um die von ihm postulierte Genealogie aufrecht erhalten zu können:

Da Dahlhaus jedoch die Literaturoper ›als dominierende(n) Operntypus des 20. Jahrhunderts‹ vorbehaltlos der Wagner-Nachfolge zurechnet, können die russischen Werke unmöglich Teil des von ihm verfochtenen Kanons werden: Es gebietet ihnen an einer dem Musikdrama verpflichteten historischen Folgerichtigkeit.<sup>1834</sup>

Allerdings klammert Dahlhaus die von Rentsch erwähnten Titel keineswegs vollständig aus, sondern weist lediglich darauf hin, dass es sich nicht um wörtlich übernommene Sprechdramen handelt:

Trotz tiefgreifender Änderungen, denen der Schauspieltext bei der Umformung zum Libretto unterworfen wurde, ist denn auch ‚Boris Godunow‘ als frühe Ausprägung des Typus der Literaturoper interpretierbar, sofern man statt der Wörtlichkeit des Textes im Detail die Übereinstimmung der dramaturgischen Struktur als ausschlaggebendes Kriterium gelten läßt. (Das Prinzip der Wörtlichkeit, das Jahrzehnte später bei Debussy und Richard Strauss den Über-

<sup>1829</sup> »Entgegen seiner im Anschluss vorgenommenen Auflistung von Werken aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verortet Dahlhaus den ›besonderen, charakteristischen Entwicklungszug‹ im Repertoire der ersten Jahrhunderthälfte [...]« (ibid., S. 90); Rentsch stört dabei seine »[...] implizite Schwerpunktsetzung auf Debussy, Strauss und Berg, mit Zimmermann und Henze als Nachzüglern [...]« (ibid.).

<sup>1830</sup> Vgl. Dahlhaus 1982a, S. 22f. bzw. Kapitel 3.

<sup>1831</sup> Es »[...] wurde von Wagner für den Operntext, der keiner mehr sein sollte, ein literarischer Anspruch erhoben, den das 20. Jahrhundert als Postulat übernahm, auch wenn es dessen Erfüllung durch Wagner selbst in Zweifel zog.« (Dahlhaus 1982c, S. 153).

<sup>1832</sup> »Dagegen bildete die dichterisch-musikalische Prosa, die von Wagner und Mussorgskij ins musikalische Drama eingeführt wurde, eine der tragenden Prämissen der Literaturoper des 20. Jahrhunderts.« (Dahlhaus 1982c, S. 154). Damit übrigens wird der Vorwurf Rentschs nachhaltig entkräftet, Dahlhaus wäre ausschließlich auf Wagner fixiert. Generell gilt es stets zu berücksichtigen, dass Wagners Texte kaum als genuine Prosa aufzufassen sind, da er sich – wenn auch nicht durchgängig – dennoch überwiegend an bestimmten Schemata orientiert: »Im November 1948 schließt er die Dichtung ‚Siegfrieds Tod‘ (mit dem Untertitel ‚Eine große Heldenoper in drei Akten‘) ab, jenen Text, der 1852 revidiert wird und dann den Schlußteil von ‚Der Ring des Nibelungen‘ mit dem Titel ‚Götterdämmerung‘ bildet. Es ist Wagners erste Dichtung in Stabreimversen bzw. Stabreimen, nachdem die Texte seiner Opern bis hin zu ‚Lohengrin‘ im wesentlichen vom Jambenvers Gebrauch gemacht hatten.« (Meyer-Kalkus 1996, S. 159). Dahlhaus präzisiert: »Die musikalische Prosa, der Zerfall der traditionellen syntaktischen Quadratur, war in Wagners Musikdramen seit *Rheingold* das Korrelat einer sprachlichen Form, die dichterisch, wegen des Stabreims, als Vers gelten mochte, im Hinblick auf die Musik aber nichts anderes als Prosa darstellte.« (Dahlhaus 1989b, S. 8).

<sup>1833</sup> Somit »[...] erinnert die Wagnersche Leitmotivtechnik dadurch an die Dramaturgie des Schauspiels, daß sie mit musikalischen Mitteln – ebenso wie der Schauspieldialog mit sprachlichen – über oder neben der sichtbaren Theaterwirkung eine zweite, imaginäre Welt konstituiert, deren Ort nicht die Bühne, sondern das reflektierende Bewußtsein der Zuschauer ist.« (Dahlhaus 1982c, S. 153). Ebenso »[...] zwang das Prinzip der stilistischen Kontinuität, das unter dem Namen ›unendliche Melodie‹ den Wagnerschen Musikdramen zugrunde liegt und durch das sich von der Diskontinuität der in Rezitative und geschlossene Nummern gegliederten Opern unterscheiden, zur Umformung der Arien in Monologe und der Duette in Dialoge, also zur formalen Annäherung an das Schauspiel [...]« (ibid., S. 154).

<sup>1834</sup> Rentsch 2011, S. 92.

gang zur eigentlichen Literaturoper als dominierendem Operntypus des 20. Jahrhunderts markierte, wurde übrigens von Mussorgskij in dem Opernfragment ‚Die Heirat‘ nach Gogol vorausgenommen.)<sup>1835</sup>

Allem Anschein nach missversteht Rentsch, dass Dahlhaus das Phänomen Literaturoper operngeschichtlich durch die von Wagner in konzentrierter Weise personifizierte Änderungen zwar technisch ermöglicht sieht, aber keinesfalls die im 20. Jahrhundert zur Literaturoper gerechneten Werke als *ideologische* Wagner-Rezeption verstanden haben möchte.<sup>1836</sup> Daher kritisiert sie sein vermeintlich einseitiges Interesse an Werken der vermeintlichen Wagner-Nachfolge im 19. Jahrhundert; dieses würde soweit gehen, dass Dahlhaus seinen Literaturopern-Begriff für den Verlauf des 20. Jahrhunderts geradezu aufweichen würde.<sup>1837</sup> Dies kann jedoch nicht bestätigt werden.<sup>1838</sup> Dahlhaus kehrt nicht etwa von einer früher aufgestellten Position ab, sondern versucht, einen widerspenstigen Begriff zu beschreiben bzw. präzisieren (dies ist unzweifelhaft auch bei einer historischen Verwendung obligatorisch) und offenbart damit zugleich das Dilemma von engen und weiten Definitionsansätzen, auf welche sich nicht zuletzt auch Gier beruft und die gleichzeitig für das Scheitern des ‚Terminus‘ verantwortlich zeichnen. Dies liegt jedoch in der Eigenschaft des Gegenstandes und kaum in einer Meinungsänderung Dahlhaus‘. Dies soll nicht als monolatrisches Plädoyer für die Betrachtung der Literaturoper »nach Dahlhaus« missverstanden werden; wenn jedoch dessen Haltung durch Zitate seines eigenen Werkes kritisiert wird, dann sollten diese zumindest einigermaßen sachlich korrekt interpretiert werden.

Neben dem Phänomen Literaturoper<sup>1839</sup> wird die Theorie<sup>1840</sup> der Librettoforschung bzw. Librettologie in dieser Phase nur selten direkt angesprochen.<sup>1841</sup> Allerdings legt Albert Gier mit *Theorie und Typo-*

<sup>1835</sup> Dahlhaus 1982e, S. 26.

<sup>1836</sup> »Die Behauptung, daß die Entwicklung, die vom Musikdrama des 19. zur Literaturoper des 20. Jahrhunderts führte, der Hauptstrom der Operngeschichte sei, wäre natürlich – abgesehen von der anmaßenden Implikation, daß die deutsche Operngeschichte die wesentliche sei – eine durch nichts gerechtfertigte Übertreibung. [...] Andererseits aber ist es kaum bestreitbar, daß das Musikdrama und die Literaturoper in einer Weise miteinander zusammenhängen, die es erlaubt, von geschichtlicher Konsequenz und nicht – wie es sonst die Regel ist – von bloßer Aufeinanderfolge zu sprechen.« (Dahlhaus 1989b, S. 8).

<sup>1837</sup> »Dass nämlich die Umrisse der Literaturoper bei einer gleichmäßigen Ausweitung über das ganze 20. Jahrhunderts unweigerlich verschimmen, wird sogar bei Dahlhaus selbst deutlich, wenn in besagtem Exkurs zur deutschen Literaturoper der Nachkriegszeit plötzlich nur noch das Kriterium einer präexistenten Vorlage übrigbleibt – eine dem statistischen Verfahren entsprungene Vereinfachung, die überdies von Dahlhaus im selben Beitrag aufs Schärfste kritisiert worden ist [...]« (Rentsch 2011, S. 90).

<sup>1838</sup> Vgl. Dahlhaus 1982a, S. 22f. bzw. Kapitel 3.

<sup>1839</sup> Gier löst diese Problematik in der Zwischenzeit übrigens recht pragmatisch: »Anscheinend gibt es also nicht das Libretto einerseits und den Text einer Literaturoper andererseits, sondern nur zwei Typen von Libretti: solche, die von ihrem Autor zur Vertonung bestimmt sind, und die anderen, die nicht für die Opernbühne geschrieben wurden, aber dennoch als Libretti funktionieren. Freilich kann nicht jedes Sprechstück zur Oper werden: Soweit ich sehe, ist noch nie eine klassische Tragödie unverändert bzw. mit den obligatorischen Kürzungen in Musik gesetzt worden; wenn Tragödien von Racine oder Schiller für das Musik-theater [sic!] adaptiert werden, verändert sich die Dramaturgie jeweils so grundlegend, daß die Opernversion nicht mehr dem aristotelischen Tragödientypus zuzurechnen ist.« (Gier 2000, S. 5).

<sup>1840</sup> Die Sammelbände Béhar/Schneider 2005 und Müller/Gier 2011 gehen demgegenüber ausschließlich auf konkrete historische Aspekte ein.

<sup>1841</sup> Der Berliner Religionsphilosoph Klaus Heinrich beschreibt die Librettologie immerhin als Gegenstand der Geistesgeschichte: »Librettology assumes the existence of books with texts, and requires that they all be collected, but this does not adequately define its task. Indeed, it serves to research an exciting tension specific to opera that would not be tangible without the text documents. To my mind, a history of this exciting tension can definitely contribute to not just the history but also the theory of European Modernism.« (Heinrich 2006, S. 11). Dabei wird die durch die unterschiedlichen Textstadien (Textbuch vs. Operntext) des Librettobegriffs ausgelöste Spannung erneut sichtbar

logie des *Argomento* im italienischen Opernlibretto des Barock eine – in gewissem Sinn genuine – librettologische Untersuchung vor, denn das *Argomento*<sup>1842</sup> stellt als reiner Lesetext in der Tat eine Phänomen dar, welches ausschließlich im gedruckten Libretto anzutreffen ist und zugleich eindeutig nicht dem Inszenierungs- oder Aufführungstext zugerechnet werden kann: Es handelt es sich um einen Gegenstand, der damit nur das schriftliche Libretto betrifft und zweifellos unabhängig von der Musik oder ihrem Einflussbereich ist; ebenso unzweifelhaft handelt es sich dabei aber zugleich auch nicht um ein ahistorisches systematisches Prinzip und kann deswegen nicht als allgemeine Eigenschaft des Librettos gelten. Das *Argomento*, dessen Kernzeit Gier von 1640 bis 1830 verortet<sup>1843</sup> und als fester Bestandteil ernster Libretti mit historischen oder mythologischen Sujets im Italien dieser Periode gelten kann, ist Teil des (wie Gier formuliert) *Schwellentextes* oder (nach der Terminologie von Gérard Genette) *Paratextes*, der den Haupttext eines dramatischen Werkes begleitet;<sup>1844</sup> das *Argomento* ist jedoch keinesfalls mit einem Vorwort oder einem Prolog gleichzusetzen. Gier erläutert die peritextuellen Elemente des italienischen (Barock-)Librettos:

Auf den Titelblättern italienischer Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich natürlich Werktitel (1) und Gattungsbezeichnung (2); die Namen der Autoren (3) werden eher selten genannt, statt dessen sind Datum (4), Ort (5) und Anlaß (6) der Aufführung bzw. der Widmungsempfänger (7) angegeben [...] Gewöhnlich folgen eine Widmung an den Auftraggeber (gezeichnet vom Librettisten oder Impresario, oder anonym); der *Argomento* (bzw. die Vorrede *Al lettore*, oder beides), [...] das Personenverzeichnis, mit oder ohne Angabe der Sänger-Besetzung (hier erscheint oft auch der Name des Komponisten); die Liste der Bühnenbilder (*Mutazioni di scene*), wobei manchmal der Ausstatter oder Maschinist genannt wird; und eine Übersicht über die *Balli* (Balletteinlagen), mit oder ohne Angaben zu den Tänzern. Nicht immer finden sich alle diese Informationen, die Widmung und die Verzeichnisse der Bühnenbilder und der Balletteinlagen können auch fehlen; dagegen sind Personenverzeichnis und *Argomento* nahezu obligatorisch.<sup>1845</sup>

Das *Argomento* ist keine Inhaltsangabe (diese ist aufgrund der in aller Regel mehr als bekannten Sujets auch kaum erforderlich), liefert aber gleichwohl spezifische Informationen zum Inhalt; im Wesentlichen kann es als kurzes Statement des Autors darüber verstanden werden, welche poetologischen Strategien dem Libretto zugrunde liegen:

Die vielleicht wichtigste Funktion des *Argomento* besteht darin, das Verhältnis von *historia* und *fabula*, Geschichte und Fiktion (wie die frühe Neuzeit sie verstand) zu klären; ein Inhaltsresumé ist nicht Selbstzweck, sondern erleich-

---

«In short, librettology is both a documentary and itself a programmatic discipline. It is situated in a form of theater and music studies that includes music theater. Its specific task today is to make the performative part of polarized public contexts tangible and comprehensible by concentrating on the public aspects and the attendant *poignancy* of musical tension.» (ibd., S. 13f.).

<sup>1842</sup> Gier verwendet das Substantiv seines italienischen Genus' nach maskulin (vgl. Gier 2012, S. 7); da jedoch – wie bereits zuvor erläutert – im Deutschen keine verbindliche Regel existiert, wie mit dem Genus von Fremdworten zu verfahren ist (Giers Lösung wäre demnach nicht »richtiger«), soll hier die (im Deutschen »gefühlte« angenehmere) Variante des Neutrums (*das Argomento*) Anwendung finden.

<sup>1843</sup> Siehe Gier 2012, S. 27 bzw. 35; »Den meisten Seria-Büchern Rossinis ist ein (gewöhnlich kurzer) *Argomento* vorangestellt. Von den Libretti zu Donizettis ersten Opern bietet knapp ein Drittel einen *Argomento*; Felice Romani hält es noch 1830 für nötig, dem Premierenpublikum von *Anna Bolena* (mit der Musik Donizettis) in einer nicht *Argomento*, sondern *Avvertimento* genannten Vorbemerkung zum Libretto mitzuteilen, daß die Unschuld der Titelheldin zwar nicht historisch erwiesen, wegen des ‚heuchlerischen und grausamen Sinns‘ König Heinrichs VIII. aber wahrscheinlich sei, so daß er sich die Freiheit genommen habe, sie nicht als Ehebrecherin darzustellen. Von den 26 Opern Verdis enthalten nur noch drei *Argomenti* [...]« (ibd.).

<sup>1844</sup> Nach dem Vorschlag Genettes lassen sich Paratexte weiter in *Peritexte* und *Epitexte* differenzieren: Während Epitexte unabhängig vom Basistext auftreten (etwa in Form von Interviews, Briefwechseln, Tagebüchern etc.), sind Peritexte (Titel, Verfasserangaben, Widmung, Vorwort etc.) stets mit dem Haupttext materiell verbunden (vgl. Genette 1989, S. 12). Das *Argomento* ist demzufolge ein Peritext.

<sup>1845</sup> Gier 2012, S. 13f.

tert das Verständnis der Ausführungen über die (antiken oder modernen) Quellen des Librettos, über gewollte oder (z.B. durch den Anlaß der Aufführung) erzwungene Abweichungen von der Tradition.<sup>1846</sup>

Daher beschreibt Gier die drei Hauptfunktionen des Argomento als a) Inhaltsinformation, b) Begründung für Stoffwahl bzw. -bearbeitung und c) Bereich standardisierter technischer Hinweise.<sup>1847</sup>

Für die (allgemeine) Librettoforschung besonders interessant scheinen die Erklärungen bzw. Rechtfertigungen zu Stoffwahl und -bearbeitung:

Dabei können ganz unterschiedliche Aspekte zur Sprache kommen: Der Librettist kann Abweichungen von der Stofftradition mit gattungspoetischen Überlegungen, etwa zum Verhältnis von Drama und Epos oder Geschichtsschreibung, rechtfertigen; er kann eine Rezeptionsperspektive vorgeben, indem er z.B. die handelnden Figuren positiv oder negativ beurteilt oder auf Parallelen zwischen dem Protagonisten und dem Herrscher verweist, zu dessen Ehren die Oper aufgeführt wird; er kann Änderungen gegenüber den Prätexten auf Beschränkungen zurückführen, die ihm z.B. die technische Ausstattung des Theaters oder der vorgegebene Zeitrahmen der Aufführung auferlegen, und anderes mehr. Der zweifellos wichtigste Aspekt ist die Auseinandersetzung mit (vor allem antiken) Quellen [...]<sup>1848</sup>

Teilweise wird das Verhältnis zwischen Stoffvorlage und eigenem künstlerischem Anteil von den Librettisten näher erörtert,<sup>1849</sup> in vielen Fällen finden sich außerdem Hinweise und Anleitungen zu moralischer Auslegung und Allegorese, zur Sympathie lenkung, zum Herrscherlob oder zu bestimmten Aspekten von Drama und Theater. Stellenweise geben die Autoren Erläuterungen zu herangezogenen Quellen, allerdings gilt auch in diesem Fall – ähnlich wie bei den meist hinreichend bekannten Inhalten – die überwiegende Mehrheit des zugrunde gelegten Materials als allgemeines Wissen, das nicht gesondert genannt werden muss. Wird dennoch auf Quellen verwiesen, sind diese Aussagen oft mit Vorsicht aufzufassen:

Ob unsere Librettisten alle Texte, auf die sie verweisen, wirklich in der Hand gehabt haben oder ob in größerem Umfang aus zweiter Hand zitiert wird, muß zum gegenwärtigen Zeitpunkt offenbleiben. Allerdings zeigen schon wenige Stichproben, daß es offenbar keineswegs als ehrenrührig galt, moderne Kompilationen oder Handbücher als Quellen zu nennen; darf man daraus den Umkehrschluß ziehen, daß, wer Homer zitierte, auch Homer (oder zumindest eine italienische Homer-Übersetzung) gelesen hatte? Die Dinge liegen zweifellos komplizierter. Vor allem hinter unspezifischen Formulierungen wie ‚come sa ogni Erudito‘ (*wie jeder Gebildete weiß*) mögen sich Reminiszenzen an Vergil, Plutarch oder Livius, oder eben angelesenes Handbuch-Wissen verbergen.<sup>1850</sup> Die Librettisten haben nicht unbedingt alle Bücher gelesen, auf die sie in den Argomenti verweisen, und sie verweisen nicht auf alle, die sie gelesen haben.<sup>1851</sup>

<sup>1846</sup> Ibid., S. 14.

<sup>1847</sup> Die *standardisierten technischen Hinweise* bestehen aus Erläuterungen zu besonderen Umständen der Aufführung bzw. daraus resultierenden Textänderungen, aber ebenso Ausführungen zu den Umständen der Entstehung, Typographie etc. Ein interessanter Aspekt ist etwa die Versicherung der Rechtgläubigkeit des Dichters, in der das eindeutige Bekenntnis des Librettisten zur römisch-katholischen Kirche erklärt wird, das aufgrund der Verwendung »heidnischer« Gegenstände (etwa die potentiell anstößigen Worte *Fatum*, *Gottheit*, *Schicksal* etc.) fraglich sein könnte; erst Metastasio verzichtet darauf (siehe ibd., S. 96).

<sup>1848</sup> Ibid., S. 61.

<sup>1849</sup> »Zahlreiche Argomenti gliedern sich in zwei Abschnitte, die jeweils ‚Di ciò, che si hà dal’Istoria‘ (*Von dem, was aus der Geschichte stammt*) und ‚Di quello, che si finge‘ (*Von dem, was erfunden ist*) oder ähnlich überschrieben sind. Auf diese Weise läßt sich das historische Substrat säuberlich von den *verisimili* scheiden [...]« (ibd., S. 60). »Im allgemeinen wird das historische Substrat der Geschichte (oder das, was die Autoren dafür halten) ausführlicher behandelt als poetische Erfindungen, selbst wenn diese schon in den antiken Quellen zu finden sind. Die Argomenti geben somit auch darüber Aufschluß, wie die Librettisten das Verhältnis von Geschichte und Fiktion beurteilen.« (ibd., S. 161). Ebenso kann aber auch die Akzentuierung gesteuert werden: »Pietro Metastasio unterscheidet in seinen Argomenti zwischen der ‚azione principale‘, der ‚Haupthandlung‘, und den ‚ornamenti episodici‘, den ‚schmückenden Episoden‘ [...]« (ibd., S. 170).

<sup>1850</sup> Ibid., S. 124.

<sup>1851</sup> Ibid., S. 134.

In Giers Ausführungen wird deutlich, dass es wohl mehr Ausnahmen bei der Erstellung des *Argomento* gibt als Regeln; da es zudem auf einen sehr eingegrenzten Zeit- und Gegenstandsraum (Kernbereich der *Opera seria*) beschränkt ist, kann die *Argomento*-Forschung demzufolge auch nur ein sehr spezielles (und damit überschaubares) Teilgebiet der Librettologie darstellen,<sup>1852</sup> aber zumindest ohne jeden Zweifel der Librettologie zugeordnet werden (und möglicherweise einen Aspekt von deren eigentlichem Betätigungsfeld darstellen).

Auf einem 2007 in Bamberg veranstalteten Symposium beruht ein von Laurine Quetin im Rahmen der Reihe *Musicorum* herausgegebener Sammelband, der sich mit unterschiedlichen *Perspektiven der Librettologie* beschäftigt. Die darin enthaltenen Beiträge befassen sich bis auf zwei Ausnahmen überwiegend mit historischen Phänomenen der Librettologie; die beiden vornehmlich unter theoretischen Prämissen operierenden Artikel sind zum einen eine Art Zusammenfassung aktueller Positionen innerhalb der Librettologie von Gier<sup>1853</sup> und zum anderen eine Besprechung von Verdis *parola scenica*-Konzept von Sieghart Döhring, der das »konventionelle« Begriffsverständnis<sup>1854</sup> dahingehend ergänzt, dass die Forderung der *parola scenica* bei Verdi mit einer *musica scenica* zu korrelieren vermag:

Der Blick in die musikdramatische Werkstatt Verdis und Ghislanzoni ergibt ein widersprüchliches Bild. Unbestritten agiert der Komponist hier als *spiritus rector* des Entstehungsprozesses der Oper, der wie selbstverständlich dem Librettisten in sein Metier hineinredet, ihm Anweisungen erteilt. Dies brauchte er freilich nicht zu tun, wenn er sich nicht auch von ihm abhängig wüßte im gemeinsamen Ringen um ein Werk, dessen sprachliche Schicht ebensowenig nach rein literarischen Kategorien zu fassen ist, wie dessen kompositorische nach rein musikalischen. Beide verbinden sich im Medium des Szenischen, die < *parola scenica* > ist die Voraussetzung der < *musica scenica* >. Auf das Libretto bezogen bedeutet dies, daß Verdi dessen Entliterarisierung einfordert, wofür er als Gegenleistung die < Entmusikalisierung > der Komposition anbietet.<sup>1855</sup>

Die Anwendung dieses Prinzips beschreibt Döhring als bereits mit Monteverdi beginnend in unterschiedlich nachhaltiger Ausprägung über die gesamte Gattungsentwicklung hinweg. In der Librettologie werden auf einen (vielfach nur im weiteren Sinn) ähnlichen Kern zielende Begrifflichkeiten in einer Fluchtlinie mit Verdis Terminus genannt – etwa *Schlagwort* (Ferruccio Busoni)<sup>1856</sup>, *key*

<sup>1852</sup> »Argomenti haben einen gewissen anekdotischen Reiz [...] Zur Librettologie gehört die Argomentologie als kleine, bescheidene, aber durchaus nützliche und wichtige Teil- (oder Hilfs-)Disziplin. Das vorliegende, kleine, bescheidene Buch will nichts weiter als den Anstoß geben, auf diesem Gebiet weiterzuforschen.« (ibid., S. 187).

<sup>1853</sup> Der *Abstract* zu Giers Artikel gibt an: »This article gives a survey of current trends in librettology [...] Some types of studies (for instance, the comparison of a libretto with its literary source, or monographs on themes and motives) are as popular as they have always been; rather new branches of librettology deal with translations, the linguistic (lexicological) analysis of the libretto, problems of literary genres and cultural transfer. Much work remains to be done in editing librettos; and there are no comprehensive studies of the libretto in the twentieth century.« (Gier 2007, S. 27).

<sup>1854</sup> Döhring übersetzt die relevante Briefstelle (Verdi an Ghislanzoni vom 17. August 1870 (vgl. Cesare/Luzio 1913, S. 641)) folgendermaßen: »Aber wenn in der Folge die Situation sich erhitzt, scheint mir, daß das ‚szenische Wort‘ fehlt. Ich weiß nicht, ob ich mich deutlich ausgedrückt habe, wenn ich vom ‚szenischen Wort‘ gesprochen habe, aber ich wünsche dasjenige Wort zu gebrauchen, das die Situation einhämmt, sie klar und deutlich macht.« (Döhring 2007, S. 29).

<sup>1855</sup> Ibid., S. 31f.

<sup>1856</sup> In Busonis Schriften finden sich Äußerungen zum Thema *Schlagwort* erstmals 1922: »So verlange ich vom Operntext, daß er nicht allein die Musik herbeibeschwöre; sondern überdies, daß er ihr Raum zur Entfaltung gönne. Das Wort gestatte der Musik auszuklingen; andererseits zwingt es sie nicht sich ihm, dem Worte, zu Diensten ungebührlich auszudehnen, wenn sie selbst zu Ende gesprochen hat. Diesen Mißstand vorzubeugen, gibt es für die Oper das Mittel des Schlagwortes. Das Schlagwort ersetzt in der Oper die ‚Tirade‘ des Dramas.« (Busoni 1922, S. 326; dieser Aufsatz wurde kurze Zeit später auch separat publiziert (Busoni 1926, S. 24.)).

Bereits 1910 verwendet übrigens Strauss im Briefwechsel mit Hofmannsthal über die Arbeit am dritten Akt des *Rosenkavalier* den Begriff *Schlagworte*: »[...] Der Brennpunkt ist die enorme Verlegenheit des Baron, als er sich

words (W. H. Auden)<sup>1857</sup>, *Kommandowort/Appell* (Werner Egk)<sup>1858</sup>, *Schlüsselworte* (Ingeborg Bachmann)<sup>1859</sup> oder *Reizwort* (Wolfgang Rihm)<sup>1860</sup>. Döhring diskutiert an dieser Stelle nur die Unterschiede im Vergleich zu Busonis *Schlagwort*-Konzept.<sup>1861</sup> Auch wenn er dabei eine nachhaltige Anwendungsrelevanz des *parola scenica*-Prinzips für die Librettoforschung bezweifelt,<sup>1862</sup> so ist die spezielle Fokussierung, welche sich durch das Aufeinanderbezogenheit des Prinzips von *parola scenica* und *musica scenica* ergibt, aussagekräftig: Nicht nur der Text kann zugunsten der gemeinsamen höheren Wirkung zurücktreten, sondern ebenso die Musik, um der Szene dienstbar zu werden. Damit wird erneut die Sichtweise betont, dass gemeinsamer Nenner (und zugleich Determinante) von Text und Musik im Musiktheater das Szenische ist und Analysemodelle nur dann den Gegenstand in seiner literarischen und musikalischen Spezifik zu erfassen scheinen, wenn sie auch daraufhin ausgerichtet sind.

Cécile Prinzbach betreute als Kuratorin 2003 eine Ausstellung in München, die das Opernlibretto zum Gegenstand hatte; ein von ihr dazu im gleichen Jahr herausgegebener Ausstellungskatalog<sup>1863</sup> kann aufgrund der darin publizierten Beiträge (beispielsweise Gier oder Honolka, die Thesen aus ihren Monographien konstatieren) als eine berücksichtigenswerte Heranführung an den Themenkomplex Libretto aufgefasst werden – besonders, weil einerseits eine gewissen Menge an historischem Material mitgeführt wird, aber andererseits dennoch relevante Eigenschaften und Problemstellen der Gattung (wenngleich oftmals notwendigerweise recht essayistisch) angesprochen werden.<sup>1864</sup>

---

plötzlich den drei starr ihm gegenüberstehenden Gesichtern gegenübersteht: Marshall, Oktavian, Sophie. Wie er nun zwischen den drei hin- und hertaumelt, muß zuerst drastisch sein. Vielleicht finden Sie für diese Situation noch bessere Schlagworte, als ich nebenbei skizziert habe, aber im ganzen ist der Aufbau, den ich ihnen anbei schicke, glaube ich, gut disponiert.« (Brief von Strauss an Hofmannsthal vom 20. Mai 1910. In: Schuh 1970, S. 89).

<sup>1857</sup> In einem Interview der BBC 1953 äußert dieser: »[...] where this placing of a few key words which do get over allows a freedom to the composer to write as he chooses. That seems to me very important.« (Auden 1973, S. 625).

<sup>1858</sup> »Die Sprache übernimmt eine ungewohnte, undankbare, schwere und paradoxe Rolle. Sie hat, wenn man so sagen darf, eine Art von ‚subordiniertem Oberkommando‘ über die Musik, aber keinen Anspruch auf eine selbstständige Existenz. Sie soll über die tönende Vergatterung durch Stimmen und Klänge hinausdringen und durch Kommandoworte, Appelle, konventionelle Formeln und überraschende Anrufe das durch die Musik halbbetäubte Bewußtsein erreichen oder durch klingende Bilder die Feuer der Musik anblasen und am Leben halten.« (Egk 1963, S. 442).

<sup>1859</sup> Diese Information findet sich in ihrem der Österreichischen Nationalbibliothek übergebenen Nachlass (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 25.094-25.202, NL Ingeborg Bachmann, Beilage 115, K-Zahl 5207, Blatt-Zahl 5193, Bibliothekszählung 23 (zitiert nach Tumat 2004, S. 79)). Die Konzeption bezieht sich »[...] auf die von Bachmann geforderte ›Ökonomie‹ von Librettotexten, die in wenigen Worten viel zusammenfassen müssen, um der Musik Raum zum differenzierten Ausdeuten zu lassen.« (ibd.).

<sup>1860</sup> Von ihm benutzt in einer Podiumsdiskussion zur 4. Münchener Biennale am 10.05.1994: »Wolfgang Rihm hat in diesem Zusammenhang den Begriff des ‚Reizwortes‘ als Wort definiert, ‚das keine semantische Umgebung braucht‘, das aus dem Zusammenhang genommen für sich alleine stehen und genügend Inhalt vermitteln kann, um die musikalische Bedeutungsebene zu stimulieren.« (Beck 1997, S. 92).

<sup>1861</sup> »Busonis Ansatz greift jedoch weiter aus als derjenige Verdis, insofern er dem Operntext nicht nur die Aufgabe zuweist, Musik auszulösen, sondern darüber hinaus, Musik überhaupt erst zu ermöglichen [...] Gegenüber der < parola scenica > geht das < Schlagwort > von einem radikaleren Verständnis der < Szene > aus, insofern in der Oper nicht nur der Text, sondern auch die Musik als von ihr abhängig begriffen werden.« (Döhring 2007, S. 35).

<sup>1862</sup> »Für eine Theorie des Librettos erbringt die < parola scenica > mithin verhältnismäßig geringen Erkenntnisgewinn, um so größeren freilich für die Praxis des dramatischen Komponierens.« (ibd., S. 44).

<sup>1863</sup> Prinzbach 2003a (darin etwa Gier 2003b, Prinzbach 2003b, c, Radermacher 2003).

<sup>1864</sup> Im Gegensatz etwa zum Ausstellungskatalog Pankow 2009, der nicht ansatzweise derart umfangreich ist.

Das gegen Ende der 90er Jahre erwachte Interesse der Editionsphilologie am Libretto setzt sich auch in dieser Periode weiter fort; so beklagt etwa Reinhard Strohm, emeritierter Professor für Musikwissenschaft der University of Oxford, in einem Aufsatz (aus dem 2005 publizierten Tagungsbericht zu einem 1999 in Thurnau abgehaltenen Symposium zur Opernedition) die Dominanz der Musikwissenschaft in diesem Bereich,<sup>1865</sup> woraus ein oftmals nicht angemessener Umgang mit dem Operntext resultieren würde:

Heute hat die Bevorzugung der Orchesterpartitur als Hauptvehikel der Opernüberlieferung zur Folge, daß tendenziell der den Noten unterlegte Text mit dem ›eigentlichen‹ Librettotext als Editionseinheit rivalisiert. Das führt manchmal zu der pragmatischen Lösung, daß statt des Librettos der Text in seiner vertonten Fassung und Form der Partitur als Anhang beigegeben wird.<sup>1866</sup>

Ebenso wie Tumat spricht Strohm damit vom Libretto als von der zur Vertonung herangezogenen Fassung (Textbuch), die von der in der Partitur fixierten Fassung (Operntext) differenziert wird; beide können sich funktional- und inhaltlich oftmals erheblich voneinander unterscheiden – bestimmte (zuvorderst literarische) Eigenschaften des Textes werden nur in einer von der in der Partitur notierten Fassung abweichenden Darreichungsform sichtbar: Solche Formen können etwa, soweit vorhanden,<sup>1867</sup> der zur Vertonung gereichte Text, ein aus der Partitur exzerpiertes Substrat oder eine anderweitige Kompilation sein. Die speziellen, nur in diesen Formen erkennbaren Elemente sind beispielsweise metrische Aspekte der Versvertonung<sup>1868</sup> oder Nebentexte wie Didaskalien etc.:

Daß vorgetragene Operntexte auch formal nicht mit ihrer jeweiligen Druckfassung in Libretti oder literarischen Editionen identisch sind, ist natürlich zur Genüge bekannt und wird etwa bei Textwiederholungen einer Arie oder eines Ensembles als selbstverständlich hingenommen. Die Frage wird aber selten geklärt oder auch nur erwogen, welchen textlichen Status man der poetischen ›Form‹ eines bestimmten Operntextes zusprechen will. Es gibt vor allem in der älteren Oper formale Textkonventionen, die vom praktischen Überlieferungszweck her völlig entbehrlich scheinen mögen, die aber zum Glück aus Traditionalismus in Editionen ›mitgeschleppt‹ werden. Dazu gehören die Szeneneinteilungen und -nummerierungen – d.h. deskriptive Textelemente, die weder vorgetragen noch (gewöhnlich) komponiert werden, die auch in vielen Opern des 19. Jahrhunderts von der musikalischen Struktur überformt werden und jedenfalls künstlerisch irrelevant sein können, selbst wenn sie noch mit Auftritten zusammenfallen. Sie sind aber zum Verständnis der poetologischen Ausgangslage der Produktion oft sehr aufschlußreich und behalten den symbolischen Charakter einer übergeordneten dramaturgischen Regel bei.<sup>1869</sup>

Damit zeigt sich, wie sehr der Operntext somit in der Tat problemlos Träger literarisch(-dramatischer) Eigenschaften sein kann, die aber nur in einer speziellen textlichen Aufbereitung sichtbar, in der Partiturfassung oder Inszenierung dagegen nicht mehr erkennbar sind. Differenzen in unterschiedlichen Organisationsformen des Materials einer Oper müssen aber auch in Abhängigkeit der jeweiligen Zweckbestimmung gesehen werden:<sup>1870</sup>

<sup>1865</sup> »Dieser Praxis entspricht es, daß Opernedition als Aufgabe der Musikwissenschaft angesehen wird, nicht etwa der Literatur- oder Theaterwissenschaft. Somit ergibt sich in unserem Fachgebiet eine gewisse Überbewertung der Partitur und Vereinseitigung der Rezeption.« (Strohm 2005, S. 37).

<sup>1866</sup> *Ibd.*, S. 39.

<sup>1867</sup> Allerdings bestünde darin im Übrigen ein Angriffspunkt an Strohm's (und zugleich Tumat's) These, denn ausschließlich den zur Vertonung gereichten Text als Libretto zu bezeichnen wäre alleine bereits deswegen ungünstig, weil dieser in der Mehrheit der Fälle nicht (mehr) vorhanden oder rekonstruierbar ist, während demgegenüber bei einer Partitur in der Regel der vertonte Text (zumindest im Bereich der Gesangsnummern; für Rezitative oder gesprochene Dialoge gilt eine eigene Sachlage) inkludiert ist.

<sup>1868</sup> So fragt Strohm: »Worin besteht aber der Unterschied zwischen [...] dem vollständigen und metrisch korrektem Abdruck des Librettos etwa von Arrigo Boitos *Falstaff*, das in so mancher Hinsicht von Giuseppe Verdis vertonter Textstruktur abweicht?« (Strohm 2005, S. 39).

<sup>1869</sup> *Ibd.*, S. 44.

<sup>1870</sup> »Die Textabweichungen zwischen Libretto und Partitur sind immer wieder von verschiedener Art und genetisch verschieden motiviert. Einmal finden wir konkurrierende Varianten eines sonst einheitlichen Textes, dann differie-



So hat z.B. Richard Wagner den Klavierauszug von *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1844) [...] mit besonders vollständigen szenischen Bemerkungen ausgestattet. [...] Wichtig war dem Autor, den zu Hause Musizierenden ein möglichst umfassendes Bild der Bühnenaktion zu vermitteln. Im für das Lesen im Theater gedachten Libretto hingegen – soweit es wiederum dieses gibt – sind Regieanweisungen vielleicht ganz entbehrlich.<sup>1871</sup>

Es wird hier überaus deutlich, wie sehr die als Textgrundlage herangezogene Version bzw. Fassung den Analyseraum terminiert und somit die historischen Dispositionen stets zu berücksichtigen sind. Die Notwendigkeit einer Präzisierung des Librettobegriffs durch die Librettoforschung wird anhand dieser Sachlage überaus virulent; so gilt es zu klären, was jeweils unter dem Begriff *Libretto* verstanden wird: Zielt der Terminus eher, etwa im Sinne Giers, der dies freilich nicht explizit ausformuliert, auf das (wie Strohm betitelt) *eigentliche* Libretto, welches zwar oftmals in Form eines »Reclam«-Heftchens konsumiert werden kann oder bezieht man sich auf den in der Partitur inkludierten Text – dabei allerdings Gefahr laufend, möglicherweise Informationen, die nur in einem Librettodruck mitgeführt werden, zu ignorieren? Damit wird zugleich sichtbar, dass sich eine seriöse Librettoforschung keinesfalls auf eine von der Musikwissenschaft alleine publizierte Werkfassung verlassen sollte, sondern aktiv zur Teilnahme an der Edition von Opern aufgerufen ist. Dieser Bereich wird für die Librettoforschung zudem dadurch verkompliziert, dass nur selten die ideale von Strohm beschriebene binäre Konfiguration *zur Vertonung gereichtes Libretto – Partiturfassung* vorzufinden ist, sondern (gerade für die Vielfach-Vertonungen des 17. und 18. Jahrhunderts) eine breite Basis an Textvarianten vorliegt. Diana Blichmann erklärt:

Hatte sich ein Librettist innerhalb eines spezifisch literarischen Kreises, etwa der Accademia dell'Arcadia etabliert, besaßen seine ursprünglich [sic!] der Aufführung dienenden Operntexte das Privileg, in eine Werkausgabe aufgenommen zu werden. Zu den bekanntesten Autoren gehören: Benedetto Ferrari, Giovanni Francesco Busenello, Scipione Maffei, Apostolo Zenò und Pietro Metastasio. Ein Libretto wurde nach der Aufführung unabhängig von dieser als literarische Edition gedruckt, die allen Folgeeditionen als Vorbild galt. Die literarischen Editionen hatten im Vergleich zu den Libretti eine andere Funktion. Dies lässt sich auch darauf zurückführen, dass wichtige Bestandteile, die das Libretto auszeichnen (z. B. Widmungstext, Sängerverzeichnis) nicht vorhanden sind. Eine Librettobearbeitung konnte zwei verschiedenen Bestimmungen folgen: zum einen wurde sie ausschließlich für die Aufführung angefertigt (>theatralische< Überlieferung), zum anderen erschien sie unabhängig von der Darbietung als verbesserte und korrigierte Version in einer Werkausgabe (>literarische< Überlieferung).<sup>1872</sup>

Diese Unterscheidung in *theatralische* und *literarische* Überlieferung, die auf eine italienische Publikation zurückgeht,<sup>1873</sup> wurde bisher in der deutschsprachigen Forschungsliteratur nicht rezipiert, obwohl sie in geradezu eleganter Schlichtheit eine Brücke zwischen Theater und Literatur schlägt (und somit zugleich auch zwischen Theater-, Musik- und Literaturwissenschaft). Während bei den *theatralischen* Überlieferungen aufgrund des offenen Werkverständnisses der Text gleichsam vom Autor in die Freiheit entlassen werden musste (so waren in aller Regel Anpassungen an das der jeweiligen Aufführung zugrunde liegende Sängerpersonal und anderer spezifischer Gegebenheiten erforderlich) und daher kaum noch relevanter Einfluss ausgeübt werden konnte,<sup>1874</sup> war bei den *lite-*

---

rende Fassungen, die nacheinander entstanden sind und ihr Eigenrecht behalten, schließlich auch oft komplementäre Versionen, die sich mehr den praktischen Funktionsdifferenzen von Libretto und Partitur (usw.) verdanken. Wegen solcher Funktionsdifferenzen – also vor allem der verschiedenen Zweckbestimmungen für verschiedene Benutzer – schwankt besonders die verbale Form derjenigen Elemente, die weder im vorgetragenen Text noch in der Vertonung ganz versinnbildlicht werden können, nämlich Szene und Dramaturgie.« (ibd., S. 40).

<sup>1871</sup> Ibid., S. 40f.

<sup>1872</sup> Blichmann 2012, S. 157f.

<sup>1873</sup> Accorsi 1989, S. 212-225. Dem Prinzip nach findet sich eine ähnliche Trennung bereits in den relevanten Artikeln im *New Grove* von Dent/Smith 1980b, S. 616 (vgl. Kapitel 4.6).

<sup>1874</sup> »Es überwiegen erstens die Fälle, in denen der Autor keinerlei Einfluss mehr auf seinen Text hatte. Die Textvarianten wurden dann von vertraglich gebundenen häufig anonymen Theaterlibrettisten angefertigt und hafteten so sehr

*rarischen* Fassungen die Möglichkeit gegeben, das eigene Interesse unter sorgfältiger Redaktion<sup>1875</sup> durchzusetzen. Allerdings konnten auch diese Librettoupublikationen wiederum als Vorlage für Aufführungen dienen und somit als theatralische Texte gedruckt werden:

Man denke an die radikale Kürzung der Dramen *Didone abbandonata*, *Semiramide riconosciuta*, *Adriano in Siria* und *Alessandro nell'Indie*, die Metastasio nach mehr als 20 Jahren, zwischen 1750 und 1754, verbesserte und als korrigierte Fassungen in die Pariser Quillau-Ausgabe von 1755 aufnahm. Diesen Dramen kam aber zum Teil auch ein aufführungspraktischer Stellenwert zu: Sie wurden von Metastasio für den Sänger Carlo Broschi bearbeitet, um am spanischen Hof von Madrid wiederaufgeführt zu werden. Diese verbesserten Versionen der Dramen sind auch im Zuge eines kritikfähigen und perfektionistischen Metastasio entstanden, der mit den einst konzipierten Handlungsabläufen und Figurencharakteren nicht mehr zufrieden war.<sup>1876</sup>

Die Notwendigkeit einer exakten Bestimmung der jeweiligen Librettogrundlage wird durch solche Konstellationen deutlich sichtbar; zugleich nivelliert sich dadurch ein weiteres Mal der vielfach kolportierte Mythos vom einmal geschaffenen und anschließend stets *unverändert* verwendeten Metastasio-Libretto.<sup>1877</sup>

In ebensolcher Weise Teil der Librettoforschung ist der Gegenstandsbereich eines Symposions, dessen Ergebnisse Herbert Schneider und Rainer Schmusch in einer Aufsatzsammlung publizierten. Die Thematik (bzw. Problematik) der Librettoübersetzung erweitert dieser Band dabei um Phänomene wie beispielsweise der *Rückübersetzung*, also dem Fall eines auf einer übersetzten fremdsprachlichen Quelle beruhenden Librettos, das wieder in die (quasi ursprüngliche) Sprache der Textvorlage transferiert wird – wie etwa bei Claus H. Hennebergs und Aribert Reimanns *Lear*:

Die Gegenüberstellung des Textes von Shakespeare, der deutschen Bearbeitung von Henneberg und der englischen Libretto-Übersetzung durch [Desmond; Anm. d. Verf.] Clayton zeigt das Bemühen, möglichst nah zum originalen Text Shakespeares zurückzukehren, um dadurch dem englischen Publikum den Zugang zur Oper Reimanns zu erleichtern.<sup>1878</sup>

Allerdings kann durch das Bemühen um Berücksichtigung sämtlicher beteiligter Ressourcen oftmals ein überaus dichtes Beziehungsgeflecht entstehen – wie am Beispiel von Verdis und Boitos *Otello* deutlich wird, wofür mehrere Rückübersetzungen ins Englische angefertigt wurden.<sup>1879</sup> Während Schneider und Schmusch berichten, dass Boitos »[...] Libretto nicht auf dem Drama Shakespeares beruhte, sondern auf der Übersetzung Victor Hugos ins Französische.«<sup>1880</sup>, präzisiert James A.

---

an einer bestimmten poetischen Sprache sowie an einer konventionalisierten und formalisierten Art librettistischen Dichtens, dass die Bearbeiter stilistisch schwer identifizierbar sind. [...] Zweitens konnten die Eingriffe von Librettisten vorgenommen werden, die häufig selbst als Dichter tätig waren und als Impresarii die Leitung bzw. Organisation eines Theaters innehatten – man denke an Marco Faustini oder Domenico Lalli und Carlo Goldoni. [...] Nichtsdestotrotz waren es drittens, und unter günstigen Umständen, die Autoren selbst, welche die Revisionen ihrer eigenen Dramen anfertigten.« (Blichmann 2012, S. 158f.).

<sup>1875</sup> Denn für die theatralischen Publikationsformen ergaben sich dagegen bekanntlich meist kurzfristige Änderungen; diese waren sichtbar »a) anhand der *cartesini*, extra gedruckter, loser Seiten, die dem Libretto am Ende beigelegt wurden oder anhand der Zusätze, die sich auf dem letzten Blatt (nach dem »Fine«) befanden, und die in letzter Minute vorgenommene Entscheidungen und Textänderungen enthielten, b) mittels der Gänsefüßchen („), der *virgolette*, anhand derer die nicht vertonten Librettoverse gekennzeichnet wurden und c) anhand des sich in der Partitur befindlichen Textes, welcher geringfügige Unterschiede im Vergleich zum dazugehörigen Librettodruck aufwies. Häufig wurden gravierende Umgestaltungen des Dramas im Vorwort des Textbuches vom Librettisten gerechtfertigt.« (ibid., S. 155f.).

<sup>1876</sup> Ibid., S. 159.

<sup>1877</sup> Siehe dazu auch Gier 2009, S. 12.

<sup>1878</sup> Schneider/Schmusch 2009b, S. 11.

<sup>1879</sup> Ibid., S. 10.

<sup>1880</sup> Ibid.

Hepokoski, dass es sich hier um Übersetzungen durch dessen Sohn *François-Victor* Hugo handelte; außerdem wurden von Boito und Verdi weitere Quellen konsultiert, die in unterschiedlicher Weise auf das Libretto einwirkten.<sup>1881</sup> Würde man den Fokus der Analyse noch um die Ressourcen erweitern, die ursprünglich dem Shakespeare-Drama zugrunde lagen, ergäbe sich übrigens wieder ein Rückbezug zum Italienischen<sup>1882</sup> (aber zweifelsohne zugleich auch eine immense intertextuelle Verschränkung). Schmusch erläutert, wie sich das Interesse an Librettoübersetzungen ausgehend von der Orientierung am *holistischen Paradigma*, dem Erhalt einer Werkeinheit, hin zum Interesse an *kulturellen Transferprozessen* verändert hat: Besonders Textübersetzungen des 19. Jahrhunderts berücksichtigten die Forderung nach Einheitlichkeit kaum: Oft wurden nur die Rezitative übersetzt – ein Vorgehen, das dem Prinzip nach auch heute noch in bestimmten medialen Konstellationen anzutreffen ist.<sup>1883</sup> Die Zunahme an durchkomponierten Werken zwingt allerdings zu einer anderen Her-

<sup>1881</sup> Hepokoski erklärt die Quellen Boitos betreffend: »He was not, however, limited to translations alone. Boito could struggle through English – indeed, he eventually came to possess and mark three copies of Shakespeare in English [...] Despite his close attention to certain textual details in these *Othello* editions, it is clear that the English original was not his principal, most comfortable source for the libretto. Blanche Roosevelt, for instance, reported that Boito told her in an 1887 interview that he had learned *Otello* by heart in ‘François Hugo’s magnificent translation and that of the Italian author (Andrea) Maffei (1889)’« (Hepokoski 1987, S. 24). Dazu tritt noch die von Verdi benutzte (Prosa-)Übersetzung von Carlo Rusconi, die wiederum Ausführungen von August Wilhelm Schlegel, dem deutschen Shakespeare-Übersetzer, mit sich führt, womit dessen *Othello*-Interpretation ebenfalls rezipiert wurde (siehe ibd., S. 165 bzw. Hepokoski 1988, S. 34-59).

<sup>1882</sup> Als wesentliche Basis für Shakespeares Plot gilt gemeinhin die Novelle *Un Capitano Moro* aus der (ab 1565 in mehreren Auflagen erschienenen) Geschichten-Sammlung *Gli Hecatommithi* des Italieners Giovanni Battista Giraldi (auch *Cinzio*, *Cintio*, *Cinthio* oder *Cynthius* genannt): »Scholars generally agree that Shakespeare took his plot from Giraldi Cinthio’s *Gli Hecatommithi* (1566), Decade 3, Story 7, perhaps adding some psychological analysis from Geoffrey Fenton’s tale of an ‘Albanoyse Captain’ in *Certain Tragical Discourses* (1567). Details about Moores were lifted from John Pory’s translation of John Leo’s *Geographical Historie of Africa* (1600), about Venice from Lewes Lewkenor’s translation of Gaspar Contarini’s *The Commonwealth and Government of Venice* (1599), and about Turks from Richard Knoller’s *General Historie of the Turkes* (1603). Shakespeare adapted Cinthio’s spare narrative to the theatre by speeding up the action, adding the double time scheme, and deepening the hero’s and villain’s characterizations.« (Vaughan 1996, S. 3).

<sup>1883</sup> Es findet sich gegenwärtig beispielsweise bei der Aufbereitung von zeitgenössischen fremdsprachigen Musical-Verfilmungen oder auch sog. Bollywood-Filmproduktionen für den deutschsprachigen Markt: Während Szenen mit Handlung dabei von deutschen Sprechern synchronisiert werden (dies entspräche – im weitesten Sinn – quasi der Übersetzung von Rezitativen), wird bei den Songs (= »Arien«) der Originalton beibehalten und es erfolgt lediglich eine Untertitelung (siehe dazu etwa Tim Burtons Version des Stephen Sondheim-Musicals *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Warner Bros. Pictures 2007) oder Rob Marshalls Adaption von *Chicago* (basierend auf der Musical-Fassung von John Kandar, Fred Ebb, Bob Fosse 1975, die wiederum auf ein Theaterstück von Maurine Dallas Watkins aus dem Jahr 1926 zurückgeht) (Miramax Films 2003); im Bereich des Bollywood-Kinos beispielsweise *Kabhi Khushi Kabhie Gham (In guten wie in schweren Tagen)* von Karan Johar (Dharma Productions bzw. Rapid Eye Movies 2001), *Don* von Farhan Akhtar (Rapid Eye Movies 2006) oder *Om Shanti Om* von Farah Khan (Rapid Eye Movies 2007)).

Die dramaturgische Motivation dieser Musical- und Bollywoodnummern scheint grundsätzlich das Prinzip der Einlagelieder in der Oper bzw. das Unterbrechen gesprochener Dialoge mit Gesangsnummern zu tangieren; es handelt sich damit um ein Gestaltungskonzept, »[...] das aus der Bühnentradition stammt und später vom Film übernommen wird: Es geht um die Implementierung von Musiknummern in eine dialogisch aufgebaute Handlung – auch *song plugging* genannt [...] In der Musicalforschung wurde die Plot-number-Relation immer wieder thematisiert und häufig mit der Frage verbunden, wie es einem Film gelingt, die Nummern realistisch motiviert oder zumindest stringent in die Narration einzufügen. Die neuere Forschung sieht in den Verstößen gegen die ›realistische‹ Rezeptionshaltung der Zuschauer – so Christoph Brecht und Ines Steiner – kein ›lösungsbedürftiges Problem‹ mehr, sondern eine ›eigentümliche Hypothek‹ der Geschichtsschreibung des Genres Musikfilm. Brecht und Steiner halten fest, dass es im Musikfilm keine Notwendigkeit gibt, die Nummer realistisch zu motivieren. [...] In Filmkulturen wie zum Beispiel dem indischen Kino stellt sich die Frage nach der Motivation von Musiknummern gar nicht erst [...] In Bollywood-Filmen wird die Musiknummer also als integraler Bestandteil der Handlung wahrgenommen. Die Brüche, die durch Gesangs- und Tanzsequenzen entstehen, gehören wie selbstverständlich zur Narration. Es wird kein Versuch unternommen, sie zu kaschieren. Das indische Kino wird aufgrund dieser Disposition auch als *cinema of interruptions*, ein Kino der Unterbrechungen, beschrieben.« (Schulz 2012, S. 10ff.).

angehensweise; dies wird letztlich gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu der Annahme führen, dass in jeder Oper gewisse ausgangskulturelle Eigenschaften enthalten sind, die sich einer Übersetzung schlichtweg entziehen, aber dann zusammen mit dem übersetzten Text einen neuen Ausdruck bilden, in dem sich Ausgangs- und Zielkultur gleichsam wiederfinden: Eine übersetzte Oper – so diese These – fungiere somit stets zwangsläufig als eine kulturelle Hybridform. Damit rücken zugleich die Mechanismen dieser kulturellen Übertragungen in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Herbert Schneider, Pierre Béhar und Rainer Schmusch beispielsweise erarbeiteten 2004/05 ein deskriptives Konzept, um die bei Opernübersetzungen tangierten Themenfelder (gesellschaftliche Kontextualität, Übertragung eines Wort-Ton-Gefüges, kulturelle Transferprozesse sowie der musikgeschichtliche Horizont)<sup>1884</sup> erfassen zu können. Daher unterscheidet dieses Modell zwischen unterschiedlichen Transferarten<sup>1885</sup> auf der einen sowie Aneignungs-Stadien auf der anderen Seite:

Hinsichtlich der Libretti lassen sich die Resultate dieser Prozesse als unterschiedliche Aneignungs-Stadien der Fremdkultur auffassen: als Translation (bloße Übersetzung), als Adaption (Übertragung mit für die Empfängerkultur spezifischen Veränderungen) und als Transmutation (Neuschöpfung der Empfängerkultur auf der Basis eines fremden Ausgangstextes). [...] Zum einen ist dabei danach gefragt, in welcher Gestalt eine Oper aufgrund des Vorganges der Translation/Adaption/Transmutation für den Rezipienten erscheint; zum anderen danach, was sich aufgrund dieser Rezeption als Einfluß oder Wirkung in der Empfängerkultur geltend macht.<sup>1886</sup>

Wenn auch die für die Transferprozesse entwickelten Kategorien nur unter sehr konkreten Fragestellungen nützlich sein dürften (die Zeitspanne von 1700 bis 1930 ist beispielsweise verhältnismäßig weit gefasst), scheinen demgegenüber die Aneignungs-Stadien eine größere Utilität zu besitzen, wenn auch von ihren Erfindern zumindest an dieser Stelle nicht erwähnt wird, ob diese als trennscharfe disparate Einheiten aufzufassen sind oder eher als Tendenzen, welche auch bzw. vornehmlich in Mischformen anzutreffen wären (besonders aufgrund des Zweifels an der Möglichkeit einer *bloßen Übersetzung*, die a priori unter dem Generalverdacht stehen müsste, bereits kulturspezifisch auf den Inhalt einzuwirken). Es wird erneut unzweifelhaft deutlich, dass die Beschäftigung mit der Übersetzung von Libretti ebenso in den Aufgabenbereich der Librettoforschung fällt wie die zuvor besprochene Frage der Edition. Ebenso deutlich wird aber auch – besonders unter Beachtung der kulturellen Austauschprozesse –, wie sich an dieser Stelle Translatologie und Komparatistik überschneiden, da durch die Sprachdifferenzen beispielsweise bemerkenswerte Rezeptionsverschiebungen entstehen können, wie Hugh Macdonald am Beispiel von Debussy beschreibt: »Non-French audiences imagine that the libretto of *Pelléas et Mélisande* is decorative and poetic, when in fact it is plain, childish prose.«<sup>1887</sup> Ob man sich also diesem Bereich eher von der Übersetzungswissenschaft, der Vergleichenden Literaturwissenschaft oder aus übergeordneter Perspektive der Kulturwissenschaft nähert,

<sup>1884</sup> Vgl. Schmusch 2009, S. 33.

<sup>1885</sup> »Der Kulturtransfer der Oper lässt sich demzufolge in differente Transfergattungen gliedern, die sich gegebenenfalls in den verschiedenen europäischen Regionen in unterschiedlichen Zeitfenstern vollziehen. Den ‚primordialen Kulturtransfer‘ (ca. 1550 bis 1650; Entstehung der Oper in Italien in vermeinter Auseinandersetzung mit griechisch-antiker Dramatik) zeichnet die historische Distanz zwischen den betreffenden Kulturen aus, die es der Empfängerkultur erlaubt, eine aktuelle Neukonzeption zu formulieren ohne Abgrenzungsnöte gegenüber synchronen Konkurrenzkulturen, die in anderen Sprachen auftreten, wenn auch durchaus in intrakultureller Konkurrenz der Städte (vor allem Venedig, Florenz, Rom, Neapel). Der konstitutive Kulturtransfer (ca. 1630 bis ca. 1830) bringt aus der Rezeption einer fremden Opernform eine neue nationaltypische Musiktheater-Gattung hervor. Der evolutive Kulturtransfer (ca. 1700 bis ca. 1930) entwickelt aus der Konfrontation mit den fremden Opernformen die bereits bestehenden nationalen weiter.« (ibd., S. 33f.).

<sup>1886</sup> Ibid., S. 34.

<sup>1887</sup> Macdonald 2009, S. 39.

scheint von geringerer Relevanz zu sein, solange er als Gegenstand der Librettoforschung nicht vernachlässigt wird.

Erstmals stößt neben Editionsphilologie und Translatologie auch die Linguistik in die Sphären der Librettoforschung vor; da die bisherigen Untersuchungen zum Opernlibretto überwiegend aus literatur-, musik- oder kulturwissenschaftlicher Perspektive erfolgten, möchte Anja Overbeck mit ihrer 2011 publizierten Habilitationsschrift eine vermeintliche Lücke schließen und aus linguistischer Sicht zum Gegenstand beitragen: »Das Ziel der vorliegenden Arbeit liegt nun darin, ein Gesamtbild der Sprache des Opernlibrettos zu skizzieren und ihre Veränderung durch die Zeit zu beobachten; dabei werden übergreifende Tendenzen schwerer gewichtet als Binnendifferenzierungen innerhalb einzelner Libretti.<sup>1888</sup> Damit wird zugleich die Dringlichkeit der Eingrenzung der Untersuchungsgegenstände erkennbar, da ein Gesamtbild der Sprache des Opernlibrettos aufgrund der divergierenden (nationalen) Einzelsprachen nicht möglich sein dürfte; der von Overbeck verfolgte, jedoch nicht weiter erläuterte Ansatz, sich auf das Italienische zu konzentrieren, offenbart erneut das unausgesprochene Paradigma der italienischen Gesangsoper des 19. Jahrhunderts als Synonym der Oper schlechthin. Gleichzeitig erweist sich diese Eingrenzung wohl als noch immer zu weit gesteckter Rahmen (was sich ebenso an der Heterogenität der von Overbeck gewählten Analysebeispiele bestätigt). Da sie selbst ihre Untersuchung als Beitrag zur Librettoforschung versteht, muss sich diese auch mit ihrer Rezeption der relevanten Forschungsliteratur konfrontiert sehen, die sich eher als spärlich zeigt.<sup>1889</sup> Durch die einseitige Rezeption an Forschungsliteratur erreicht Overbeck zwangsläufig auch einseitige Perspektiven, was sich etwa im nachhaltigen Vertreten der »Opernreform« Glucks verdeutlicht<sup>1890</sup> oder in ihrem historischen Aufriss, der sich ausschließlich auf Italien und Frankreich konzentriert, aber darin wiederum lediglich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts reicht,<sup>1891</sup> woran sich zeigt, dass sie ihren Untersuchungsgegenstand nur in einem schmalen historischen Fenster wahrnimmt. Zudem differenziert sie viele Aspekte nicht in dem Maße, wie es für eine solche Arbeit zu erwarten wäre<sup>1892</sup> und erklärt über die wissenschaftliche Auseinandersetzung: »Seit einigen Jahren entwickelt sich nun ein Wissenschaftszweig, der sich selbst Librettologie, Librettistik oder Librettoforschung nennt.«<sup>1893</sup> Allerdings – dies wurde in Kapitel 4.1 ausführlich dargelegt – zielen weder die drei genannten Termini auf denselben Inhalt noch kann Einigkeit innerhalb des amorphen

---

<sup>1888</sup> Overbeck 2011, S. 87.

<sup>1889</sup> Im deutschsprachigen Bereich bezieht sich etwa lediglich auf Honolka, Ringger, Dahlhaus oder Gier (der als Gutachter in Overbecks Habilitationsverfahren tätig war), wesentliche andere Schriften fehlen dagegen; englischsprachige Beiträge wie Smith, Kerman, Weisstein etc. werden vollständig ignoriert. Dafür jedoch orientiert sie sich wiederum an der im deutschen Diskurs kaum wahrgenommenen italienischen Forschungsliteratur (etwa Fabio Rossi, Lorenzo Bianconi, Alessandro Roccatagliani, Giovanna Gronda, Paolo Fabbri, Luigi Baldacci, Stefano Telve etc.).

<sup>1890</sup> Siehe dazu Overbeck 2011, S. 32, 43, 85, 165.

<sup>1891</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 20-36.

<sup>1892</sup> So erklärt Overbeck beispielsweise für den Aspekt der Wahrhaftigkeit: »Alle Vorwürfe, die der Oper als Gattung im Laufe der Jahrhunderte angetragen wurden [...] basieren auf dieser extremen Künstlichkeit und Alltagsferne, die durch Aspekte wie Inszenierung, Kostüme, Bühnenbild etc. weiter verstärkt, aber im Grunde hauptsächlich durch die Sprache ausgelöst werden: Kurz: Würde auf der Bühne gesungen, wie man spricht, wäre die Oper nicht, was sie ist.« (*ibd.*, S. 333). Da hierbei weder konkretisiert wird, auf welchen Zeitpunkt sie sich bezieht (es wird etwa schlichtweg das gesamte 20. Jahrhundert ignoriert), noch die historische Auseinandersetzung mit diesem Problem besprochen wird (welches etwa in drängender Weise die französische Oper beschäftigte), erweisen sich Aussagen wie diese als wenig erkenntnisfördernd.

<sup>1893</sup> *Ibd.*, S. 12.

Wissenschaftszweiges des Librettoforschung konstatiert werden. Aus solch mangelnder Differenzierung ergeben sich weitere Konsequenzen: Da Overbeck in ihren theoretischen Überlegungen außer einer halben Seite etwa nicht weiter erörtert,<sup>1894</sup> wie sie die musikalische Aspekte und damit auch Analyse zu behandeln beabsichtigt, wird sie im Verlauf ihrer Untersuchung immer wieder mit musikalischen Einwirkungen konfrontiert; so gelangt sie etwa zum Zwischenergebnis:

Eine Tendenz, die sich auch in anderen Libretti feststellen lässt, ist das häufigere Vorkommen der apokopierten Form am Versende, das sich damit begründen lässt, dass hier eine sprachlich vorgegebene Betonung genutzt werden kann, um ein oxytones Ende (*verso tronco*) darzustellen. Das paroxytone Versende stellt in der italienischen Poesie den Normalfall dar (*verso piano*) und kann neben den *-ade*-Formen durch zahlreiche andere Mittel erzeugt werden, während die endbetonten Wörter deutlich seltener sind. Eine Hörprobe der entsprechenden Stellen ergibt zudem ein interessantes Ergebnis, das darauf schließen lässt, dass es nicht nur metrische Gründe sind, die über die Verwendung der Kultismen entscheiden: So wird bei der musikalischen Umsetzung von Beispiel 1 die Endsilbe *-de* mit in die nächste Silbe *in* hineingezogen (Synalöphe); beide Silben werden auf einer Note gesungen: *La pietade in suo favore*.<sup>1895</sup>

Wenn Overbeck beispielsweise die grundlegende Schrift von Peter Ross<sup>1896</sup> konsultiert hätte, wäre sie vom Auftreten dieser *sinalefe* weit weniger überrascht gewesen, da dies eine vollkommen gängige Praxis italienischer Versvertonung darstellt: Der Komponist konnte, sofern er dem musikalischen Akzent seiner Komposition folgte, die Vorgaben der Versdichtung hinsichtlich Betonung, Silben- bzw. Vokalverschmelzung oder -trennung einfach »überschreiben«. Sind aber nicht nur metrische Gründe für die Auswahl bestimmter Elemente verantwortlich, sondern auch musikalische, dann müsste die Analyse von Librettoidiomen wohl immer auch die musikalische Komponente berücksichtigen, da außerlibrettistische (musikalische) Kräfte auf die Sprachverwendung einzuwirken vermögen. Overbecks Annahme vom Libretto, das vor der Vertonung abgeschlossen ist und durch die Komposition lediglich um subjektive Aspekte des Komponisten erweitert wird, scheint damit revisionsbedürftig. Anknüpfend an der in Italien wesentlich intensiveren Auseinandersetzung mit der linguistischen Librettoanalyse entwickelt sie zunächst die stimmige These, dass sich die überwiegende Anzahl der wissenschaftlich getätigten Aussagen zum Librettoidiom an der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts orientieren würden. Sie konkludiert allerdings: »Die Leitthese, soviel sei an dieser Stelle vorweggenommen, ist die Vermutung, dass die für das Libretto als typisch postulierten Wessenzüge lediglich die Libretti des 19. Jahrhunderts ab ca. 1815 betreffen.«<sup>1897</sup> Damit ergibt sich freilich ein zirkelschlussartiger Beweisfehler, denn da Overbeck – unbewusst – die Prinzipien der italienischen Gesangsooper des 19. Jahrhunderts *pars pro toto* für die gesamte Gattung Oper versteht, kann sie diese dementsprechend auch nur dort nachweisen. Nicht ausreichend erörtert scheinende Prämissen sind auch an weiteren Stellen sichtbar:

Hauptgegenstand der vorliegenden Analyse soll daher die Untersuchung dieses spezifischen Idioms sein, wie es sich in italienischen (und – zum Vergleich – französischen) Libretti des 17., 18. und 19. Jahrhunderts darstellt (und verändert). Begleitend zu der Analyse von einzelnen Libretti muss außerdem ein Augenmerk auf die Fragen gelegt werden, wie stark der (kultur)historische Kontext die Sprache in der Oper beeinflusst hat und ob sich die genannten sprachlichen Strategien dieses Genres auch schon vor 1800 zeigen. Interessant erscheint zudem die Frage, ob sich das Librettoidiom von ca. 1600 bis ca. 1800 kontinuierlich entwickelt, oder ob sich ein – evtl. durch die beschriebene Umbewertung der Wort-Ton-Relation ausgelöst – Bruch feststellen lässt.<sup>1898</sup>

<sup>1894</sup> *Ibd.*, S. 3.

<sup>1895</sup> *Ibd.*, S. 164.

<sup>1896</sup> Ross 1979; vgl. Kapitel 4.5.

<sup>1897</sup> Overbeck 2011, S. 5.

<sup>1898</sup> *Ibd.*, S. 43.

Für ihre linguistische Auswertung<sup>1899</sup> erstellt Overbeck daher ein Korpus, welches allerdings nur 16 Opern bzw. Libretti<sup>1900</sup> umfasst. Nun kann sicherlich nicht exakt bestimmt werden, wie viele Libretti existieren (geschweige denn noch zugänglich sind), aber für einzelne Bereiche liegen dennoch gewisse Zahlen vor: Alleine das RISM-Verzeichnis umfasst 30.000 Titel und der Sartori-Katalog nennt bis zum Jahr 1800 rund 25.000 gedruckte Texte.<sup>1901</sup> Ginge man somit lediglich von den 25.000 italienischen Titeln<sup>1902</sup> des Sartori-Verzeichnisses aus (und würde – sinnvollerweise – den französischen Beitrag aus Overbecks Korpus‘ ignorieren), dann spiegelt ihre Auswahl damit ganze 0,6 Promille dieser Libretti wider.<sup>1903</sup> Anders formuliert, repräsentiert somit *ein* Libretto aus Overbecks Korpus bestenfalls 1.666,67 gedruckte italienische Libretti; vermutlich dürfte dieser Wert realiter aber leicht mindestens gegen 2.000 oder mehr streben. Inwieweit diese Größe als *aussagekräftig* einzustufen ist, kann nicht eindeutig ermittelt werden: Zwar scheint angesichts der Größenordnung des vorhandenen Materials grundsätzlich der Verdacht naheliegend, dass die Anzahl der von Overbeck herangezogenen Libretti eher zu gering sein dürfte als zu groß; andererseits ist nicht nur aus der Meinungsforschung einschlägig bekannt, dass keineswegs die *Höhe* der ausgewählten Teilnehmer (bzw. Elemente) über die Qualität der Prognose entscheidet, sondern die »richtige« (d. h. *repräsentative*) Auswahl an Untersuchungsobjekten.<sup>1904</sup> Selbst wenn also daher die Anzahl von Overbecks Korpus‘<sup>1905</sup>

<sup>1899</sup> Sie beschreibt: »Um eine systematische sprachliche Erfassung des umfangreichen Datenmaterials zu gewährleisten, wurden in dieser Arbeit neben den herkömmlichen qualitativen Analysetechniken zusätzlich Methoden und Programme der Korpuslinguistik, der Textlinguistik, der Quantitativen Linguistik sowie der Sprachstatistik kombiniert und angewandt.« (ibd., S. 70).

<sup>1900</sup> Dies sind im Kern Ottavio Rinuccini (*La Dafne*, 1598), Alessandro Striggio (*La favola d'Orfeo*, 1607), Nicolò Minato (*Xerse*, 1654), Aurelio Aureli (*L'Orfeo*, 1672), Philippe Quinault (*Roland*, 1685), Apostolo Zeno (*Teuzzone*, 1719), Nicola Francesco Haym (*Giulio Cesare in Egitto*, 1724), Pietro Metastasio (*Semiramide riconosciuta*, 1729 und *L'Olimpiade*, 1733), Giambattista Varesco (*Idomeneo, re di Creta*, 1781), Gaetano Rossi (*Semiramide*, 1823), Felice Romani (*Norma*, 1831), Salvatore Cammarano (*Lucia di Lammermoor*, 1835), Francesco Maria Piave (*Ernani*, 1844 und *Rigoletto*, 1851), Arrigo Boito (*Otello*, 1887) (alle Angaben nach ibd., S. 325-331).

<sup>1901</sup> Siehe dazu etwa Plachta 1998, S. 149f. und Jahn/Plachta 1997, S. 213.

<sup>1902</sup> Zweifelsohne besitzt diese Gegenüberstellung eher exemplarischen Charakter, denn es soll hier billigend in Kauf genommen werden, dass Overbeck Libretti bis 1887 heranzieht, Sartori aber nur bis 1800 verzeichnet. Allerdings ergibt sich dadurch (zunächst) ein rechnerischer Vorteil für Overbeck (ihre Auswahl repräsentiert eine geringere Anzahl an vorhandenem Material). Die tatsächliche Zahl der bis 1887 gedruckten italienischen Libretti dürfte allerdings unzweifelhaft *höher* als 25.000 sein, wodurch Overbecks Auswahl aber letztlich nur *in geringerem Maße* repräsentativ wird.

<sup>1903</sup> Dem liegt folgende Rechnung zugrunde:  $15 \div 25.000 = 0,0006 = 0,06 \% = 0,6$  Promille. Somit würde beispielsweise eine Verdopplung der vorhandenen Libretti von 25.000 auf 50.000 die Repräsentanz von Overbecks Auswahl von 0,6 Promille auf 0,3 Promille reduzieren.

<sup>1904</sup> Siehe dazu die sog. *Gallup-Legende*: »1936 hatten die Amerikaner die Wahl zwischen dem Amtsinhaber Roosevelt und dem Republikaner Landon. Die Wochenzeitschrift 'Literary Digest' hatte in der Vergangenheit die Ergebnisse von fünf Präsidentschaftswahlen richtig vorhergesagt. Jetzt wollte man die größte Wählerbefragung aller Zeiten durchführen. Über 2,3 Millionen(!) Menschen beteiligten sich an dieser Befragung: Landon erhielt 1.293.669 Stimmen, Roosevelt nur 972.897. Die Zeitschrift titelte am 31. Oktober 1936: 'Erdrutschsieg für Landon'. Er werde 57% der Stimmen und 370 der Wahlmänner gewinnen. Gegen diesen damaligen Goliath der Wahlprognose trat George Gallup an. Er hatte nur 1500 Personen befragt. Er sagte voraus, dass Roosevelt die Wahl gewinnen werde – mit 55,7% der Stimmen. Gleichzeitig behauptete Gallup die Prognose des 'Literary Digest' für Landon sei eine große Fehleinschätzung. Gallup bekam recht: Roosevelt erhielt 61% der Wählerstimmen und ganze 98% der 'Wahlmänner'. Landon erhielt nur 35% der Stimmen. Es war einer der deutlichsten Wahlsiege in der amerikanischen Geschichte. Gleichzeitig war es der Durchbruch für Gallup und das Anfang vom Ende für den 'Literary Digest'. [...] Warum aber sagte Gallup das Ergebnis so gut vorher? Gallup achtete darauf, dass die Zusammensetzung seiner Befragten möglichst genau mit der Zusammensetzung der amerikanischen Wahlberechtigten übereinstimmte. Dazu bildete er Stichproben nach bestimmten Kriterien wie Region, Alter, Geschlecht, sozialem Status usw. Er achtete darauf, dass diese Kriterien in seiner Stichprobe prozentual genauso häufig vorkamen, wie in der gesamten Wählerschaft. So waren seine Stichproben 'repräsentativ' für die gesamte US-Wählerschaft.« (Bidmon 2010).

nicht das entscheidende Kriterium für Relevanz bzw. Validität darstellt, so ergibt sich aber zwingend die Frage, ob die von ihr vorgenommene *Auswahl* für die formulierte Fragestellung als repräsentativ zu erachten ist. Bewusst plädiert Overbeck nämlich gegen eine Homogenität ihres Korpus:

Die in dieser Arbeit verfolgte Fragestellung, ob es eine einheitliche Librettosprache von Beginn der historischen Entstehung der Gattung Libretto an gibt oder ob sich die heute als Librettoidiom bezeichnete Varietät erst später entwickelt, ist Ausschlag gebend für die Heterogenität des Korpus. Anders als in den wenigen bisher vorliegenden Beiträgen zum Thema Opernlibretto geht es hier also nicht darum, eine Einheit zu bestätigen, sondern exemplarische Vertreter von möglichst vielen unterschiedlichen Libretto-Untergattungen zu betrachten.<sup>1906</sup>

Eine solche Prämisse verursacht zweifelsohne ein gewisses Unbehagen, da sich die Kriterien für Overbecks Selektion als widersprüchlich (gar arbiträr) erweisen: So will sie etwa größte Heterogenität erzielen, dabei soll eine französische Oper als Kontrollfunktion und Abgrenzung zu den italienischen Libretti dienen; die Texte selbst sollen lediglich einem Librettisten oder einer Vorlage zuzuordnen sein, aber zugleich auch nur von einem Komponisten vertont worden sein; alle sollen schließlich der Gattung der Opera seria angehören und selbstverständlich ein Originaldruck oder eine solide Edition existieren sowie eine Tonträgeraufnahme.<sup>1907</sup> Das grundlegende Problem ist, dass Overbecks Ansatz Homogenität durch Heterogenität nachweisen möchte: Die Annahme der Existenz eines einheitlichen italienischen Librettoidioms im 19. Jahrhundert (also Homogenität) soll durch die divergierenden Präformen des 17. und 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden (durch Heterogenität). Validität könnte ein solches Procedere aber vermutlich nicht einmal dadurch erlangen, dass einzelne homogene Gruppen (etwa auf banaler Ebene getrennt nach Jahrhunderten, Gattungen etc.) analysiert werden, wobei die jeweils einzelnen Gruppenergebnisse wiederum möglicherweise komparabel wären; durch eine heterogene Gruppe Heterogenität (Entwicklung hin zum Paradigma des 19. Jahrhunderts) und Homogenität (übergreifende Gemeinsamkeiten eines Librettoidioms) *parallel* nachzuweisen, scheint kaum durchführbar und Overbecks Text liefert auch keine weiteren Argumente für die Gültigkeit einer solchen Herangehensweise. Inwiefern dabei etwa eine französische Oper als Korrektiv gegenüber den italienischen Texten dienen könnte, bleibt ohnehin diskussionswürdig, denn wenn es sich in diesem Zusammenhang primär um Sprachverwandtschaften handeln soll, wäre wohl eine spanische Oper als mindestens ebenso repräsentativ einzustufen;<sup>1908</sup> soll es zudem nur um die Vertonung durch einen Komponisten gehen, müsste sich Overbecks Korpus erheblich dezimieren: Nicht nur Metastasios Libretti wurden vielfach von unterschiedlichen Personen in Musik gesetzt. Dass sie überdies sämtliche von ihr zur Analyse herangezogenen Werke als Vertreter der Opera seria deklariert, zeigt erneut die nicht ausreichende Differenzierung ihres Gegenstandsraumes: Weder Rinuccinis *Dafne* noch Boitos *Otello* können wohl gleichzeitig ohne erhebliche Irritation diesem Genre zugeschlagen werden (geschweige denn Quinaults *Roland*) – es sei denn, man ginge davon aus,

<sup>1905</sup> »Der nach quantitativen Gesichtspunkten zusammen gestellte Textkorpus Q besteht aus insgesamt 10 Opernlibretti, davon drei aus dem 17. Jahrhundert, drei aus dem 18. und vier aus dem 19. Jahrhundert. Dieses Korpus umfasst insgesamt 11.411 Verse und 53.956 thesaurierte Okkurrenzen, was vielleicht deutlich machen kann, weshalb das Quantitative Korpus im Rahmen dieser Arbeit keine größere Zahl an Libretti umfassen kann. Ergänzungskorpus E enthält 6 weitere Libretti, davon eines vom Ende des 16. Jahrhunderts, eines aus dem 17., zwei aus dem 18. und zwei aus dem 19. Jahrhundert.« (Overbeck 2011, S. 56).

<sup>1906</sup> *Ibid.*, S. 59f.

<sup>1907</sup> *Vgl. ibid.*, S. 57ff.

<sup>1908</sup> Erstaunlicherweise wird das französische Libretto von Overbeck selbst meist *explizit* nicht berücksichtigt (siehe dazu *ibid.*, S. 318): »In der Tat fällt es aus nahezu sämtlichen Untersuchungswerten heraus und belegt wiederholt, dass quantitative Forschungen stets nur anhand von Texten einer Sprache erfolgen sollten und erst in einem späteren Schritt übersprachlich bzw. sprachvergleichend stattfinden können.« (*ibid.*, S. 327).



dass der Terminus *Opera seria* eine universale Genrebezeichnung für ernste bzw. seriöse Unterhaltung durch die Oper sei (was allerdings wiederum der mehrheitlich vertretenen wissenschaftlichen Meinung widersprechen dürfte): Dass jedoch exakt dies die von ihr eingenommene Wahrnehmungsebene repräsentiert, beweist ihre Ausklammerung sämtlicher komischer Opern (also der *Opera seria* gegenüber mit – nach eigener Aussage Overbecks – »lustiger«(!) Ausrichtung), die »[...] sich einerseits mitunter sehr nah an der *commedia dell'arte* bewegen und andererseits eine sprachlich bunte Stilmischung aufweisen und somit noch schwerer von anderen Genres abgrenzbar sind.«<sup>1909</sup> Damit meint sie ebenso die *Opéra comique*,<sup>1910</sup> wodurch die Enge der dieser Untersuchung zugrunde liegenden Perspektive erneut deutlich hervortritt; sie legitimiert dies freilich mit Verweis auf die Repräsentativität: »Zum einen kann ein Korpus von insgesamt 16 Libretti nicht die gesamte Gattungsgeschichte der Oper repräsentieren, eine gewisse formale Kontinuität wurde daher als Vorteil angesehen.«<sup>1911</sup> Wenn jedoch wiederum »formal«<sup>1912</sup> für Overbeck eine höhere Stringenz zwischen Striggios *Orfeo* und Paves *Rigoletto* existiert als etwa zwischen (den »französischen« Fassungen von) Verdis *Don Carlos* und Meyerbeers *Le prophète*,<sup>1913</sup> dann scheint es fraglich, inwieweit eine solche Analyse der Libretto- und Opernforschung tatsächlich dienlich sein könnte. Schließlich entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, wenn in Overbecks Text zunächst kategorisch der musikalische Anteil als für die Analyse nicht wesentlich und somit vernachlässigbar verworfen wird, andererseits aber die Existenz einer Tonaufnahme wiederum als ein dringendes Kriterium für die Aufnahme des Werkes in das Analyse-Korpus betont wird, da anscheinend eine befriedigende Analyse unter Ausschluss des musikalischen Anteils nicht möglich ist. Überhaupt ist es durchaus fragwürdig, ob Overbecks Ergebnisse, die Aussagen zu Wortarthäufigkeiten, Textlängen, durchschnittlichen Satzlängen etc. bieten, zu einem tieferen poetischen oder dramaturgischen Verständnis des Librettos und seines Idioms führen können: So sind beispielsweise die Satzlängen der italienischen Versdichtung wohl in erster Linie von der jeweils zugrundeliegenden (und mit nur geringen Ausnahmen (*piano vs. tronco* oder *sdrucchiolo*) stets verbindlichen) Silbenanzahl der verwendeten Versformen (wie *Quinario*, *Senario*, *Settenario*, *Ottinario*, *Decasillabo* usw.) determiniert – ein Aspekt, der in Overbecks Untersuchung erstaunlicherweise keinerlei Rolle spielt. Aus der Perspektive einer theoretisch fundierten Librettoforschung scheint es daher äußerst fragwürdig, anhand des von ihr herangezogenen Untersuchungsgegenstands (der vermeintlichen Existenz eines spezifischen italienischen Librettoidioms des 19. Jahrhunderts)

---

<sup>1909</sup> *Ibd.*, S. 58.

<sup>1910</sup> *Ibd.*

<sup>1911</sup> *Ibd.*

<sup>1912</sup> »In diesem Sinne werden hier Texte untersucht, die von unterschiedlichen Autoren und aus unterschiedlichen Epochen stammen, die aber alle derselben Gattung entsprechen und innerhalb des Korpus in diachrone Gruppen eingeteilt werden können, also als verschiedene Texte gleicher Zielsetzung (und z.T. gleicher Thematik) gelten können.« (*ibd.*, S. 90).

<sup>1913</sup> Auf strukturelle Analogien und Differenzen in den Schlüsselszenen dieser beiden Werken weist beispielsweise Döhning hin: »Ein Vergleich des Autodafés aus *Don Carlos* mit der Domszene aus *Le prophète* läßt gerade vor dem Hintergrund struktureller Gemeinsamkeiten die Unterschiede der Dramaturgien um so schlagender hervortreten. In beiden Fällen wird ein Akt pervertierter Sakralität – im *Prophète* die Krönung des falschen Messias, im *Don Carlos* die Vorbereitung des Autodafés – durch einen Eklat von zugleich politischer und privater Dimension unterbrochen: hier die Enthüllung der irdischen Herkunft des vorgeblich »von keinem Weibe geborenen« durch seine leibliche Mutter, dort die Rebellion des Sohnes im Namen der Freiheit gegenüber dem Machtanspruch des Königs und Vaters. [...] Daß die musikalischen Großformen sich unterscheiden – im *Prophète* eine fünfteilige Reihenform mit komplexer Untergliederung, im *Don Carlos* eine freie Form mit Repriseselementen – kann die typologischen Parallelen in der Binnenstruktur beider Szenen nicht verdecken [...]« (Döhning 1990, S. 729).

und Analyseprocederes (Nachweis eines einheitlichen Idioms durch einen hochgradig heterogenen Korpus) über die Anwendung quantitativer sprachwissenschaftlicher Analysemethoden hinaus zu relevanten Beiträgen für Libretto- und Opernforschung zu gelangen (was jedoch von Overbeck postuliert wird)<sup>1914</sup>: Auf dieser Basis scheint es nicht verwunderlich, wenn sie beispielsweise in sämtlichen Texten ihres Korpus' Archaismen diagnostiziert<sup>1915</sup> oder für die Extrempunkte ihrer Skala (Rinuccini und Boito) besondere Auffälligkeiten entdeckt<sup>1916</sup> – jedoch allesamt Erkenntnisse, denen ein wissenschaftlicher Mehrwert nur schwer zu unterstellen scheint; dies gilt auch für ihr Ergebnis: »Es gibt also ein Librettoidiom, und es hat spezifische Kennzeichen, die es von anderen Varietäten innerhalb der Sprache der Dichtung abgrenzen.«<sup>1917</sup> Da sie an keiner Stelle darauf eingeht, wovon das Librettoidiom<sup>1918</sup> abgrenzbar wäre, bleibt diese Feststellung kontextlos: Von welchen konkreten anderen Sprachvarietäten der Dichtung weicht das Libretto nun ab?<sup>1919</sup> Es wird ersichtlich, dass die Festsetzung eines als spezifisch zu erachtenden Librettoidioms die Bestimmung eines wohlumrissenen Feldes voraussetzt, in welchem dieses positioniert und abgegrenzt werden kann, um eine brauchbare Aussage erhalten zu können (so wäre zwecks wissenschaftlicher Validität ebenso nach einem spezifischen Librettoidiom in Frankreich, England, Deutschland, Spanien, Russland, Amerika etc. zu fragen – und diese jeweiligen Idiome wiederum miteinander zu vergleichen). Abschließend sei explizit konstatiert, dass hier – freilich streng aus Sicht einer allgemeinen theoretischen Librettoforschung argumentiert, für die solche linguistischen Analysen in letzter Instanz denselben Stellenwert besitzen wie spezialisierte, rein musikalische Untersuchungen – keinesfalls die durch Overbeck vertretenen Bemühungen der Sprachwissenschaft auf dem Gebiet des Librettos diskreditiert werden sollen; werden Ergebnisse jedoch kategorisch als relevant für die Librettoforschung präsentiert, müssen sie sich ohne Frage auf ihre Validität und Verwendbarkeit hin prüfen lassen.

Aus Sicht der Librettoforschung werden neben dem Kernbereich des Opernlibrettos auch periphere Bezirke angesprochen: So nähert sich beispielsweise Cäcilie Kowald in ihrer Dissertationsschrift der eher exotisch anmutenden Gattung des deutschsprachigen Oratorienlibrettos nach 1945.<sup>1920</sup> Da bei

<sup>1914</sup> Siehe Overbeck 2011, S. 337.

<sup>1915</sup> Siehe dazu ibd., S. 319ff.; Overbeck gibt unglücklicherweise nicht an, aus welcher Perspektive sie urteilt, womit für den Leser unentscheidbar wird, ob es sich damit nun bereits um obsoletere Formen zur Zeit der Entstehung selbst handelt oder ob möglicherweise unvorsichtig aus heutiger zeitgenössischer Position argumentiert wird. Zudem dürften davon unabhängig für einen Rinuccini-Text a priori andere Prämissen gelten als für ein Libretto von Boito (immerhin liegen zwischen beiden Libretti etwa 289 Jahre) – all dies wird von Overbeck nicht berücksichtigt.

<sup>1916</sup> Dies liegt jedoch unzweifelhaft an deren Eigenschaft als *Grenzwerte* einer Skala, weswegen die Zusammenstellung des Korpus' als nicht genügend interpoliert scheint: »1. Als wohl auffälligstes Libretto in Korpus Q ist Striggios *Orfeo* (Q1) von 1607 zu nennen. [...] 2. Das zweite durch Extremwerte auffällige Libretto ist Q10, Boitos *Otello* von 1887, zugleich das jüngste Libretto im Korpus.« (ibd., S. 149).

<sup>1917</sup> Ibid., S. 333.

<sup>1918</sup> Für das Librettoidiom erstellt Overbeck trotzdem die vier Dimensionen *Konventionalität*, *Formelhaftigkeit*, *Abstand zur Alltagssprache* sowie *Auftreten von Librettismen* (siehe ibd., S. 332). Dass ein Librettoidiom schließlich Librettismen enthält, scheint eine weitere Dialelle ihrer Argumentation zu sein.

<sup>1919</sup> Die Bezugnahme auf Gedichte der Zeit des früher Risorgimento ist dabei wohl ebenso denkbar wie etwa Novellen des Scapigliatura-Mitgliedes Giovanni Verga – oder gar französischer Dichtung (etwa von Alphonse de Lamartine)? Möglicherweise hat Overbeck aber einen ebenso breiten Raum im Sinn wie bei ihrem Libretto-Korpus und stellt die gesamte italienische Literatur der Neuzeit dem Librettoidiom gegenüber.

<sup>1920</sup> »Deutschsprachige Oratorien nach 1945 – gibt's da überhaupt welche?« Das war die übliche Reaktion, wenn ich von meinem Promotionsvorhaben erzählte. Selbst an der Gattung interessierte Kirchenmusiker wussten in der Regel nur einige wenige Beispiele zu nennen – und alle waren überrascht, wenn ich die Zahl von 170 Werken in meiner Daten-

einer weiten Begriffsauffassung des Terminus' *Libretto*<sup>1921</sup> neben dramatischen Operntexten auch textliche Grundlagen für geistliche, aber nicht-szenisch realisierte Vokalwerke (etwa Oratorien, Messen, Requiem, Kantaten etc.)<sup>1922</sup> oder für szenisch realisierte, aber nicht mit sprachlicher Artikulation bzw. Gesang arbeitende Darstellungsformen (wie Ballett oder Pantomime) gemeint sein können, kann Kowalds Untersuchung demzufolge als Beitrag (und in diesem Rahmen Beispiel) einer amplifizierten Librettoforschung aufgefasst werden.<sup>1923</sup> Ihrem Untersuchungsgegenstand möchte sie sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive annähern, womit die Einordnung ihrer Studie unter die Librettologie gestützt scheint:

Die naheliegende Möglichkeit, als Auswahlkriterium die musikwissenschaftliche Zuordnung des vertonten Librettos zur musikalischen Gattung Oratorium zugrunde zu legen, erweist sich dabei als wenig glücklich. Bezüglich der rein musikalischen Kriterien Form oder Besetzung gleicht das Oratorium ohnehin den benachbarten Gattungen Oper und Kantate. [...] Die Forderung nach einem ‚in der Regel nichtliturgischen Text‘ verbessert immerhin die Abgrenzung zu Messe und Requiem; eine große Grauzone stellen jedoch all die Mess- und Requiemkompositionen dar, die – angefangen mit Brahms' *DEUTSCHEM REQUIEM* und Schuberts *DEUTSCHER MESSE* – statt des herkömmlichen liturgischen einen eigens angefertigten Text vertonen.<sup>1924</sup>

Als Bezugspunkt wählt Kowald aufgrund der angeblichen konzeptionellen Nähe sowie der besseren Forschungslage das Opernlibretto, um daran verschiedene Aspekte des Oratorienlibrettos zu verdeutlichen und abzugrenzen; hier legt sie allerdings diskussionslos die von Gier aufgestellten Eigenschaften des Opernlibrettos als grundsätzliche Messlatte und Gegenentwurf des Oratorienlibrettos an. Es gilt jedoch – analog zum Fall des Opernlibrettos und dem Drama des Sprechtheaters – zuvorderst zu klären, inwieweit hier überhaupt eine gültige Ebene des Vergleichens oder Taxierens angesprochen ist, denn die Differenzen zwischen Opern- und Oratorienlibretto scheinen (bei aller Nähe zu musikalischen Formen oder Besetzungen) auf den ersten Blick größer zu sein als diejenigen zwischen Opernlibretto und Sprechdrama (die sich dagegen zumindest die Intention der performativen Darstellung von Handlung teilen). Auch Kowald unterstellt, dass die Thesen Giers der *communis opinio* der Librettoforschung entsprechen würden.<sup>1925</sup> Aber selbst wenn man diesen Kategorien volle Gültigkeit zusprechen würde, so bliebe dennoch zu überlegen, inwiefern *allgemeine* Kriterien des Opernlibrettos mit einer *konkreten* Phase des Oratorienlibrettos korrelieren sollten; dass dabei beispielsweise rein quantitative Untersuchungen kaum erkenntnisgewinnende Funktion ausüben können, wurde bereits mehrfach besprochen und ist weiterhin evident.<sup>1926</sup> Vor dem Hintergrund der von

---

bank nannte.« (Kowald 2007, S. 8).

<sup>1921</sup> Siehe dazu Kapitel 2.

<sup>1922</sup> Zwitter- bzw. Hybridformen geistlich-klerikaler, dramatischer und musikalischer Provenienz wie *Passionsspiele* wären demgegenüber separat zu berücksichtigen.

<sup>1923</sup> Es ist zu konstatieren, dass ihre Untersuchung keinesfalls die einzige Publikation zum Oratorienlibretto darstellt, sich aber explizit auf die neuere zeitgenössische (Opern-)Librettoforschung (und damit vor allem die Thesen Giers) bezieht.

<sup>1924</sup> Kowald 2007, S. 22.

<sup>1925</sup> »Jedoch hat die literaturwissenschaftliche Librettologie einige grundsätzliche Erkenntnisse hervorgebracht, wie sich die plurimediale Werkkonzeption der Oper und die musikalische Bearbeitung auf den Text auswirken. Inwieweit diese Merkmale auf andere musiko-literarische Gattungen, in diesem Fall das Oratorium, übertragen werden können, wird im Verlauf dieser Arbeit noch manches Mal zur Sprache kommen.« (ibid., S. 39).

<sup>1926</sup> Auch Kowald selbst gelangt nach Analyse der Zeichenanzahl diverser Oratorienlibretti und ihrer jeweiligen Aufführungsdauer zu dem Schluss: »Eine direkte Korrelation zwischen der Länge des Librettos und der Aufführungsdauer lässt sich jedoch nicht feststellen.« (ibid., S. 104). Auch das Postulat, Oratorienlibretti seien stets kürzer als Opernlibretti, ist eine pauschale und nicht weiter erkenntnisgenerierende Aussage, die Kowald anhand ihrer selbst gewählten Beispiele unmittelbar darauf wieder nivelliert (vgl. ibid., S. 103ff.).

Gier beschriebenen opernspezifischen Zeitstruktur(en) erhält Kowald für das Oratorienlibretto folgende Perspektive:

In allen Fällen unterscheidet sich die Zeitstruktur von der der Oper, in der sich die Handlung vollständig vor den Augen des Zuschauers abspielt, also einer einzigen, gegenwärtigen Zeitebene zuzuordnen ist. In dieser spezifischen Zeitstruktur, in der mehrere Ebenen parallel nebeneinander herlaufen und sich durchkreuzen, liegt der Schlüssel zur Beschreibung des Oratoriums als eigenständige Gattung.<sup>1927</sup>

Hier simplifiziert Kowald ihre Modellbildung möglicherweise zu sehr, da auch die Handlung einer Oper sich nicht zwangsläufig vollständig *vor* den Augen der Rezipienten abspielt: Gerade die etwa in der Barockoper verbreitete Teichoskopie ermöglicht die Integration außerhalb der Bühne erfolgreicher Aktionen in Form eines Botenberichts; außerdem verfügen (post-)moderne Werke des Musiktheaters kaum noch über eine Darstellung von Handlung (zu denken wäre beispielsweise an *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Helmut Lachenmann). Eine inhomogene Zeitstruktur der Oper betonen außerdem nicht nur Dahlhaus und Gier, wodurch Kowalds Annahme einer einzigen gegenwärtigen Zeitebene torpediert scheint; worauf sie dagegen vermutlich eigentlich abstellt, ist die vermeintlich spezifische Fähigkeit des Oratoriums, eine dramatische Handlung durch epische Elemente *unterbrechen* zu können. Darunter versteht sie im Einzelnen »[...] Abschnitte außerhalb der Zeitebene des Geschehens, wie beispielsweise Eingangs- oder Schlusschöre [...]«<sup>1928</sup> oder eine aus der Handlung heraustretende Erzählerfigur (oft ein Evangelist)<sup>1929</sup> bzw. weitere Formen verschiedener Reflexions- und Kommentarebenen<sup>1930</sup> – bis hin zur völligen Auflösung einer Handlung in Form des themenorientierten Oratoriums, »[...] in dem die Handlung auf ihren thematischen Kern reduziert oder gar nicht mehr vorhanden ist.«<sup>1931</sup> Allerdings funktioniert diese Abgrenzung über eine (konventionelle) Handlung bei postdramatischen Werken der Oper ebenfalls nicht mehr, und grundsätzlich sind Unterbrechungen, die einer (gänzlich) anderen Zeitstruktur angehören, auch bei bestimmten (historischen) Opernformen wie etwa den obligatorischen Balletteinlagen der Grand opéra oder komischen Intermezzi vorhanden. Die nähere Auseinandersetzung mit dem Oratorium verdeutlicht, dass dieses in einem Zwischenbereich platziert scheint, der sich, wie etwa in den Beschreibungen von Irmgard Scheitler erkennbar wird, ebenfalls partiell auf der Ebene der Darstellung manifestiert.<sup>1932</sup> Gegenüberstellungen von (christlich-)religiösem Oratorium und weltlichen theatralen Formen wie der Oper scheinen damit wohl mehr Dimensionen berücksichtigen zu müssen, als durch die von Kowald vorgenommene (einseitige) Orientierung an den Thesen Giers zum Opernlibretto veranschlagt wird. Bei einer weiten Begriffsvorstellung des Librettos scheinen zwar Oratorien zunächst nicht pauschal aus-

<sup>1927</sup> Ibid., S. 109.

<sup>1928</sup> Ibid., S. 108.

<sup>1929</sup> Vgl. ibd., S. 111.

<sup>1930</sup> Vgl. ibd., S. 113.

<sup>1931</sup> Ibid., S. 108.

<sup>1932</sup> »Aus der Sicht des Philologen ist das Oratorium ein Konglomerat – und weniger wegen seiner Verbindung von Text und Musik, als vielmehr schon wegen seiner Eigenart, Kommunikationsformen verschiedener literarischer Gattungen zu kombinieren. Das Oratorium – der Frühen Neuzeit ebenso wie das späterer Epochen – bedient sich über weite Strecken der dramatischen oder indirekten Informationsvergabe durch den Mund von Figuren. Vertreter einzelner Rollen präsentieren sich wie im Theater vor einem Publikum. Je nach Raumverhältnissen kann dies auch auf einer Bühne geschehen; in Ausnahmefällen ist die Bühne dekoriert. Andere optische Signale wie Kostüme oder Requisiten fallen aber in aller Regel weg. Ein grundlegender Unterschied zum Drama besteht darin, daß die Figuren nicht agieren, sondern allenfalls auf- und abtreten. Das noch heute übliche Aufstehen und sich Setzen der Solisten ist nicht nur akustisch bedingt, sondern stellt gleichsam eine Schwundstufe des Bühnenauftritts dar.« (Scheitler 2005, S. 8f.).

geklammert werden zu können, aber trotz einer strukturellen Nähe erweisen sich die Differenzen zwischen Oratorium und Opernlibretto dennoch als derart umfangreich, dass sich die Frage erhebt, inwiefern – im Gegensatz etwa zur Behandlung durch die historische oder systematische Musikwissenschaft – eine wechselseitige Befruchtung der Librettoforschung des Oratoriums und derjenigen des Gesangstheaters überhaupt möglich wäre.<sup>1933</sup>

Ein weiterer, gleichsam anders gelagerter Spezialfall wird in der Monographie von Heike Quissek behandelt, die sich des deutschsprachigen Operettenlibrettos annimmt. Auch wenn etwa Dahlhaus die Operette ab Offenbach als eigene Traditionslinie von derjenigen der Oper abgrenzt, kann die Zugehörigkeit zur hier verhandelten Bandbreite des Librettobegriffs eingefordert werden.<sup>1934</sup> Obwohl das Themenfeld Operette dabei im vorliegenden Rahmen nur peripher behandelt werden kann, verdeutlicht sich daran dennoch ein grundlegendes Dilemma, das in ähnlicher Weise für viele Sub- bzw. Parasyteme der Oper gelten darf: So scheinen zwar Etymologie,<sup>1935</sup> erste Verwendungen<sup>1936</sup> und Verdichtungen des Terminus<sup>1937</sup> sowie Auftreten der »eigentlichen« Operette<sup>1938</sup> und deren »Lebens-

<sup>1933</sup> So scheinen etwa Kowalds literarische bzw. textlich-dramatische Ergebnisse für das deutsche Oratorium nach 1945 kaum Rückkopplungseffekte auf das Opernlibretto zu beherbergen: Sie teilt beispielsweise in das übergeordnete Strukturprinzip *berichtende* und *dialogische* Form, das sich wiederum in Subkategorien und Mischformen differenziert (die berichtenden Formen untergliedern sich in *Reiner Bericht*, *Gerahmter Bericht* und *Kommentierter Bericht*; die dialogische Form kann aus *Dialog* oder *Befragung* bestehen; zusätzlich existieren noch diverse Mischformen) (vgl. Kowald 2007, S. 140ff.).

<sup>1934</sup> Wenn eine Berücksichtigung des *Oratorienlibrettos* unter einem weiten Begriffsverständnis des Terminus' *Libretto* möglich ist, so scheint die Miteinbeziehung des *Operettenlibrettos* demgegenüber bereits bei einer engen Auffassung obligatorisch, da im Vergleich die genetische Verwandtschaft zum (ohnein heterogenen Korpus) »Oper« ungleich größer ist; außerdem sind Entscheidungen hinsichtlich der Zuordnung einzelner Werke zu Oper oder Operette oftmals eher traditionell geprägt als strukturell begründet: »Opern und Opernversuche finden sich in den Werkverzeichnissen vieler Operettenkomponisten, wobei Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* (Paris, Opéra comique, Salle Favart 1881) einen festen Platz im Opernrepertoire einnimmt, während die Opern Johann Strauß' (*Ritter Pásmán*, Wien, Hofoper 1892), Franz von Suppés (*Des Matrosen Heimkehr*, Hamburg, Stadttheater 1885), Carl Millöckers (*Die sieben Schwaben*, Wien, Theater an der Wien 1887) oder Arthur Sullivans (*Ivanhoe*, London, Royal English Opera House 1891) entweder vergessen sind oder aber als theatralische und kompositorische 'Verirrungen' von 'Kleinmeistern' gelten, die besser bei dem ihnen angemesseneren populären Genre geblieben wären.« (Linhardt 1999, S. 169f.).

<sup>1935</sup> »ital. operetta, kleines Werk, kleines Kunstwerk, als Diminutiv zu ital. opera seit um 1292. [...] als mus. Begriffswort in der Bedeutung ‚kleines mus. Werk‘ ist operetta wohl seit 1629 belegt; im Dtsch. ist operetta seit Ende des 17. Jh. verbreitet, die eingedeutschte Form Operette spätestens seit 1692 (N. A. Strungk erhält 1692 in Leipzig die Erlaubnis ‚zu mehrerer Excolirung der Music in den Leipziger Messen gewisse Operetten zu halten und nach seinem eigenen Gutdünken anzustellen und einzurichten‘ [...] Seltener finden sich auch die Bildungen Operetgen, Operettchen, [...] und Operchen; im Engl. als Lehnwort operetta seit um 1770 nachweisbar [...] franz. opérette, als mus. Fachwort von ital. operetta entlehnt wohl seit 1821; span. opereta.« (Ehrmann-Herfort 2001, S. 1).

<sup>1936</sup> »Im Laufe des 17. Jh. entwickelt sich ital. operetta bzw. seit 1692 auch der dtsh. Ausdruck Operette – anlog zu opera – ZU EINEM GATTUNGSBEGRIFF FÜR BÜHNENWERKE.« (ibd.) »In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert findet sich die Bezeichnung dann im musikalischen Kontext als Diminutiv im Sinne eines kleinen Singspiels respektive als kleine Oper gebraucht. Seit dem 18. Jahrhundert erweitert sich die Begriffsnutzung summarisch auf unterschiedliche Arten des musikalischen Theaters mit gesprochenem Dialog.« (Quissek 2012, S. 13).

<sup>1937</sup> »Gerade auch zur Unterscheidung zwischen deutschen und italienischen oder französischen Opern spielt die Verwendung des Begriffs ›Operette‹ eine nicht unbedeutende Rolle. Bereits 1782 verwendet Wolfgang Amadeus Mozart den Begriff ›Operette‹ als Gattungsbezeichnung für seine Oper *Die Entführung aus dem Serail* (nach Christoph Friedrich Bretzner/Gottlieb Stephanie). Die Diminutivform grenzt sie als musikalisches Bühnenwerk sowohl von der zeitlich-räumlichen Konzeption als auch von der musikalischen Gestaltung der weitverbreiteten Opera seria ab.« (ibd.).

<sup>1938</sup> »Noch bis mindestens 1850 versteht man unter einer Operette eine ›einaktige Oper, im weiteren Sinne auch mehraktige Oper mit gesprochenen Dialogen und geringem personellen und technischen Aufwand, und im noch weiteren Sinne eine deutschsprachige Oper.« Ausgehend von den Werken Offenbachs verfestigt sich der Wortgebrauch ›Operette‹ nach 1855 im Kontext der Entwicklung des komischen Musiktheaters als Bezeichnung für eine eigenständige

zyklus«<sup>1939</sup> bekannt, dennoch fehlen eindeutige Kategorien, um die Operette befriedigend neben bzw. innerhalb der Oper positionieren zu können; eine Verortung auf gleicher Stufe wie andere Subgattungen (etwa Opera seria, Tragédie lyrique, Opéra comique, Grand opéra, Singspiel, Musikdrama etc.) erzeugt einen dubiosen Eindruck, da die Differenzen zur Oper bereits allein aufgrund der Spielstätten und des Publikums vielfach zu groß scheinen, um »nur« eine weitere Gattungsvariation darzustellen; allerdings sind demgegenüber die strukturellen Gemeinsamkeiten der darunter summierbaren Werke wiederum zu hoch, um beruhigt von einer gänzlich anderen Kunstform ausgehen zu können. Quissek erläutert:

Im Kontext der Entwicklung des komischen musikaliterarischen Theaters im 19. Jahrhundert entsteht eine neue bürgerlich geprägte Gattung: die Operette. Sukzessiv generiert sie unterschiedliche nationale Ausprägungen, so z.B. die französische Operette eines Florimond Hervé, Jacques Offenbach oder Alexander Charles Lecocq, spanische Zarzuelas, die englische Operette eines William Gilbert und Arthur Sullivan oder Sidney Jones, die ungarischen Népszínmű oder die amerikanische Frühform des klassischen Musicals von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein. Ausgehend von den Werken Jacques Offenbachs und ihrer von Johann Nestroy geförderten Verbreitung und Popularisierung in Wien, etabliert sich schon bald eine eigenständige deutschsprachige Gattung, die während ihrer rund 80-jährigen Blütezeit zu den wichtigsten Formen der zeitgenössischen Unterhaltung zählt.<sup>1940</sup>

Durch die Bestrebungen Offenbachs etwa, der das Vakuum einer komischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verspürt und mit der eigenen Form der Opéra bouffe füllt, scheint eine deutliche Verbindung zwischen Opéra comique und Operette geschaffen:

Offenbach wurde damit zum Vorläufer all jener Akteure auf dem Gebiet des Musiktheaters, welche der Ästhetik ihrer eigenen Zeit die einer älteren Epoche, wenn nicht in reformatorischer Absicht, so doch zumindest als Alternative, entgegenzustellen trachteten. [...] so appellierte auch Offenbach an eine Bühnenkunst, die vergangen war: ›Je me dis que l'opéra-comique n'était plus à l'Opéra-Comique, que la musique véritablement bouffe, gaie et spirituelle, la musique que vit, enfin, s'oubliait peu à peu.‹ (Ich sagte mir, daß die Opéra comique nicht mehr an der Opéra-Comique beheimatet, daß die eigentliche buffoneske, heitere und geistreiche Musik, die Musik mithin, die lebt, nach und nach in Vergessenheit geraten ist.)<sup>1941</sup>

Auch die Perspektive von Quisseks Untersuchung erweist sich als diejenige eines Gier-Adepten,<sup>1942</sup> denn in strenger Auslegung dessen *führender Studie*<sup>1943</sup> unternimmt sie einen Legitimationsversuch der rein literarischen Betrachtung ihres Untersuchungsgegenstandes, des deutschsprachigen Operettenlibrettos. Dabei beruft sie sich im Kern auf folgende Aussage Giers: »Ein Libretto wartet deshalb ›nicht darauf, in Musik gesetzt zu werden, sondern enthält als Text bereits die (virtuelle) Musik, so

---

Gattung [...] Allmählich beginnt der Begriff durchweg unterschiedslos auch abendfüllende Stücke mit großem Personal und Orchester zu beschreiben.« (ibid., S. 14).

<sup>1939</sup> »Die Forschung stellt die deutschsprachige Operette gattungs- und entwicklungsgeschichtlich in einem Periodisierungsmodell dar, das sich in drei Phasen einteilt: Die ›goldene‹ Ära (1860-1899), vertreten durch die Operetten von Franz von Suppé, Johann Strauß Sohn sowie Carl Millöcker, die ›silberne‹ Ära (1900-1931) maßgeblich geprägt durch die Werke Franz Lehárs und Emmerich Kálmáns sowie die ›bronzene‹ Ära, despektierlich auch ›blecherne‹ genannt, die in etwa alle Produktionen nach 1933 umfaßt.« (ibid., S. 229). »Die gängige Abgrenzung der sogenannten 'goldenen' von der nachfolgenden 'silbernen' Operette hat sich bereits im frühen 20. Jahrhundert etabliert und geistert als gattungsgeschichtlich bedeutsamer 'Schnitt' und als Folie und Meßlatte der Werke für die qualitative Einordnung einzelner Werke bis heute durch die Operettenliteratur.« (Linhardt 1999, S. 172).

<sup>1940</sup> Quissek 2012, S. 2. Zusätzlich wird oftmals noch in (nach Orten abgeleiteten) Subkategorien unterteilt wie etwa die *Berliner Operette* oder beispielsweise bei den Werken von Gilbert und Sullivan – aufgrund ihres dominierenden (Ur-)Aufführungsortes (Savoy Theatre, London) – von *Savoy Operas* gesprochen.

<sup>1941</sup> Henze-Döhring 1997g, S. 297. Gerade vor diesem Hintergrund scheint allerdings die nicht näher erläuterte These Quisseks (»Vom Grand Opéra übernimmt die Operette als wesentliches musikalisches Gestaltungselement den Tanz.« (Quissek 2012, S. 90)) durchaus erklärungsbedürftig.

<sup>1942</sup> Gier war im Übrigen Betreuer von Quisseks Dissertationsschrift.

<sup>1943</sup> So formuliert zumindest Quissek 2012, S. 6.

wie jedes Werk des Sprech- und Musiktheaters eine (virtuelle) Inszenierung enthält. «<sup>1944</sup> Eine solche Perspektive muss freilich als überaus heikel erachtet werden: So liegt in vielen Fällen das Libretto nicht als abgeschlossene Einheit vor, da es beinahe gemeinsam mit der Musik entstehen kann (beispielsweise in der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal sichtbar) oder viele Einzelpersonen an der Entstehung beteiligt sein können;<sup>1945</sup> ähnlich problematisch verhält es sich auch bei *Pasticcios*.<sup>1946</sup> Dessen ungeachtet führt allerdings (wie mehrfach diskutiert wurde) die Addition von Musik nicht einfach nur zu einer Reproduktion der bereits im Libretto enthaltenen Zeichen, sondern generiert eine neue Ausdrucksebene (analog dazu führt im Übrigen die Inszenierung wiederum nicht lediglich zu einer Multiplikation der bereits im Libretto vorhandenen und durch die Musik vermeintlich verdoppelten Zeichen, was letztlich eine – auch dies wurde diskutiert – unnötige Redundanz hervorbringen würde). Damit scheint die von Gier herangezogene Ebene der Analogie *Libretto-Musik* zu *Sprechtheater-Inszenierung* a priori unzulässig: Während auf der Ebene eines schriftlich fixierten literarisch-dramatischen Vorlagentextes für das Sprechtheater bereits sämtliche Informationen für die Inszenierung enthalten sind, verfügt das Libretto demgegenüber keineswegs über die Gesamtheit relevanter Informationen. Gier unterstellt außerdem, dass die im Libretto vermeintlich enthaltene virtuelle Musik stets eindeutig aus dem Librettotext extrahierbar sei (und somit reproduzierbar wäre): Dies ist nicht der Fall, denn zwei unterschiedliche Komponisten würden auf Basis einer identischen librettistischen Vorlage immer divergierende Musik erschaffen. Da eine Inszenierung zudem unzweifelhaft auf Text *und* Musik aufbaut (und beide Aspekte somit performativ »verräumlicht«), können kaum sämtliche Informationen bereits im Libretto enthalten sein. Allein deshalb kann es nicht das einzig vorhandene »bedeutende« Objekt in diesem Zusammenhang darstellen. Zudem kann aus Sicht der Rezeptionspragmatik kaum noch in *hier Text* und *dort Musik* getrennt werden – allesamt Aspekte, die in Quisseks Text noch nicht einmal rudimentär diskutiert werden; sie leitet die literarische Legitimation einseitig von dessen materiellem Status ab:

Daneben kommt dem Text rezeptionsästhetisch ein hoher Stellenwert zu. Da es mittlerweile verbreitet ist, den Inszenierungstext einer Operette im Programmheft abzudrucken, hat der Zuschauer während der Vorstellung grundsätzlich die Möglichkeit, Dialog und Gesangstext Wort für Wort zu verfolgen.<sup>1947</sup>

Nun zeigt sich damit, dass der sorgfältige Umgang mit den Begrifflichkeiten der einzelnen Formen theatraler Texte Quisseks Sache nicht ist, denn in aller Regel umfasst der Terminus *Inszenie-*

<sup>1944</sup> *Ibd.*; Quissek zitiert hier Gier, Albert: »Die Musik im Kopf. Zur Rolle des Librettisten im Musiktheater«. In: *Oper Frankfurt Magazin* 2 (2000/2001), S. 14-16.

<sup>1945</sup> »Das wohl markanteste Beispiel einer »synthetischen Produktion« stellt aber unzweifelhaft die Operette *Im weißen Rössl* dar. Ihr Libretto hat drei Autoren: Hans Müller-Einigen, Erik Charell und Robert Gilbert, der die Gesangstexte schrieb und an der Musik sind nicht weniger als sechs Komponisten beteiligt: Ralph Benatzky, Robert Stolz, Bruno Granichstaedten, Robert Gilbert, Hans Frankowski und der nicht genannte Eduard Künneke, der für Orchestrierung und Arrangements der Chöre zuständig war.« (Quissek 2012, S. 8).

<sup>1946</sup> Diese Art der Werkerzeugung findet sich nicht nur bei der Oper. Im Bereich der Operette dient beispielsweise mehrfach Franz Schubert als (unfreiwilliger) Melodienlieferant: »Zuerst – und heute weitgehend vergessen – für das komische Singpiel *Franz Schubert* von Franz von Suppé (Carl-Theater, Wien 1864; Libretto: Hans Max); später – neben anderen vergleichbaren Stücken und heute gänzlich unbekannt – durch Karl Lafite (*Hannerl*, Wien, Raimund-Theater 1918) und Max Egger (*Anne-Marie*, Wien, Ronacher 1917; Libretto Fritz Löhne[r]-Breda), und dazwischen und mit riesigem Erfolg für die am 15.1.1916 in Wien uraufgeführte Operette *Das Dreimäderlhaus*. Die beiden Librettisten H.[eigentlich A. (wegen Alfred); Anm. d. Verf.] M. Willner und Heinz Reichert stellten, unter Verwendung des Romans *Schwammerl* von Rudolf Hans Bartsch, nicht nur Franz Schubert als Person, und natürlich als Tenor, auf die Operettenbühne [...] sondern der wie Lehár und andere bedeutenden Operetten-Musiker aus Ungarn stammende Komponist Heinrich Berté (1858-1924) verwendete zudem noch Schubertsche Originalmusik als Material für seine Operetten-Bearbeitungen.« (Müller 1999, S. 178).

<sup>1947</sup> Quissek 2012, S. 6.

*rungstext* als virtuelles Konstrukt nicht nur den sprachlich-literarischen Text, sondern ebenso außersprachliche (etwa audiovisuelle) Objekte, da es sich hierbei um eine konkrete Konzeption einer darauf basierenden Bühnenrealisierung handelt (der Vollzug dieses Textes rekurriert auf den *Aufführungstext*, dem der *Inszenierungstext* zugrunde liegt, der wiederum den literarisch-sprachlichen *Theatertext* beinhaltet). Daher ist wohl kaum der (im theaterwissenschaftlichen Sinn) Inszenierungstext in Programmheften abgedruckt. Selbst wenn jedoch eine in der Inszenierung verwendete *Strichfassung des Librettotextes* (darauf zielt Quissek eigentlich ab) im Programmheft abgedruckt wäre, beweist dies aber keinesfalls eine Bedeutungsherrschaft innerhalb der Systems Oper oder gar Operette.<sup>1948</sup> Für Quissek folgt jedoch daraus: »Dementsprechend kann das Operettenlibretto die gleichen literarischen Regeln in Anspruch nehmen wie ein Schauspieltext.«<sup>1949</sup> Wie bereits mehrfach konstatiert wurde, sollte rein von der optischen Aufbereitung nicht auf den tatsächlichen Status geschlossen werden (Speichermedium vs. Artikulationsform); Quisseks Perspektive vernachlässigt außerdem den entscheidenden Vorgang der Rezeption: Während der Schauspieltext gesprochen wird, präsentiert sich der Librettotext mehrheitlich im Gesang, einer deutlich zu differenzierenden Artikulationsform. Davon abgesehen wird kaum begründbar, weshalb ihre These nur für das Operettenlibretto gelten sollte und nicht für das Opernlibretto.<sup>1950</sup> Die ungenaue Behandlung der unterschiedlichen Theatertexte erfolgt mehrfach und liegt vermutlich im Herantreten an das Musiktheater aus rein literaturwissenschaftlichem Hintergrund begründet:<sup>1951</sup>

Die Operette bedient sich mehrerer Zeichensysteme, um dem Publikum ihre Intention zu vermitteln. Sprache und Musik sind akustische Codes, die szenische Aufführung erfolgt über visuelle Codes. Eine Aufführung versteht sich infolgedessen als Kommunikationsprozeß, in dem über verschiedene Kanäle auf unterschiedlichen Ebenen Informationen vergeben werden. Operettentexte sind also als plurimediale Manuskripte mit Partiturcharakter zu begreifen und nicht als künstlerische Endprodukte, d.h. sie bilden lediglich eine Ermöglichungsstruktur für eine Inszenierung, ›die die Kohärenz der mittels Musik, Tanz, (pantomimischen) Spiels und weiterer optischen Elemente (Dekoration, Kostüme) dargestellten Geschichte‹ gewährleisten. Jede Inszenierung eines (musik-)dramatischen Werkes stellt somit die Lesart des Regisseurs dar.<sup>1952</sup>

<sup>1948</sup> Ein spürbares Wahrnehmungsgefälle der einzelnen Konstituenten der Oper scheint zudem eine andere Hierarchiebildung vorzunehmen, wie etwa Sigrid Wiesmann anmerkt: »Niemand, nicht einmal die verstocktesten Orthodoxen, zweifelt mehr daran, daß ältere Musik wörtlicher genommen werden kann als ältere Sprache, und ältere Sprache wiederum wörtlicher als ältere szenische Darstellung; es gibt gewissermaßen so etwas wie ein verschiedenes Verschleißtempo in den einzelnen Teilkünsten, aus denen sich das Gesamtkunstwerk zusammensetzt. In den Notentext einzugreifen, ist undenkbar, bei Wagner ebenso wie bei Beethoven oder Mozart; die Sprache wird zwar bei Wagner, wenn auch manchmal zähneknirschend, respektiert, hat aber keineswegs den gleichen ästhetischen Status wie die Partitur; die Wiederherstellung einer Szenographie aber, die ein Jahrhundert alt ist, wäre eine Absurdität oder eine theatergeschichtliche Demonstration, obwohl man natürlich im Zeichen der Postmoderne vor nichts mehr sicher ist.« (Wiesmann 1990, S. 717).

<sup>1949</sup> Quissek 2012, S. 6.

<sup>1950</sup> Sie scheint dabei eine eigentümlich statische Vorstellung der Oper gegenüber der Operette zu vertreten: »Während sich das Opernlibretto nebst dazugehöriger Partitur in seiner rund 400-jährigen Geschichte zum Gebrauchstext entwickelt hat, der ›gelegentlich bei Reclam zu kaufen‹ ist, liegen Operettenlibretti nebst dazugehörigem Particell als Aufführungstexte im Großen und Ganzen nur den Verlagen vor und sind – bis auf wenige Ausnahmen, in der Regel die sich nicht verändernden ›Texte der Gesänge‹ – im Handel nicht erhältlich.« (ibid., S. 20).

Dies stellt zweifellos eine unhaltbar grobe Vereinfachung dar, die in dieser Weise kaum konstatiert werden kann: Von der unsachgemäß erscheinenden Verwendung des Terminus *Aufführungstext* völlig abgesehen, scheint Quisseks Perspektive auf das vorliegende Librettomaterial zu sehr vom kontemporären Opernbetrieb geprägt; es sei hier lediglich auf die ausführlich besprochene Editionsproblematik (Quissek erwähnt dies zwar, vernachlässigt allerdings die daraus resultierenden Konsequenzen völlig; vgl. ibid., S. 18f.) und die Fülle des Materials der Oper (alleine des 17. und 18. Jahrhunderts) verwiesen, das sich ebenfalls nicht einfach in der Buchhandlung erwerben lässt (übrigens ebenso wenig, wie jüngere Werke – und darunter fällt bereits die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts).

<sup>1951</sup> Siehe dazu ibid., S. XI.

<sup>1952</sup> Ibid., S. 19.



Neben dem Tatbestand, dass Quissek die theatrale Dimension unzulässig verkürzt (diese besteht nun keineswegs nur aus visuellen, sondern gleichfalls akustischen, verbalen, paralinguistischen, mimetischen, gestischen, proxemischen etc. Zeichen)<sup>1953</sup>, muss um der wissenschaftlichen Exaktheit willen zum wiederholten Male konstatiert werden, dass der schriftlich fixierte Librettotext *kein* plurimedialer Gegenstand ist, um einer weiteren Prolongation dieser sachlich nicht korrekten Deutung Giers entgegenzuwirken. Dennoch wundert sich Quissek, »[...] warum das Libretto als eigenständige literarische Gattung immer noch keine geeignete Position in der (deutschen) Literaturwissenschaft gefunden hat.«<sup>1954</sup> Dies lässt sich auch damit erklären, dass außer Giers einschlägiger Schrift keine andere Publikation der relevanten Forschungsliteratur ein derart eindeutiges und radikales Bekenntnis des Librettos als ausschließlich literarisches Objekt vornimmt (was in ihrer Untersuchung, wenn außer Gier noch andere Quellen konsultiert worden wären, deutlich geworden wäre); demgegenüber wird (vielfach selbst innerhalb der Literaturwissenschaft) die Haltung vertreten, das Libretto zwar durchaus als literarischen Gegenstand, aber dennoch als abhängig zu verstehen: So scheint der Einflussfaktor des Theaters auf die Gattung mindestens ebenso hoch, möglicherweise sogar größer zu sein. In diesem Sinne konstatiert Richard Traubner, US-amerikanischer Operetten-Forscher: »The history of operetta is a theatrical one.«<sup>1955</sup> An Quisseks Argumentationsführung erstaunt im Übrigen, dass sie sich zwar zunächst gegen Perspektiven wie diejenige Marion Linhardts wendet, die eine rein literaturzentrierte Analyse kritisieren,<sup>1956</sup> aber dennoch gegen Ende ihrer theoretischen Betrachtungen überraschend bekennt:

Andererseits ist es in der Tat wenig sinnvoll, Operettentexte isoliert zu betrachten, denn ohne Zweifel ist eine angemessene Untersuchung der Gattung nur möglich, »wenn die Werke als theatrale Ereignisse begriffen werden, die erst aus dem Zusammenspiel von notierter Musik, formuliertem Text, choreographierter Bewegung, zeitspezifischen Bühnenkonventionen, Ausstattung sowie individueller Interpretation durch die vorhandenen Darsteller entstehen.«<sup>1957</sup>

Damit wird zwar ihr zuvor dargelegtes Plädoyer einer ausschließlich literarischen Annäherung an das Opernlibretto vollständig nivelliert, dennoch hält sie überwiegend an ihrer literarischen Perspektive fest und greift beispielsweise musikalische Aspekte nur äußerst selten (und lediglich marginal) auf.<sup>1958</sup> Diese fehlende Berücksichtigung des Musikalischen führt jedoch wiederum zu Deutungsfehlern.<sup>1959</sup> Gleichsam eigentümlich erscheinen Quisseks Abgrenzungsversuche von Oper und Operette:

Als Text ist das Operettenlibretto Teil eines plurimedialen Kunstwerks. Im Vergleich zum Opernlibretto, das, einem Schauspieltext gleich, wie ein Lesedrama rezipiert werden kann, weil sein Text eine autonome Bedeutungsebene konstituiert und sich eines eigenen Codes (der Sprache) bedient, was es »bei der Lektüre aus sich selbst heraus ver-

<sup>1953</sup> Siehe dazu Fischer-Lichte 1998.

<sup>1954</sup> Quissek 2012, S. 6f.

<sup>1955</sup> Traubner 2003, S. VII.

<sup>1956</sup> »Muß eine literaturwissenschaftliche Analyse von Texten des Musiktheaters schon im allgemeinen problematisch erscheinen, so ist ihre Anwendung auf Operettenlibretti, deren Struktur am allerwenigsten von literarischen Kriterien bestimmt ist, besonders fragwürdig.« (Linhardt 1999, S. 168).

<sup>1957</sup> Quissek 2012, S. 9 (sie zitiert dabei Linhardt 1999, S. 170).

<sup>1958</sup> Siehe etwa Quissek 2012, S. 281.

<sup>1959</sup> So leitet sie beispielsweise spezifische musikdramaturgische Strukturen streng vom Libretto ab: »Die episodische Librettostruktur bedingt, mit Ausnahme handlungstragender Finalszenen, den Einlagecharakter von Musiknummern, die sich jederzeit verselbstständigen können. Musikalische, szenische oder tänzerische Einlagen bieten innerhalb der Inszenierung die größten darstellerischen Entfaltungsmöglichkeiten.« (ibid., S. 77). Allerdings liegt die eigentliche Ursache dafür eher in einer musikalischen Nummernkonzeption (nach der sich wiederum das Libretto richtet). Deutlich wird erneut, dass eine rein literaturwissenschaftliche Perspektive die tatsächlichen Gegebenheiten des Musiktheaters niemals adäquat abzubilden vermag.

ständig< macht, erweist sich bei der Rezeption einer Operette die Notwendigkeit der Bühnendarstellung als ungleich zwingender und bedeutender: Entsprechende Spieleffekte, suprasegmentale Komikelemente und (komisch-grotesker) Tanz in Verbindung mit Dialog und Musik können nur in der visuellen Faßbarkeit ihre Bühnenwirksamkeit entwickeln. [...] Ihre Wechselbeziehungen zu ›anderen sozialen Institutionen (zum Theater, in dem die Werke aufgeführt werden; zur Zensurbehörde; zur periodischen Presse etc.)‹ kommen somit tendenziell größere Bedeutung zu als dies bei anderen literarischen Gattungen der Fall ist. Begreiflicherweise ist es daher angebracht, die Gattung zu allererst über Inszenierungstypen bzw. Institutionen gegenüber anderen musikaliterarischen, zeitgenössischen Gattungen abzugrenzen und zu definieren [...].<sup>1960</sup>

Damit allerdings scheint eine enge Einstufung des Operettenlibrettos als literarischer Gegenstand noch weniger haltbar als zuvor: Wenn die Notwendigkeit der Bühnendarstellung obligatorisch wird, kann es sich nicht mehr »nur« um Literatur handeln, der eine Verpflichtung zur Inszenierung und Aufführung schlichtweg nicht inhärent ist (und niemals sein kann). Die von Quissek beschriebenen spezifischen Elemente des Operettenlibrettos, die eine Darstellung angeblich obligatorisch erscheinen lassen, sind jedoch ebenso wie beim Opernlibretto in Partitur und Libretto enthalten.<sup>1961</sup> Mit welcher Begründung könnte vor diesem Hintergrund dem Opernlibretto ernsthaft ein obligatorisches In-Szene-Setzen der in ihm enthaltenen Elemente, die zweifellos ebenso auf die theatrale Darstellung hin ausgerichtet sind, abgesprochen werden? Nach Quisseks Prämisse dieser Erforderlichkeit einer theatralen Visualisierung würde daher *Les oiseaux dans la charmille*, von der mechanischen Puppe Olympia im zweiten Akt von *Les Contes d'Hoffmann* vorgetragen, keiner Inszenierung bedürfen (da es sich um eine Oper handelt), während *Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist* aus dem zweiten Akt der Operette *Im weißen Rössl* dringend auf der Bühne zu präsentieren wäre, um seine volle Wirkung zu entfalten; ohne dabei die Liste an Beispielen ins Unendliche (oder Absurde) zu perpetuieren, wird die Problematik dieser These evident, die in der Tat keine validen Kriterien beschreibt, die eine Abgrenzung des Operettenlibrettos gegenüber dem der Oper ermöglichen. Quissek resümiert dennoch:

Die Untersuchung der Librettostruktur hat gezeigt, daß die Operette aufgrund ihrer grundsätzlich kompositen Bauweise, ihres Präsuppositionscharakters und ihres historisch variablen, teils hierarchisierten, teils konfligierenden Komponentengefüges weder innerhalb ihrer eigenen Reihe noch gegenüber anderen musikdramatischen, zeitgenössischen Gattungen distinktiv wie deskriptiv eindeutig abzugrenzen und zu determinieren ist. [...] Gleichwohl verliert die Gattungszugehörigkeit letztendlich aber so erheblich an Bedeutung, daß jedes Werk als einmalig wahrgenommen werden kann. Grundsätzlich, so läßt sich zusammenfassen, positioniert sich die ideologisch und dramaturgisch nicht klar zu definierende Gattung zwischen Volks- und Avantgardetheater.<sup>1962</sup>

Mit gewisser Modifikation ließe sich diese Aussage übrigens problemlos auf die Anfänge der Oper selbst anwenden. Insgesamt bleibt schließlich eine indifferente Grundstimmung zurück – auch deshalb, weil die von Quissek zu Beginn aufgerufenen Ansätze<sup>1963</sup> im Verlauf ihrer Studie keine weitere Rolle mehr spielen.

Die bisherige Besprechung dieser Periode der Librettoforschung offenbarte, dass – obwohl zwar vielfach eine Berufung auf die Librettologie erfolgt – nur wenige Beiträge unmittelbar an diese bzw.

<sup>1960</sup> Ibid., S. 293; weshalb übrigens die *Wechselbeziehungen zu anderen sozialen Institutionen* nicht in gleicher Weise für die Oper gelten sollten, bleibt bedauerlicherweise unbegründet und somit eine mehr als ominöse Behauptung.

<sup>1961</sup> Die von ihr herangezogenen Bestandteile *Spieleffekte*, *suprasegmentale Komikelemente* und *(komisch-grotesker) Tanz* stellen bei weiterführender Überlegung jedenfalls keine konstant durchlaufenden Faktoren dar, worüber eine strukturelle Differenz zur Oper zu rechtfertigen wäre.

<sup>1962</sup> Quissek 2012, S. 293f.

<sup>1963</sup> So führt sie dort etwa an, nach der *diskursiven Differenzanalyse* von Michel Foucault sowie nach dem *transformationsgrammatischem Modell* Noam Chomskys vorgehen zu wollen (siehe dazu ibd., S. 10).

die Librettoforschung selbst adressiert sind; eine Vielzahl der vorliegenden Schriften bewegt sich (erneut) in einem zwischen Libretto- und Opern- bzw. Musiktheaterforschung liegenden Bereich und weist damit – je nach übergeordneter Fragestellung – eine höchst unterschiedliche Affinität zur Librettoforschung auf. Dies wird etwa erkennbar in der sich von der Literaturwissenschaft annähernden Schrift von Caroline Gommel, über die in einer Rezension folgendermaßen geurteilt wird:

Alleiniger Gegenstand ihres umfangreichen Buches ist Hindemiths der ‚Neuen Sachlichkeit‘ zugerechnete Oper *Cardillac* (1926) auf ein expressionistisches Libretto Ferdinand Lions, das seinerseits auf E.T.A. Hoffmanns spätromantische Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* zurückgeht. [...] Allein damit möchte sich Gommel nicht zufrieden geben. [...] Denn die Betrachtung *Cardillacs* beginnt erst nach 228 Seiten. Davor findet der geneigte Leser eine monographisch angelegte Studie zu Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* nebst sorgfältiger Aufarbeitung der germanistischen Forschungsliteratur zu Hoffmann im allgemeinen wie der Erzählung im besonderen, was alleine schon eine respektable Dissertation hätte ergeben können.<sup>1964</sup>

Allerdings entsteht dabei der Eindruck, dass die Rezensentin Ulrike Brütting möglicherweise die Intention von Gommels Untersuchung – die den Titel *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns »Fräulein von Scuderi« zu Hindemiths »Cardillac«* trägt – verkennt, denn Gommel ist ganz offensichtlich an der Transition von Literatur zu Oper interessiert; dass sie daher den (aus der Perspektive der Literaturwissenschaft überaus relevanten) Ausgangstext zunächst zu bestimmen versucht, scheint kaum angreifbar – anders verhält es sich mit der ihrer Analyse zugrundeliegenden methodologischen Perspektive, denn sie selbst sagt: »So läßt sich die vorliegende Arbeit nur bedingt der klassischen Librettoforschung zuordnen, obwohl Musik, Text, Szene und literarische Vorlage einer Oper Objekte der Untersuchung sind.«<sup>1965</sup> Da ihre Untersuchungskategorien jedoch in geradezu vorbildlicher Weise die Anforderungen einer vermeintlich *klassischen Librettoforschung*, die als solche freilich nicht existiert,<sup>1966</sup> zu erfüllen scheinen, wird deutlich, dass sie darunter jedoch lediglich eine rein literaturzentrierte Librettologie versteht und ihr eigenes *Procedere* demgegenüber als »intermediales« Vorgehen beschreibt (aber damit eigentlich vielmehr »interdisziplinär« meint)<sup>1967</sup>. Vor diesem Hintergrund scheint Brüttings Kritik möglicherweise doch nicht gänzlich ungerechtfertigt, denn sie zielt damit auf die Frage nach dem Mehrwert von Gommels Verfahren, in dem sie lediglich eine erweiterte Darstellung von bereits Vorliegendem erkennen kann, aber keine Vereinigung dieser Elemente auf einer weiterführenden erkenntnisgenerierenden Stufe: »Die Notwendigkeit indessen, eine intermediale Operndarstellung derart pompös zu präledieren, ist schwer einzusehen, denn die ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘ wird durch eine rein additive Umfangsvermehrung per se nicht geleistet.«<sup>1968</sup> Dass die unzähligen Problemstellungen und Fallstricke librettozentrierter Forschungsbemühungen aus Richtung der Literaturwissenschaft noch nicht in vollem Umfang in deren Bewusstsein angekommen sind und daher die Notwendigkeit einer einheitlichen Diskussionsführung sowie der Etablierung von Standards innerhalb der Librettoforschung erneut nachhaltig betont werden muss, wird neben Gommels Schrift ebenso in der Untersuchung von Ingo Müller sichtbar, die mit rund 188 Seiten zwar quantitativ äußerst umfangreiche Betrachtungen zu Libretto und Oper bereit-

<sup>1964</sup> Brütting 2004, S. 143f.

<sup>1965</sup> Gommel 2002, S. 11.

<sup>1966</sup> Deswegen erfolgen etwa grundlegende Analysevorschlage (etwa von Tumat 2004 oder Gostomzyk 2009).

<sup>1967</sup> Brütting erklärt: »Gommel will in ihrer Freiburger Dissertation von 2001 intermedial und mit dem ‚Anspruch der umfassenden Interdisziplinarität‘ vorgehen und daher literarische Vorlage, Libretto und Musik gleichermaßen adäquat untersuchen [...]« (Brütting 2004, S. 143).

<sup>1968</sup> *Ibd.*, S. 144.

stellt,<sup>1969</sup> aber dabei qualitativ nicht unbedingt immer auf gleicher Höhe agiert; dies liegt nicht nur daran, dass Müller nur einen geringen Anteil relevanter Literatur zur Librettoforschung berücksichtigt oder sich bei heiklen und diskussionsbedürftigen Aspekten einseitig an wenigen Beiträgen und Perspektiven orientiert, sondern ebenso an oftmals angreifbar scheinenden Thesen und Positionen: So liegt etwa das Ziel seiner Untersuchung in der Analyse der Transformation der *Lulu*-Dramen von Frank Wedekind in das gleichnamige Opernfragment von Alban Berg, dennoch klammert er den Aspekt der Literaturoper (und somit auch die bereits erfolgte Diskussion zu diesem Prinzip) aus seinen Betrachtungen völlig aus.<sup>1970</sup> Aus Sicht der Librettoforschung entsteht oftmals der Eindruck, dass Müller zu gering in die Komplexität der Wechselverhältnisse von Text, Ton und Szene eintaucht bzw. zumindest zu wenig präzise formuliert: »Wo nicht anderes ausgewiesen, umschließt der Terminus ›Oper‹ in dieser Untersuchung stets die unterschiedlichen Genres des Musiktheaters.«<sup>1971</sup> Zwar können derlei Definitionsfragen sicherlich in gewisser Weise als *Petitessen* abgetan werden, allerdings sind sie andererseits Indizien für den jeweils vorliegenden Differenzierungsgrad der behandelten Gegenstände.<sup>1972</sup> Jedenfalls möchte Müller nach nicht vom jeweiligen Zeithorizont determinierten Eigenschaften des Librettos fahnden und dessen grundlegende Eigenschaften herausarbeiten, womit das Interesse der Librettoforschung geweckt ist. Dabei stellt für ihn das Phänomen, dass sich in den Kriterienkatalogen von Fricke, Koebner, Borchmeyer und Gier nahezu identische Aspekte finden, einen grundlegenden Beweis für deren Validität dar;<sup>1973</sup> dass diese jedoch allesamt aus einer unmittelbaren Kontrastierung des Sprechdramas entwickelt wurden und daher prinzipiell kritisierbar sind, diskutiert er nicht.<sup>1974</sup> Das Libretto sieht er als funktionsgebundenes Objekt und beschreibt den Mechanismus der semantischen Unterdetermination: »Die Tatsache, dass ein Libretto bzw. die Bearbeitung einer Dramenvorlage immer bereits auf eine Ergänzung durch das Medium Musik hin konzipiert ist, hat nicht nur unmittelbare Auswirkungen auf die Struktur des zu vertonenden Textes [...].«<sup>1975</sup> Hier macht sich beispielsweise die völlige Ausklammerung des Literaturopern-Diskurses bemerkbar, denn besonders nicht oder kaum bearbeitete Dramenvorlagen zeichnen sich gerade durch die Eigenschaft aus, grundsätzlich nicht für die Ergänzung durch Musik konzipiert worden zu sein. Die von Quissek beschriebene Differenz der Notwendigkeit zur Inszenierung (bzw. performativen Darstellung), die sie zwischen Operette und Oper erkennt,<sup>1976</sup> sieht Müller dagegen zwischen Oper und Schauspiel – womit zugleich die Untauglichkeit dieses Arguments in beiden Fällen erneut

<sup>1969</sup> Gefolgt wird Müller somit von Beck 1997 (95 Seiten), Gostomzyk 2009 (70 Seiten, jedoch mit Schwerpunkt *Literaturoper*) und Gier 1998a (34 Seiten).

<sup>1970</sup> Damit ist nun keineswegs Unkenntnis oder eine zu wenig umfangreiche Behandlung gemeint – Müller ignoriert dieses Thema intentional (siehe dazu Müller 2010, S. 14, Anmerkung 9).

<sup>1971</sup> *Ibid.*, S. 26, Anmerkung 40.

<sup>1972</sup> So erklärt er etwa: »Oper und Ballett, in denen sich Szene, Musik und Tanz vereinigen, bringen in der szenischen Vergegenwärtigung den Menschen leibhaftig zur Anschauung.« (*ibid.*, S. 88). Zwischen beiden Gattungen liegt allerdings ein wesentlicher Unterschied: Während das Ballett (außer bei Sonderformen wie etwa *Opéra-ballet* oder *Singballetten*) meist auf verbalsprachliche Artikulation (und somit auch referentielle Konkretisierung) verzichtet, benutzt die Oper dagegen das Musik und Sprache verschmelzende Konzept *Gesang* – eine erhebliche strukturelle Differenz, die Müller nicht thematisiert; umgekehrt ist der Tanz (abgesehen von bestimmten Formen wie *Tragédie lyrique* oder *Grand opéra*) kein durchgehend obligatorisches Element der Oper.

<sup>1973</sup> Siehe *ibid.*, S. 21.

<sup>1974</sup> Auch Müller selbst legt dagegen stets das gesprochene Drama als Referenzpunkt des Librettos an (siehe *ibid.*, S. 12), erörtert diese Perspektive aber nicht.

<sup>1975</sup> *Ibid.*, S. 158.

<sup>1976</sup> Siehe etwa Quissek 2012, S. 293.

verdeutlicht wird.<sup>1977</sup> Eine diametral positionierte Meinung findet sich – wie bereits erwähnt – demgegenüber bei Scheit, der zwischen Sprechdrama und Libretto gerade keinerlei funktionale Differenzen sieht und davon ausgeht, dass ein Libretto ohne jegliche Verständnisschwierigkeiten als Schauspiel aufgeführt werden könnte.<sup>1978</sup> Müllers Librettobegriff bleibt jedenfalls diffus, es erfolgt keine Differenzierung in zur Vertonung bestimmtem Textbuch und aus der Partitur exzerpiertem Operntext, weswegen er auch niemals angibt, ob er sich auf den schriftlich-fixierten Text bezieht oder auf den plurimedialen Aufführungstext, wodurch oftmals eine Vermischung der Perspektiven erfolgt und die Betrachtungsebenen damit ungewollt zwischen musik-, theater-, literatur- und medienwissenschaftlichen Positionen zirkulieren.<sup>1979</sup> Zumindest zählt er die Szene zum berücksichtigenswerten Umfeld des Librettos<sup>1980</sup> und ebenso die Musik, die er dabei (unter Berufung auf Manfred Pfister) als vermittelnde Instanz zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem beschreibt,<sup>1981</sup> wodurch Epizität entsteht und demzufolge »[...] eine Ansiedlung des Librettos *zwischen* Epik und Dramatik.«<sup>1982</sup> Damit ist zugleich die heikle Frage nach dem musikalischen Bedeuten gestellt und Müller proklamiert zunächst eine Trennung zwischen instrumentaler Orchestermusik und Gesang,<sup>1983</sup> geht aber im weiteren Verlauf zur Haltung über, dass die Musik auf die seelische Verfasstheit der *dramatis personae* referieren würde: »Die Musik fungiert als authentischer Spiegel des inneren Daseins der Figuren und vergegenwärtigt die Operngestalten so in einem umfassenden Sinne. [...] Die Musik führt den Rezipienten in das Innere einer Figur hinein [...].«<sup>1984</sup> Diskussionswürdig ist die apodiktische Perspektive Müllers, die fordert, dass *jegliche* gesangliche Äußerung stets als Innenschau der Figuren konzipiert ist; dies scheint kaum vertretbar, auch weil *vice versa* instrumentale Orchestermusik selbst nicht zwangsläufig in epischer Form vermittelnd oder kommentierend sein muss. Gegenüber solch starren Konzeptionen geht die Mehrheit der vertretenen Meinungen eher von einer Bedeutungspluralität der Musik aus, die sich auf eine Vielzahl von Möglichkeiten beziehen lässt (beispielsweise personell, proximal oder situativ): Sie *kann* sich daher zwar auf den emotionalen Zustand der Figuren beziehen, aber ebenso auf andere Aspekte; beides zudem unabhängig davon, ob

<sup>1977</sup> »Die Tatsache, dass ein Sprechdrama auch rein lesend noch einigermaßen sinnvoll rezipiert werden kann, unterscheidet es eben gerade vom Libretto, dessen Gehalt sich dem Rezipienten ausschließlich in der szenischen Vergegenwärtigung und der Ergänzung durch die Musik adäquat erschließt.« (Müller 2010, S. 31).

<sup>1978</sup> Vgl. Scheit 1995b bzw. Kapitel 4.9.

<sup>1979</sup> »Die gesungene Replik spaltet die Figur somit gleichzeitig in ein Subjekt, das sich selbst mittels des Wortes und der im Gesang enthaltenen Affekte als Objekt vorstellt und in ein Objekt, das vom Komponisten, der ihm seine instrumentalmusikalisch begleitete Melodie gleichsam ›in die Kehle‹ legt, und vom Sängerdarsteller, der den Gesang konkret realisiert, in seinem inneren Erleben und Empfinden jenseits des rein verbal Äußerbaren als Subjekt vorgestellt wird.« (Müller 2010, S. 69).

<sup>1980</sup> »Das Szenische ist also ebenso sehr integraler Bestandteil einer Opernaufführung wie Dichtung und Musik.« (ibd., S. 177).

<sup>1981</sup> Siehe ibd., S. 63f.

<sup>1982</sup> Ibd., S. 64.

<sup>1983</sup> Instrumentale Orchestermusik sei von den Figuren unabhängig und könne daher illustrierend oder kommentierend sein, wodurch sie zur narrativen Vermittlungsinstanz würde (vgl. ibd., S. 64); der Gesang dagegen sei unmittelbar auf die Figuren bezogen. Fraglich allerdings ist, wo genau Müller hier eine Grenze zu ziehen gedenkt, da beispielsweise entschieden werden müsste, ob unter instrumentaler Orchestermusik ausschließlich Ouvertüren, Zwischenstücke etc. zu verstehen sind oder bereits längere Passagen ohne Gesang. Später unterscheidet er (wohl auch deswegen) nicht mehr, sondern sagt pauschal: »Gesang und Instrumentalmusik erst können das Innenleben der Figuren unmittelbar sinnlich vergegenwärtigen und so dem Rezipienten offenbaren.« (ibd., S. 145).

<sup>1984</sup> Ibd., S. 117f.

nun verbalsprachlicher Gesang vorhanden ist oder instrumentale Musik erklingt.<sup>1985</sup> Grundsätzlich unberücksichtigt lässt Müllers These die spezifischen Formen der Konversations- bzw. Dialogoper, bei der im Gegensatz zu anderen Konzepten das Element Gesang (bzw. Musik) nicht kontinuierlich auftritt, sondern durch Sprechen unterbrochen ist. Obwohl Müller nicht weiter auf die Semiotizität der Musik eingeht, erklärt er zumindest hinsichtlich ihrer Semantizität, dass sie nicht in der Lage sei, konkret zu bezeichnen, aber dennoch bedeuten könne; es sei somit jedenfalls vom »[...] abstrakte[n] und begriffslose[n] Medium der Musik auszugehen [...]«<sup>1986</sup>. Dass jedoch auf dieser Basis eine Einstufung als Medium, das qua Definition zwingend ein semiotisches System darstellen muss, kaum möglich ist, wird von Müller nicht problematisiert. Er konzentriert sich darauf, dass Musik Bedeutung durch Erinnerungs- bzw. Leitmotive sowie durch die referentielle Genauigkeit der Szene erzielen könne, weshalb die drei »Medien« Musik, Text und Szene für ihn untrennbar aufeinander bezogen erscheinen: »Die Tatsache aber, dass Musik, Text und Szene als zusammengehörig und auf einander bezogen wahrgenommen werden, hat stets auch eine wechselseitige Semantisierung der Medien zur Folge.«<sup>1987</sup> Allerdings verdichtet sich dieses Zusammenspiel nach Müller nicht zu einer neuen oder spezifischen Ausdrucksqualität, sondern führt nur zu einer Bedeutungs-zirkulation innerhalb dieser Triade: »Ebenso wie Wort und Szene eine Semantisierung der Musik bewirken, geht auch etwas vom begriffslosen Bedeuten der Musik auf Wort und Szene über, sodass sich die verschiedenen Medien nicht nur semantisch durchdringen, sondern im Zuge des Rezeptionsvorgangs auch wiederum wechselseitig erhellen.«<sup>1988</sup> Müller ist damit zugleich der Erste, der für die Musik keine *Zunahme* an referentieller Genauigkeit durch Text bzw. Szene postuliert, sondern – diametral – die Möglichkeit einer semantischen *Reduktion* dieser beiden Dimensionen durch ihre Begriffslosigkeit erkennt. Allerdings präzisiert er diese sehr singuläre These nicht, da er sich im Anschluss – hier wie auch an anderen Stellen – in eine etwas sprunghafte Argumentation versteigt, die beinahe zu einem methodologischen Sumpf führt, in dem nicht mehr trennscharf zwischen semiotischen, philosophischen, psychologischen, literatur-theoretischen bzw. poetologischen Ansätzen differenziert werden kann.<sup>1989</sup> Viele der daraus resultierenden Beobachtungen scheinen daher anfechtbar, wie etwa sein Modell, das vom »objektiven« Text und der »subjektiven« Musik ausgeht: »Dabei ist die begriffslose Musik stets authentischer Ausdruck dessen, wie der Komponist Handlung und Figuren versteht, wohingegen in narrativen Texten keineswegs zwingend von der Haltung des Erzählers auf die Meinung oder Intention des Dichters geschlossen werden kann.«<sup>1990</sup> Eine solche These vom Komponisten als Erzähler<sup>1991</sup> offenbart sich als heikel, da Müller offensichtlich vom Prinzip der semantischen Unterdetermination, das aufgrund seiner eher oberflächlichen Rezeption der Forschungsliteratur seinen Ausführungen niemals mit diesem Terminus bezeichnet wird, derart vereinnahmt ist, dass er

<sup>1985</sup> Vollends problematisch geriete Müllers Perspektive im Übrigen durch die Unterstellung eines rein formalen Ausdruckspotentials der Musik (eine Möglichkeit, die er an dieser Stelle seiner Überlegungen nicht diskutiert).

<sup>1986</sup> Müller 2010, S. 72; er konstatiert: »Musik bedeutet zwar, sie ist aber nicht in der Lage, etwas konkret zu bezeichnen.« (ibd., S. 105).

<sup>1987</sup> Ibd., S. 110. Dies weckt Assoziationen an die semiotischen Modelle von Fischer 1982 und Hiß 1988 (siehe Kapitel 4.7), die ebenfalls von einer wechselseitigen Semantisierung ausgehen (aber sich letztlich als Perspektiven pleonastischer Redundanz entpuppen).

<sup>1988</sup> Müller 2010, S. 111.

<sup>1989</sup> Siehe dazu ibd., S. 111ff. oder auch S. 75-105.

<sup>1990</sup> Ibd., S. 73.

<sup>1991</sup> Siehe dazu etwa Cone 1974 (Kapitel 4.8): Auch er geht vom Orchestersatz als *Stimme des Komponisten* aus.

die Musik nicht mehr als eigenständige Werkschicht wahrzunehmen in der Lage ist. Selbst wenn sie sich dabei als nicht in gleichem Maße autark erweisen sollte, so ist sie dennoch an keiner Stelle gezwungen, ausschließlich auf Handlung und Figuren zu reagieren, sondern könnte ebenso rein formale und/oder ästhetische Qualitäten besitzen; damit wird zugleich die Ursache für Müllers eigenwillige These erkennbar: Da er der Musik als einzige Funktion zugesteht, sich ausschließlich auf die innere Verfasstheit der Figuren beziehen zu können, (fehl-)interpretiert er sie als zwingend authentische Haltung eines erzählenden Komponisten. Von Müller an dieser Stelle vernachlässigt wird daher ebenso die Differenz zwischen dem Akt der Komposition und demjenigen der Rezeption, denn der Bezug zwischen Musik und Handlung kann während beiden Prozessen durchaus voneinander abweichen: So kann der Komponist einen spezifisch konfigurierten Bezug herstellen, der Rezipient diesen aber nicht erkennen; oder der Komponist etabliert gerade keine Beziehung, der Rezipient stellt eine solche jedoch her. Gewisse Vorüberlegungen erweisen sich somit in diesem Zusammenhang erneut als obligatorisch.<sup>1992</sup> Müller unterstellt der Musik eine eindimensionale, unmittelbare »Wahrheit«:

Während narrative Texte das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers kennen, kann die Musik in ihrer Eigenständigkeit und Begriffslosigkeit nicht anders als wahr sein, denn sie verweist nicht auf eine außerhalb ihrer selbst liegende Wirklichkeit, sondern ist stets nur ganz sie selbst.<sup>1993</sup>

Dies korreliert nicht mit den tatsächlich vorliegenden Gegebenheiten, denn diese Beobachtung mag vielleicht aus philosophischer Perspektive »richtig« sein, aus erzähltheoretischer Perspektive allerdings kann das Orchester durch den gezielten Einsatz von Erinnerungsmotivik ohne Weiteres (zumindest punktuell) mehr Wissen offenbaren als die Protagonisten,<sup>1994</sup> wobei dieser Effekt zudem in ironischer Weise eingesetzt werden oder auch als starker Kontrast fungieren kann, weshalb Musik durchaus in der Lage wäre, zu »lügen«. Müller dagegen unterstellt nur integre Intentionen,<sup>1995</sup> was zwar vielfach der Fall sein mag, aber eben nicht – wie von ihm postuliert – solitärer Ausdrucksmodus der Musik.<sup>1996</sup> Dass er systematische Elemente aufgrund nicht ausreichender Einsichtnahme in historische Konstellation vielfach eigentümlich umdeutet, wird auch an weiteren Stellen sichtbar; so versucht er, die Strukturmerkmale der Oper rein systemimmanent zu erklären: »Weil es das mimetische Prinzip der Oper ist, den Menschen auch und vor allem in seinem inneren Dasein zur Anschauung zu bringen, und hierfür Wort und Szene allein nicht ausreichen, bedient sich die Oper des Gesangs und der Instrumentalmusik.«<sup>1997</sup> Dies ignoriert die historische Dimension des Gegenstandes, womit ein ungültiger kausallogischer Zusammenhang konstruiert scheint, da nicht Gesang und Instrumentalmusik *wegen* des mimetischen Prinzips der Oper als Ausdrucksmodi herangezogen wurden, sondern – bestenfalls – *aufgrund* von Gesang und Instrumentalmusik von einer mimetischen Struktur der

---

<sup>1992</sup> Erst an anderer Stelle wird ihm beispielsweise dieser Aspekt bewusst: »In der Oper setzt der Rezipient die Musik in ihrer Abstraktheit und Begriffslosigkeit aktiv mit Wort und Szene in Beziehung und versteht sie auf je individuelle Weise.« (Müller 2010, S. 120).

<sup>1993</sup> *Ibid.*, S. 117.

<sup>1994</sup> Vgl. dazu etwa Petersen 1992, S. 47f. (siehe oben).

<sup>1995</sup> »Die Musik fungiert als authentischer Spiegel des inneren Daseins der Figuren und vergegenwärtigt die Operngestalten so in einem umfassenden Sinne.« (Müller 2010, S. 117) oder auch: » Die Musik führt den Rezipienten in das Innere einer Figur hinein [...]« (*ibid.*, S. 118).

<sup>1996</sup> Die Annahme einer psychologisierenden Ausdeutung des Opernpersonals muss außerdem mindestens im 17. Jahrhundert als fragwürdig gelten, da die musikalischen, dramaturgischen, theatralen, literarischen und ideengeschichtlichen Konstellationen die (standardisierte) Darstellung allgemeiner emotionaler Zustände (*Affektenlehre*) der Möglichkeit individueller Ausgestaltung deutlich vorzogen.

<sup>1997</sup> Müller 2010, S. 146.

Oper gesprochen werden könnte; ebenso wenig resultiert etwa die Betonung des Szenischen aus einer mangelnden Textverständlichkeit: »Zunächst macht die durch den Gesang mitunter stark eingeschränkte Textverständlichkeit ein erhöhtes Maß an szenischer Deutlichkeit erforderlich [...].«<sup>1998</sup> Orientierung am mimetischen Prinzip<sup>1999</sup> und Betonung der szenischen Komponente sind eher als Konsequenzen der Tatsache zu sehen, dass die Oper einen erheblichen Wesenskern der (falsch verstandenen) historischen Aufführungspraxis des antiken Theaters verdankt, womit ein grundlegendes Setting erfolgt ist. Keinesfalls haben sich die hier von Müller genannten Eigenschaften, so wie er unterstellt, über die Gattungsgeschichte hinweg erst »herausgebildet« oder wurden als bewusst ausgewählte Elemente herangezogen.<sup>2000</sup> Eine Vernachlässigung historischer Ein- und Abschnitte zeigt sich ebenfalls darin, dass er der Oper ein durchgängiges psychologisches Interesse an der Menschen-darstellung unterstellt<sup>2001</sup> – ein Aspekt, der allerdings vor der Aufklärung noch keine ernsthafte Kategorie im herrschenden Weltbild darstellt und damit auch innerhalb der Oper erst später virulent wird;<sup>2002</sup> die Einstufung als ahistorisches und somit strukturelles Prinzip der Oper kann daher kaum als zulässig erachtet werden.<sup>2003</sup> Aus Perspektive der theoretischen Librettoforschung finden sich in Müllers Untersuchung keine weiterführenden Aspekte.<sup>2004</sup>

Die von Esbjörn Nyström in seiner von Bodo Plachta betreuten Dissertationsschrift verfolgte Perspektive qualifiziert auch ihn als Vertreter der Librettologie nach Gier, weil dem Libretto eine autonome Bedeutungsebene als literarischem Gegenstand zuordnet wird.<sup>2005</sup> Auch Nyström erkennt, dass

<sup>1998</sup> Ibid., S. 171. Dies kann, wie die historische Entwicklung unzweifelhaft demonstriert, ebenso durch das Konsultieren gedruckter Textbücher (inzwischen auch projizierter Übertitel) erreicht werden.

<sup>1999</sup> Die Kategorie des Mimetischen spielt dabei eine wesentliche Rolle für Müllers Wahrnehmung: »Die Tatsache, dass ausschließlich die Opernbühne in der Lage ist, die Simultaneität von Vorgängen oder Zuständen einzufangen, zeugt erneut vom Bestreben dieser Gattung, sich der komplexen Wirklichkeit mimetisch anzunähern.« (ibd., S. 137).

<sup>2000</sup> In ähnlich eigenwilliger Manier verfährt Müller auch hinsichtlich der *Vraisemblance*. Diese ist für ihn weniger ein temporäres Zeichen poetologischer Restriktion als vielmehr strukturelle architektonische Konsequenz: »Denn das in der Oper häufig anzutreffende Phänomen des ›merveilleux‹ ist nicht allein historisch bedingt, sondern es steht auch unmittelbar mit der Anwesenheit der musikalischen Vermittlungsinstanz und dem opernspezifischen Mimesis-Verständnis in Zusammenhang.« (ibd., S. 150). Gleichzeitig fokussiert Müller den Aspekt der *theatralischen Wahrscheinlichkeit*, der für ihn auch für die spezifischen Zeitstrukturen der Oper verantwortlich ist: »Die a-logische [sic!] Wirklichkeit psychischer Vorgänge prägt in der Oper eine ›librettoeigene Bühnenlogik‹ aus und manifestiert sich dabei u.a. im Phänomen zeitlicher Diskontinuität.« (ibd., S. 125).

<sup>2001</sup> »[...] aber grundsätzlich ist es der Oper nicht um das A-Logische und Wunderbare des Stoffes an sich zu tun, sondern um die Darstellung menschlicher Grunderfahrungen.« (ibd., S. 125).

<sup>2002</sup> Diese Position Müllers vertritt etwa ebenso Bielefeldt 2003.

<sup>2003</sup> Beide Elemente – *Vraisemblance* bzw. *theatralische Wahrscheinlichkeit* einerseits und *Psychologie der Figuren* andererseits – verknüpft er jedoch zu einem spezifischen Symptom: »[...] und besonders in der Oper des 20. Jahrhunderts äußert sich im verzerrten Blick auf die Wirklichkeit eine elementare Verunsicherung des modernen Subjekts gegenüber der Welt und sich selbst [...]« (Müller 2010, S. 153). Müller unterstellt immer wieder, dass die Kategorie der *theatralischen Wahrscheinlichkeit* ein für die Oper strukturell wesentlicher Aspekt sei (»Die für das Libretto maßgebliche Wirklichkeit innerer Zustände und Vorgänge unterscheidet sich aber gravierend von der kausallogisch strukturierten Wirklichkeit des Sprechdramas.« (ibd., S. 125)); allerdings ist bereits der Grundgedanke, dass sich die Oper an einer Realitätsnähe zu orientieren habe, strikt zurückzuweisen. Diese Perspektive Müllers entsteht unter anderem, weil er – unbewusst – eine bestimmte Art von Libretti mit einer bestimmten Art von Sprechdrama vergleicht (und den Aspekt der Literaturoper nicht diskutiert).

<sup>2004</sup> Müller fasst etwa sein grundsätzliches Ergebnis der Funktionsweise der Oper folgendermaßen zusammen: »Trotz der ästhetischen Dominanz eines Mediums kommt es im Musiktheater zu einer wechselseitigen Beeinflussung von Dichtung, Musik und Szene. Es entsteht ein semantisches Oszillieren zwischen der Konkretion des Wortes, der Begriffslosigkeit und Abstraktheit der Musik sowie der optischen Prägnanz des Szenischen, bei dem sich die beteiligten Medien gegenseitig mit ihren Bedeutungshorizonten aufladen und sich zugleich wechselseitig erhellen.« (ibd., S. 115).

<sup>2005</sup> Nyström 2005, S. 112.



Giers These einseitig auf einen nicht ausreichend differenzierten Textbegriff referiert und die theatrale Dimension der Kunstform ignoriert; er beschreibt demgegenüber das Prinzip einer *doppelten Dramaturgie*<sup>2006</sup>:

Die Dramaturgie der Oper ist nicht unbedingt deckungsgleich mit der Dramaturgie des Opernlibrettos. Zur Dramaturgie der Oper, nicht aber zu der des Librettos, gehören Erscheinungen wie etwa das Wagnersche Leitmotiv, das zwar eine zentrale dramatische Funktion hat und sich technisch von der Dramenhandlung ableitet, das aber trotzdem ausschließlich zur musikalischen Bedeutungsebene gehört. Auch gewisse, jedoch nicht alle Aspekte der so genannten ‚diskontinuierlichen Zeitstruktur‘ in der Oper gehören hierher. Die Theorie des Librettos dagegen ist als eine Untergattung der allgemeinen Dramentheorie zu sehen.<sup>2007</sup>

Allerdings bringt in diesem Fall diese apodiktische Beschreibung gewisse Zweifel hervor – etwa daran, weshalb das Leitmotiv aufgrund seiner Zugehörigkeit zur musikalischen Ebene bei der Librettoanalyse unberücksichtigt bleiben sollte – vielmehr wäre davon auszugehen, dass es sich bei musikalischen Erinnerungs- und Leitmotiven um ein Phänomen handelt, das gerade eine besondere *Verbindung* zwischen beiden Bereichen zu etablieren vermag. Zugleich müsste eine exakte und differenzierte Positionierung des Librettos als Subkategorie des Dramas erfolgen – es sollte keinesfalls eine potentielle Verzerrung dadurch hervorgerufen werden, dass das Libretto allein seiner Abstammung wegen als Derivat des Sprechtheaters aufgefasst wird: Nur weil die Oper und mit ihr das Libretto ursprünglich auch als (vermeintlich historisch korrekte) Lesart des antiken Dramas generiert wurde, kann nicht gefolgert werden, dass es auch als ebensolches zu behandeln sei, da sich nicht nur durch die Addition der musikalischen Komponente bzw. der signifikanten Verschiebung der Artikulationsform vom Sprechen zum Singen eine mehr als graduelle Änderung der Konzeption ergibt: Geht man davon aus, dass bereits bei der Konzeption eines Librettos auf musikalische oder musikdramatische Strukturen Rücksicht genommen wird,<sup>2008</sup> dann scheint es kaum noch als zweifelsfreier Abkömmling des Sprechdramas vorstellbar. Von erheblicher Brisanz ist außerdem eine Beobachtung, die im Verlauf der hier besprochenen Schriften schon mehrfach konstatiert wurde und die auch Nyström formuliert; es geht um Giers Postulat der Klassifizierung des Librettos als plurimedialen Text, die Nyström korrigiert:

Wie bereits erwähnt, ist einem schriftlich fixierten Dramentext an sich keine eigentliche, sondern lediglich eine mit sprachlichen Mitteln implizierte Plurimedialität eigen. In einem Libretto wird Plurimedialität auf zwei Ebenen impliziert: durch Hinweise zur Aufführung und zur Vertonung.<sup>2009</sup>

Gier jedoch akzeptiert diesen – freilich über jeden Verdacht erhabenen – Vorwurf allerdings nur äußerst verschnupft: »Die Präzisierung, statt von Plurimedialität (wie bei PFISTER und in meinem Libretto-Buch, vgl. S. 115-119) von ‚implizierter Plurimedialität‘ eines dramatischen Textes zu sprechen, ist berechtigt, wenn auch ein wenig pedantisch.«<sup>2010</sup> Es sei an dieser Stelle erlaubt, über Giers

<sup>2006</sup> Diese findet sich – wie oben beschrieben – ebenso in den Ausführungen von Gostomzyk 2009 (S. 73).

<sup>2007</sup> Nyström 2005, S. 114.

<sup>2008</sup> Dies betreffe etwa die Konzeption des dramatischen Personals hinsichtlich Stimmfachverteilung (eine Oper mit sieben Tenören etwa wäre recht einseitig) oder Personengruppenkonstellation (das Scena ed Aria-Prinzip beispielsweise fordert emotionalem Umschwung durch Personenwechsel), aber auch eine gewisse Sangbarkeit (womit wiederum die Wortwahl terminiert ist), Akt- und Szeneneinteilungen, möglicherweise vorgeschriebene Stoff- oder Themenwelt (etwa bei der Tragédie lyrique), Einlagen (Intermezzi, Ballette), Anzahl von Singanlässen (beispielsweise spezifische Arienverteilung in der Opera seria) etc. Sobald diese externen, nicht-literarischen Faktoren bereits auf die Konzeption eines Librettos einwirken, wird erkennbar, wie sehr in diesem Stadium der Genese Musik und Theater ihre Hände im Spiel haben und daher nur schwer von einer autarken literarischen Form auszugehen ist.

<sup>2009</sup> Nyström 2005, S. 119.

<sup>2010</sup> Gier, Albert: »Lektüre-Notizen«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*

indignierte Replik durchaus irritiert zu sein; dabei muss keine vertiefte Auseinandersetzung mit der Intermedialitätsforschung erfolgen, damit evident wird, dass ein Libretto als schriftlich-sprachlicher Text – bei aller Nachsicht hinsichtlich zugrunde gelegter Terminologien – niemals im von Gier unterstellten Sinn plurimedial sein kann. Bemängelt werden muss somit besonders, dass er keine präzise Beschreibung dahingehend vornimmt, was er exakt unter einem Libretto verstanden haben möchte.<sup>2011</sup> Manfred Pfister dagegen, auf den sich Gier explizit und eingehend beruft, diagnostiziert jedoch die Plurimedialität des Dramas berechtigterweise *nur* und *ausschließlich* auf der Ebene des Aufführungstextes, der aber – dies wurde deutlich – nicht dem Libretto-Verständnis Giers entspricht; eine *Plurimedialität der Textrepräsentation* konstatiert Pfister nämlich ausschließlich beim aufgeführten Text<sup>2012</sup>:

Der dramatische Text als ein 'aufgeführter' Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text. Davon gehen auch die vorliegenden Ansätze zu einer semiotischen Dramenanalyse aus. [...] In beiden Definitionen wird als dramatischer Text mit Recht der szenisch realisierte Text gesehen, dessen eine Komponente der sprachlich-manifestierte ist. Die beiden Textschichten unterscheiden sich durch unterschiedliche Konstanz bzw. Variabilität: während der sprachlich manifestierte Text im Normalfall schriftlich fixiert ist und damit historisch relativ konstant bleibt, ist die szenische Komponente der Bühnenrealisierung relativ variabel [...]<sup>2013</sup>

Aus diesem Grund, so Pfister, enthält selbst eine penibel werkgetreu ausgerichtete Inszenierung immer mehr Information als die rein textliche Vorlage bereitstellt: »Eine solche Zutat ist selbst bei der werkgetreuesten Inszenierung immer gegeben, da der plurimediale Text in seiner physischen Konkretheit immer einen Überschuß an Information gegenüber dem literarischen Textsubstrat einbringt.«<sup>2014</sup> Deutlich wird zugleich, dass Pfister in zwei divergierende Textarten unterteilt, die in der theaterwissenschaftlichen Terminologie der Unterscheidung in *Theatertext* und *Aufführungstext* entsprechen würden: »Aus dieser Mehrschichtigkeit des dramatischen Textes ergeben sich in seiner Wirkungsgeschichte zwei oft stark divergierende Stränge: die rein literarischen Interpretationen des sprachlich fixierten Textsubstrats und die Reihe seiner Bühnenrealisierungen.«<sup>2015</sup> Auch Peter W. Marx erläutert exakt diese Spannung am Verhältnis *Drama – Theater*, das in gleichem Maße die Beziehung *Libretto – Theater* tangiert:

---

13 (2006), S. 59.

<sup>2011</sup> Selbstverständlich erwähnt Gier beispielsweise die Editionsproblematik (siehe Gier 1998a, S. 29f.) oder den Aspekt der Rezeptionspragmatik (ibid., S. 31f.), lässt jedoch offen, welche Textebene er als gültiges Analyseobjekt versteht und beschreibt den Librettotext als plurimedial (ibid., S. 15). Dies ist insofern verwunderlich, da er doch in einer Fußnote zum Kapitel *Librettoforschung und Librettologie* (Nr. 4, S. 250) erläutert: »In semiotischer Perspektive ist eine Inszenierung aufzufassen als Kombination visueller und akustischer Zeichen, die vom Zuschauer entschlüsselt ('gelesen') werden; die Bezeichnung 'Aufführungstext' trägt dem Rechnung.« (ibid.). Allerdings zeigt sich daran deutlich, dass der exakte und trennscharfe Umgang mit den Dimensionen dieser theatralen Textbegriffe Giers Sache nicht ist, denn grundsätzlich wäre deutlich zwischen Inszenierungs- und Aufführungstext zu unterscheiden.

<sup>2012</sup> Es gilt an dieser Stelle sicherheitshalber erneut der Hinweise, dass es sich bei den hier verhandelten (theatralen) Textbegriffen um erweiterte und entgrenzte Vorstellungen der Verbindung von Zeichen handelt – sie sind somit nicht auf konventionelle literarische Texte limitiert, die Sprachliches fixieren (ein Beispiel für ein auf das ausschließlich Literarisch-Textliche verkürztes Missverstehen dieser Termini findet sich etwa in der Dissertationsschrift von Yvonne Griesel, die ausführt: »Der Inszenierungstext ist der Text, der einer Inszenierung zugrunde liegt, somit einer Strichfassung mit Anmerkungen gleichkommt. Der Aufführungstext ist der Text, der bei einer Aufführung in der gegebenen Situation zu hören ist. Dieser Text bietet die textliche Grundlage und den zeitlichen Rahmen, an denen sich die jeweilige Translation messen lassen muss.« (Griesel 2007, S. 94)).

<sup>2013</sup> Pfister 2001a, S. 24f.

<sup>2014</sup> Ibid., S. 25.

<sup>2015</sup> Ibid.

Zentral für die folgenden Überlegungen ist der *liminale Charakter* des Dramas: Es ist eben nicht ›nur‹ eine literarische Gattung, sondern weist in seiner Bezogenheit auf die theatrale Darstellung über das literarische Gefüge hinaus. So sehr in der allgemeinen Vorstellung Theater und Drama eine kaum trennbare Einheit zu bilden scheinen, so sehr hat sich die theoretische Auseinandersetzung an solchen stillschweigenden Voraussetzungen gerieben. Gemeinsam ist aber den meisten Theorien, dass sie das Drama in der Spannung von *Textualität* vs. *Performativität* verorten – auch wenn die Begrifflichkeit nur selten so explizit genannt wird. Textualität meint hier in einem weiten Sinne die Verfasstheit in einem ›Speichermedium‹ sowie die Lesbarkeit, die auf spezifischer Organisation und semantischer Kohärenz basiert [...] Performativität hingegen kann als der tatsächlich situative (Sprach-)Handlungsvollzug verstanden werden. Das Drama steht nun zwischen diesen beiden Polen und seine jeweiligen historischen Formen sind in je unterschiedlichem Maße von einem dieser beiden Pole geprägt.<sup>2016</sup>

Wenn sich Gier nun mit seinem Textverständnis des Librettos auf Pfister und damit auf einen dramatischen und plurimedialen Librettotext beruft, dann folgt gemäß diesen Thesen unzweifelhaft, dass vom *aufgeführten* Text ausgegangen werden muss,<sup>2017</sup> der damit ohne Frage die Musik integriert, da er sich auf die gesamte Bühnenaktion bezieht. Giers Forderung nach Ausklammerung der Musik wäre zumindest auf dieser Basis unzulässig und kategorisch hinfällig. Da Gier den Hinweis Nyströms als pedantisch einstuft, muss aber auch sein wissenschaftliches Verständnis diskutiert werden, denn beim Beharren auf Präzision handelt es sich keinesfalls um Haarspalterei, sondern um schlichte Wissenschaftlichkeit: Diese impliziert zweifellos Akribie und Exaktheit – auch und besonders innerhalb der Geisteswissenschaft; gerade wenn sie sich vom vielfach geäußerten Vorwurf befreien möchte, simple Gegenstände oder banale Sachverhalte durch eine hypertrophierte Beschreibungssprache sublimieren zu wollen.

Mit ihrer Dissertationsschrift von 2004<sup>2018</sup> versucht Tina Hartmann (laut Klappentext) *eine der letzten veritablen Lücken der Goethephilologie* zu schließen – nämlich die literaturwissenschaftlich unvoreingenommene Auseinandersetzung mit 17 erhaltenen Texten, die Goethe für das Musiktheater konzipierte; für ihre Schrift sowie das darin verfolgte Vorgehen erläutert sie daher:

Sie behandelt die Goetheschen Werke für das Musiktheater dazu unter den Prämissen der Gattung, als die sie entstanden sind und von Goethe stets verstanden wurden – der Gattung des Librettos. Voraussetzung für diesen Ansatz ist, daß das Libretto als eine selbstständige literarische Gattung akzeptiert und nach eigenen Kriterien untersucht wird. Dazu gilt es, aus den Ergebnissen der Librettoforschung der Literatur- und Musikwissenschaft ein Instrumentarium zur Textanalyse zu entwickeln und mit den Anregungen zu Goethes Musiktheater [...] zu einer spezifischen Methodik zu verbinden.<sup>2019</sup>

Als Vertreterin einer Minderheit scheint Hartmann deren noch offene Disposition zu erkennen: »Die Librettoforschung steht, trotz verstärkter Bemühungen seit den 70er Jahren, noch immer am Beginn ihrer Fachgeschichte.«<sup>2020</sup> Sie präzisiert daher: »Die Ergebnisse der Librettoforschung sind in vielen Fällen noch wenig befriedigend, was angesichts der geringen Anzahl größerer Arbeiten zum Thema

<sup>2016</sup> Marx 2012b, S. 1.

<sup>2017</sup> Zwar kann zu Gunsten Giers aufgeführt werden, dass auch Pfisters Perspektive vielfach unsauber zwischen plurimedialen dramatischen Text und literarischem Substrat pendelt (und meist – wohl aufgrund seiner Eigenschaft als Literaturwissenschaftler – in Richtung des literarischen Textes tendiert), aber dennoch grundsätzlich auf den Aufführungstext gerichtet ist: »Eine ihrem Gegenstand adäquate Dramentheorie darf also den Text nicht auf die gesprochenen Monologe und Dialoge reduzieren, sondern muß diese in ihren Relationen zu den außersprachlichen Zeichensystemen darstellen.« (Pfister 2001a, S. 35).

<sup>2018</sup> Die der 2011 abgeschlossenen Habilitation Hartmanns an der Friedrich-Schiller-Universität Jena zugrundeliegende Schrift *Das Libretto oder die Königin der Poesie* (vgl. <http://www.staatstheater.karlsruhe.de/ensemble/id/1720/> (10.05.2013)) war bis zur Drucklegung dieser Arbeit bedauerlicherweise nicht erhältlich.

<sup>2019</sup> Hartmann 2004, S. 1f. Die (zweifelsohne nur wenigen) Ansätze aus der Theaterwissenschaft scheint sie dabei allerdings zu ignorieren.

<sup>2020</sup> *Ibd.*, S. 4.

und der disparaten Ansätze kaum verwundern muß.«<sup>2021</sup> Diese disparaten Ansätze werden von ihr allerdings auch deswegen nicht weiter diskutiert, weil sie unter den »größeren« Arbeiten lediglich eine überschaubare (und somit wenig repräsentative) Anzahl einschlägiger Publikationen versteht,<sup>2022</sup> womit auch ihrer Untersuchung eine Vielzahl an Ansätzen und Problemen verborgen bleibt. Auch in diesem Fall werden, wie bereits bei Ingo Müller,<sup>2023</sup> die Probleme der Heterogenität der Librettoforschung sowie teilweise auch eine tendenziöse, unvollständige oder sogar oberflächliche Rezeption der vorhandenen Untersuchungen deutlich sichtbar.<sup>2024</sup> Und auch Hartmann orientiert sich (zu) einseitig an der Forderung von Gier, das Libretto als solitären literaturwissenschaftlichen Gegenstand völlig ohne seine korrespondierende Musik zu untersuchen – eine Prämisse, die ihrer strikt literaturwissenschaftlichen Perspektive allerdings zweifellos äußerst entgegenkommt, denn die These vom Libretto als literarischem Gegenstand *sui generis* hilft bei der Sublimierung der innerhalb der Goethephilologie eher stiefmütterlich behandelten Libretti enorm:

Goethes Arbeiten für das Musiktheater lassen sich demnach in ihrer Librettoform als eigenständige sprachliche Systeme betrachten, die auch ohne eine Vertonung einen für die Analyse auf der Basis der Verfahrensweisen der Librettologie und vor dem Hintergrund der Goethe bekannten Verfahrensweisen des Musiktheaters hinreichenden Grad von Vollständigkeit haben – ein Ansatz, der seine Wirkung nicht nur für eine neue Einschätzung der expliziten Libretti und Festspiele entfalten kann, sondern dessen Berechtigung gerade auch von den neuen Sichtweisen auf das Musiktheater ›Faust‹ bestätigt wird.<sup>2025</sup>

Bedauerlicherweise missdeutet Hartmann in diesem Zusammenhang die Schwierigkeit des Erstellens einer umfassenden Librettotheorie<sup>2026</sup> als Freifahrtschein, weitergehende Überlegungen zur theoretischen Unterfütterung ihres Vorgehens ignorieren zu können. Aufgrund der Absenz grundlegender Gedanken zur Selbstverortung scheint der Verdacht gestärkt, dass hier letztlich weniger genuin lib-

<sup>2021</sup> *Ibd.*, S. 5.

<sup>2022</sup> Hartmann zählt dazu nur Honolka 1962, Smith 1970, Fischer 1985a, Gier 1986a und 1998a, Groos/Parker 1988, Nieder 1989.

<sup>2023</sup> Die Texte von Müller und Hartmann zeigen im unmittelbaren Vergleich überaus deutlich, wie arbiträr das »Konzept des Mimetischen« verwendbar ist und damit zur Beschreibung allgemeiner struktureller Eigenschaften des Librettos kaum geeignet scheint. Während Müller die Oper als hochgradig mimetische Konzeption erachtet (siehe dazu Müller 2010, S. 137 bzw. 146), argumentiert Hartmann exakt gegenteilig: »Inhaltlich reflektiert Goethe schon früh die antimimetischen Qualitäten der musikdramatischen Gattungen [...] Im Briefwechsel mit Schiller wird die Oper zunehmend als das antimimetische Kunstwerk par excellence reflektiert und gerät damit sukzessive zum Vorbild für eine Erneuerung eines Dramas, das äußere Wahrscheinlichkeit durch innere Wahrheit ersetzt, offen ist für (symbolische) Verweisstrukturen und zudem antikisierende Chöre zu integrieren vermag. Die Kritik an einem durch das Mimesis-Prinzip zur bloßen Abschilderung der Wirklichkeit herabgesunkenen Drama und dessen Erneuerung durch die traditionell antimimetische Oper und ihre Tendenz zu Verweisstrukturen steht im Zusammenhang einer sozialen Kritik an Publikumshaltungen und Sehgewohnheiten, wie sie auch von Schiller und Herder reflektiert werden.« (Hartmann 2004, S. 540).

<sup>2024</sup> Nachlässigkeiten finden sich etwa bereits in simplen Formalia: So datiert Hartmann etwa fälschlicherweise Giers Werk *Das Libretto* auf das Jahr 1988, da sie aufgrund eines Druckfehlers der ersten Ausgabe von 1998 davon ausgeht, dass diese lediglich eine Neuauflage einer Auflage von 1988 darstellen würde (vgl. *ibd.*, S. 559); wären Giers Thesen tatsächlich bereits zehn Jahre früher publiziert worden, hätte sich die Diskussion um die Theorie des Librettos vermutlich anders entwickelt. Dass die Erstausgabe unzweifelhaft erst von 1998 ist, beweist übrigens – neben den Daten aus einschlägigen Institutionen wie etwa der Deutschen Nationalbibliothek – folgende Aussage Giers aus dem Jahr 1998: »Liebe Kollegen und Freunde, es ist vollbracht: Ende letzten Jahres ist mein Buch zum Libretto erschienen, von dem in diesen Mitteilungen seit der ersten Nummer regelmäßig die Rede war; Sie finden die Inhaltsübersicht auf den Seiten 4-6. Inzwischen liegen auch die ersten Rezensionen vor (vgl. S. 3).« (Gier, Albert: »Vorwort«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 5 (1998), S. 1).

<sup>2025</sup> Hartmann 2004, S. 15.

<sup>2026</sup> »Eine allgemeine Theorie der Librettologie aufzustellen, dürfte bei einem von so vielen inner- wie außerästhetischen Faktoren abhängigen Gegenstand daher weder möglich noch sinnvoll sein.« (*ibd.*, S. 5). Die relevanten Faktoren benennt (oder analysiert) sie im Einzelnen freilich nicht; ebenso wenig differenziert sie beispielsweise zwischen Librettoforschung und Librettologie.

rettologische Fragestellungen verhandelt werden, sondern vielmehr Goethes librettistische Texte – wenn auch über den Umweg des Musikalischen – in den gleichen Rang wie seine »erfolgreichen« Schriften erhoben werden sollen.<sup>2027</sup> Gerade weil jedoch viele seiner Libretti nicht unverändert blieben (und oftmals sogar mehrfach und über größere Zeiträume hinweg in Musik gesetzt wurden), wäre aber zu überlegen, welche Faktoren möglicherweise dafür verantwortlich zu machen wären, dass die Rezeption von Goethes explizit für das Musiktheater angefertigten Texten nicht unmittelbar mit denjenigen seiner »literarischen« Werke korrelieren konnte. Dass Hartmanns Strategie dabei nicht aufgeht, konstatiert auch Dieter Borchmeyer.<sup>2028</sup> Die aus Sicht einer theoretischen Librettoforschung kritisierbare einseitige Orientierung an Gier tritt immer wieder deutlich hervor, etwa wenn Hartmann beschreibt:

Ein eindeutiges und einheitliches Merkmal des Librettos ist seine Kürze und Prägnanz: Gier gibt für die Länge eines Librettos im Vergleich zum Drama für das *dramma per musica*, also die *opera seria* des 18. Jahrhunderts, das Verhältnis von 1:2 an, für die Oper des 19. Jahrhunderts 1:3.<sup>2029</sup>

Dass Gier diese (ohnehin wenig taugliche) Kategorie an gleicher Stelle erheblich relativiert, erwähnt sie dagegen nicht.<sup>2030</sup> Ihre textdominierte Sichtweise führt – wie bei Müller – zur gelegentlichen Überbewertungen literarischer Aspekte – etwa wenn sie Unterschiede von Drama und Oper nivelliert,<sup>2031</sup> die Orientierung am Versmaß verabsolutiert<sup>2032</sup> oder den Drucksatz beschreibt:

Ein maßgeblicher Unterschied von Goethes Libretti etwa zu den Operntexten Metastasios ist die Schreibweise der Arien: Üblicherweise wird für da capo-Arien (in der Form A B A') in Libretti des 18. Jahrhunderts lediglich der Text von A und B-Teil wiedergegeben, auf die Wiederholung des mit A identischen Teils A' jedoch verzichtet. In Goethes

<sup>2027</sup> »Wie sich gezeigt hat, sind selbst die frühen Schauspiele analog zu Goethes eigener Einschätzung durchaus keine ›anspruchlosen Nebenwerke‹: Bei einer Textanalyse unter den spezifisch musikdramaturgischen Prämissen, unter denen Goethe sie geschaffen hat, erweisen sie sich als artifiziiell komplexe und intertextuell hochgradig aufgeladene Arbeiten von einiger sozialer Brisanz, deren avantgardistische Strukturen, die, wie im Fall der frühen Fassung von ›Erwin und Elmire‹ oder der ›Fischerin‹, teilweise künftige Entwicklungen des Musiktheaters antizipieren.« (ibd., S. 539).

<sup>2028</sup> »Die Oper bleibt als multimediales Genre für Philologen – auch für diejenigen, die durchaus gewillt sind, ihr literarisch gerecht zu werden, freilich ein Problem, läßt sich ihre Struktur doch nur in einer Interdependenz von musikalischer, theatraler und literarischer Exegese erhellen, die den reinen Philologen überfordert [...] Tina Hartmanns Monographie bleibt freilich trotz ihrer interdisziplinären Ausrichtung eine rein philologische; Partituren – der Goetheschen Librettovertontungen – werden zwar immer wieder gewürdigt, doch konkrete Analyse kaum geboten, und Notenbeispiele fehlen. Das ist um so bedauerlicher, als die Verfasserin einer Reihe von Vertontungen Goethescher Libretti beachtlichen musikalischen Rang einräumt, ohne das doch recht nachzuweisen. So bleiben seine Opernversuche doch Musikwerke ohne Musik [...]« (Borchmeyer 2006, S. 335f.).

<sup>2029</sup> Hartmann 2004, S. 8.

<sup>2030</sup> Gier 1998a, S. 6 (vgl. Kapitel 4.9).

<sup>2031</sup> »Oper und Drama sind mindestens im 17. und frühen 18. Jahrhundert so eng miteinander verzahnt, daß man die Bühnenproduktion übergreifend als Musiktheater charakterisieren kann.« (ibd., S. 11). Diese Perspektive berücksichtigt beispielsweise weder das Ballett, geschweige denn die zahlreichen Überschneidungsformen von Gesangs- und Tanztheater oder die wechselseitige Beeinflussung geistlicher Konzeptionen wie Oratorium, Requiem oder Passionsspiele.

<sup>2032</sup> So geht sie davon aus, dass durch das Versmaß auch die Musik streng vorgegeben ist: »Tatsächlich gibt das Metrum und noch deutlicher die Verslänge jedoch gerade den *Modus* vor, dem die Vertonung folgen muß. Es geht also nicht verloren, sondern wird durch die Vertonung in einen *neuen* Modus übersetzt. Metrum und Verslänge sind im Libretto somit wichtige strukturgebende Markierungen, was sich historisch darin bestätigt findet, daß jede musikdramatische Gattung ihr spezifisches Repertoire an Versfüßen ausgebildet hat. Allen Gattungen des Musiktheaters ist zudem gemein, daß sie mindestens zwei verschiedene Versmaße verwenden, und besonders in den komischen Formen herrscht eine für das Sprechtheater ungewöhnliche Pluralität der Versformen.« (ibd., S. 17). Wie bereits mehrfach erwähnt wurde, wird jedoch nicht immer streng nach dem literarischen Versmaß vertont (und zunehmend geringer ab der Mitte des 19. Jahrhunderts); deutlich werden damit erneut die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, dass Hartmann kaum spezifische Librettokriterien für den von ihr untersuchten Zeitraum rezipiert.

Texten sind dagegen da capo-Arien immer in der Struktur von A B A' ausgeschrieben, der (zumeist semantisch aufgeladene) Typus ist damit im Libretto unmißverständlich festgelegt.<sup>2033</sup>

Für Metastasio und seine Zeitgenossen erwies sich diese Art der Notierung als derart evident, da für das Komplettieren der Da-capo-Form ein Wiederholen des A-Teils obligatorisch und selbsterklärend war, so dass dessen Repetition unnötige Redundanz bedeutet hätte; über diesen Aspekt Goethes Libretti eine höhere Literarizität o. ä. zu unterstellen, scheint besonders vor dem Hintergrund, dass sich diese vermeintliche Differenz in der konkreten Aufführungssituation ohnehin egalisieren würde, gegenstandslos. Hartmanns ausschließlich von literaturwissenschaftlichen Prämissen ausgehende Perspektive, so wie sie hier im Sinne Giers vertreten wird, zeigt sich dann als grundlegend problematisch, wenn nicht sämtliche musikalisch relevanten Aspekte berücksichtigt werden – eingehend verdeutlicht werden kann dies an ihrer Besprechung von *Erwin und Elmire*:<sup>2034</sup> So versteht sie diesen Text eng in der Tradition des norddeutschen Singspiels;<sup>2035</sup> konzentriert sich allerdings (zu) sehr auf die von Goethe bei den jeweiligen Fassungen vorgenommene Titulierung und befindet daher für die Planungsphase:

Goethe bezeichnete das Stück 1773 als ›Lustspiel mit Gesängen‹, als eine heitere Unterhaltung, die als ein ›Potpourri‹ den ›Moralischen Wortkram‹ mit einschließen sollte. Daraus läßt sich schließen, daß er im Unterschied zu dem auf stringente Handlungsführung angewiesenen reinen Lustspiel, die eher lockere Struktur des ›Lustspiels mit Gesängen‹ dazu verwenden wollte, den bereits überlebten Topos vom verderbten Stadt- und reinen Landleben in textlich differenzierter Form zu gestalten und die moralischen Allgemeinplätze satirisch bloßzustellen.<sup>2036</sup>

Über den zur ersten Aufführung (1775) geänderten Untertitel erklärt Hartmann:

Goethes Änderung der Gattungsbezeichnung von ›Lustspiel mit Gesängen‹ zu ›Schauspiel mit Gesang‹ ist symptomatisch: Nach Bauman ist ›Erwin und Elmire‹ nicht nur das erste Werk mit dieser Gattungsbezeichnung, er versteht den Begriff ›Schauspiel‹ hier zudem als Anklang an das französische ›drame‹. Damit vollzieht er eine der opéra comique Sedaines vergleichbare Annäherung des Musiktheaters an das bürgerliche Drama, das weder der Komödie noch der Tragödie zugerechnet werden kann. In der Tat sind Goethes frühe Singspiele im Unterschied zu seinen Stücken für das Sprechtheater zwar gesellschaftlich konnotierte, aber von Historie und Politik unabhängige Privatgeschichten. Die Handlung folgt im Falle von ›Erwin und Elmire‹ noch der für das musikdramatische Genre zentralen Liebesgeschichte, doch werden bei genauer Hinsicht vor allem soziale Konflikte bearbeitet.<sup>2037</sup>

Zur Konzeption der zweiten Fassung von 1788 äußert sie sich dagegen – erstaunlicherweise – nicht mehr, dabei weist doch diese für das Musiktheater erheblich relevantere Differenzen auf, wie etwa Hans-Albrecht Koch darlegt: »Goethe nennt die 1775 veröffentlichte erste Fassung von ›Erwin und Elmire‹ mit Prosadialogen ein *Schauspiel mit Gesang*, die umgearbeitete zweite Fassung von 1788 aber, für die er die Dialoge zu rezitativischer Behandlung durch den Komponisten versifiziert hat, ein *Singspiel*.«<sup>2038</sup> Damit zeigen sich die Änderungen der zweiten Fassung als ungleich folgenreicher als die Änderungen der Titelei der ersten: Nicht nur die Einführung eines zweiten Buffo-Paares (Valerio und Rosa) verändert die zugrunde liegende Handlungsstruktur, sondern Goethe konzipiert eine gänzlich andere Form der Musikdramaturgie, weil der Gesang erheblich größeren Raum einnimmt

<sup>2033</sup> *Ibd.*, S. 16. Dass hierbei deutlich zwischen der Funktion der herangezogenen Drucke zu differenzieren wäre, berücksichtigt Hartmann nicht, denn die Typographie kann zwischen Theaterdrucken zum Mitlesen und in literarischen Gesamtausgaben veröffentlichten Librettoversionen signifikant divergieren.

<sup>2034</sup> UA Frankfurt a. M. 1775, Weimar 1976.

<sup>2035</sup> »Goethe bleibt bei seinem ersten Ansatz zu einer Literarisierung des Norddeutschen Singspiels ausdrücklich innerhalb von dessen stofflichen und formalen Traditionen [...]« (Hartmann 2004, S. 67).

<sup>2036</sup> *Ibd.*, S. 60.

<sup>2037</sup> *Ibd.*, S. 68.

<sup>2038</sup> Koch 1974, S. 26.

und gleichzeitig als dramaturgisches Mittel herangezogen wird, um den Protagonisten die Möglichkeit der Reflexion zu verschaffen. Benedikt Holtbernd führt aus:

Der Gesang führt zur Erkenntnis. Dramaturgisch gesehen hat dies zur Folge, daß die dramatis personae weniger vom allwissenden Autor geleitete Figuren sind, die sich unbewußt und damit indirekt über Lieder und Arien den übrigen dramatis personae offenbaren, als vielmehr zu eigenständigen Charakteren werden, die ihre Verhaltensweisen selbst bestimmen. Der Gesang wird zu einem natürlichen Bestandteil des dramatischen Handlungsgefüges. [...] Bezeichnenderweise dominiert in der zweiten Fassung von *Erwin und Elmire* die musikalische Form der Arie. [...] <sup>2039</sup>

Hier tritt nun unweigerlich die Frage auf den Plan, weshalb Hartmann diese letzte Fassung bewusst ignoriert (von einem versehentlichen Vergessen sollte besser nicht ausgegangen werden); zeigt sich doch daran auch, welche geringe Aussagekraft die von den Librettisten selbst gewählten Gattungsbezeichnungen besitzen: Gerade die von Goethe als *Singspiel* bezeichnete Fassung scheint aufgrund ihrer Rezitative am wenigsten dieser Gattung zu entsprechen, als deren charakteristisches Merkmal das Vorhandensein gesprochener Dialoge kolportiert wird;<sup>2040</sup> dass gerade dieser Aspekt von Hartmann nicht thematisiert wird, offenbart gewisse Lücken ihrer Perspektive. Gleichzeitig wird daran ersichtlich, mit welcher Vorsicht demzufolge ihre Bemühungen zu betrachten wären, in Goethes Libretti immer wieder »eindeutige« strukturelle Merkmale unterschiedlicher Operngattungen herauszuarbeiten;<sup>2041</sup> wie sehr Hartmann mit literarischen Maßstäben operiert und wie wenig geeignet diese für die Analyse von Libretti scheinen, wenn sie nicht dementsprechend adaptiert werden, ist augenfällig: Die Tatsache, ob in einer bestimmten Version eines Werkes gesprochene Dialoge oder Rezitative verwendet werden ist von erheblich größerer Relevanz als die vom Textdichter vorgenommene (und daher zwangsläufig »trägerische«) Titulierung, da sie kaum in einem solchen Maße strukturterminierend sein kann wie Änderungen der Artikulationsweise (Sprechen vs. Singen). Eine solche Differenz bleibt Hartmann aufgrund ihrer radikal-literarischen Perspektive<sup>2042</sup> völlig verborgen, wo-

<sup>2039</sup> Holtbernd 1992, S. 89. Er präzisiert: »Die Auseinandersetzung mit den Singspielen *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella* zeigt gerade im Vergleich der Fassungen, daß die musikdramaturgische Konzeption, die sich in den jeweiligen Fassungen fundamental unterscheidet, mit der inhaltlichen Aussage des Dramas aufs engste verknüpft ist. In den zweiten Fassungen ist die Musik geradezu evidenter Bestandteil des Dramas, ohne den es seinen Sinn verlieren würde. Gerade diese Abhängigkeit des Inhalts von der musikalischen Form kennzeichnet maßgeblich den Unterschied der Fassungen. Während in den ersten Fassungen zwar die Musik notwendig ist, bestimmte Gefühle zu verdeutlichen und zu veranschaulichen, werden in den zweiten Fassungen die Arien und Lieder so eng mit dem gesprochenen Dialog verknüpft, daß von den Gesangsstücken die wesentlichen Impulse für die Dramenhandlungen ausgehen.« (ibd., S. 91). An diesem Beispiel wird sichtbar, dass während der (literarischen) Librettoanalyse durchaus eine Berücksichtigung musikalischer Aspekte erfolgen kann, ohne demgegenüber gleich eine konventionelle musikalische Analyse vornehmen zu müssen.

<sup>2040</sup> Herbert Schneider erklärt: »Der Begriff ›Singspiel‹ ist umstritten, unscharf und ungenau. Als Bezeichnung für eine deutschsprachige Oper mit gesprochenem Dialog und einer komischen oder durch die Empfindsamkeit geprägten Stoff wurde er erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts üblich. Joachim Reiber verwirft sowohl eine nur auf formale Kriterien gegründete enge als auch eine weitgefäßte Definition, die auf eine ›kulturhistorische, -geographische und -soziologische Eingrenzung‹ rekurriert [sic!]. Im 17. Jahrhundert ist ›Singspiel‹ weitgehend mit dem Oberbegriff Opern synonym. Für den hier in Frage kommenden Zeitraum nach dem Siebenjährigen Krieg, dem Neubeginn der Gattung, und etwa 1780, herrscht die größte terminologische Vielfalt.« (Schneider 2001c, S. 301).

<sup>2041</sup> Hartmanns Analysestrategie versucht stets, in Goethes Libretti eindeutige und charakteristische Gattungsmerkmale zu diagnostizieren (also vermeintlich »typische« Elemente des Singspiels, der Opéra comique, der Opera buffa etc.), um sie an einzelnen Genres »anheften« und somit als genuine literarische Vertreter legitimieren zu können; mehrheitlich verfügen die von ihr herangezogenen Operngattungen aber kaum über derart fest umrissene Eigenschaften.

<sup>2042</sup> Hartmann versteift sich dagegen erkennbar auf die Titulierung; Goethe selbst gibt als Inspirationsquelle für *Erwin und Elmire* eine Einlage in der 1766 veröffentlichten Erzählung *The Vicar of Wakefield* des irischen Schriftstellers Oliver Goldsmith an – konkret ist dies die *Ballade von Angelica und Edwin* aus dem achten Kapitel, die bereits zuvor (1764) separat publiziert wurde. Hartmann folgert nun daraus: »Ein weiterer Aspekt für die Gestaltung als Musikdrama ergibt sich aus Goethes Beschreibung der Quelle: Die verarbeitete Episode aus Goldsmiths Roman ist eine Romanze, und damit formal eine narrative Gesangsform, sowie die zentrale Form des Liebesliedes. Der Rekurs auf

mit erneut sichtbar wird, welche Risiken in einer unkritischen Rezeption der Perspektive von Gier lauern (und diese daher einer Revision und Modifizierung zu unterziehen ist).

Beispiele aus der englischsprachigen Forschungsliteratur zeigen ebenso die Dominanz literaturwissenschaftlich ausgerichteter Untersuchungen. Nancy O. Chamness etwa vertritt in ihrer Studie zum Libretto des (unvollendeten) *Doktor Faust* von Ferruccio Busoni eine insofern duale Position, als dass sie solitäre literaturwissenschaftliche Analysen des Librettos für ebenso zulässig erklärt wie integrative, die es demgegenüber in seinem Wirkungsumfeld betrachten: »The libretto constitutes an integral part of every opera, but it is also a text in its own right and therefore can be analyzed both in isolation (i.e., as literature) and in conjunction with the music and action which make up the rest of the opera.«<sup>2043</sup> Dabei kann Chamness im Übrigen nicht der Vorwurf gemacht werden, sich zu sehr an Gier zu orientieren, da sie ihn schlichtweg überhaupt nicht rezipiert. Das Konzept der Librettologie sieht sie methodologisch in beiden Bereichen – also Text und Musik – verankert: »The methodological history of ‘librettology’ has roots in both literary and musical traditions. Its course wanders from strictly formal aesthetic considerations to the broad contexts of sociological and cultural history.«<sup>2044</sup> Sie baut die Analyse ihres Untersuchungsgegenstandes nach einzelnen sukzessiven Schritten auf, die bis auf wenige Details (etwa die Reihenfolge der einzelnen Schritte betreffend o. ä.) zunächst dem Prinzip nach mit dem Vorschlag von Tumat zu konvergieren scheinen:

In this study of *Doktor Faust*, Chapter One explores the history of the libretto using early manuscripts and printed versions of the text. Chapter Two looks at the libretto as part of the Faust literary tradition, citing specific sources and influences. Chapter Three gives a literary analysis of the libretto with a focus on its effectiveness as drama. Chapter Four describes interactions between text and music that are relevant to the drama.<sup>2045</sup>

Deutlich sichtbar wird in dieser Struktur allerdings eine starke Betonung des Textlichen.<sup>2046</sup> Und auch wenn in der äußeren Form dieser Analyseketten das von Tumat oder auch Gostomzyk beschriebene mehrstufige Vorgehen konstatiert scheint, so zeigt sich innerhalb dieses Modells, dass Chamness nicht in gleicher Weise differenzierte Überlegungen zur Librettoanalyse vornimmt. So scheint sie etwa die Spannung zwischen literarischer Autonomie und theaterdominierter Funktionalität, unter der das Opernlibretto kontinuierlich steht, nicht ausreichend zu beschreiben;<sup>2047</sup> ebenso gibt sie viele in den relevanten Forschungsbeiträgen enthaltenen Thesen wieder,<sup>2048</sup> ohne diese jedoch zu diskutieren oder mit ihrer Analyseperspektive abzustimmen oder zu kontrastieren.<sup>2049</sup> Grundlegende Positionen werden ebenso wenig erörtert, wie etwa die Frage nach Positionierung und Umfang des

---

zeitgenössische moralische ›Embleme und Sprüche‹ in satirischer, zumindest jedoch deutlich kritischer Absicht wird spätestens in der zweiten Arbeitsphase unter dem Eindruck biographischer Erfahrungen mit Lilli Schönemann und Cornelia Goethe mit einer ernsten Liebesgeschichte verknüpft, was seinen Niederschlag in der Änderung der Gattungsbezeichnung zu ›Schauspiel mit Gesang‹ findet.« (Hartmann 2004, S. 60).

<sup>2043</sup> Chamness 2001, S. 111.

<sup>2044</sup> *Ibid.*, S. 116.

<sup>2045</sup> *Ibid.*, S. 3.

<sup>2046</sup> »This work offers the first analysis of the *Doktor Faust* libretto from a literary perspective, focusing on its effectiveness as drama.« (*ibid.*, S. 194).

<sup>2047</sup> Sie formuliert hingegen lapidar: »The libretto is a specialized literary genre with a defined role in the context of opera.« (*ibid.*, S. 194).

<sup>2048</sup> Siehe dazu *ibid.*, S. 111-117 oder S. 149-154.

<sup>2049</sup> »These writings point the way to an analysis of opera as a unique and powerful genre, while at the same time establishing the methodological groundwork for rigorous comparison with other works in literature and drama.« (*ibid.*, S. 154).



Analysebereichs der Librettoforschung oder danach, wie die spezifische Interaktion zwischen Text und Musik zu beschreiben wäre. Chamness konzentriert sich dagegen ganz auf Busonis musikalischen Stil<sup>2050</sup> und sein ästhetisches Programm<sup>2051</sup>. So erklärt sie etwa dessen Vorstellung einer adäquaten Opernmusik, die ihr im weiteren Verlauf als Referenzpunkt der Analyse dient:

Busoni believed that music should not just evoke or represent feelings; it should actually interpret them. Theater music, as he describes it, tends to repeat things that are visible on the stage, rather than 'den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge zu tragen' / 'interpreting the soul-states of the personas represented' [...]<sup>2052</sup>

Wenn sie auch daher zuvorderst Verbindungen zwischen der Musik und der seelischen Verfasstheit der Figuren sucht,<sup>2053</sup> so erkennt sie dennoch unterschiedliche Ausdrucksmodi in Busonis Musik;<sup>2054</sup> wie bereits zuvor besprochen wurde, scheint die Prämisse, die Musik ausschließlich auf das Innenleben der dramatis personae zu beziehen, zu einseitig sein<sup>2055</sup> – besonders, wenn dabei nicht zwischen Produktions- und Rezeptionsebene differenziert wird. Chamness resümiert:

The examples given in the extended discussion above are sufficient to describe Busoni's compositional technique and to demonstrate that it is possible to use music independently to express the 'soul states' of the characters in the opera. The text also points to these states, but does not always describe them fully. The listener is left to combine the effect of the music with the message of the text. The identification of these states is a constructive act. The listener recognizes and acknowledges them, but does not need to feel them. The representations of 'soul states' is one way of creating dramatic effect: the characters' emotions often conflict with the situations created by the plot, and there also brief, intense moments of resolution and fulfillment that are equally compelling. Some might argue that Busoni's differentiation between 'soul states' and emotions is too close to be of any significance. The important distinction is in the listener's perception: in traditional opera, the goal of representing emotions through words, music and acting is to elicit an emotional response from the audience. Busoni's goal is simply to have the audience recognize emotions, preferably in their pure and abstract form, instead of in affective expression.<sup>2056</sup>

<sup>2050</sup> »Busoni's aesthetic program suggests that he did not view music history in a linear, chronological way based on characteristic forms. Instead he saw absolute continuity of musical expression, as a reflection of nature and human feelings, expressed in insignificantly different forms according to unique needs of the era and the composer.« (ibd., S. 157f.).

<sup>2051</sup> »He believed that music should not seek to represent anything outside of itself: its only purpose is to be music, not to mimic the text or to evoke affective emotions in the listener. Working together with a text, though, music in this new operatic genre can help point out pure aspects of the human condition, aspects that are not limited in any way nor subject to change.« (ibd., S. 154).

<sup>2052</sup> Ibid., S. 162.

<sup>2053</sup> Ihre Analysen laufen deswegen meist nach folgenden repräsentativen Beispiel ab: »The introduction to the aria begins with harp-like arpeggios in the violins behind the curtain. In the first section of the aria, the Duchess' entrance, 'Er ruft mich', is accompanied by tremolos, which then lead into rolling triplets as she sings about the 'tausend Stimmen und tausend Augen' that proclaim Faust's arrival [...] She is nearly hypnotic in her bearing. The 12/8 meter of the accompaniment in patterns of three stops its rhythmic flow and the vocal line moves into duplets that emphasize the text [...] As the second section of the aria begins, her 'soul state' shifts to a more realistic mode. Staccato beats on the bass alternate with sixteenth note couplets as she renounces her former life and identity. The accompaniment music is in a mood of agitation, in contrast to the more ethereal harp arpeggios and the dreamlike reverie of her words in the preceding section.« (ibd., S. 171f.).

<sup>2054</sup> »Several passages in *Doktor Faust*, however, still draw on the rich tradition and conventions of operatic music. Using these forms and turning them to new advantage is consistent with Busoni's philosophy of Young Classicism ('Junge Klassizität'). In *Doktor Faust*, he uses conventional forms as structural devices, to set a scene, to add information to the story line, and to enable several things to happen simultaneously on stage. These forms include choruses, arias and other closed forms (ballads, solos), repetition of familiar musical figures, and the use of melody and harmony to suggest spatial and temporal relationships.« (ibd., S. 187).

<sup>2055</sup> Siehe etwa Müller 2010.

<sup>2056</sup> Chamness 2001, S. 175f.

Auch hier wäre zu überlegen, ob Ergebnisse pauschal einer vermeintlich »traditionellen« Oper gegenübergestellt werden können;<sup>2057</sup> außerdem erweist sich Chamness' Analyse der *soul states* letztlich als assoziative Verknüpfung zwischen referentiellen Objekten des Librettos mit der Musik (wenn es auch hier durch ein theoretisches Konzept des Komponisten selbst legitimiert schiene).<sup>2058</sup> Inwiefern daraus ein reproduzierbares Analyseinstrumentarium ableitbar wäre, bleibt allerdings fraglich.

Nassim Winnie Balestrini behandelt in ihrer 2005 publizierten Habilitationsschrift ein aus europäischer musiktheatraler Sicht weniger geläufiges Thema in Form von Opernlibretti, die auf Erzählungen US-amerikanischer Autoren des 19. Jahrhunderts beruhen;<sup>2059</sup> im Besonderen betrachtet sie Washington Irving (*Rip van Winkle*, 1819), Nathaniel Hawthorne (*The Scarlet Letter*, 1850) und Henry James (*Washington Square*, 1881). Zwar geht Balestrini vom Libretto als funktionalem Element innerhalb der Oper aus, möchte sich aber dennoch eher auf rein literarische Aspekte konzentrieren:

While my study recognizes the libretto as a functional part within the aesthetic whole of opera, I am not going to analyze the integration of musical features into the textual genre of the libretto, except in the sense that the libretto must fulfill dramatic and verbal requirements that are shaped by their musical representation. The term 'interdisciplinarity' appears more appropriate to my work than 'intermediality' as intermedial studies do not include adaptations, which involve genre switching.<sup>2060</sup>

Ebenso wie bei Gommel<sup>2061</sup> stellt sich die Frage nach der zugrundeliegenden Lesart der Termini Interdisziplinarität und Intermedialität: Das von Balestrini beschriebene Prinzip der einen Genrewechsel inkludierenden Adaption findet sich beispielsweise im innerhalb der deutschsprachigen Intermedialitätsforschung zirkulierenden Begriff *Medienwechsel* adäquat beschrieben,<sup>2062</sup> kann aber ebenso in der englischsprachigen Literatur als *media change* nachgewiesen werden.<sup>2063</sup> Obwohl Balestrini innerhalb des deutschen Forschungssystems agiert,<sup>2064</sup> greift sie den Stand deutschsprachiger Forschung zum Libretto nur partiell auf; sie bespricht beispielsweise Giers Werk zum Libretto recht ausführlich, ignoriert jedoch Phänomene wie die Diskussion um die *Literaturoper*, obwohl dieses Prinzip ihrem Untersuchungsgegenstand nahe zu stehen scheint. Da sie zugleich konstatiert, nur so wenig fachdiskursive Termini wie notwendig verwenden zu wollen,<sup>2065</sup> kann oftmals nicht entschie-

---

<sup>2057</sup> Ebenso verfährt beispielsweise Lüderssen 2012.

<sup>2058</sup> Unabhängig von Busonis konkreter These scheint die assoziative Verknüpfung von Musik und Text unmittelbar aus dem Rezeptionsparadigma selbst zu resultieren, da ohne eine zugrunde liegende verbindliche Musikpragmatik (wie man sie etwa bei der Barockmusik unterstellen mag, die beispielsweise mit ihrem Arsenal musikalischer Figuren eben nicht nur die Genese, sondern auch die Rezeption steuert) kaum andere Formen der Wahrnehmung übrig bleiben.

<sup>2059</sup> Inwieweit dieser *regionale* Aspekt dabei vor dem opernhistorisch übermächtig scheinenden Europa einzuordnen ist, kann im Rahmen der hier behandelten Fragestellung nicht weiter verhandelt werden; er spielt allerdings eine nicht unwesentliche Rolle: »Histories of American opera or of opera in America fall roughly into two categories. Some writers focus on the development of what they define as specifically American opera; others depict how European opera repertoire was established on American soil.« (Balestrini 2005, S. 85).

<sup>2060</sup> *Ibd.*, S. 16.

<sup>2061</sup> Vgl. Gommel 2002.

<sup>2062</sup> Siehe Rajewsky 2002, S. 16.

<sup>2063</sup> Siehe dazu etwa Kattenbelt 2008, S. 20 oder Herkman 2012, S. 12.

<sup>2064</sup> Ihre Studie wurde von der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz als Habilitationsschrift in der Amerikanistik angenommen.

<sup>2065</sup> »In order to facilitate understandability, vocabulary which may exclude readers from a discipline unfamiliar with the same terminology should only be used when unavoidable.« (Balestrini 2005, S. 16). Dieser Ansatz steht einer Präzisierung ihrer Thesen jedoch diametral im Weg; so konstatiert sie demgegenüber an gleicher Stelle die Notwen-

den werden, wie viele relevante Forschungsansätze nur umschrieben oder schlichtweg nicht erfasst wurden. So erwähnt sie mehrfach die noch nicht abgeschlossene Theoriebildung dieses Bereichs,<sup>2066</sup> diskutiert aber dennoch die relevanten Forschungsansätze kaum: »As the following sections of this chapter will indicate, this study does not adhere to a specific critical school or theoretical vocabulary. As a literary scholar, I will rely mostly on texts.«<sup>2067</sup> Allerdings wird rasch deutlich, dass sich Balestrinis Schrift mehr der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung zuwendet, als dass sie Teil einer eigenständigen Librettoforschung ist:<sup>2068</sup> Sie scheint weniger an einer Analyse der Zielform interessiert (und somit den jeweiligen auf literarischen Vorlagen basierenden Libretti)<sup>2069</sup>, sondern eher um eine Nobilitierung US-amerikanischer Literatur als Vorlage *für* Opernlibretti bemüht.<sup>2070</sup> Daher betrachtet sie die Libretti in erster Linie als Elemente der Rezeptionsgeschichte der literarischen Vorlagen<sup>2071</sup> und berücksichtigt demzufolge auch andere dramatische Bearbeitungen wie etwa Schauspiele.<sup>2072</sup> Der gemeinsame Nenner von Balestrinis Blickwinkel besteht aus den Ausgangstexten in ihrer spezifischen soziokulturellen Rezeptionsgeschichte und nicht in den daraus resultierenden Libretti.<sup>2073</sup>

Hinsichtlich der behandelten Gegenstände zielt Michael Halliwell in seiner Untersuchung auf denselben Bereich, beschränkt sich jedoch (nach eigenen Angaben wegen der besseren Analysierbarkeit) auf Romanrezeptionen<sup>2074</sup> und damit im Speziellen auf in die Oper übernommene Texte von Henry James. Dabei interessiert sich Halliwell für die im Rahmen dieser Adaption entstehenden Umformungsprozesse: »It is the process of this ‘reinvention in a different medium’ – or as I would like to term it, *metaphrasis* – that is the point of departure of this book: the process of the ‘transla-

---

digkeit einer Fachsprachlichkeit der Librettoforschung: »Libretto research requires a terminology suitable for interdisciplinary research and the inclusion of the historical contexts of the involved art forms and disciplines.« (Balestrini 2005, S. 16).

<sup>2066</sup> »Scholars acknowledge the interdisciplinary quality of libretto research, but the prerequisites and methods for such research remain debatable.« (ibid., S. 36).

<sup>2067</sup> Ibid., S. 20.

<sup>2068</sup> »Whereas Gier’s monograph focuses on the development of dramaturgy throughout opera history, my analysis centers on the reception history of literary texts in opera libretti.« (ibid., S. 27). Dies hält sie freilich nicht davon ab, dessen Thesen aufzugreifen (»The librettist-adapter usually reduces a much longer text to a rather brief libretto, as singing consumes more time than speaking the same lines.« (ibid., S. 34)).

<sup>2069</sup> Diese sind zudem meist durch einen zu großen zeitlichen Rahmen voneinander getrennt: »Unlike ‘Rip Van Winkle’ and *The Scarlet Letter*, *Washington Square* did not inspire adapters soon after its publication in 1880. The first play version was produced only in 1947, the first opera in 1974.« (ibid., S. 333).

<sup>2070</sup> »Just as many of the libretti are part and parcel of their contemporary opera and theater culture, they also participate in the debate about national opera and about the relationship between popular culture and high art.« (ibid., S. 369).

<sup>2071</sup> »As indicated, the analysis of opera libretti based on nineteenth-century American fiction as part of reception history unites various fields of inquiry and requires a methodology aimed at doing justice to the involved disciplines.« (ibid., S. 21).

<sup>2072</sup> Etwa S. 108f. (*Rip van Winkle*), S. 232f. (*The Scarlet Letter*) oder S. 333ff. (*Washington Square*).

<sup>2073</sup> »I propose to have shown that the analysis of plays and libretti based on works of fiction which have been perceived as ‘classic’ American texts can benefit from familiarity both with the literary reception history and with the tradition, the techniques, and the historiography of the art form into which the literary text is adapted.« (ibid., S. 381).

<sup>2074</sup> »The novel as a source for opera librettos increased dramatically during the nineteenth century with, of course, the historical romances of [Sir Walter; Anm. d. Verf.] Scott leading the way.« (Halliwell 2005, S. 28). Gier merkt allerdings an: »Nach einem einführenden Teil zur Adaption narrativer Texte im Musiktheater und zu Henry James (S. 19-114) werden insgesamt acht Opernversionen von vier Erzählungen und zwei Romanen analysiert (vgl. S.103; ob der Titel den Inhalt des Buches korrekt beschreibt, sei dahingestellt);« (Gier, Albert: »Lektüre-Notizen«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 12 (2005), S. 54).

tion' of fiction into opera.«<sup>2075</sup> Auch Halliwell kreiert in Ermangelung an Rezeption der Intermedialitätsforschung eine eigene Bezeichnung für einen Vorgang,<sup>2076</sup> der bereits erfolgreich unter dem Label *Medienwechsel* bzw. *media change* firmiert. Als Musikwissenschaftler präferiert er dabei allerdings dennoch eine literarisch orientierte Analyse, die nur vereinzelt musikalische Gesichtspunkte inkludieren soll: »While attention is given to musical aspects of the particular operas discussed, the original work of fiction and its transformation into the libretto in each case will form the primary point of departure.«<sup>2077</sup> Auch er geht davon aus, dass die Musik ein nonverbal-emotionales Bedeutungsspektrum innerhalb der Oper eröffnen würde, wodurch vor allem das Unterbewusste der Protagonisten hörbar gemacht werden könnte.<sup>2078</sup> Eine wesentliche Fluchtlinie in Halliwells Ansatz ist das narrative Kommunikationsmodell von Seymour Chatman, das er mit Cones Konzept des virtuellen Autors (*The Composer's Voice*, siehe Kapitel 4.8) amalgamiert<sup>2079</sup> und auf dieser Basis zu seiner eigenen Vorstellung der *Kommunikation in der Oper*<sup>2080</sup> gelangt, deren vermittelnde Instanz er im *orchestral narrator* erkennt: »This 'orchestral narrator' [...] almost always acts as a mediator between the audience and the characters on stage.«<sup>2081</sup> Während Halliwells Modell im Äußeren von der »eigentlichen« Kommunikation zwischen realem Komponist und realem Publikum ausgeht, verortet es innerhalb des Werkes eine sich linear entwickelnde Viererkette (*Implied Musical Persona – Narrator* (»Orchestra«) – *Operatic Protagonist* (»Performer«) – *Implied Audience*):

The 'implied audience' in this model could be seen as the ideal audience which would, for example, be able to understand each sung word of the text as well as being able to follow each musical strand of even the most complex ensemble. The 'operatic protagonist' and the 'performer' are, naturally, one and the same, as are the narrator and orchestra, but, using the analogy I have developed, their function in opera needs to be clearly distinguished. One is within the 'text' of the performance while the other is not.<sup>2082</sup>

Der Sichtweise verschiedener Kommunikationsmodelle gemäß fehlen in diesem Modell verknüpfende Scharnierstellen zwischen der endogenen und der exogenen Kommunikation, die es somit als ein dramatisches ausweisen würden;<sup>2083</sup> dennoch scheint es für Fragen der Analyse aber in dieser spezifischen Beschreibung durchaus relevant. Der Librettist wird dabei übrigens völlig ignoriert, denn das Initiationsmoment der gesamten Kommunikation sieht Halliwell ausschließlich beim *Real Composer*. Damit wird die Dominanz des Musikalischen offensichtlich und obwohl in Halliwells These das Literarische nicht berücksichtigt wird, fokussiert er weniger die Nähe zwischen Oper und Sprechthe-

<sup>2075</sup> Halliwell 2005, S. 11.

<sup>2076</sup> »This term can be seen as encompassing the 'translation' or transposition of a particular artistic work from one genre to another.« (ibd.).

<sup>2077</sup> Ibid., S. 12.

<sup>2078</sup> »Music's unique power lies in its ability to express emotion in a way impossible for language, functioning on a subconscious level. Music in opera enables us to enter a parallel world beyond the semantic content of the words alone. As has already been suggested, opera can convey a sense of interiority which does not exist as such in spoken drama. Music simultaneously provides a commentary on the consciousness and access to the subconscious of operatic characters.« (ibd., S. 40).

<sup>2079</sup> Siehe ibd., S. 6off.

<sup>2080</sup> Siehe ibd., S. 73.

<sup>2081</sup> Ibid., S. 40.

<sup>2082</sup> Ibid., S. 73.

<sup>2083</sup> In Anlehnung etwa an Pfister (siehe Pfister 2001a, S. 20f.), an dessen Kommunikationsmodell die Konzeption von Halliwell dennoch stark erinnert, kann erwähnt werden, dass die Verbindung zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem fehlt; das dazwischen vermittelnde Kommunikationssystem fällt – wie Pfister beschreibt – in dramatischen Texten aus.

ater als die von Oper und Roman, womit seine Perspektive an Giers Meinung zur dramaturgischen Struktur des Librettos heranrückt.<sup>2084</sup> Gostomzyk zieht nicht nur deshalb die Gültigkeit im Aufbau von Halliwells Modell nachhaltig in Zweifel:

Seine These der narrativen Steuerung der Oper durch einen allmächtigen ›orchestra-narrator‹ ist kritisch zu diskutieren. Die Kommunikationssequenz ›Implied Musical Persona – Narrator – Operatic Protagonist – Implied Audience‹ hält einer genauen Prüfung nicht stand. Die Analogie zur Erzählforschung, der ›orchestra-narrator‹ bringe die ›operatic protagonists‹ hervor wie der Erzähler seine Figuren, ist nicht schlüssig, ist doch die musikalische Faktur des Orchesters nicht kausal für eine Gesangsstimme verantwortlich, und schon gar nicht für die verbalen und szenischen Anteile einer Opernfigur. So vernachlässigt Halliwell in seiner Konzentration auf die narrativen und musikalischen Elemente der Oper deren Konstitution als theatrales Genre.<sup>2085</sup>

In Halliwells Haltung manifestiert sich unverkennbar eine musikwissenschaftlich geprägte (einseitige) Fixierung auf Komponist und Partitur.<sup>2086</sup> Zwar scheint er bemüht, diese Tendenz durch den (stellenweise erzwungen wirkenden) Vergleich zum Roman aufzubrechen, allerdings kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Halliwells Perspektive eine wesentliche Komponente grundsätzlich außen vor lässt: die Szene.<sup>2087</sup>

Der Vollständigkeit geschuldet ist der Hinweis<sup>2088</sup> auf Herbert Lindenberger, der – neben seinen beiden bereits in Kapitel 4.8 besprochenen Publikationen – 2010 noch eine Aufsatz- und Essaysammlung zum Thema Oper vorlegt, allerdings (wie auch in seinen anderen Schriften) tendenziell mehr an der kulturellen Konstellation der Oper als an deren spezifischen Bauformen oder Strukturprinzipien interessiert ist; dabei klagt er über die fehlende wissenschaftliche Verankerung der Opernforschung, die in einer solchen Form, wie sie die erheblich jüngere Filmwissenschaft aufweisen würde, nicht existieren würde: »It's ironic, isn't it, that whereas opera has been an ongoing institution for

<sup>2084</sup> Dieser erklärt: »Diskontinuierliche Zeitgestaltung ist die Regel in narrativen (epischen) Literaturformen: Der Erzähler in einem Roman kann den Gang der Handlung verlangsamen, indem er die Ereignisse mehrerer Jahre auf einer halben Seite zusammendrängt. Dramatische Gattungen mit diskontinuierlicher Zeitgestaltung weisen daher gewöhnlich auch epische (narrative) Züge auf.« (Gier 2003b, S. 97) – wobei jedoch zu konstatieren ist, dass die Nähe von Opernlibretto und epischen Formen bereits zuvor benannt wurde (etwa Dahlhaus 1981b, Borchmeyer 1996).

<sup>2085</sup> Gostomzyk 2009, S. 18.

<sup>2086</sup> »In opera there exists a synthesis of orchestral sound, vocal melody, and verbal signifiers.« (Halliwell 2005, S. 76).

<sup>2087</sup> Allerdings verdeutlicht sich in seinen Erklärungen auch, dass es ihm weniger um ein Analysemodell der Oper, sondern ihrer Musik geht (und sich damit eher im Bereich der Rezeption von Literaturtheorien der Musikwissenschaft bewegt; vgl. Kapitel 4.8): »This is not to suggest that this should be thought of as a new theoretical way of approaching opera, but rather as a helpful means to the interpretation of the function of the operatic orchestra, as well as a way of examining metaphrastic strategies as to how the narrator in fiction can be adapted into the operatic medium. Bound up with this view is the proposal that opera shares more affinities with the novel than it does with spoken drama, and therefore that the adaptation of fiction into opera, particularly twentieth-century opera, is a natural consequence of this affinity. Of course the narrative modes available to the composer are not as varied or sophisticated as those in fiction, but to keep an awareness of this analogy can be useful in an examination of the methods used in adapting James for the lyric stage.« (ibid., S. 83).

<sup>2088</sup> Dies gilt ebenso für ein vom Musikwissenschaftler Martin Clayton herausgegebenes Kompendium der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Verbindung von Wort und Ton. Es bietet einen sehr breiten Überblick über relevante Schriften und Ansätze, wenn auch überwiegend in stark gekürzter Form, was den Untertitel *A Reader* gerechtfertigt scheinen lässt: »The texts collected here are deliberately diverse. In subject matter they cover pop songs and operas, lullabies and laments, rap and talking drums, and many points in between. The approaches of the various authors range from high theory to down-to-earth, practical advice. Although the focus is on music, the authors represent a wide range of academic fields – not only musicology, ethnomusicology and popular music studies, but also philosophy, literary theory, folklore, history, social history and anthropology – and these academic writings are complemented by several first-hand accounts from performers and composers.« (Clayton 2008, S. 1). Daher erscheinen im Bereich der Oper u. a. auch bereits besprochene Beiträge etwa von Edward T. Cone oder Carolyn Abbate, aber auch Aufsätze von Theoretikern wie Jean-Jacques Rousseau, Jacques Derrida, Roland Barthes, Schriftstellern wie Marcel Proust oder Praktikern wie Oscar Hammerstein und Stephen Sondheim. Allerdings zeigen sich die Thesen aufgrund des enormen Umfangs der berücksichtigten Beiträge derart bruchstückhaft und zugleich disparat, dass eine Besprechung – zumindest hier – wenig sinnvoll erscheint.

over four hundred years, opera studies is in effect an orphan that cannot claim a natural home in any one of the existing humanistic disciplines.«<sup>2089</sup> Allerdings scheint der von Lindenberger festgestellte Mangel in weitaus höherem Maße auf die Verhältnisse an US-amerikanischen Universitäten zuzutreffen als auf europäische, wobei aber auch im bundesdeutschen Raum beispielsweise nur wenige grundständige universitäre Curricula existieren, die konkret auf die Opernforschung zielen;<sup>2090</sup> trotz seines Aufrufs zur Einrichtung einer einheitlichen Opernforschung spricht sich Lindenberger zugleich aber eindeutig gegen weitere Studienangebote in diesem Bereich aus:

I can *imagine* it and I could even conceptualize a curriculum, to include not only training in music and literature but in art and theater history and even in sociology. But even if we could overcome the various disciplinary barriers I have mentioned, I could scarcely advocate the production of Ph.D.s in opera studies. It just doesn't make sense in a bad academic job market such as we've endured for the past forty years. [...] You can't ask somebody to do a Ph.D. in something that doesn't have the economic support to create a job.<sup>2091</sup>

Nun mag aus europäischer oder einer am Bildungsideal Humboldts orientierten Perspektive eine derartige Orientierung von Studienprogrammen am Arbeitsmarkt sicherlich unmittelbar zu heftigem Protestieren führen; gleichzeitig müsste sich Lindenberger demgegenüber mit der Frage auseinandersetzen, wie er anderweitig den Mangel an fundierten *opera studies* ausgleichen möchte, ohne wissenschaftlichen Nachwuchs aus den eigenen Reihen zu rekrutieren, der a priori interdisziplinär an den Gegenstand herangeführt wird.

In diesem mit der Besprechung der Schrift von Caroline Gommel begonnenen Themenblock, der die zwischen Libretto- und Opernforschung (bzw. teilweise auch unter anderen Fragestellungen stehenden) fluktuierenden Beiträge behandelt, wurden bisher – bis auf wenige vorgezogene Ausnahmen<sup>2092</sup> – aus der Literaturwissenschaft stammende Schriften besprochen.<sup>2093</sup> Ebenso finden sich aber auch Ansätze aus der Musikwissenschaft – etwa in Form von Titus Engel (tätig als Dirigent) und Viktor Schoner (seines Zeichens Künstlerischer Betriebsdirektor der Bayerischen Staatsoper), die im Jahr 2005 die Ligerzer Opernwerkstatt, ein Symposium für Opernpraktiker, gründeten: Sie widmeten sich in einer auf der ersten Veranstaltung dieser Einrichtung basierenden Publikation ganz dem zeitgenössischen Opernlibretto – aber aus Sicht der Praxis: Das vornehmliche Interesse ist auf die zeitgenössische Librettoproduktion und ihre Verortung im Spannungsfeld kontemporären Opernschaffens gerichtet. So versuchen Engel und Schoner in ihrer Einleitung die von Borchmeyer 1996 im MGG2 vorgestellten Librettoeigenschaften, die nur eine beschränkte Reichweite innehaben,<sup>2094</sup> für die gegenwärtige Librettoproduktion zu modifizieren; dabei betonen sie das Libretto als den Produktionsprozess initiiertes und determinierendes Objekt.<sup>2095</sup> Neben bereits mehrfach aufgerufenen Katego-

<sup>2089</sup> Lindenberger 2010, S. 264.

<sup>2090</sup> So dürfte etwa ein Bachelor of Arts-Programm an der Universität Bayreuth mit dem Titel *Musiktheaterwissenschaft* derzeit (2012) das einzige dieser Art sein.

<sup>2091</sup> Lindenberger 2010, S. 276.

<sup>2092</sup> Aus der Musikwissenschaft stammen Halliwell 2005 und Clayton 2008.

<sup>2093</sup> Die Untersuchung von Balestrini 2005 ist in der Amerikanistik angesiedelt, die jedoch im unmittelbaren literaturwissenschaftlichen Umfeld angesiedelt werden kann.

<sup>2094</sup> Vgl. Borchmeyer 1996, Sp. 1123.

<sup>2095</sup> »Das Libretto steht am Anfang des Entstehungsprozesses der Oper und hat entscheidenden Teil an ihrem Gelingen.« (Engel/Schoner 2006b, S. 16f.).

rien<sup>2096</sup> erachten sie als wesentliches Merkmal kontemporären Opern- bzw. Librettoschaffens eine signifikante Abkehr von konventionellen Handlungskonzeptionen:

Die Tatsache jedoch, dass der Konsens verloren ging, wonach eine Oper eine Geschichte erzählen soll, macht die Thesen Giers wie auch Borchmeyers in ihren historischen Analysen für unsere Überlegungen unbrauchbar. [...] Es wird unmittelbar klar, dass zwar kenntnisreich von heutigen Opernmachern zwischen Handlung und Aktion unterschieden wird, dass aber trotzdem ein *Plot* als Basis einer Oper absolut nicht mehr notwendig ist, und dass schließlich – und hier sollten die Literaturwissenschaftler reziprok auf zeitgenössische Komponisten hören – die Handlung selbst in der so genannten Handlungsober des 19. Jahrhunderts nicht als das konstituierende Moment der Oper und damit des Librettos angesehen wird.<sup>2097</sup>

Wenn auch Engel und Schoner zwar zugestimmt werden kann, dass postdramatische Konzepte (wie sie etwa aus dem Sprechtheater oder der Performance-Kunst bekannt sind) zunehmend im Musiktheater Anwendung finden, wäre jedoch ihre Kritik an Gier und Borchmeyer zumindest insofern zurückzuweisen, als beide Konzepte keinesfalls den Aspekt der Handlung präferieren: So sind etwa Borchmeyers Kriterien, wie er selbst angibt, für den von Engel/Schoner beleuchteten Zeitraum a priori nicht gültig, und Giers These inkludiert den Bereich der Handlung schlichtweg nicht. Sichtbar wird aber, dass auch Engel und Schoner keine verschiedenen Librettostufen unterscheiden und damit oftmals unklar bleibt, ob nun vom literarischen Theatertext oder einer plurimedialen Aufführungssituation die Rede ist; sie erläutern etwa am Beispiel der semantischen Unterdetermination:

Diese Unterdetermination ist nicht zu verwechseln mit weniger Information; vielmehr handelt es sich beim Phänomen Oper schon immer um eine Verteilung von Information auf verschiedene Medien: auf der Basis des Librettos bilden musikalische Semantik, Regieanweisungen, und strukturelle Einteilungen ein komplexes Gefüge, an dem sich Komponist, Regisseur, Interpreten, Lichtdesigner, Choreographen abarbeiten.<sup>2098</sup>

Besonders unter dem Eindruck der anderen Beiträge dieser Veröffentlichung wird rasch deutlich, dass es den zeitgenössischen Praktikern – verständlicherweise – weniger um eine auch im Detail wissenschaftlich fundierte theoretisch-systematisierte Verortung des Librettos geht, als vielmehr um die Auseinandersetzung der Gattung Oper in ihrem Selbstverständnis der gegenwärtig an der Opernproduktion Beteiligten.<sup>2099</sup> Allerdings erweist sich die vorgebrachte Kritik oft weniger rational begründet als vielmehr emotional aufgeladen:

Und ist es obendrein und zwangsläufig nicht auch so, dass Oper erst dann wirklich erfolgreich ist – mit anderen Worten wirtschaftlich rentabel, wenn irgendwo Frau Netrebko huldvoll über die Bühne schwebt, währenddessen Herr Villazon [sic!] Grimassen wie Quetzalcoatl schneidet, wenn sich das Ganze nicht in einem Opernhaus, sondern open-air abspielt, inklusive Großleinwand und Anzeigetafel? Carmen – Aida 1:2, und in der Halbzeit gibt's Häppchen und Sekt.<sup>2100</sup>

Eine solch verbissene Haltung mündet gelegentlich in eigentümliche Perspektiven.<sup>2101</sup> Für die Librettoforschungsdebatte werden damit jedoch kaum weiterführende Impulse bereitgestellt.

<sup>2096</sup> Wie etwa *semantische Unterdetermination, Sprache oder Zeitstruktur*.

<sup>2097</sup> Engel/Schoner 2006b, S. 11f.

<sup>2098</sup> *Ibid.*, S. 12. Ob der Bühnenbildner übrigens bei dieser Aufzählung bewusst ignoriert wurde, bleibt zu spekulieren.

<sup>2099</sup> So rügt etwa Andreas Bode: »Drei Momente sind dafür verantwortlich, dass sich der abgeschlossene Kosmos des Opernbetriebes nicht verändert und damit hinter der rasanten Entwicklung des gesellschaftlichen Umfeldes zurück bleibt. Einerseits ist das System undurchlässig. [...] Zweitens ist die Gattung zerrissen zwischen der Vergangenheit, die sie konserviert und der Gegenwart, die sie bedienen soll. [...] Drittens führt der sich permanent erhöhende ökonomische Druck auf alle Kultureinrichtungen dazu, dass im Besonderen die Oper, die über die letzten 60 Jahre zögerlich damit begonnen hat, eine vage Vorstellung von Fortschritt zu entwickeln, Mut und die erst in den letzten 25 Jahren entdeckte Lust am Risiko in kürzester Zeit wieder einbüßen wird.« (Bode 2006, S. 63f.).

<sup>2100</sup> Luxinger 2006, S. 73.

<sup>2101</sup> Etwa dann, wenn Andreas Bode der Gattung vorwirft, sich nicht weiter in Richtung moderner Schauspielinszenierungstechnik entwickelt zu haben (»Dass die Möglichkeit der Bearbeitung von Oper nach wie vor nur im histori-

Wieder mehr in den Kernbereich der theoretischen akademischen Debatte der Librettoforschung zielt demgegenüber die Schrift von Karin Hochradl, die sich mit dem gemeinsamen Musiktheater-schaffen von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth befasst und demzufolge eine Taxierung dieser Werke vor dem Hintergrund postmoderner und avantgardistischer Opernproduktion vornehmen muss, wobei in diesem Zusammenhang das Phänomen Literaturoper als eine Art Paradigma des Musiktheaters im 20. Jahrhundert wohl einen ausführlicher zu diskutierenden Faktor darstellen dürfte – jedoch nicht für Hochradl, die darin keine weiter problematische Kategorie erkennen kann.<sup>2102</sup> Auch für das Libretto selbst gestalten sich die Eigenschaften nicht weiter problematisch, da sie unter Bezugnahme auf nur wenige Publikationen (im Wesentlichen Gier) folgenden Befund erhält:

Charakteristika von Opernlibretti stellen Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbstständigkeit der Teile, das Primat des Wahrnehmbaren, ein besonderes Verhältnis zwischen Statik und Dynamik sowie der Umstand dar, dass der Text eine autonome Bedeutungsebene innerhalb des musikalischen Textes bildet. Das Verhältnis zwischen Wort und Ton war und bleibt extrem gespannt, woraus ein Verwendungspotential sämtlicher Librettoformen resultiert. Die Umwandlung von Literatur in Libretto erfolgt durch Vereinfachung der Handlung, Vergrößerung der Konflikte sowie durch Reduktion oder Zusammenziehen der Rollen. Die Sprache soll nicht deskriptiv, rhetorisch kompliziert, diskursiv, wortreich, metaphorisch oder abstrakt sein, da Oper nicht Einzelheiten analysieren, sondern im Groben darstellen kann. Dramatische Situationen, Personenkonstellationen sowie eine einfache und vielleicht sogar bekannte Handlung begünstigen häufig das Gelingen einer Opernkomposition. Die Vertonung kann zu Einbußen an Textverständlichkeit und daher zum Verlust von literarischer Qualität führen, weshalb manche Komponisten Musiktheater ohne Libretto (Rihm *Seraphin*, 1994; Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1990-1996) bevorzugten.<sup>2103</sup>

Damit sind zwar mache in der Literatur zur Librettoforschung kursierenden Kriterien zusammengefasst, aber noch keine brisanten Stellen problematisiert. Hochradl schränkt auch nicht ein, ob diese Feststellungen nur für die Librettistik des 20. Jahrhunderts in Westeuropa gelten sollen – damit gelangt sie freilich für ihre Untersuchungsgegenstände zu einem »positiven« Befund, der ihre zuvor dargelegten Prämissen zu bestätigen scheint:

Sämtliche Charakteristika zeitgenössischer Opernlibretti (Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbstständigkeit der Teile, Primat des Wahrnehmbaren, besonderes Verhältnis zwischen Statik und Dynamik sowie der Umstand, dass der Text eine autonome Bedeutungsebene innerhalb des musikalischen Theaters bildet) sind auch für die Werke Neuwirths evident, indem stets die Umwandlung ursprünglicher Literatur in Librettostruktur durch Vereinfachung

---

schen Kontext diskutiert wird, (bei Monteverdi sind Striche, Transpositionen und andere Eingriffe möglich, bei Wagner nicht) ist nicht mehr zeitgemäß.« (Bode 2006, S. 66)). Allerdings müsste dem Theaterpraktiker Bode in gleicher Weise bewusst sein, dass Streichungen bei Nummernopern einfach zu vollziehen sind, bei durchkomponierten Werken aber nur schwer durchführbar (dabei soll das sensible Thema der Werktreue noch nicht einmal ansatzweise berührt werden), womit es sich zuvorderst um ein technisches (und nicht ideologisches) Problem handelt.

Ähnlich verhält es sich mit seiner Kritik an der Raumkonzeption (»Die klassische Bühne mit ihrem Proszenium und Guckkasten ist die banalste und pragmatischste Raumform, die man sich heute für die Aufführung eines Theaterereignisses vorstellen kann. [...] Die Architektur des bestehenden Theaterbaus ist heute zu einem Anachronismus geworden. [...] In der Oper unterwirft man sich völlig dieser Architektur und verspielt damit eine dem Theater auf alle Zeiten gesicherte, spezifische Qualität.« (ibid., S. 68)).

<sup>2102</sup> »Der Begriff ‚Literaturoper‘ kann als zentraler Typus der Gattung Oper im 20. Jahrhundert definiert werden, welcher eine Librettoform beschreibt, bei der statt einer opernspezifischen Textvorlage ein Drama des Sprechtheaters, meist gekürzt, doch im Wortlaut nicht oder nur wenig geändert als Textgrundlage verwendet wird [...]« (Hochradl 2010, S. 37). Dass sie damit – sogar überwiegend im identischen Wortlaut – die Definition von Danuser (Danuser 1984, S. 350; vgl. auch Kapitel 3.2) wiedergibt, freilich ohne dies explizit zu kennzeichnen, verleiht dieser Stelle unzweifelhaft eine gewisse Brisanz. Dass sie übrigens zugleich der vermeintlichen Dahlhaus-Restriktion anheimfällt, nur gekürzte, wörtlich übernommene Dramen als Literaturopernvorlagen gelten zu lassen, indiziert zusätzlich die (zu bemängelnde) Reflexionstiefe ihrer Überlegungen. Ebenso begeht sie den gleichen Irrtum wie Hartmann und verortet Giers zentrale Schrift über das Libretto von 1998 im Jahre 1988.

<sup>2103</sup> Hochradl 2010, S. 40.



chung der Handlung, Vergrößerung der Konflikte und vor allem durch Reduktion, Zusammenziehung der Rollen als De-Individualisierung der Figuren oder Aufteilung einer Singstimme auf mehrere Figuren [...] erfolgt.<sup>2104</sup>

Hier beschreibt sie die zuvor genannten, als allgemein verstandenen Librettoeigenschaften als Spezifika zeitgenössischer Opernlibretti: Wenn diese aber Eigenschaften kontemporärer Librettistik darstellen, wäre danach zu fragen, welche Eigenschaften demgegenüber für ältere bzw. historische Libretti gelten würden. Gier, von dem Hochradl die wesentlichen Kernpunkte übernimmt,<sup>2105</sup> definiert diese explizit als *ahistorische* bzw. *systemübergreifende* Eigenschaften der Gattung. Vor diesem Hintergrund scheinen sich diese formalen Ergebnisse Hochradls allerdings zu nivellieren, weil damit lediglich (zirkelschlussartig) attestiert wird, dass die von ihr untersuchten Libretti von Elfriede Jelinek nach diesen Kriterien Libretti sind (woran von Beginn an aber auch kein Zweifel bestand).

Im Jahre 2002 legt Thomas Betzwieser die Habilitationsschrift *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper* vor, die mehrfach innerhalb der Librettoforschung rezipiert wird. Betzwieser selbst sieht dabei seinen Untersuchungsgegenstand<sup>2106</sup> innerhalb der Librettoforschung<sup>2107</sup> stark unterrepräsentiert:

Von dieser Tendenzwende [also dem verstärkten literarischen Interesse am Libretto; Anm. d. Verf.] blieb die Dialogoper jedoch weitgehend unberührt, da die Oper zwischen 1800 und 1830 zumeist unter genretypologischen Gesichtspunkten betrachtet wurde. Die Genrefrage (Rettungsoper, romantische Oper, heroisch-komische Oper usw.) schien auch der einzige Ansatzpunkt, der es erlaubte, verschiedene Opern- und Gattungstraditionen in eins zu setzen. [...] Um Mißverständnissen vorzubauen: die Legitimität von genretypologischen Untersuchungen soll hier keineswegs in Abrede gestellt werden. Eine genretypologische Annäherung an die Dialoggattung läuft jedoch meist Gefahr, das Problem dahingehend zu verengen, den gesprochenen Dialog auf die Existenz in komischen Sujets zu reduzieren oder mit dem Vorhandensein von Alltagssprache (zeittypisches bürgerliches Milieu) zu begründen. Mit einer solchen Methode lassen sich indes weder die gattungsdivergenten Tendenzen in der Opéra comique (z.B. Cherubinis *Médée*) noch das Zusammenspiel von Text und Musik in Webers *Freischütz* erklären.<sup>2108</sup>

Auch wenn der Ausdruck *Dialogoper*<sup>2109</sup> als etabliert gelten kann, wird deutlich, dass sich der Bestandteil *Dialog* – analog zu *Literatur* in Literaturoper – tendenziell eher als unglücklich erweist und weiterer Erklärungen bedarf.<sup>2110</sup> Kernthematik der Studie ist die gattungskonstitutive Besonderheit, die unterschiedlichen Ausdrucksmodi Sprechen und Singen innerhalb eines Werkes zu verwenden:

Stellte das Nebeneinander von Dialog und Musik die Textautoren in dramentechnischer Hinsicht vor keine größeren Schwierigkeiten, so erwies sich indes der Wechsel von Sprechen und Singen in wirkungsästhetischer Hinsicht als

<sup>2104</sup> *Ibd.*, S. 666.

<sup>2105</sup> *Ibd.*

<sup>2106</sup> »In den Blick genommen wurde die französische und deutsche Opernästhetik zwischen 1770 und 1850, vor allem auch diejenigen Zeugnisse, die bislang im Zusammenhang mit der durchkomponierten Oper namhaft gemacht wurden (E.T.A. Hoffmann, Spohr, Mosel). Für die französische Seite wurden analog solche Schriften herangezogen, die sich mit dem Phänomen der Gattungstransformation auseinandersetzen. [...] Der Analyse-Teil der vorliegenden Studie nimmt den Kernbereich des Repertoires zwischen 1800 und 1830 in den Blick, zum einen weil diese Periode die Blütezeit der Gattung darstellt und zum anderen in diese Zeit die meisten Berührungspunkte zwischen französischer und deutscher Dialogoper fallen.« (Betzwieser 2002, S. 15f.).

<sup>2107</sup> Er beschreibt die Entwicklungsgeschichte der Librettoforschung übrigens deutlich verkürzt: »Daß das Textbuch verstärkt in das gemeinsame Blickfeld von Musikologen, Germanisten und Romanisten rückte, ist eine Erscheinung der letzten beiden Jahrzehnte« (*ibd.*, S. 10). Und: »Die Komparatistik scheint hier die Initialzündung gegeben zu haben [...]« (*ibd.*, Anmerkung 35).

<sup>2108</sup> *Ibd.*, S. 10ff.

<sup>2109</sup> Daneben findet sich auch der Terminus *Konversationsoper* (vgl. Döhring 2004).

<sup>2110</sup> »Der Begriff Dialog wird dabei im gattungsspezifischen Sinn als Bezeichnung für den gesprochenen Anteil eines Werkes verwendet und weniger im dramentheoretischen Sinn, worunter normalerweise eine Sprechsituation zu verstehen ist, an der mehrere dramatis personae beteiligt sind. Der Terminus schließt für die Dialogoper demzufolge auch das monologische Sprechen ein.« (Betzwieser 2002, S. 118).

problematisch. Insbesondere die Nahtstellen zwischen den beiden Ausdrucksformen waren es, welche die Dialogoper als mit der theatralen Illusion inkommensurabel erscheinen ließen.<sup>2111</sup>

Eine Lösung zur Aufrechterhaltung der Illusion sieht Betzwieser in der Motivation der Musik bzw. des Gesangs, der sich neben gesprochenem Dialogen dann als besonders glaubwürdig erweisen würde, wenn er aus der dramatischen Handlung selbst zu erwachsen scheint: »Liegt innerhalb der Handlung eine Performance von Musik vor, so darf von drameninhärenter Musik gesprochen werden.«<sup>2112</sup> Diese drameninhärente Musik ist denkbar als Lieder und Variationsformen wie Romanze und Ballade, umfasst aber auch »[...] eine instrumental besetzte ‚Banda‘ ebenso wie die vokalsolistische Ballade, ein chorisches Trinklied ebenso wie den einsamen Hornruf aus dem Orchestergraben.«<sup>2113</sup> Betzwieser plädiert dafür, etablierte Termini für diese Phänomene wie *Gesangeinlagen* oder *Bühnenmusik* durch drameninhärente *Musik* zu substituieren.<sup>2114</sup> Allerdings muss sich seine These mit dem etablierten Begriff der (intra-)diegetischen Musik konfrontiert sehen, der ebenfalls das Phänomen innerhalb von Handlung platzierter Musik beschreibt.<sup>2115</sup> Dass etablierte Nomenklatur auch in anderen Belangen in Betzwiesers Text nicht genannt wird, konstatiert dabei Gier:

Im Zusammenhang mit Pedrillos Romanze [aus *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart; Anm. d. Verf.] ist von ‚Spiegelung‘ der Opernhandlung die Rede, aber der literaturwissenschaftliche Begriff *mise en abyme*, der solche Phänomene m.E. exakter beschreibt, fehlt hier wie auch sonst.<sup>2116</sup>

Nun wäre es zweifelsohne zu einseitig, die nicht berücksichtigte literaturwissenschaftliche Terminologie dem musikwissenschaftlichen Ursprung von Betzwiesers Studie allein anzulasten; wichtiger scheint die sich daraus ableitende Forderung nach signifikant erhöhtem interdisziplinären Austausch innerhalb der Librettoforschung. Im Verlauf der weiteren Untersuchung wird erkennbar, dass Betzwieser nicht an diegetischer Musik in ihrer ganzen Bandbreite (die auch rein instrumental sein kann) interessiert ist, sondern sich eigentlich auf das Bühnenlied konzentriert, das er als Keimzelle für Erinnerungsmotivik betrachtet:

Nicht allein der Umstand, daß die Bühnenlieder leicht faßlich waren, ließ sie für die musikalische Erinnerung geeignet erscheinen, sondern auch, daß sie – durch ihren referentiellen Charakter – die Trennung zwischen Bühnen-Realität und der Realität des Orchesters aufzuheben vermochten. Die aus drameninhärenter Musik gewonnenen Er-

<sup>2111</sup> Ibid., S. 521.

<sup>2112</sup> Ibid., S. 117.

<sup>2113</sup> Ibid., S. 25.

<sup>2114</sup> »In der deutschsprachigen Literatur firmierte das Phänomen drameninhärenter Musik bislang unter dem Begriff ‚Einlagelied‘.« (ibid., S. 108). Da dieser Terminus in der Praxis aber eher auf *nachträglich* in ein Werk integrierte musikalische Objekte zielt (und weniger auf innerhalb des Bühnengeschehens abgrenzbare Artikulationsformen) und zugleich der Aspekt der Liedhaftigkeit ebenfalls zahlreiche andere Formen ausschließt, schlägt Betzwieser (auch gegen den Begriff der *Bühnenmusik*) »drameninhärente Musik« vor (siehe ibid., S. 108ff.).

<sup>2115</sup> Die Unterscheidung von intradiegetisch/extradiegetisch (bzw. diegetisch/nicht-diegetisch) findet vor allem innerhalb der *Erzähltheorie* Verwendung (z. B. bei Gérard Genette); von dort aus gelangt das Konzept auch in die Filmwissenschaft. Dass Betzwieser diese Begrifflichkeiten nicht rezipiert, hängt wohl auch damit zusammen, dass er die Kernpositionen der Narratologie (und damit ebenso die Unterscheidung in *histoire* – *discours*) nicht aufnimmt, sondern sich stattdessen auf das Konzept von *énoncé* – *énonciation* beruft: »Dieser Denkfigur liegt grosso modo die Unterscheidung von Textebene (*énoncé*) und performativer Darstellungsebene (*énonciation*) zugrunde.« (ibid., S. 135). Beide Begriffspaare (*histoire* – *discours* und *énoncé* – *énonciation*) gehen jedoch gleichermaßen auf Émile Benveniste zurück, der diese Terminologie aufgrund seiner Modifikationen am Strukturalismus von Ferdinand de Saussure entwickelt hatte. Während die Gegenüberstellung von *histoire* – *discours* vor allem in der Erzählforschung rezipiert wurde (Genette etwa interpretiert dieses Konzept ab den 1970er Jahren neu), findet die Unterscheidung *énoncé* – *énonciation* vor allem in der Filmsemiologie Anklang (siehe dazu etwa Kessler/Lenk/Müller 1997, S. vii-xiv).

<sup>2116</sup> Gier, Albert: »Lektüre-Notizen«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 10 (2003), S. 23.

innerungsmotive stellen insofern eine besondere Form des musikalischen Zitats dar, als mit der musikalischen Reminiszenz ein Kontext aufgerufen wird, der sich mit der Realität drameninhärenter Musik verbindet. (Damit erklärt sich, weshalb Bühnenlieder meist expositorische Funktion hatten: Der Textdichter ermöglichte auf diese Weise dem Komponisten, sie zum Gegenstand von Erinnerungsmotiven zu machen.)<sup>2117</sup>

Unter Berufung auf unterschiedliche Kommunikationsmodelle<sup>2118</sup> geht Betzwieser von mehrschichtigen auktorialen Instanzen aus: »Das drameninhärente Lied präsentiert sich somit als ein vielschichtiges Artefakt: eine Lied-Komposition, die gleichsam zwei Autoren hat, zum einen den Komponisten der Oper und zum anderen einen fiktiven, der mit der Bühnenfigur identisch sein kann.«<sup>2119</sup> Dabei sind für ihn besonders die jeweiligen Relationen zwischen fiktivem Autor und performierender Bühnenfigur von Interesse. Daher legt Betzwieser eine Klassifikation von Sologesängen in der Dialogoper vor, die sich angeblich nach rein textlichen Kriterien richtet. Allerdings erheben sich Zweifel an der Zweckmäßigkeit der von ihm vorgestellten Kategorisierung, da für die Argumentationsführung seiner These der motivierten Musik nur diejenigen Formen von Bedeutung sind, die drameninhärente Musik darstellen. Er beschreibt sechs unterschiedliche Arten von Sologesängen (Typ 0 bis 5),<sup>2120</sup> wobei Typ 0 beispielsweise niemals zu drameninhärenter Musik werden könnte, da dieser eine *konventionelle* Artikulation einer Bühnenfigur darstellt. Als sperrig erweisen sich die den Typisierungen zugrunde gelegten Kriterien, denn es scheint keine durchgängige Basis zu geben: Offenbar nimmt Betzwieser für jeden Typ eine eigene neue Perspektive ein.<sup>2121</sup> Im Kern dieser Überlegungen steht zwar die Frage nach der Präexistenz des jeweiligen Bühnenliedes, die wiederum auf die Relation *fiktiver Autor – Bühnenperformer* verweist und unabhängig von Betzwiesers Typologie ist, aber von ihm nicht weiter verfolgt wird. Für eine allgemeine Librettotheorie dagegen scheinen sich allerdings erst ab diesem Punkt nachverfolgenswerte Konstellationen zu ergeben. Die Relationen von fiktivem Autor und Bühnenfigur könnten daher zunächst in vier Möglichkeiten differenziert werden: Der erste (vermutlich zugleich seltenste) Fall dürfte sein, dass die das drameninhärente Lied vortragende Bühnenfigur zugleich auch *explizit* Autor desselben ist (etwa wenn der Komponist Flmand zu Beginn der sechsten Szene in Strauss' *Capriccio* ein soeben von ihm komponiertes Sonett vorträgt). Eine zweite Möglichkeit bestünde darin, dass eine Bühnenfigur zwar Autor drameninhärenter Musik ist, aber diese nicht selbst vorträgt (etwa die mit dem lustigen Nachspiel amalgamierte Opera seria Ari-

<sup>2117</sup> Betzwieser 2002, S. 135f. Es ließe sich dabei aus rezeptionsästhetischer Perspektive vortrefflich darüber diskutieren, inwieweit ein Einlagelied, das sich wohl eher konzeptionell als materiell von der es umgebenden Artikulationsweise unterscheidet, in der Oper überhaupt als andere (und somit signifikante) Äußerungsform wahrgenommen wird oder werden kann (im Gegensatz etwa zum Musikfilm, bei dem die Liederinlage überdeutlich von der sie umgebenden Darstellungsweise abweicht).

<sup>2118</sup> Etwa Manfred Pfister (*Das Drama*, 1977) oder Edward T. Cone (*The Composer's Voice*, 1974).

<sup>2119</sup> Betzwieser 2002, S. 26. Siehe dazu übrigens Abbate 1991 (Kapitel 4.8): Auch sie entwickelt unter Berufung auf Cone ein Erzählmodell (*narrating voice*), das sich auf das Einlagelied in der Oper bezieht.

<sup>2120</sup> Siehe dazu Betzwieser 2002, S. 141-147.

<sup>2121</sup> Typ 0, eine spontane Äußerung einer Bühnenfigur auf der gegenwärtigen Erzählebene, scheint sich kaum von einer gewöhnlichen Arie o. ä. zu unterscheiden. Dagegen besteht Typ 1 aus der unpersönlichen *Sentenz-Arie*, Typ 2 ist wieder persönlich (wie Typ 0), beschäftigt sich aber mit *individueller Befindlichkeit* einer Figur (und muss daher die gegenwärtige Erzählebene verlassen); Typ 3 erzählt eine *eigene Geschichte*, ist aber nicht als Bühnenlied kenntlich gemacht (was wiederum das Differenzkriterium zu Typ 4 darstellt, das als solches *markiert* ist), während Typ 5 ein narratives Gebilde ist, in dem jedoch die *dramatis personae selbst* vorkommen (vgl. *ibd.*, S. 141-147). Deutlich wird, dass beinahe jedem Typ eine andere Perspektive zugrunde liegt, wodurch die Tauglichkeit dieser Kategorisierung hinterfragbar scheint. Außerdem ist erkennbar, dass das von Betzwieser angegebene Kriterium nur vermeintlich auf *textlicher* Grundlage fußt, aber eigentlich *dramentechnische* Aspekte beinhaltet: Zwar artikulieren sich diese auf textlicher Ebene, sind aber keinesfalls mit (formal-)textlichen Eigenschaften (wie etwa Versfüßen und dergleichen) zu verwechseln.

*adne* des Komponisten in *Ariadne auf Naxos* von Strauss und Hofmannsthal oder – am profanen Objekt verdeutlicht – die vom Phantom verfasste Oper *Don Juan* in *The Phantom of the Opera* von Lloyd-Webber). Einen häufigen Fall dürfte die Konstellation darstellen, dass eine Bühnenfigur als Performer agiert, aber das drameninhärente Lied nachprüfbar nicht selbst verfasst hat (wie bei Sentas Ballade in Wagners *Holländer* (2. Aufzug, 1. Szene)). Als vierte Möglichkeit ergibt sich noch die Situation, in der schlichtweg nicht entschieden werden kann, ob das vorgetragene Lied nur wiedergegen wird oder zugleich selbst »erfunden« ist.<sup>2122</sup> Wesentlicher als jegliche Bemühungen um Typologien dürften allerdings die jeweils daraus resultierenden Konsequenzen sein, denn während etwa für die dritte und vierte Möglichkeit fraglich ist, welcher Nutzen sich durch die virtuelle Konzeption eines fiktiven Autors ergeben sollte, könnte demgegenüber den ersten beiden Fällen unterstellt werden, durch die hier vorliegende Fiktion in der Fiktion zu einer »echten« theatralen Perspektiven-Verdopplung beizutragen.<sup>2123</sup> Ein anderer Aspekt, der bei Betzwiesers Vorgehen immer wieder sichtbar wird, ist die ausschließliche Generierung seiner Thesen aus den historischen Perspektiven zeitgenössischer Publikationen, wodurch jedoch mehrere für die theoretische Librettoforschung relevante Fragestellungen nicht tangiert werden. Diskussionswürdig wäre vor diesem Hintergrund etwa seine Sichtweise, dass sich in der Opéra comique (ebenso wie im deutschen Singspiel) Dialog und Musik stets als zwei *antithetische* Artikulationsformen gegenüberstehen: Nur weil die historischen Zeitgenossen aufgrund der verbindlichen Orientierung an vermeintlichen aristotelischen Kategorien und damit dem Postulat nach *Vraisemblance* die Kombination von gesprochenen Textpassagen mit musikalischen Nummern theoretisch legitimieren mussten,<sup>2124</sup> bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass aus heutiger wissenschaftlicher Perspektive auch tatsächlich zwei distinkte Ausdrucksformen vorliegen; der Blickwinkel von Betzwiesers Text erweist sich dabei derart von den historischen Gegebenheiten determiniert, dass für die kontemporäre wissenschaftliche Analyse dieser Werke eingefordert wird: »Für die Untersuchung drameninhärenter Musik in der Dialogoper wären damit vor allem folgende Kategorien in den Blick zu nehmen: Illusion und Wahrscheinlichkeit, das Phänomen Zeit sowie die Auswirkungen auf das innere bzw. äußere Kommunikationssystem.«<sup>2125</sup> Möglicherweise wurde an dieser Stelle nur unpräzise formuliert, denn es kann zweifelsohne kaum um die Suche nach *Wahrscheinlichkeit* gehen, sondern vielmehr darum, an welchen Stellen und mit welchen Mitteln von Komponisten und Librettisten eine zur damaligen Zeit geltende *Vorstellung von Wahrscheinlichkeit* zu generieren versucht wurde. Dass eine wissenschaftliche Perspektive weniger nach der Wahr-

<sup>2122</sup> Beispiele für diesen – sicherlich eher theoretischen Fall – könnte etwa in Goethes *Erwin und Elmire* der Gesang von Elmire sein (»Mit vollen Atemzügen...«), als sie sich dem »Einsiedler« Erwin nähert oder Mignons Lied *Connais-tu le pays* (*Mignon* von Ambroise Thomas), das Wilhelm Meister ihre Situation beschreiben soll.

<sup>2123</sup> Sicherlich sind auch hier wiederum feinstufige Differenzierungen notwendig: Eine genuine *mise en abyme*-Situation, die in ihrer inneren Mikrostruktur auf die Makrostruktur des gesamten Werkes verweist, ergibt sich durch die bloße Existenz von Kompositionen des fiktiven Bühnenpersonals freilich noch nicht; allerdings können *Rahmungen* geschaffen werden (*Ariadne auf Naxos*) und *metafiktionale Momente* generiert werden (Das Phantom der Oper komponiert selbst eine Oper, die innerhalb des Werkes geprobt und (in Ausschnitten) aufgeführt wird; ein Komponist komponiert ein Sonett, dass er selbst vorträgt etc.). Während Betzwiesers Konzept der aus den Einlage Liedern gewonnenen Erinnerungsmotive als musikalisches oder musikdramaturgisches Element verstanden werden kann, handelt es sich bei den hier genannten Beispielen dagegen um (seine Kategorien ergänzende) dramaturgische Prinzipien auf Handlungsebene.

<sup>2124</sup> Etwa durch Grétrys Differenzierung des Bühnengesangs in die beiden Modi *chanter pour parler* und *chanter pour chanter*: »Die Kategorie *chanter pour parler* bedeutet demnach eine Fortsetzung des Dialogs mit anderen, d.h. musikalischen Mitteln. Das Singen wäre also der Figurenrede des Dialogs vergleichbar, das Medium hingegen ist ein gänzlich anderes.« (Betzwieser 2002, S. 41).

<sup>2125</sup> *Ibd.*, S. 132.

scheinlichkeit der Oper als solcher fragen kann, sondern eher nach jeweils herrschenden Vorstellungen von Wahrscheinlichkeit und den verfolgten Strategien zu deren Umsetzung, ist einleuchtend; besonders vor dem Hintergrund postmoderner (und -dramatischer) Kunstformen erweisen sich Debatten darum, ob die Oper wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher sei als andere Kunstformen (besonders etwa das Schauspiel), ohnehin als nahezu obsolet. Die Einschätzung eines Gegenstandes durch Zeitgenossen und eine gegenwärtige wissenschaftliche Betrachtung sind zwei grundlegend unterschiedliche Perspektiven; eine Unterscheidung, die in Betzwiesers Untersuchung aber nicht wirklich vollzogen wird. So werden die von Betzwieser herangezogenen zeitgenössischen Aussagen zur Opéra comique niemals mit alternativen Positionen kontrastiert oder diskutiert; für ihn sind die gesprochenen Anteile a priori eindeutig als vom Gesang scharf zu scheidende Elemente aus dem Sprechtheater aufzufassen – und ebenso zu analysieren. Ob jedoch letztlich derart auf ausschließlich historisch determinierte Meinungen zum Thema vertraut werden sollte, ist überaus fraglich – zumal er selbst überaus deutlich relativiert:

In ästhetischer Hinsicht standen sich Sprechen und Singen in Frankreich näher als es die problematische Wirkung der beiden Ausdrucksformen auf der Bühne vermuten läßt.<sup>2126</sup> In dieser Zeit, als das Selbstverständnis der Opéra comique gewissermaßen in der Schaffung einer ‚Gegen-Gattung‘ (zur Opéra) bestand, war das Thema Sprechen oder Singen kein ästhetisches, sondern vornehmlich ein juristisches Problem, da die etablierten Theater (Comédie Française für Sprechtheater und Académie Royale de Musique für Musiktheater) ihre Privilegien regelrecht einklagten.<sup>2127</sup>

Damit wird erkennbar, wie sehr Betzwiesers Schrift die historisch-zeitgenössische Perspektive der Wirkungsproblematik diskussionslos als Grundlage ihrer kontemporären wissenschaftlichen Fragestellungen verwendet, obwohl eine Differenzierung zwischen historischen und systematischen Problemfeldern durchaus erforderlich schiene. Aus diesem Grund werden auch viele Aspekte der Librettoforschung im methodischen Ansatz nicht berücksichtigt; Betzwieser formuliert etwa als eine wesentliche Fragestellung seiner Analysen:

[...] welche Konsequenzen ergeben sich aus dem Umstand, daß zwei gänzlich unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten aufeinandertreffen, zum einen das durch Logik und Semantik geprägte Medium der Sprache und zum anderen Musik, die Kivy als ‚syntax without a semantics‘ qualifiziert hat.<sup>2128</sup>

Die Frage nach weiterer Klärung des Zeichencharakters der Musik, die sich durch diese These ergibt, wird aber nicht beantwortet – Betzwieser genügen zu diesem prekären Thema zwei Seiten,<sup>2129</sup> die jedoch ausschließlich auf den theatersemiotischen Ansatz von Erika Fischer-Lichte rekurren: eine anderweitige Besprechung dieses prekären Bereichs erfolgt nicht.<sup>2130</sup> Außerdem scheint die Behandlung des Melodrams als Bindeglied zwischen Sprechen und Singen ebenfalls zu wenig aussagekräftig, denn Betzwieser konzentriert sich hier – entgegen der Titulierung – ausschließlich auf melodramatische *Effekte* innerhalb der Dialogoper (also etwa bei *Fidelio*, *Freischütz*, *Der Alchymist*<sup>2131</sup> oder *Die Schweizer Familie*<sup>2132</sup>), aber nicht auf die zur selben Zeit erfolgreiche, zwischen Schauspiel und Oper

<sup>2126</sup> Ibid., S. 520.

<sup>2127</sup> Ibid., S. 19.

<sup>2128</sup> Ibid., S. 29.

<sup>2129</sup> Siehe ibd., S. 122-124.

<sup>2130</sup> Außer bereits mehrfach vorgebrachter, eher allgemeiner Feststellungen: »Verkürzt gesagt: ihre Qualität kann sowohl neutral ‚begleitend‘ als auch ‚sprechend‘ sein. Eine spezifisch ‚sprechende‘ Qualität erhielt die Musik in der Oper in erster Linie durch die semantische Konnotation eines bestimmten Motivs.« (ibd., S. 524).

<sup>2131</sup> Musik von Louis Spohr, Libretto von Carl Pfeiffer (UA 1830).

<sup>2132</sup> Musik von Joseph Weigl, Libretto von Ignaz Franz Castelli (UA 1809).

oszillierende *Gattung* Melodram; hier hätten sich strukturelle Vergleiche als aufschlussreich erweisen können. Betzwiesers Monographie ist damit mehr Beitrag zur historischen Gattungssystematik (bzw. -geschichte) der Dialogoper für den benannten Zeitraum und weniger librettologische Abhandlung, denn dazu bleiben zu viele theoretische Positionen vakant – ebenso übrigens wie die exakte Verortung des angewandten Analyseprozederes, welches zwar über die Musikwissenschaft hinausgreift, aber keinesfalls in die Literatur- oder gar Medienwissenschaft eintaucht. Somit bilanziert auch Gier:

Nach einem aussagekräftigen ‚Resümee und Ausblick‘ (S. 511-537), der bis zu Hans Werner Henzes ‚Vaudeville‘ *La Cubana oder ein Leben für die Kunst* von 1974 reicht, bleibt für den Leser dieser enzyklopädischen, zuverlässigen und theoretisch wohldefinierten Untersuchung nur eine Frage übrig: Wie haben Librettisten und Komponisten für sich den Widerspruch aufgelöst zwischen der ingeniosen Motivation des Singens in drameninhärenten Nummern einerseits und andererseits den (z.B. bei Scribe und Auber) durchaus zahlreichen Arien, Duetten und Ensembles, in denen auch ein wohlmeinender Betrachter nichts anderes sehen kann als recht konventionelle Opernummern? Betzwieser hat (um es mit Boitos Begriffen zu sagen) wesentlich die Form der Dialogoper untersucht; bei anderer Gelegenheit sollte auch die Formel zu ihrem Recht kommen.<sup>2133</sup>

Auch die Monographie von Ruth Müller-Lindenberg, eine 2006 publizierte überarbeitete Fassung ihrer Habilitationsschrift von 2001, scheint zunächst insofern Relevanz für die Librettoforschung beanspruchen zu können, als dass darin ein »konkreter« Gegenstandsbereich der Oper (die *Opéra comique*) zu einem definierten Zeitpunkt (von 1750 bis 1790) an einem bestimmten Ort (eine sich durch die traditionelle institutionelle Bindung an Paris ergebende Determination) untersucht werden soll – und zwar nach den Dimensionen *Text*, *Musik* und *Theater*, womit nicht nur Desiderate der Librettoforschung, sondern auch der Opernforschung angesprochen werden. Allerdings erweist sich aus Sicht der theoretischen Librettoforschung bereits die grundlegende Konstellation der Untersuchungsgegenstände als diskussionswürdig: Müller-Lindenberg möchte das Spezifische der *Opéra comique* anhand einer Gegenüberstellung mit der Konfiguration der *Opera buffa* verdeutlichen – diese Kontrastierung erfolgt jedoch nicht, um potentielle gegenseitige Einflussnahmen oder Ähnliches zu verdeutlichen, sondern weil sie annimmt, dass beide Formen gleichermaßen auf der Komödie gründen und somit nationale Ausprägungen des komischen (musikalischen) Theaters des 18. Jahrhunderts darstellen: »Der Schwerpunkt dieser Studie liegt auf der *Opéra-comique*, und der Vergleich mit der italienischen Gattung dient als methodischer Kunstgriff, um dem eigentlichen Gegenstand der Arbeit näher zu rücken.«<sup>2134</sup> Mehrwert und Validität dieses *methodischen Kunstgriffs* scheinen sich für die Librettoforschung nicht ohne Weiteres zu vermitteln, da viele Gründe demgegenüber eher für eine Gegenüberstellung von *Opéra comique* bzw. *Opera buffa* mit ihrem jeweils spezifischen nationalen (musiktheatralen) Umfeld sprächen.<sup>2135</sup> Doch selbst wenn man sich auf Müller-Lindenbergs *Procedere* einlässt, erhebt sich die Frage, weshalb beispielsweise auf die (zumindest partielle) Berücksichtigung daran anknüpfender Formen (wie etwa das nord- und süddeutsche Sing-

<sup>2133</sup> Gier, Albert: »Lektüre-Notizen«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 10 (2003), S. 24.

<sup>2134</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 15f.

<sup>2135</sup> Alleine die nicht von der Hand zu weisende starke Bezogenheit der *Opera buffa* auf die *Opera seria* unterscheidet sie beispielsweise evolutionär fundamental von der *Opéra comique* – ebenso wie die grundsätzliche Herkunft: »Von ihrem Ursprung aus gesehen – ihre Anfänge liegen in den Vorführungen von Akrobaten, Tierbändigern, Straßensängern, umherziehenden Mimen etc. – war die *Opéra-comique* für die Unterschichten prädestiniert, wie auch ihre erste Ansiedlung auf den Pariser Jahrmärkten zeigt, aber ihre künstlerische Entwicklung vollzog sich so stürmisch, daß sich auch die geistige Elite und die gesellschaftliche Oberschicht dafür zu interessieren begann.« (Schneider 2001b, S. 239). Die Frühform der *Opera buffa* hingegen entstammt unzweifelhaft eher »intellektuellen« Kreisen (vgl. Brandenburg 2001, S. 97).

spiel) komplett verzichtet wurde – umso mehr vor dem Hintergrund, dass den von ihr beschriebenen Gattungskriterien nicht vorgeworfen werden kann, allzu restriktiv zu sein:

Der Leitgedanke dieser Arbeit – dramaturgische und musikalisch-idiomatische Strukturkonzepte der Opéra-comique anhand eines Repertoires zu ermitteln – verbietet es, Gattungsgrenzen durch die Stoff- und Themenwahl oder durch das soziale Niveau der Dramatis personae zu begründen. Deshalb gehen in die Untersuchung unterschiedslos auch Stücke ein, die als ›comédie-parade‹, ›comédie-ballet‹ und ›drame‹ bezeichnet sind. Der Gattungsbegriff wird, um es zu wiederholen, typologisch gefasst: Auf dieser Stufe bedeutet ›Opéra-comique‹ nichts anderes als eine Abfolge von gesprochenen Dialogen und einzelnen musikalischen Nummern.<sup>2136</sup>

Nach dieser typologischen Definition scheint das Singspiel jedoch kaum ausgeschlossen werden zu können und vom zeitlichen Fenster abgesehen könnte mit dieser Formulierung Jacques Offenbachs *Opéra bouffe* ebenso wie ein kontemporäres Musical beschrieben werden. Zwar betont Müller-Lindenberg, dass die Opéra comique im Vergleich zu anderen Operngattungen präzise von Vorformen und Nachfolgern abgrenzbar sei, führt dies jedoch nicht weiter aus.<sup>2137</sup> Heuristische Modellbildungen scheinen zwar für wissenschaftliches Arbeiten unabdingbar, dennoch wären gegenüber derart losen Gattungsbegriffen strukturelle Befunde auf Werkebene wohl erkenntnisfördernder: Grundlegende Differenzen der Ausdrucksqualitäten von gesprochenem Dialog der Opéra comique und dem Rezitativ der Opera Buffa werden allerdings von ihr nicht herangezogen.<sup>2138</sup> Sie formuliert als Zielsetzung und daraus resultierendem Vorgehen:

Strukturalistische und rezeptionsästhetische Denkansätze sollen also die beiden Hauptfragen dieser Arbeit einer Antwort zuführen: Aus welchen Strukturelementen bestehen die Texte? Wie ist das musikalische Idiom der Gattung beschaffen? Jeder dieser Fragen ist ein Hauptteil der Arbeit gewidmet. Dabei dient als Arbeitshypothese die Annahme, dass zwischen den beiden Fragen ein Kausalzusammenhang besteht: Die zweite lässt sich nur aus der ersten heraus beantworten. Oder anders formuliert: Die Dramaturgie der Werke wirkt sich unmittelbar auf deren musikalisches Idiom aus.<sup>2139</sup>

Solange unter dem *musikalischen Idiom* nur eine Art gattungstypologischer musikalischer Duktus oder spezifische kompositorische Verfahren etc. verstanden werden, scheint diese Formulierung nicht weiter diskussionswürdig, da ihn Müller-Lindenberg im Zitat deutlich von *textlichen Strukturelementen* unterscheidet und demzufolge auch zwei verschiedene Analysebereiche erhält. Der Sachverhalt gerät dennoch deswegen problematisch, weil sie das Prinzip des musikalischen Idioms letztlich anders auffasst:

Der Begriff des Idioms bedarf, weil er metaphorisch ist, einer Definition: Unter ›Idiom‹ soll nicht allein ein gattungstypischer Tonfall von bestimmten musikalisch-stilistischen Charakteristika verstanden werden; das Idiom definiert sich auch durch die Verbindung bestimmter musikalischer Stilmittel mit den Elementen des Textes und durch die Position solcher musikdramaturgischen Strukturteile im Werkzusammenhang. Ohne die Problematik zu verkennen, die auftritt, wenn man sich im Bezug auf Musik der Sprachmetaphorik bedient, soll sie dennoch verwendet werden, und zwar mit der Einschränkung, dass die ›Sprache‹ der Opéra-comique, ihr Idiom eben, sich aus Elementen zusammensetzt, in denen Drama und Musik eine spezifische Verbindung eingehen.<sup>2140</sup>

<sup>2136</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 17; in ebensolcher Weise verfährt sie auch auf der italienischen Seite: »Der terminologischen Vereinfachung halber werden im Folgenden alle Drammi giocosi und Commedie per musica unter den ›Dramma giocoso‹-Typus, alle Intermezzi und Farse unter dem ›Intermezzo‹-Typus subsummiert.« (ibd., S. 19). Dass jedoch alleine von ihrer Titulierung her Werke nicht adäquat in Gattungssysteme einzuordnen sind, wurde bereits mehrfach deutlich sichtbar. Müller-Lindenberg weist jedenfalls nicht nach, ob sie dabei strikt nach der inneren (tatsächlichen) Struktur der Werke ordnet.

<sup>2137</sup> Ibid., S. 11.

<sup>2138</sup> Ein Aspekt, der demgegenüber in anderen Schriften zu einer zentralen Perspektive der gesamten Untersuchung gemacht wird (siehe beispielsweise Betzwieser 2002).

<sup>2139</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 13.

<sup>2140</sup> Ibid.

Wenn aber das Idiom aus der spezifischen in der Opéra comique anzutreffenden Verbindung von *bestimmten musikalischen Stilmitteln* und *Elementen des Textes* besteht, kann kaum vom »musikalischen« Idiom gesprochen werden – es sei denn, man würde die (vielfach als anachronistisch gescholtene) Haltung vertreten, dass allein die Musik der ausschlaggebende Faktor der Oper sei.<sup>2141</sup> Es ist evident, dass durch die metaphorische Applikation des Terminus *Idiom* mehr Fragen aufgeworfen als geklärt werden; solange der Begriff schlichtweg synonym zu *gattungsspezifischen Eigenschaften* verwendet würde, müsste ihm ohnehin (aufgrund mangelnder Vorteile) eine Existenzberechtigung versagt bleiben. Müller-Lindenberg jedenfalls erklärt:

Um solche Elemente zu isolieren, behandelt der erste Teil dieser Arbeit die teils schon in den Libretti vorgegebene, teils erst aus den Partituren ablesbare Disposition der musikalischen Nummern; der zweite ist der Vertonung gewidmet. Dieser Analyse-Ansatz versucht der traditionellen ›Arbeitsteilung‹ zwischen Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaft entgegenzuwirken: der Tendenz der Einzeldisziplinen, sich methodisch auch dann auf den eigenen Zuständigkeitsbereich zu beschränken, wenn dies den untersuchten Gegenstand nur noch facettenhaft erfasst. Es lassen sich nur Teilbereiche der Opéra-comique verständlich machen, wenn man sich ausschließlich der musikalischen Form- und Stilanalyse bedient – um mit der Musikwissenschaft zu beginnen. Publikumssoziologie und Institutionengeschichte, als Disziplinen der Theaterwissenschaft, erforschen zwar die Wirkung der Werke und in Ansätzen die Konditionen für deren ästhetische Gestalt; das Zentrum der Gattung treffen sie jedoch nicht. Dramenanalyse und Stoffgeschichte wiederum, Domänen der Literaturwissenschaft, tangieren weder die performative noch die musikalische Komponente der Opéra-comique.<sup>2142</sup>

Abgesehen davon, dass in dieser Perspektive die Aufgaben und der Wirkungsbereich der Theaterwissenschaft einseitig verengt beschrieben scheinen, kann Müller-Lindenbergs Ansatz selbst dieser Vielfalt an Denkansätzen aber ebenfalls kaum Ordnung oder Struktur bringen – auch deswegen, weil neben einer dennoch deutlich erkennbaren Konzentration auf musikwissenschaftliche Aspekte ihre eigene Perspektive ebenfalls stark vermengte Ebenen aufweist.<sup>2143</sup> Somit ergeben sich etwa Vorbehalte gegenüber ihrem Analysekorpus<sup>2144</sup> oder die von ihr vertretenen Positionen über die grundsätzliche Funktionsweise des Theaters:

Im performativen Akt ist Theater prinzipiell aufgespannt zwischen den Polen einer identifikatorischen und einer distanzierenden Rezeption. Während die erste im Mitfühlen (›Furcht und Mitleid‹) besteht, legt die zweite den Blick darauf frei, wie die Mechanismen der theatralen Illusion funktionieren; sie desillusioniert also. Auch ohne konkrete Dokumente der Wirkungsgeschichte zu bemühen, lassen sich an den Werken bestimmte Verfahren erkennen, die sie dem einen oder anderen Pol der Typologie ›identifikatorisch versus distanzierend‹ zuordnen.<sup>2145</sup>

Auf dieser Basis beschreibt sie zwar die Opéra comique tendenziell eher als dem identifikatorischen Typ zugehörig (und die Opera buffa dann dementsprechend dem distanzierenden Modell); aus Sicht der Theaterwissenschaft sind jedoch ebenso wenig sämtliche relevanten Dimensionen des Theaterereignisses berücksichtigt wie aus Sicht der Librettoforschung wesentliche Aspekte der Rezeptions-

<sup>2141</sup> Durch solche Haltungen scheint sich die Musikwissenschaft aber kaum von bereits in den 1960er Jahren vertretenen Ansichten entfernt zu haben (vgl. Kapitel 4.3).

<sup>2142</sup> *Ibd.*

<sup>2143</sup> Etwa durch fehlende Differenzierung in Theater- und Aufführungstexte, dramaturgischer und musikdramaturgischer Ebenen, Unterscheidung von *histoire* – *discours* (und *énoncé* – *énonciation*) etc. – und damit vieler der in der einschlägigen Literatur anzutreffenden neuralgischen Punkte der Librettoforschung.

<sup>2144</sup> Müller-Lindenberg legt ihrer Studie zwar 75 Werke (zuzüglich 37 Ergänzungsstücken für das erste Kapitel) zugrunde (vgl. Müller-Lindenberg 2006, S. 17ff.), da aber ihre Grenzziehungen für Opéra comique (und auch Opera buffa) offen sind, stellt sich in diesem Fall – ähnlich wie bei Overbeck 2011 – die Frage nach der Repräsentativität dieser Auswahl.

<sup>2145</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 16; sie orientiert sich allerdings ausschließlich am Konzept von Wolfgang Matzat (Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München 1982), das sich nicht unbedingt zu den Kernparadigmen der Theaterwissenschaft rechnen lässt – und überdies ausschließlich für das Sprechtheater entwickelt wurde, womit seine Eignung für Müller-Lindenbergs Untersuchungsgegenstände a priori zur Diskussion stehen muss.



pragmatik – besonders das Zusammenwirken von Wort und Ton bleibt anscheinend unberührt. Grundsätzlich scheint in ihrer Arbeit der strukturalistische Gedanke zu dominieren, weswegen sie nicht auf Kontextualisierungen angewiesen ist:

Sie verfolgt nicht das Konzept einer ›monumentalistischen‹ Geschichtsschreibung im Sinne einer Konzentration auf herausragende Autoren oder Werke. Ebenso wenig werden die zur Verhandlung stehenden Gattungen als historische Komplexe mit einer stringenten inneren Chronologie begriffen. Der Versuch, eine Systematik zu entwerfen, in der die Strukturen des Genres sich abbilden, lässt ferner die zeitgenössische Theorie ebenso außer Acht wie die Rezeptionsgeschichte. In diesem Buch gibt es keine Einzelanalysen von Werken und auch, wie erwähnt, keine Einflussforschung der traditionellen Art. Was statt dessen entwickelt werden soll, ist eine strukturelle Analyse der ›Systeme‹ von Opéra-comique und Opera buffa: eine Methode, die deutlich macht, dass die Ebenen von Text, Musik und Szene auf jeweils gattungsspezifische Weise miteinander verknüpft sind, und von der zu hoffen ist, dass sie sich auf andere Gattungen übertragen lässt.<sup>2146</sup>

Derartige Vorgehensweisen wecken jedoch Befürchtungen nicht adäquat aufeinander abgestimmter Korrelationen von historischen Gegebenheiten und systematischen Postulaten; auffällig ist zudem, dass hier der zuvor angesprochene Aspekt des musikalischen Idioms keinerlei Berücksichtigung mehr findet. Wenn Müller-Lindenberg ihren Gegenstand tatsächlich unter Ausschluss konventioneller Gattungssysteme, zeitgenössischer Theorien, der Rezeptionsgeschichte, Einzelanalyse, Einflussforschung etc. analysieren möchte, scheint es überaus diskussionswürdig, weshalb sie dennoch eng am Gattungsbegriff festhält, denn schließlich wird in ihrem Text nicht das *System* der Opéra comique, sondern schlichtweg (in einem ganz traditionellen Sinn) die *Gattung* behandelt (denn sie operiert nahezu ausschließlich auf konkreter Werkebene). Da sie zugleich vollständig ohne konventionelle Analyseinstrumente auskommen möchte und sich auf strukturalistische Methodologie beschränkt, muss sie dementsprechend Grundlagen auf strukturalistischer Ebene erst aus den relevanten Werken selbst entwickeln. Daher erfolgen ihre Analysen der Libretti nach »harten« strukturalistischen Prinzipien, wobei sich allerdings deutlich die Frage nach dem Erkenntnisgewinn derartiger Ergebnisse stellt: So weist Müller-Lindenberg etwa darauf hin, dass 75 % der von ihr untersuchten Werke der Opéra comique in der Gegenwart der jeweiligen Entstehungszeit angesiedelt sind, sich bestimmte (dem Zielpublikum der Opéra comique entsprechenden) Berufsgruppen im Figurenpersonal häufen, 65 % der Stücke von einem komödienhaften Rivalitätskonflikt ausgehen, Geld und Arbeit (als dominierende kleinbürgerliche Aspekte) häufige und wichtige Themenbereiche darstellen etc.<sup>2147</sup> Inwieweit solche Inhalte vor dem Hintergrund der Entstehung der Opéra comique und ihrer spezifischen Trägerschicht nun tatsächlich überraschende Neuigkeiten darstellen, sei dahingestellt (vom fragwürdigen Aussagewert quantitativer Untersuchungen gänzlich zu schweigen); aufgrund der Erkenntnisse der bisher besprochenen Beiträge zur Librettoforschung, scheinen manche Positionen angreifbar, wie beispielsweise die Auswahl der zur Analyse herangezogenen Librettofassungen<sup>2148</sup> oder Müller-Lindenbergs überaus sorglose Umgang mit Begriffen aus der Literatur- oder gar Filmwissenschaft, weshalb an vielen Stellen nicht klar ist, welche Ebenen angestrebt werden – etwa wenn sie fragt: »Wovon handeln die Stücke? Was sind ihre Plots oder Drehbücher? Da sich fast alle ›comédie‹ nennen, liegt es nahe, mit einem Merkmal zu beginnen, welches seit der Antike konstitutiv

<sup>2146</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 25.

<sup>2147</sup> Siehe dazu ibd., S. 26ff.

<sup>2148</sup> »Philologische Untersuchungen zu verschiedenen › Fassungen‹ eines Stückes in diversen Libretto- und Partiturdrukken sind jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit.« (ibd., S. 17). Durch Haltungen wie diese wird das Bewusstsein darüber, dass es sich bei der Auswahl der Textgrundlagen in aller Regel um eine höchst delikate Angelegenheit handelt, keineswegs geschärft.

für die Gattung der Komödie ist, die Hochzeit oder das Eheversprechen.«<sup>2149</sup> Aus Sicht der Librettoforschung von Relevanz wären ihre Vorschläge zur Analyse der Verbindungen von Text und Musik:

Was also zur Musik gesagt wird, zielt letztlich auf eine musikalische Semantisierung der Opéra-comique, auf den Versuch, den Komplex ›Musik und Bedeutung‹ auf alle Ebenen des musiktheatralischen Kunstwerks zu beziehen und den ästhetischen Stellenwert der typischen Bauelemente zu beschreiben.<sup>2150</sup>

Weiterführende Überlegungen zur Bedeutungsfähigkeit von Musik oder ihrer Beschaffenheit als semiotisches System erfolgen jedoch nicht; Müller-Lindenberg unterteilt lediglich in solistische und mehrstimmige Gesangsnummern und entwickelt eine nach dem jeweiligen quantitativen Auftreten geordnete Typologie.<sup>2151</sup> Auch diese entwickelt sie wiederum strukturalistisch, wie am Beispiel der expressiven Ariette, die mit den Figuren der Liebenden verknüpft ist, nachvollziehbar wird:

Der überwiegende Teil der mit einer entsprechenden Angabe versehenen Arietten (75%) ist in mäßigem bis langsamem Tempo gehalten; in der Vortragsbezeichnung *amoroso*, die bei ca. 17% vorgeschrieben ist, koinzidiert Inhalt und Darstellungsweise. Obligate Soloinstrumente finden sich in 26% der Arietten. Außer dem Horn sind es die Oboe, Quer- und Blockflöte und das Fagott, also ausschließlich Blasinstrumente, zumeist aus der Gruppe der Holzbläser. Einzelne Arietten können auch mit mehr als einem dieser obligaten Instrumente besetzt sein. Bei der Wahl der Tonarten lassen sich deutliche Schwerpunkte nicht erkennen; anders ist das bei den Tongeschlechtern: 85% der Arietten stehen in einer Dur-Tonart. Eine klare Verteilung zeigt sich auch bei der Gerad- bzw. Ungeradtaktigkeit: In einem Dreiertakt stehen nur 28% der Stücke. Die Aussagen zu Tongeschlecht und Taktart sind allerdings dadurch zu relativieren, dass die in aller Regel mehrteiligen Arietten sich den Dur-Moll-Gegensatz und den Metrumwechsel als Gliederungselemente zunutze machen.<sup>2152</sup>

Erneut stellt sich die Frage nach der Aussagekraft quantitativer Aspekte, besonders wenn die (für die Librettoforschung relevante) Funktionsweise der Scharnierstellen, also des Ineinandergreifens von Wort und Ton (und damit im weitesten Sinn auch Müller-Lindbergs *musikalisches Idiom*), nicht ausreichend beleuchtet wird. Jedenfalls koppelt sie die von ihr aufgestellten Ariettentypen<sup>2153</sup> an bestimmte Personengruppen,<sup>2154</sup> betont aber zugleich die erkennbar verschwimmenden Grenzen zwischen diesen einzelnen Typen. Der von ihr untersuchte Gegenstandsbereich scheint dabei wesentlich durch das *Prinzip der Empfindsamkeit* determiniert, das als Gegenentwurf des höfischen Rationalismus einen Identifikationsraum für das sich emanzipierende Bürgertum bot und damit auch Einflussgröße der Opéra comique war – dies zeigt sich neben den von ihr beschriebenen dramatischen Konstellationen<sup>2155</sup> auch in musikalischer Schlichtheit:

<sup>2149</sup> *Ibd.*, S. 27. Allerdings belegt Müller-Lindenberg diese These nicht weiter.

<sup>2150</sup> *Ibd.*, S. 171.

<sup>2151</sup> Hier differenziert sie in *Arietten* (und Subkategorien wie expressive, rasonierende, deskriptive, dialogische und drameninhärente Arietten) sowie *Ensembles* (Duette und größer besetzte Ensembles).

<sup>2152</sup> Müller-Lindenberg 2006, S. 173.

<sup>2153</sup> Diese sind aus den Texten bzw. Partituren destilliert; aufgrund welcher konkreten Prämissen und Procederes sich allerdings gerade diese Ariettentypen herausbilden, erklärt Müller-Lindenberg nicht (vgl. *ibd.*, S. 62ff.).

<sup>2154</sup> Den Liebenden wird die expressive Ariette zugeteilt, die Rivalen artikulieren sich meist in deskriptiven Arietten etc. (vgl. *ibd.*, S. 171ff.).

<sup>2155</sup> »Die Trias von niederem Stand, Empfindsamkeit und Moral definierte das dramaturgische Profil und den Handlungsrahmen der Opéra-comique-Figuren und setzte sie in expliziten Gegensatz zu einer als kalt und herzlos verschrienen Adelskultur. Jedoch wurden die Probleme, die das erotische Aufeinanderprallen der Schichten schuf, gerade nicht überwunden, sondern eingeebnet durch das Märchenmotiv von der wiedergefundenen Prinzessin (bzw. vom wiedergefundenen Prinzen), also durch ein *dénouement*, in dem sich als adlig erwies, wer es vorher nicht zu sein schien. Als dramaturgisches Hilfsmittel diente die Anagnorisis, als soziales Medium die in der Epoche der *sensibilité* zu neuen Ehren gekommene Familie. Die Stücke stehen also häufig unter dem Oberbegriff ›Familienzusammenführung‹, mit der historisch wohl eher selten eingelösten Pointe, dass emotionale familiäre Bindungen zusammenfielen mit dynastischen Interessen.« (*ibd.*, S. 34f.).

In einer übersteigerten Empfindsamkeit liegt freilich sowohl für die dramaturgische Entwicklung als auch für die musikalische Gestaltung ein Problem: Empfindsamkeit schließt aktive Konfliktbewältigung aus, und als musikalisches Idiom bedarf sie eines ästhetischen Gegengewichtes. Denn Passivität und Introvertiertheit wirken als Bremsklötze des Dramas, dessen Probleme am Ende schließlich gelöst sein müssen. Die Heroisierung des Comique-Personals bietet einen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten an. Schon im Text der oben [...] zitierten Ariette [...] gibt es polare Gegensätze: hier Weinerlichkeit [...], dort Aufbäumen gegen das Schicksal mit dem Mut der Verzweiflung [...]. In der musikalisch-formalen Disposition spiegelt das Kontrastprinzip die beiden extremen Gefühlslagen [...]»<sup>2156</sup>

Gerieten diese emotionalen Ausbrüche zu artifiziell, liefen sie Gefahr, das spezifische Prinzip der Opéra comique zu unterwandern.<sup>2157</sup> Die Einfachheit jedenfalls diagnostiziert Müller-Lindenberg in genereller musikalischer Zurücknahme.<sup>2158</sup> In der Regel korreliert zudem der soziale Status der Figur mit dem musikalischen Duktus:

Dann ist Einfachheit auf zwei Ebenen nachweisbar: aus dem dramatischen Kontext heraus im Charakterprofil der Figur und auf der musikalischen Ebene als plausible ästhetische Vergegenwärtigung eben dieses Charakterprofils, welches dadurch zugleich musikalisch-dramaturgisch fixiert wird.<sup>2159</sup>

Als zentrales Gattungsmerkmal der Opéra comique beschreibt Müller-Lindenberg die Tonmalerei,<sup>2160</sup> welche besonders deutlich innerhalb der deskriptiven Arietten zu Tage treten würde:

Schon aus dem Text ragen einige »Reizwörter« hervor, für die sich eine tonmalerische Gestaltung geradezu aufdrängt: »éclat«, »tapage«, »la bombe qui tombe«, aber auch »tranquille« und »musette« sowie die onomatopoetischen Silbenfolge »patapon«.<sup>2161</sup>

Allerdings erweist sich das Arsenal dieser »spezifischen« Reizwörter als erstaunlich gering, was jedoch nichts an deren häufigen und oftmals nur schwach dramaturgisch legitimierten Einsatz ändert. Einen besonderen Fall erkennt Müller-Lindenberg für das Substantiv *carillon*:

<sup>2156</sup> *Ibd.*, S. 182.

<sup>2157</sup> Gelegentlich führte dies nach Müller-Lindenbergs These zu einer Aufnahme des Stils der Opera seria in der Opéra comique: »Dieses Beispiel – die Tatsache, dass der Komponist für einen der ausdrucksstärksten Augenblicke des Dramas ein gattungsfremdes musikdramatisches Idiom beleiht – zeigt das Dilemma, vor das die Autoren sich gestellt sahen. Denn der Einsatz der vokalen Virtuosität als Mittel, um Gefühle auszudrücken, eine ästhetisch naheliegende Strategie, erscheint im ideengeschichtlichen Kontext der Opéra-comique fragwürdig wenn nicht widersprüchlich: Vorgezeigte Kunstfertigkeit ist das Gegenteil von naiver Simplizität.« (*ibd.*, S. 183).

<sup>2158</sup> Etwa langsames Tempo, schlichte harmonische Verhältnisse, keine Textwiederholungen, isomorphe Teile, zurückgenommene Dynamik, signifikante Kongruenz von Silben und Zählzeit etc. (*ibd.*, S. 174ff.).

<sup>2159</sup> *Ibd.*, S. 175; dieses Prinzip ist aber nicht auf die Opéra comique limitiert: »Im *Don Giovanni* geht Mozart, was den Zusammenstoß heterogener Kräfte betrifft, bedeutend weiter. Für seinen Verführungs- oder Vergewaltigungsversuch an Zerlina inszeniert Don Giovanni eben jenes Fest, dessen Dramaturgie von der sogenannten Champagnerarie entworfen wurde; wie Don Giovanni darin befohlen hat, wird im Finale des ersten Akts das Fest eingeleitet: Menuetto und alemanna kündigt er in der Arie an – Menuett und Deutscher Tanz werden im Finale dann tatsächlich gespielt; statt der nicht sehr gebräuchlichen follia aber wird der Tanzrhythmus der Arie selbst gespielt: der contre – und Don Giovanni wird zu eben diesem Rhythmus mit Zerlina zu tanzen beginnen. Diese drei verschiedenen Tänze schieben sich nun wirklich immer regelloser ineinander, so daß mit einemmal die Musik aus der Oper und ihrer Ästhetik herauszudrängen und sich in die chaotische akustische Wirklichkeit eines Festes zu verwandeln scheint. Leo Balet und Eberhard Rebling beschreiben in ihrer bekannten Interpretation die soziale Herkunft der drei Tänze: »Auf der Bühne spielen drei Orchester auf. Das erste Paar, der feudale Don Octavio und die hocharistokratische Donna Anna fangen an zu tanzen, während das Orchester ein Menuett spielt. Nun kommt das zweite Paar, Don Giovanni und das Mädchen vom Lande Zerline, mit der er sich encanailliert hat. Mozart läßt von dem zweiten Orchester in das erste einen Contre hineinklingen, also den halb aristokratischen, halb demokratischen Misch Tanz mit stark ländlichem Einschlag. Endlich kommt das dritte Paar an die Reihe: die beiden Burschen Leporello und Masetto. Und nun spielt das dritte Orchester einen schnellen Walzer in das Menuett und den contre der beiden anderen Orchester hinein. Diese drei Tänze hat Mozart hiermit unzweideutig soziologisch interpretiert.« (Scheit 1995a, S. 149f.).

<sup>2160</sup> »Dass die deskriptive Musik für den Stil der Opéra-comique im späten 18. Jahrhundert charakteristisch sei, ist schon von den Zeitgenossen bemerkt worden und gilt seither als prominentestes Gattungsmerkmal.« (Müller-Lindenberg 2006, S. 192).

<sup>2161</sup> *Ibd.*, S. 193.

Wie erwähnt, lässt sich das Wort mit ›Glockenspiel, Spieluhr, Glockengeläut‹ übersetzen, aber auch, im übertragenen Sinne, mit ›Lärm, Tumult‹. ›Carillon‹ könnte geradezu als Schlüsselbegriff für die ganze Gattung gelten, der einen verborgenen ästhetischen Diskurs der Opéra-comique freilegt: die Frage, auf welche Weise die Mittel der musikalischen Charakteristik – zu der die Tonmalerei durch Instrumentalfiguren gehört – einen stringenten Zusammenhang zwischen Musik und Drama zu stiften vermögen. Die in der Doppeldeutigkeit des Wortes ›carillon‹ liegenden Möglichkeiten spielerisch die figurative Ebene mit der klanglichen wieder zusammenzuführen, scheint für die relative Prominenz von ›carillon‹-Zitaten verantwortlich zu sein, die sich im übrigen auch auf eine entsprechende Tradition der Instrumentalmusik beziehen können. Betrachtet man allerdings die Ausdehnung der ›carillon‹-Nachahmung in Relation zum Text, so wird ein Widerspruch zur musikdramaturgischen Logik offenbar: Von ›carillon‹ ist entweder als Erinnerung an etwas Vergangenes, im Potentialis oder als Vergleich die Rede, also auf einem dramaturgischen Nebengleis. In der Musik schiebt sich ›carillon‹ zusammen mit den häufig hinzutretenden lautmalrischen Silben ›din‹ und ›don‹ jedoch auffällig in den Vordergrund.<sup>2162</sup>

Weil Müller-Lindenberg keine theoretischen Positionen zur Unterfütterung des Zusammenhangs von Text und Musik anführt und der Fall der Tonmalerei wohl die simpelste Möglichkeit der Semantisierung von Musik darstellt,<sup>2163</sup> lassen sich daraus kaum systematische Perspektiven oder Handlungsanweisungen für die Librettoforschung generieren; auch nicht durch ihre vergleichenden Beschreibungen von Opéra comique und Opera buffa.<sup>2164</sup>

Ein explizit zur Opernanalyse verfasster Beitrag kann die Betrachtung der relevanten Literatur zur Librettoforschung für die hier betrachtete Periode abschließend komplettieren. Stephanie Großmann möchte mit ihrer Untersuchung eine Forschungslücke schließen und strebt daher die Entwicklung einer interdisziplinären Methodik zur Inszenierungsanalyse von Opern an.<sup>2165</sup> Somit scheint es naheliegend, ihrer Schrift einen wesentlichen Impuls zur adäquaten Behandlung der Relation von Wort und Ton zu unterstellen: Nur wenn die dem Theaterereignis zugrunde liegenden literarischen und musikalischen Texte wissenschaftlich befriedigend ansprechbar sind, kann eine sinnvolle Erweiterung auf den umfassenden plurimedialen Aufführungstext erfolgen. Da beides – wie die Einsichtnahme in die bisher analysierten Beiträge beweist – noch nicht zufriedenstellend geleistet ist, fallen die an Großmanns Analysemodell gerichteten Erwartungen dementsprechend hoch aus. Sie erklärt die Operninszenierung zu einem Text,<sup>2166</sup> der aus den drei vermeintlich eindeutig separierbaren Zei-

<sup>2162</sup> *Ibd.*, S. 203.

<sup>2163</sup> Auf komplexere Konfigurationen geht Müller-Lindenberg nicht ein: »Den Extremfall schließlich stellt die Verneinung dar: Etwas, das im Text negiert wird, realisiert sich dennoch in der Musik als Tonmalerei.« (*ibid.*, S. 207).

<sup>2164</sup> »Sind in der musikalischen Dramaturgie der Opéra-Comique die der Protagonistengruppe der Liebenden zugeteilten sentimental Arien der Ort für ein empfindsames musikalisches Idiom, so sucht man in der italienischen Gattung vergeblich nach einem Pendant. Dafür gibt es mehrere Gründe: [...] Die Liebe spielt nicht die Hauptrolle; dafür exponieren sich gegenüber der Comique Wut und Angst, die Zerrbilder der im Drama per musica verhandelten Affekte. ›Wahre Liebe‹, d.h. ein Gefühl, welches ein ernstzunehmendes Handlungsmotiv darstellt, ist in der Opera buffa überwiegend den *parti serie* vorbehalten. Diese beiden Tatsachen – der soziale Stand der Protagonisten und ihre Herkunft aus dem erhabenen Genre – sind für einen zentralen Unterschied zur Opéra-comique verantwortlich. Deren musikalischer Stil gründet sich, wie gezeigt wurde, wesentlich auf das sentimentale Idiom, die musikalische Sprache der Liebenden aus dem Dritten Stand. An dieser Stelle klafft in der Buffa eine Lücke: Dort meinen es die einfachen Leute mit der Liebe nicht so ernst [...], bilden also auch kein entsprechendes musikalisches Idiom aus. Für die Vornehmen ist die Musiksprache der Gefühle und Affekte bereits vorhanden: der Stil der Opera seria. Wo also die Comique einen wichtigen Bereich ihrer musikalisch-stilistischen Gattungsidentität ausbildet, da wählt die Buffa den intertextuellen Bezug auf die Seria. Sie borgt sich eine Sprache und erlangt damit gewissermaßen nur eine Ausdrucksqualität zweiter Ordnung.« (*ibid.*, S. 270f.).

<sup>2165</sup> Siehe dazu Großmann 2013, S. 11ff.

<sup>2166</sup> Dabei fällt auf, dass sich Großmann ausschließlich auf zwei Textbegriffe (nämlich von Jurij Lotman und Michael Titzmann (siehe *ibid.*)) bezieht, die gleichzeitig allesamt literaturwissenschaftliche sind. Dadurch ist eine insgesamt stark ausgeprägte literaturwissenschaftliche Dominanz ihrer Untersuchung bereits hier präkonfiguriert und erkennbar.

chensystemen *Libretto*, *Musik* und der eigentlichen Inszenierung (die sie *Konkretisierung* nennt) besteht:

Hierbei sind die Bedeutungsebenen ‚Libretto‘ und ‚Musik‘ als eher statisch zu bezeichnen, da sie sich im Laufe der Zeit wenig verändern. Die Bedeutungsebene der ‚Konkretisierung‘ hingegen ist dynamisch, da sie bei jeder Inszenierung neu ‚erfunden‘ wird. Somit kann jede Inszenierung als eine Transformation der Oper mit Rückbezug auf ‚Libretto‘ und ‚Musik‘ verstanden werden.<sup>2167</sup>

Bei Ausführungen wie diesen stellt sich allerdings die Frage, weshalb bereits bekannte und zufriedenstellend mit Fachbegriffen versehene Sachverhalte erneut so behandelt werden, als würden sie erstmals grundlegend beschrieben: Die innerhalb aufführungsanalytischer Ansätze der Theaterwissenschaft zirkulierenden Termini *Theatertext*, *Inszenierungstext* und *Aufführungstext* werden von Großmann noch nicht einmal rezipiert, womit ihre zu geringe Auseinandersetzung mit dem Textbegriff einerseits sowie der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse andererseits deutlich wird. Zugleich wird erkennbar, dass ihrem Werkverständnis ein stark modern geprägtes Verständnis zugrunde liegt, das von einer abgeschlossenen Einheit in Form – verhältnismäßig – authentischer und/oder autorisierter Fassungen ausgeht: Dass die überwiegende Mehrheit (gerade des älteren Materials) in beiden Aspekten oft deutlich davon abweicht, wird nicht weiter berücksichtigt.<sup>2168</sup> Außerdem fokussiert Großmanns Perspektive einseitig den Produktionsprozess: Mag dieser zwar in Text und Musik geschieden werden können, so ist eine solche strikte Separation für den Akt der Rezeption zweifelsohne höchst fragwürdig. Aus Sicht einer theoretischen Librettoforschung drängt sich immer mehr der Verdacht auf, dass auch in diesem Fall viele grundlegende Aspekte und Problemstellung nicht ausreichend rezipiert und behandelt wurden. Sichtbar wird dies etwa an einem nicht weiter erörterten Textverständnis,<sup>2169</sup> weswegen meist unklar ist, auf welches Textstadium sich ihre Aussagen beziehen: Gerade für das Libretto gilt dabei nicht nur die grundsätzliche, auch dem Drama inhärente Spannung zwischen literarischer und performativer Ebene, sondern zusätzlich die Frage, ob vom zur Vertonung herangezogenen, tatsächlich vertonten, aus der Partitur exzerpierten oder anderweitig kompilierten Text (gegebenenfalls in literarischer oder theatraler Konzeption und/oder Übersetzung) ausgegangen wird. Gerade vor diesem Hintergrund wird nicht nur aus Sicht der Theaterwissenschaft fraglich, weshalb Großmann, die eine Methode zur Inszenierungsanalyse vorlegen will, die Kategorie des Performativen, das unzweifelhaft mit der Inszenierung verknüpft ist, in ihrer Arbeit ausdrücklich nicht weiter verfolgen möchte.<sup>2170</sup> Dass sie ihren Untersuchungsraum – aus dieser Perspektive – nicht ausreichend beleuchtet, zeigt sich auch daran, dass sie konsequent nur von der Inszenierungsanalyse von *Opern* spricht, aber niemals vom *Musiktheater* – eine Abgrenzung

<sup>2167</sup> *Ibd.*, S. 11.

<sup>2168</sup> Großmann erklärt zwar: »Präzise betrachtet sind die Ebenen Libretto und Musik nicht immer als statisch zu bezeichnen, da z.B. gesprochene Dialoge in nicht durchkomponierten Opern häufig Änderungen unterworfen sind oder Kürzungen vorgenommen werden.« (*ibd.*). Diese Beobachtung muss aber mindestens auf die Rezitative ausgedehnt werden und außerdem reichen die *dynamischen* Qualitäten der Oper noch erheblich weiter, da etwa besonders im 17. und noch 18. Jahrhundert Aufführungen einen geradezu singulären Eventcharakter besaßen: Die Werke wurden in der Regel stark für das jeweils zur Verfügung stehende Personal adaptiert, einzeln verpflichtete Stars trugen etwa ihre Bravour-Arien (*arie di baule*) vor und griffen auf diese Weise nachhaltig in die Werkstruktur ein etc. Ebenso müsste in diesem Zusammenhang das Phänomen der Übersetzungen diskutiert werden, die sich oftmals nur auf die Rezitative beschränkten und für literarische oder theatrale Zwecke angefertigt werden konnten.

<sup>2169</sup> So übernimmt sie etwa diskussionslos Giers (als inkorrekt entlarvte) Behauptung vom Libretto als *plurimedialen* Text (*ibd.*, S. 30).

<sup>2170</sup> Siehe dazu *ibd.*, S. 25.

oder Unterscheidung dieser nicht gänzlich unproblematischen Terminologie erfolgt nicht,<sup>2171</sup> wäre jedoch zweifelsohne ebenso notwendig wie Abgrenzungsversuche von Inszenierungsanalysen für das Musiktheater von derjenigen für das Sprechtheater (sowie einer grundsätzlichen Begründung für deren Einstufung als Desiderat)<sup>2172</sup>. Aufgrund der bisher erfolgten vertieften Einsichtnahme in die komplexen Problemstellungen einer theoretischen Librettoforschung werden weitere Prämissen in Großmanns Argumentation ebenfalls erheblich angreifbar. Einerseits scheint eine unbedarfte Einstufung der Musik als semiotisches System ohne weitführende Begründung kaum mehr akzeptabel.<sup>2173</sup> Ebenso bedürfte die Auswahl der zur Analyse herangezogenen Opern, wenn sie schon in fragwürdiger Weise die ganze Operngeschichte repräsentieren sollen, einer wohlfundierten Begründung.<sup>2174</sup> In einzelnen Aspekten dürften zudem Musikwissenschaft<sup>2175</sup> und Theaterwissenschaft<sup>2176</sup> den Ausfüh-

<sup>2171</sup> Lediglich eine – ebenfalls nicht unproblematische – Verallgemeinerung wird vorgenommen: »Neben der Oper sind die Operette und das Musical Kunstformen, welche sich durch die gleichen Zeichensysteme konstituieren und welche aus produktionstechnischer Sicht ähnlich funktionieren. Auch sie verfügen über einen ‚potentiellen Bedeutungsrahmen‘, den die Bedeutungsebenen ‚Libretto‘ und ‚Musik‘ bilden, und Konkretisierungen, die zeitlich der Entstehung des ‚potentiellen Bedeutungsrahmens‘ nachgelagert sind.« (ibd., S. 324). Gerade über die Positionierungsproblematik der Operette aber wurde bereits ausführlich berichtet. Großmann erklärt außerdem nicht, wie die in vielen französischen Musiktheaterformen obligatorischen Balletteinlagen in ihr Analysemodell zu integrieren wären.

<sup>2172</sup> Etwa besonders aufgrund der Tendenz, dass sich die Theaterwissenschaft in jüngster Zeit vom Gegenstand der Aufführungs- oder Inszenierungsanalyse eher abwendet und andere Aspekte (wie Performativität oder kulturwissenschaftliche Perspektiven) fokussiert. Dies wird auch daran deutlich, dass die von Großmann vorgestellten Ansätze zur Theatersemiotik, die »[...] jedoch den aktuellen Stand der Theatersemiotik widerspiegeln [...]« (ibd., S. 106), zum Zeitpunkt des Einreichens ihrer Dissertation 2011 mindestens 22 Jahre und älter sind (Pavis 1988; Fischer-Lichte 1983; Kleindiek, Jürgen Walter: *Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts "Endspiel" Residenztheater München*. München 1971).

<sup>2173</sup> Großmann *erwähnt* zwar in einem äußerst kurzen dreiseitigen Kapitel verschiedene (keineswegs jedoch sämtliche relevanten) Ansätze zur Musiksemiotik (vgl. Großmann 2013, S. 84ff.), *diskutiert* diese (und die damit verbundenen unzähligen Fragestellungen) allerdings nicht weiter: »Es scheint sinnvoll, Musik als ein Zeichensystem [...] zu verstehen, da sie selbst im Bereich der sogenannten absoluten Musik über eine zwar relativ offene, aber nicht beliebige Beziehung zu außermusikalischen Größen gekennzeichnet ist. Je stärker musikalische Strukturen in Verbindung mit anderen Zeichensystemen auftreten, desto enger lässt sich ihr Semantisierungsraum einschränken, sodass sie vor allem in Bezug auf die Oper Musik [sic!] als sekundär semiotisches Zeichensystem im Sinne Lotmans klassifiziert werden kann.« (ibd., S. 87). Da Großmann bei ihrer Analyse grundsätzlich von semiotischen Prinzipien ausgehen möchte, muss sie zwingend die Musik als semiotisches System beschreiben. In diesem Zitat wird jedoch deutlich, dass sie nur den Vorgang der referentiellen Konkretisierung beschreibt (vgl. Hiß 1988), der jedoch keinerlei Beweis für die Semiotizität der Musik darstellt.

<sup>2174</sup> Über Vor- und Nachteile der »richtigen« Auswahl eines Analysekorpus' sei auf die Besprechung der Schrift Overbeck 2011 verwiesen; im Speziellen problematisch an Großmanns Auswahl aber ist deren gleichsam totalitärer wie utopischer Anspruch: »Die Operauswahl hat zum Ziel, einen Überblick über das gesamte Opernschaffen abzubilden.« (Großmann 2013, S. 15).

<sup>2175</sup> Es wird zweifellos die kontemporäre Musik(theater)wissenschaft dem Mythos der *Gluckschen Opernreform*, den Großmann nachhaltig betont (ibd., S. 212ff.), kaum mehr vorbehaltlos zustimmen.

<sup>2176</sup> So dürfte sich die Theaterwissenschaft an Aussagen wie dieser erheblich stören: »In den Theaterwissenschaften werden die Begriffe ‚Aufführung‘ und ‚Inszenierung‘ häufig synonym verwendet.« (ibd., S. 166). Wenn auch sicherlich im Einzelfall eine ungenaue Verwendung keinesfalls ausgeschlossen werden kann, so ist mehrheitlich in der Theaterwissenschaft geradezu eine signifikante Trennung beider Aspekte (*Vollzug* vs. *Konzept*) erkennbar (vgl. Unterscheidung in Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext). Als haltlos erweisen sich dabei von Großmann bemängelte angebliche Inkongruenzen in den Thesen von Fischer-Lichte oder Pavis (vgl. ibd., S. 116ff.): Während (vereinfacht gesprochen) Fischer-Lichte eindeutig vom Ablauf *Inszenierung-Aufführung* ausgeht, invertiert Pavis durch Betonung der Rezeption die Reihenfolge und nimmt an, dass erst durch die Rezeption der *Aufführung* die *Inszenierung* erfahrbar wird; beide Sichtweisen in Kombination bilden letztlich den wohl tatsächlich anzunehmenden Ablauf ab).

Dass Großmann oft nicht in die erforderliche Tiefe der von ihr aufgerufenen Disziplinen vordringt, beweisen aber auch manche letztlich banal anmutenden Feststellungen; so stellt sie etwa beim Vergleich dreier Inszenierungen fest: »Die dominanten visuellen Zeichensysteme sind in allen drei Inszenierungen sehr ähnlich ausgeprägt. [...] Daraus folgt, dass in allen Inszenierungen das Bühnenbild als zentraler Bedeutungsträger fungiert.« (ibd., S. 310).

rungen Großmanns nachhaltig widersprechen. Eine Unsauberkeit in der Argumentation sei lediglich der Vollständigkeit halber genannt.<sup>2177</sup> Jedenfalls besteht der Kern von Großmanns Schrift aus einer (vermeintlich) interdisziplinären Methode, die über die *Rekonstruktion eines potentiellen Bedeutungsrahmens* die tiefer liegenden Sinnschichten der Inszenierung offenlegen soll, »[...] die sich in ihrer intermedialen und plurimedialen Bedeutungsdimension manifestieren.«<sup>2178</sup> Sie erklärt: »Ein zentraler Gewinn der hier vorgestellten Methodik liegt darin, dass mit ihr sowohl einzelne Aspekte einer Inszenierung und medialer Phänomene, die nur innerhalb einer der drei Bedeutungsebenen liegen, als auch gesamte Inszenierungen unter Einbezug aller drei Bedeutungsebenen analysiert werden können.«<sup>2179</sup> Die drei Bereiche, die gleichzeitig Großmanns Analyse gliedern, beschreibt sie als *mediale*, *intermediale* und *plurimediale* Bedeutungsdimension, die sukzessive aufeinander aufbauen würden: Während sie auf der ersten Ebene untersucht, welches Bedeutungspotential jedes der von ihr zugrunde gelegten »Medien« Libretto, Musik und Konkretisierung solitär besitzt,<sup>2180</sup> nimmt sie in der zweiten Ebene die Relationen dieser drei Medien (jeweils einzeln kombiniert) zueinander in den Fokus;<sup>2181</sup> der synthetisierende Vorgang der Inszenierung (in Form aller drei Elemente) schließlich wird erst auf der dritten Ebene erreicht.<sup>2182</sup> Auf der ersten Stufe (*mediale Bedeutungsdimension*) behandelt Großmann Libretto und Musik daher als strikt separate und separierbare Gegenstände: Dem Libretto nähert sie sich ausschließlich literaturwissenschaftlich und zieht dazu Ansätze von Juri Lotman<sup>2183</sup> und Karl N. Renner<sup>2184</sup> heran, die allerdings nur für narrative Texte, aber nicht für (mu-

---

Dass bei einem zuvorderst visuellen Medium wie dem Theater die visuellen Zeichen eine herausragende Rolle spielen, ist jedoch zweifellos eine Binsenweisheit, da dies schlichte Konsequenz dessen medialer Konfiguration ist. Somit »entdeckt« Großmann an dieser Stelle keine Besonderheiten der drei zugrundeliegenden Inszenierungen, sondern lediglich die dominierende spezifische mediale Konfiguration des von ihr (offenbar nicht ausreichend) untersuchten »Mediums« Theater, denn grundsätzlich gilt: »Theater ereignet sich, so hatten wir festgestellt, wenn es eine Person A gibt, die X verkörpert, während S zuschaut. [...] Damit A vor S X verkörpern kann, agiert A auf bestimmte Weise (1) mit spezifischem Äußeren (2) in einem besonderen Raum (3).« (Fischer-Lichte 1998, S. 25).

<sup>2177</sup> Mehrfach begründet Großmann (vgl. Großmann 2013, S. 12 und 323) ihr auf der Semiotik aufbauendes Vorgehen grundsätzlich damit, dass bereits Gier die Semiotik als prädestinierte Methode des wissenschaftlichen Zugangs zu Opern und insbesondere auch als Grundlage der Inszenierungsanalyse erklären würde. Im einschlägigen (auch von Großmann selbst vorgetragenen) Zitat von Gier allerdings bezieht sich dieser weder auf den Aspekt der Inszenierungsanalyse noch auf die gesamte Oper, sondern ausschließlich auf die *literarische* Analyse des Librettotextes (Gier 1999a, S. 4 (ausführlich bereits zitiert zu Beginn von Kapitel 4.7)). Er spricht an dieser Stelle eindeutig und unverkennbar von der vermeintlichen Fähigkeit eines Textes, verton- und inszenierbar zu sein, während von mit dieser Methode erfassbaren tatsächlichen »Konkretisierungen« absolut keine Rede ist.

<sup>2178</sup> Großmann 2013, S. 323.

<sup>2179</sup> *Ibd.*

<sup>2180</sup> *Ibd.*, S. 105.

<sup>2181</sup> *Ibd.*, S. 137.

<sup>2182</sup> *Ibd.*, S. 220.

<sup>2183</sup> Lotmans *Raumsemantik* bzw. *Grenzüberschreitungstheorie* (Lotman 1972) versteht Großmann folgendermaßen: »Lotmans Grenzüberschreitungstheorie basiert auf der Annahme, dass räumliche Modelle im Text mit bestimmten semantischen Merkmalen aufgeladen und durch eine Grenze in zwei disjunkte Teilräume separiert werden, die über oppositionelle Merkmale verfügen. Ein wesentliches Merkmal der Grenze ist, dass sie prinzipiell unüberschreitbar ist. [...] Nur der ‚Held‘ kann diese Grenze überwinden und in den oppositionellen semantischen Raum vordringen. Diese Überschreitung der Grenze im Text, die ein Spannungsverhältnis zwischen postulierter Ordnung und faktischer Abweichung generiert, nennt Lotman ‚Ereignis‘.« (Großmann 2013, S. 33).

<sup>2184</sup> Der Ansatz von Renner (Renner, Karl Nikolaus: *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von Georg Moorsee. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen* (= Münchener Germanistische Beiträge; Bd. 31). München 1983) »[...] erweitert das Modell Lotmans um das Konsistenzprinzip. Dieses geht davon aus, dass die Fabel eines Textes keine willkürliche Aneinanderreihung von Ereignissen sei, sondern es sich vielmehr um ein ‚sich selbst regulierendes System‘ handle, das darauf ausgerichtet ist, eine zunächst verletzte Ordnung wieder in einen ausgeglichenen – also widerspruchsfreien – Zustand zu überführen.« (Großmann 2013, S. 33).

sik-)dramatische Situationen entwickelt wurden. Dennoch sieht sie die Verwendung dieser Ansätze legitimiert: Zwar konzentrieren sich diese Methoden auf räumliche narrative Konzepte, aber weil das Libretto durch die Inszenierung in der Aufführung in letzter Instanz ebenfalls eine »Verräumlichung« erfahren würde, könnte dieser Aspekt dort wieder aufgegriffen werden.<sup>2185</sup> Als grundsätzlich problematisch erweist sich in diesem Zusammenhang die auf Renners Ansätzen fußende mengentheoretische Annäherung, die von Großmann verwendet wird.<sup>2186</sup> Dabei laufen die von ihr auf dieser Basis vorgenommenen Analysen (auch aufgrund der durch die zugrundeliegenden Ansätze evozierten einseitigen Fixierung auf die *histoire*) wegen der schlagwortartigen Verknappung auf semantische Oppositionen stets Gefahr, zu eindimensional zu geraten.<sup>2187</sup> Es wird zugleich sichtbar, dass libretto-spezifische Aspekte (wie etwa Versifizierung) durch eine solchermaßen strukturalistische Behandlung nicht erfasst werden können, womit diese Methode für den Gegenstand eigentlich bereits disqualifiziert scheint. Ebenso wird deutlich, dass sich Großmanns Überlegungen zum Libretto als kulturellem Objekt als nicht ausführlich genug erweisen.<sup>2188</sup> Für die – auf dieser Stufe isolierte – Analyse der Musik will sie eine pragmatische Herangehensweise verfolgen;<sup>2189</sup> dabei zeigt sich jedoch, dass

<sup>2185</sup> Vgl. *ibd.*, S. 2632f.

<sup>2186</sup> Renner bedient sich bei der Darstellung seiner Systematik der mathematischen Mengentheorie, die durch sogenannte Venn-Diagramme visualisiert wird. Der Transfer von narrativen Inhalten auf mathematische Strukturen (Großmann wendet dies im konkreten Beispiel auf mehreren Seiten an; siehe *ibd.*, S. 53ff.) scheint jedoch unzweifelhaft mehr als fragwürdig: Wissenschaftliche Betrachtung soll Gegenstände und Zusammenhänge, die nicht selbsterklärend sind, beschreiben und analysieren, also in einen Metazustand höherer, aber konkreter Abstraktion überführen. Die Übertragung von literarischen Artefakten in eine andere Beschreibungssprache wie Mathematik bzw. Mengenlehre stellt aber lediglich eine reine Umformung dar und führt zu keiner präziseren Beschreibung als das Untersuchungsobjekt bereits selbst liefert – daher scheinen solche Herangehensweisen nicht zielführend: Kein Mathematiker würde beispielsweise ein Polynom der abstrakten Algebra durch Lyrik zu beschreiben versuchen. So fragt auch Hartmut Möller in seiner Rezension von Großmanns Schrift: »Ob im Fall des Librettos eine mengentheoretische Aufbereitung inhaltlicher Aspekte neue Einsichten beisteuert, bleibt allerdings Geschmackssache (Beispiel: ‚die Menge ‚Treue‘ stellt eine Teilmenge der Menge ‚Vergessen‘ dar‘, S. 53, etc.).« (Möller 2014).

<sup>2187</sup> Etwa: »Das Libretto des *Freischütz* basiert auf der Opposition der topographischen Handlungsräume ‚Außenraum‘ und ‚Innenraum‘.« (Großmann 2013, S. 192) oder: »Das Libretto der Oper *Orlando* (Händel, Libretto von einem unbekanntem Bearbeiter nach Carlo Sigismondo Capece 1733) baut auf der semantischen Opposition ‚übersteigerte Liebe‘ vs. ‚Ruhm‘ auf.« (*ibd.*, S. 183). Unerwähnt bleibt von Großmann außerdem, wie die auf narrative Strukturen angewiesenen Konzepte von Lotman und Renner bei Libretti anzuwenden wären, die diese Strukturen nicht mehr aufweisen (beispielsweise *Einstein on the Beach* von Philip Glass oder *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Helmut Lachenmann).

<sup>2188</sup> So erwähnt sie zwar die von Michael Titzmann verfochtenen Kategorie des *kulturellen Wissens* (»Als ‚kulturelles Wissen‘ definiert Titzmann den Durchschnitt aus den Wissensmengen der Mitglieder einer Kultur, also alles was eine Kultur weiß bzw. zu wissen glaubt.« (*ibd.*, S. 75)), allerdings muss sich dessen Konzept mit der ebenfalls auf den gleichen Kern zielenden, aber bekannteren und umfassenderen Theorie des *kulturellen Gedächtnisses* von Aleida und Jan Assmann konfrontiert sehen (siehe dazu Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999 oder Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2005).

Davon abgesehen bliebe zu diskutieren, inwieweit die von Großmann unter Berufung auf Titzmann postulierte Berücksichtigung der ein Objekt umgebenden und beeinflussenden Kultur nicht in gewisser Weise ein (nicht weiter erwähnenswertes) Standardprocedere darstellt: Zwar mag dies für strukturalistische Perspektiven, die sich in aller Regel qua definitionem ausschließlich auf das vorliegende Material beschränken müssen, in besonderer Weise erwähnenswert scheinen, stellt allerdings in gewissem Sinne auch eine *conditio sine qua non* jeglicher geistes- und/oder kulturwissenschaftlicher Studien dar (andernfalls könnten sonst auch das japanische Nō oder die peruanischen Nazca-Linien völlig ohne jedweden kulturellen Hintergrund rein objektimmanent-strukturalistisch analysiert werden – ein aus gutem Grund *nicht* anzutreffendes Procedere).

<sup>2189</sup> »Um dennoch zu einer zielführenden Untersuchung der Musik in der Inszenierungsanalyse zu kommen, bleibt nur eine pragmatische Kombination aus metaphorischem und technischem Sprechen über Musik. Hierbei werden die Klangeindrücke zunächst in metaphorische, sprachliche Beschreibungen übersetzt und dann durch die technische Sprache der Musiktheorie im Detail in den einzelnen konstitutiven Parametern, Melodie, Harmonie, Dynamik Artikulation [sic!] und Instrumentation verortet und belegt.« (Großmann 2013, S. 83).



sich hinter ihrer musikwissenschaftlichen Perspektive<sup>2190</sup> eine höchst konventionelle Haltung verbirgt: Die Analyse der *Freischütz*-Ouvertüre etwa zeigt sich an den musikalischen Motiven interessiert,<sup>2191</sup> die durch das Libretto semantisch aufgeladen sind:<sup>2192</sup>

Die in der Ouvertüre verwendeten Motive mit Ausnahme der Motive 1 und 2 werden auch in der Oper an zentralen Stellen verwendet, sodass sie über die Handlung und Figurenrede mit bestimmten Emotionen, Räumen und Figuren korreliert und so mit außermusikalischen Konzepten semantisiert werden.<sup>2193</sup>

Bis hierher kann außer einer amplifizierten Modellbildung (und damit einhergehender Beschreibungssprache) noch kein von bisherigen Vorschlägen abweichender Mehrwehrt in Großmanns Erläuterungen erkannt werden; und auch die verbleibenden Bedeutungsdimensionen scheinen mehr Fragen aufzuwerfen als klären zu können. Auf der zweiten Analyseebene, der *intermedialen Bedeutungsdimension*, sieht Großmann zumindest erstmals eine Interaktion der verschiedenen Zeichensysteme – allerdings noch nicht über alle Mediengrenzen hinweg, sondern erstaunlicherweise nur in jeweils bestimmten Kombinationen.<sup>2194</sup> Dass dies aber weniger tatsächlich vorhandene Konstellationen abbildet als vielmehr einer simplifizierenden Modellbildung geschuldet ist, scheint mehr als evident.<sup>2195</sup> Hier jedoch bemängelt Großmann an den Ansätzen der Theatersemiotik, »[...] dass sie

<sup>2190</sup> Zwar fasst sie manche Aspekte der Musikwissenschaft zusammen (siehe ibd., S. 87-95), allerdings besteht dennoch eine deutliche Diskrepanz zwischen ihren literatur- und musikwissenschaftlichen Ausführungen: Während die literaturwissenschaftlichen Ansätze (etwa mit Lotman und Renner) zumindest eine gewisse Reflexionstiefe vorweisen können, bewegt sich die musikalische Perspektive bestenfalls auf Basis-Niveau, womit Großmanns Text für Musikwissenschaftler kaum neue Einsichten bereitzustellen vermag. Deutlich fehlen – wie jedoch in anderen Bereichen auch – kritische Stellungnahmen: So geht Großmann etwa davon aus, dass die musikalische Figurenlehre auch gegenwärtig noch einen unangefochtenen Standard der Analyse sämtlicher Musikarten darstellt; allerdings häufen sich zunehmend kritische Stimmen an diesem (vor allem im deutschsprachigen Raum) verbreiteten Phänomen.

Überwiegend scheint die Figurenlehre nur für bestimmte Zeiträume sinnvoll anwendbar (»Die von Arnold Schering 1908 als Reflex auf Hermann Kretschmars Affektenlehre skizzierte musikalische Figurenlehre kann heute als eines der attraktivsten und erfolgreichsten Erklärungsmodelle für Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts gelten. [...] In den historischen Quellen findet sich bekanntlich keine dem heutigen Aussehen vergleichbare ‚Figurenlehre‘.« (Klassen 2001, S. 73/77)).

Möller konstatiert dementsprechend in seiner Rezension zu Großmanns Untersuchung: »Das Kapitel zum Zeichensystem ‚Musik‘ verrät, dass die Verf. Ihre Arbeit aus der Perspektive der Medienwissenschaft geschrieben hat: Der Abschnitt über Grundlagen der Musiktheorie referiert weitgehend Basiswissen.« (Möller 2014).

<sup>2191</sup> Siehe Großmann 2013, S. 102f.

<sup>2192</sup> Demgegenüber geht Großmann bei rein instrumentalen Abschnitten nicht davon aus, dass auch diese – im weiteren Sinn – ebenso in einen Kontext eingebettet sind, weshalb sie deren Bedeutung aus sich selbst zu extrahieren versucht: »Für die Analyse von rein instrumentalen Einheiten in der Oper (Ouvertüre, Ballettmusik, Zwischenspiel etc.) ist es zunächst notwendig, diese instrumentale Einheit in einzelne Segmente zu unterteilen, da Bedeutung in der absoluten Musik vor allem auf der syntaktischen Ebene generiert wird. Der Übergang zwischen den Segmenten wird hierbei zumeist durch die Veränderung des Grundtempos und/oder der Tonart markiert. Die einzelnen Segmente gliedern sich häufig weiter in verschiedene musikalische Motive, die hinsichtlich des in ihnen evozierten Charakters bzw. durch ihren emotionalen Gestus unterscheiden. Diese Abfolge von in der Musik realisierten ‚gestischen Formen‘ gilt es zu rekonstruieren. Nach der Analyse dieser Mikroeinheiten bezüglich des in ihnen enthaltenen semantisch-emotionalen Potentials folgt die Rekonstruktion des Syntagmas der instrumentalen Einheit, das auf der Abfolge, Wiederholung und Transformation der einzelnen Motive basiert.« (ibd., S. 105).

<sup>2193</sup> Ibd., S. 102.

<sup>2194</sup> Dies sind »Libretto – Musik«, »Libretto – Konkretisierung« und »Musik- Konkretisierung«. Für den zweiten Bereich »Libretto – Konkretisierung« verwendet Großmann – unbewusst, da sie die wesentliche Literatur nicht rezipiert hat – das Prinzip der *semantischen Unterdetermination* und transferiert es auch auf die Ebene der Inszenierung: Demnach würden informatorische Leerstellen im Libretto existieren, »[...] die durch die Ebene ‚Konkretisierung‘ aufgefüllt werden müssen. Darüber hinaus beinhaltet der Librettotext auch argumentatorische Leerstellen [...]« (ibd., S. 172).

<sup>2195</sup> »Gegenüber der Komplexität des Gegenstandes entscheidet sich die Verf. in ihrem Vorgehen nicht dafür, das Zusammenwirken der drei Zeichensysteme [...] an ausgewählten Opern(-abschnitten) exemplarisch zu untersuchen, sondern sie stellt zunächst ausführlich diese drei Systeme getrennt vor und kombiniert anschließend schrittweise

weder explizit noch implizit eine Differenzierung zwischen einem ‚potentiellen Bedeutungsrahmen‘, der aus dem Dramentext rekonstruiert werden müsste, und der in der Konkretisierung konkret realisierten Bedeutung vornehmen.«<sup>2196</sup> Damit erfolgt zwar ein erster Hinweis auf das Spannungsfeld zwischen Textebene (*énoncé*) und performativer Darstellungsebene (*énonciation*), aber aufgrund des Ignorierens wesentlicher Ansätze im Umfeld der Librettoforschung kann Großmanns Untersuchung nicht weiter an diesen Bereich, der zugleich in der Trias *Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext* sichtbar wird, anknüpfen und gelangt daher zur manierten Konstellation:

Im Folgenden werden für das Zeichensystem ‚Konkretisierung‘ vor allem die visuellen Zeichen(sub)systeme fokussiert. Es soll aber bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass sowohl die Musik als auch die Sprache ebenfalls Subsysteme der Ebene ‚Konkretisierung‘ sind. Hierbei ist zwischen dem im Libretto und der Partitur schriftlich fixierten ‚potentiellen Bedeutungsrahmen‘ einer Oper und der klanglichen Manifestation in der Aufführung zu unterscheiden, sodass nicht nur die visuelle Umsetzung einer Oper eine Aktualisierung und Transformation ihres ‚potentiellen Bezugsrahmens‘ darstellt, sondern ebenso der spezifische Klang der Stimmen und des Orchesters.<sup>2197</sup>

Deutlich wird auch in diesem Punkt eine fehlende Trennschärfe zwischen dem Akt der Produktion und dem der Rezeption, sowie die damit zusammenhängende Unterscheidung in Speicherform und performativem Vollzug der darin transportierten Inhalte: Großmann kann daher nicht eindeutig zwischen in Libretto und Partitur gespeicherten Inhalten und denjenigen einer konkreten Performance differenzieren, weshalb sie sich mit der Krücke des *potentiellen Bedeutungsrahmens* behelfen muss: Einer Zwischenkategorie, die nicht existiert. Entweder kann eine Analyse des Theatertextes<sup>2198</sup> angestrebt oder eine des Inszenierungs- bzw. Aufführungstextes vorgenommen werden. Die Annahme eines *potentiellen Bedeutungsrahmens* wäre dagegen nur dann vorstellbar, wenn ein naives lineares Kommunikationsprozedere unterstellt werden würde, wonach sich aus Libretto und Partitur ein verbindlicher (und eindeutig reproduzierbarer) Inszenierungsraum ableiten ließe.<sup>2199</sup> Bei genauer Betrachtung von Großmanns Vorstellung der Konkretisierung fällt auf, dass sie darunter lediglich die konventionellen *visuellen* Zeichen der Theateraufführung versteht,<sup>2200</sup> die zwar das Theater als visuell-räumliche Kunstform zuvorderst auszeichnen (und auch zu dominieren scheinen), aber zur Beschreibung seiner Performativität keinesfalls genügen, weil dazu noch weitere Arten von Zeichen treten und – dies ist der relevante Aspekt dieser Kritik – die jeweils realisierten Zeichen nicht sukzessive, sondern synchron präsentiert werden, und damit eine derart strikte Bedeutungsisolierung, wie sie Großmann vertritt, a priori fragwürdig erscheint. Es kann somit kaum gegenstandsaffin sein, nur jeweils separierte Zusammenhänge zwischen Libretto und Konkretisierung oder Musik und Konkretisierung etc. zu unterstellen, da Libretto und Musik die Ebene der Konkretisierung überhaupt erst ermöglichen und innerhalb der Konkretisierung nicht mehr eindeutig trennbar sind.

---

immer zwei der drei Bedeutungsebenen miteinander. Dieses Vorgehen ist für die Autorin enorm komplexitätsreduzierend, aber als Leser bedauert man, dass diese Einzelperspektiven zwar eine Fülle von diversen Einzeleinsichten, aber keine ganzheitliche Sicht auf die vielen analysierten Opern eröffnen.« (Möller 2014).

<sup>2196</sup> Großmann 2013, S. 105.

<sup>2197</sup> *Ibid.*, S. 105.

<sup>2198</sup> Allerdings zerfällt die Analyse bereits an dieser Stelle in eine rein literarische (Librettotext) und literarisch-musikalisch(-dramatische) (in der Form des in der Partitur notierten Anteils des Librettotextes).

<sup>2199</sup> Dies schiene allerdings ebenso dubios zu sein wie Giers (oben im Zusammenhang mit der Untersuchung von Quissek besprochenen) These vom bereits im Libretto virtuell enthaltenen Partitur oder der bereits virtuell enthaltenen Inszenierung von theatralen Texten.

<sup>2200</sup> Siehe Großmann 2013, S. 122-136.

Für die Librettoforschung von besonderem Interesse zeigt sich damit der von Großmann beschriebene Bereich Libretto – Musik,<sup>2201</sup> da dieser die Relationen von Text und Musik behandelt:

Die Zeichensysteme ‚Libretto‘ und ‚Musik‘ gehen in der Oper ein enges Bündnis ein, das sich zumeist als simultane Vermittlung von Klang und Wort im Gesang darstellt und den auditiven Kanal der Oper bildet. Eine Trennung der beiden Zeichensysteme ist zwar prinzipiell möglich, da der Librettotext als rein sprachlicher Text leicht zugänglich ist und die mit Text ausgestattete Melodielinie z.B. einer Arie durchaus durch einen ausschließlich instrumentalen Vortrag ersetzt werden kann, sodass die Arie allein als Klangphänomen zum Tragen kommt. Wendet man dieses Prinzip jedoch zum Beispiel auf ein Secco-Rezitativ an, so wird schnell deutlich, dass eine solche Aufspaltung von musikalischen und sprachlichen Zeichen in der Oper an seine Grenzen stößt, da zwar die Textstrukturen untersucht werden können, aber die begleitenden Akkorde der musikalischen Ebene ohne den Text eher ornamentalen Charakter haben und keine Bedeutung an sich transportieren.<sup>2202</sup>

Wenn eine Trennung des engen Bündnisses zwischen Wort und Ton kaum zielführend ist, dann erhebt sich jedoch zu Recht die Frage, weshalb ein Großteil von Großmanns Monographie dann dennoch exakt diese Trennung vornimmt. Davon abgesehen manifestiert sich – trotz ihrer amplifizierten Beschreibungsversuche – auch hier wiederum ein konventionelles musikalisches Verständnis:<sup>2203</sup> Entgegen ihrer Meinung, dass es sich dabei um semiotische Perspektiven handeln würde, erfolgt Großmanns Behandlung des Wort-Ton-Verhältnisses aber ausschließlich in historischen Dimensionen wie beispielsweise Figurenbesetzung,<sup>2204</sup> Tonartencharakter<sup>2205</sup> oder Erinnerungsmotivik<sup>2206</sup> und

<sup>2201</sup> Siehe ibd., S. 137-166.

<sup>2202</sup> Ibid., S. 138.

<sup>2203</sup> Im ersten Schritt beschreibt Großmann unterschiedliche Arten der Verbindung von Text und Musik, was aber lediglich eine Übersicht potentieller Integrationsgrade darstellt (also von Extrempunkten wie dem Melodram über die verschiedenen einschlägigen Rezitativtypen hin zu Melodisierungen des Textes (siehe ibd., S. 138f.); dabei bleiben, da sie sich nur an den bekannten Größen orientiert, interessante Hybridformen der Artikulation, wie sie etwa in Bergs *Wozzeck* gefordert werden, bedauerlicherweise unerwähnt).

Der zweite Schritt umfasst Analogie- und Oppositionsrelationen in struktureller und semantischer Hinsicht: Während Großmann unter struktureller Analogie beispielsweise die Übernahme formaler Konzepte versteht (wie Übertragungen von Strophengliederungen etc.), bezeichnet sie mit semantischen Analogien basale Effekte wie Ton- und Lautmalerei, assoziative bzw. synästhetische Relationen sowie die Strukturentsprechung (siehe ibd., S. 139f.). Diese Aufzählung komplettiert sie mit den sechs (weiter oben ausführlich zitierten) von Petersen aufgestellten Funktionen der Musik (vgl. Petersen 1992).

<sup>2204</sup> Sie führt am Beispiel von Peter Cornelius' *Der Barbier von Bagdad* (1858) aus: »Die Gesangspartie des Barbiers ist für einen ‚Schweren Spielbass‘ komponiert, sodass bereits durch das Stimmfach eine erste Charakterisierung der Figur erfolgt. Diese tiefe Stimmlage wird zumeist mit dem Merkmal ‚alt‘ assoziiert und findet in der Beschreibung des Barbiers seine Bestätigung: ‚Aussehen: steinalt, sehr bleich, fast gelb, langer weißer Bart‘« (Großmann 2013, S. 144). Allerdings handelt es sich dabei um eine im historischen Verlauf wechselnde Dimension, die Wandlungen unterworfen ist und somit keine Konstanz besitzt, die sie als systematische Kategorie zulässig erscheinen ließe.

<sup>2205</sup> Großmann konstatiert selbst: »Auch wenn es keine originäre psychologische Relationen zwischen den Tonarten und bestimmten Gefühlen gibt, ist es zentral für die Bedeutungsgenerierung in der Musik, dass ungeachtet dessen ein solcher Zusammenhang qua Konvention besteht.« (Großmann 2013, S. 146). Wie bereits erwähnt, kann dabei die jeweilige Instrumentenstimmung für Assoziationen verantwortlich sein (etwa E-Dur als besonders »verstimmte« Tonart etc.), wobei allerdings auch hier die Deutungen hochgradig variieren: Während etwa Krones (im Werk Haydns) E-Dur als negativ besetzt Tonart einordnet, die vor allem im Bereich Tod, Schmerz, Pein etc. eingesetzt wird (vgl. Krones 1994, S. 62), und Kathrin B. Schlemmer diese oft bei Begräbnisszenen verwendet sieht (vgl. Schlemmer 2005, S. 25), befindet Großmann: »Die Tonart E-Dur (####) lag Anfang des 18. Jahrhunderts im oberen Grenzbereich des Tonartensystems und wurde daher häufig zum Ausdruck für das Übersinnliche und Göttliche verwendet.« (Großmann 2013, S. 146).

Damit klaffen die (eher assoziativ anmutenden) Bedeutungszuschreibungen für E-Dur aber bereits soweit auseinander, dass offensichtlich ist, dass von wissenschaftlich exakt erfassbarer Bedeutungszuschreibung kaum noch die Rede sein kann und der Tonartencharakter, der damit eine ebenfalls extra-semiotische Kategorie darstellt, für die breite Anwendung als unbrauchbar verworfen werden muss (noch dazu entfaltet sich – wie Großmann selbst bestätigt – die Eigenschaft einer Tonart in einem sehr großen Zeitintervall, weswegen die Assoziation mit konkreter Bedeutung des Librettos nur im groben Raster erfolgen kann: »Hierbei handelt es sich um eine Verbindung von eher ‚großflächigen‘ musikalischen Einheiten, da eine Tonart immer eine gewisse zeitliche Ausdehnung im musikalischen Material benötigt, um sich darzustellen.« (ibd., S. 152)).

scheint somit zwar als für das 19. Jahrhundert geeignet, muss allerdings bei den späten Werken des 20. Jahrhunderts ebenso versagen wie bei Anwendung auf das 17. oder frühe 18. Jahrhundert. Zudem wird erkennbar, dass es Großmann in erster Linie um eine (bereits mehrfach kritisch besprochene) Homogenisierung der Zeichensysteme geht: sobald diese – vermeintlich – gegeneinander operieren, spricht sie bereits von intermedialen Diskrepanzen.<sup>2207</sup> Auf der letzten Ebene der *plurimedialen Bedeutungsdimension* nimmt ihre Untersuchung die Inszenierung als Aufführung in den Blick. Dabei wäre

[...] die Analyse der plurimedialen Bedeutungsdimension an Leitfragen auszurichten. Ausgehend vom ‚potentiellen Bedeutungsrahmen‘ lassen sich aus den informatorischen und argumentativen Leerstellen der medialen Bedeutungsdimension des Zeichensystems ‚Libretto‘ und aus den möglichen Diskrepanzen der intermedialen Bedeutungsdimension zwischen den Zeichensystemen ‚Libretto‘ und ‚Musik‘ solche Leitfragen formulieren.<sup>2208</sup>

Allerdings offenbart sich Großmanns Analyse auf dieser Ebene lediglich als sukzessive Durchführung der bereits vorgestellten und vorgenommenen Methoden.<sup>2209</sup> Es scheint damit der Eindruck verstärkt, dass bereits bekannte Phänomene, vor allem jedoch Probleme, unter dem Deckmantel einer semiotisch-medialen Nomenklatur auch weiterhin bestehen bleiben. Besonders augenfällig wird dabei, wie rasch durch eine nicht ausreichende Einsichtnahme in die tatsächlichen historischen Gegebenheiten allzu systematisch dominierte Methoden und Praktiken letztlich kaum mehr brauchbar bzw. sogar völlig unanwendbar werden, weil sie nicht auf einer präzisen Grundlage des gegebenen historischen Materials gebildet wurden. Die für eine medienwissenschaftliche Betrachtung vorgenommenen Modellierungen am historischen Material scheinen in diesem Fall so weit fortgeschritten, dass der Abbildungscharakter nachhaltig anzuzweifeln ist.<sup>2210</sup> Zugleich scheint aber auch die zu Beginn dieser Arbeit vorgetragene Befürchtung vieler Wissenschaftler konstatiert, dass eine letztlich wirklich befriedigende Analyse der Oper derart umfassende Kompetenzen in sämtlichen daran beteiligten wissenschaftlichen Disziplinen voraussetzt, dass es de facto in der wissenschaftlichen Praxis unerreichbar scheint, vollständig zufriedenstellende Analysen vorzunehmen. Auch mit Großmanns Studie wird der Anspruch einer isotropen interdisziplinären Methodik nicht einlösbar, da für die

<sup>2206</sup> Erinnerungsmotive bzw. Leitmotive stellen einen wesentlichen Topos innerhalb der Librettoforschung dar und gelten als ein paradigmatischer Beweis für die Bedeutungserzeugung innerhalb der Musik durch den Text. Auch Großmanns Ausführungen konstatieren dieses Prinzip, das ein grundlegendes Argument gegen eine durchgängige Auffassung von Musik als autarkem semiotischen System darstellt (vgl. *ibd.*, S. 155). Für die Librettoforschung von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang besonders (von Großmann selbstverständlich unerwähnte) Situationen, in denen ein Motiv zwar in der Partitur vorhanden, aber nicht mehr hörbar ist: »Wenn Wagner dann im 4. Bild des *Rheingold* bei Alberichs Fluch auf dem ihm entrissenen Ring das so genannte Fluch-Motiv aus den Tönen des Ring-Motivs (als dessen Umkehrung oder Krebs) ableitet, so wird die Verwandtschaft diesmal nicht als Prozeß vergegenwärtigt, sondern als Strukturbeziehung konstruiert, die sich nicht über die Hörerfahrung, sondern nur über das Studium der Partitur erschließt. Mitunter verweigert Wagners Musik durchaus den ihr üblicherweise eigenen Schein des organischen, verzichtet sie auf die Versinnlichung der Konstruktion.« (Döhning 1997, S. 272). Damit wären – analog zur Versifizierung im Librettotext – spezifische Elemente in der Partitur vorhanden, die nur im textuellen Speichermedium sichtbar sind, aber nicht in der Aufführungssituation.

<sup>2207</sup> Siehe dazu Großmann 2013, S. 166 oder 191; dies wurde früher weniger wissenschaftlich wohl als *gegen den Strich inszenieren* bezeichnet.

<sup>2208</sup> *Ibd.*, S. 220.

<sup>2209</sup> Stark verkürzt: Lotman/Renner für den Librettotext gänzlich ohne Berücksichtigung der Musik, Aufsuchen von Analogien in der Musik, Beschreibung der visuellen Zeichen der Konkretisierung.

<sup>2210</sup> Beispielsweise wird von Großmann im Rahmen von der Oper vor- und nachgelagerten Textproduktionen (darunter versteht sie etwa die *Literaturoper* als vorgelagerte und den *Opernfilm* als nachgelagerte »Textstufe«; vgl. *ibd.*, S. 319ff.) die kaum befriedigend lösbare Thematik der Literaturoper nicht dargestellt, so dass für fachfremde Rezipienten der Eindruck entsteht, es handle sich um ein recht eindeutiges Themenobjekt; ein Eindruck, der durch die unzähligen Linearisierungen Großmanns auch viele weitere noch ungeklärte Aspekte betrifft.

Position der Aufführungsanalyse der von Großmann verfolgte literaturwissenschaftliche Schwerpunkt überwiegt und sich die berücksichtigten Elemente aus Theater- und Musikwissenschaft mit diesem nicht auf Augenhöhe bewegen. Somit bleibt ihre Untersuchung hinter den Erwartungen der Librettoforschung zurück; außerdem scheinen weder für die (Musik-)Theaterwissenschaft noch die Opernforschung ausreichend relevante Anknüpfungspunkte vorhanden.

Auch für die hier behandelte jüngste Phase der Librettoforschung muss nach wie vor deutlich zwischen dem artikulierten Selbstverständnis<sup>2211</sup> und tatsächlich nachweis- bzw. beobachtbaren Entwicklungen und Konstellationen differenziert werden. Diese Abweichung entsteht auch deshalb, weil noch immer keine einheitliche Verständigung über die Librettoforschung selbst, geschweige denn adäquate Abgrenzungen nach innen (etwa zur Librettologie) oder außen (beispielsweise zur Opern- bzw. Musiktheaterforschung) vorliegen. Damit variierenden die jeweils herangezogenen Gegenstände und Zielstellungen enorm; nicht zuletzt deshalb, weil sich die Anzahl der partizipierenden wissenschaftlichen Disziplinen<sup>2212</sup> als ebenso deutlich erhöht zeigt wie die angesprochenen Themenfelder in dieser Periode. Allerdings ist (wiederum) keine signifikante Verdichtung der Theoriebildung nachweisbar. Die bereits in den 1990er Jahren zunehmend erkennbare diskursive Verlagerung zugunsten der Literaturwissenschaft ist in Form der vielfach – direkt und indirekt – angesprochenen Librettologie auch hier deutlich erkennbar und scheint die Librettoforschung unzweifelhaft zu dominieren.<sup>2213</sup> Durch die Einsichtnahme in die relevante Literatur wird damit die bereits zu Beginn dieses Kapitels aufgezeigte ambivalente Rolle Giers in diesem Zusammenhang zweifelsfrei konstatiert; so wurde durch seine auf den literarischen Aspekt hin verengten Thesen zwar das Interesse der Literaturwissenschaft am Operntext nachhaltig intensiviert und beschleunigt, aber gleichzeitig ein umfassender, vor allem jedoch sachgerechter Blick auf den Gegenstand durch die überwiegend unkritische Rezeption dieser Thesen versperrt. Spezifische Unterschiede zwischen Libretto und Dramentext, die sich besonders in ihrer performativen Artikulation manifestieren, werden dadurch nivelliert.<sup>2214</sup> Dabei konstruiert Gier seine Theorie der Librettologie allerdings auf einer Fehlinterpretation des Textverständnisses von Pfister: Grundsätzlich dieses Missverständnis<sup>2215</sup> zu verursachen scheint jedoch eine vielfach anzutreffende, zu gering differenzierte Sichtweise auf die im Spannungsfeld zwischen Literatur und Theater stehenden »Text«-Konzepte; diese werden nur oberflächlich oder fehlerhaft interpretiert,<sup>2216</sup> was oft zu einer unsachgemäßen Verkürzung der theatral-performativen Dimensionen auf das Visuelle führt.<sup>2217</sup> Die Anzahl der sich gegenüber Gier kritisch äussernden Beiträge ist

<sup>2211</sup> Von vielen Seiten wird formuliert, die Librettoforschung bzw. Librettologie (überwiegend erfolgt die Verwendung dieser Termini bekanntlich synonym) habe sich erst in jüngerer Zeit entwickelt oder zu einer einheitlichen Forschungsbestrebung mit konturiertem Gegenstand (Libretto als literarischer Gattung mit den von Gier et al. postulierten eindeutigen Eigenschaften) und Methodik (literaturwissenschaftliche Analyse, musikalische Aspekte wären bestenfalls optional zu berücksichtigen) formiert.

<sup>2212</sup> Siehe dazu den Beginn dieses Kapitels.

<sup>2213</sup> Als unmittelbar im Sinne Giers positioniert zeigen sich etwa Hauptmann 2002, Nyström 2005, Kowald 2007, Hochradl 2010, Overbeck 2011, Lüderssen 2012, Quissek 2012; im weiteren Sinne auch Balestrini 2005.

<sup>2214</sup> Das Libretto wie einen Schauspieltext analysiert etwa Lüderssen 2012; ähnliche Tendenzen finden sich auch bei Quissek 2012.

<sup>2215</sup> Die inkorrekte These vom plurimedialen, schriftlich-literarischen Librettotext vertreten daher explizit auch Hauptmann 2002, Quissek 2012, Großmann 2013, wobei von einer höheren Dunkelziffer auszugehen wäre.

<sup>2216</sup> Neben Gier deutlich sichtbar etwa bei Gostomzyk 2009, Quissek 2012, Großmann 2013.

<sup>2217</sup> Quissek 2012, Großmann 2013.

zwar auffallend gering, allerdings treffen diese stets höchst neuralgische Punkte seiner Argumentation.<sup>2218</sup>

Mehrheitlich wird die Annahme der Funktionsgebundenheit des Librettos konstatiert<sup>2219</sup> bzw. dessen Einstufung als eigene literarische Gattung.<sup>2220</sup> Im Sinne der Librettologie wird es auf dieser Basis meist als eigene bedeutende Textschicht aufgefasst und nur selten die eigentliche Bestimmung in Vertonung und/oder Aufführung verortet.<sup>2221</sup>

Die in den 1990er Jahren nachhaltig vorgestellten intermedialen Ansätze werden zwar gelegentlich aufgegriffen, aber kaum ausführlicher rezipiert<sup>2222</sup> und verkümmern damit meist zu Stichwortlieferanten.<sup>2223</sup> Deswegen vermögen sie viele Phänomene nicht weiter zu erhellen, auch wenn nur einzelne spezifische Punkte aufgegriffen werden wie Medienwechsel<sup>2224</sup> oder Intertextualität<sup>2225</sup> (übrigens überwiegend in der Auseinandersetzung mit der Literaturoper). Stellenweise zu beobachten ist eine ungewollte Vermischung zwischen dem Begriffsraum des Intermedialen und des Interdisziplinären,<sup>2226</sup> wobei eine synonyme Verwendung nicht zu legitimieren ist, da Analyse- und Objektebene unzulässig vermengt werden.<sup>2227</sup>

Das durch die Librettologie subventionierte Interesse am Text erstreckt sich dementsprechend ebenso auf die Literaturoper, wobei nur selten neue oder ausführlichere theoretische Überlegungen vorgenommen werden;<sup>2228</sup> überwiegend geht es um einzelne Aspekte<sup>2229</sup> und deutlich erkennbar ist noch immer der virulente Einfluss Dahlhaus', der sich besonders in tendenziösen Lesarten seiner Thesen offenbart.<sup>2230</sup>

Nur wenige Überlegungen beziehen sich umfassend auf allgemeine theoretische Ansätze zum Libretto,<sup>2231</sup> während sich demgegenüber viele Beiträge auf spezielle Fragen und Themenstellungen konzentrieren.<sup>2232</sup> Dementsprechend wenig universale Analyse-Vorschläge werden daher vorge-

---

<sup>2218</sup> Tumat 2004, Nyström 2005.

<sup>2219</sup> Chamness 2001, Hauptmann 2002, Tumat 2004.

<sup>2220</sup> Chamness 2001, Aikin 2002, Hauptmann 2002, Gostomzyk 2009, Geltinger 2010, Lüderssen 2012, Quissek 2012, Großmann 2013.

<sup>2221</sup> Tumat 2004, Geltinger 2010.

<sup>2222</sup> Balestrini 2005, Halliwell 2005.

<sup>2223</sup> Signifikant etwa bei Bielefeldt 2005.

<sup>2224</sup> Gostomzyk 2009.

<sup>2225</sup> Chew 2009.

<sup>2226</sup> Gommel 2002, Balestrini 2005.

<sup>2227</sup> Ein interdisziplinäres (also auf divergierenden Forschungsdisziplinen aufbauendes) Analyseverfahren beschränkt sich keinesfalls auf intermediale (also auf die Verbindung divergierender Medien aufbauende) Gegenstände, wie demgegenüber vice versa intermediale Gegenstände (z. B. (protokinematographisches) filmisches Schreiben (*Pré Cinéma*)) kein interdisziplinäres Analyseverfahren zwingend einfordern. Eine Analyse wird also, nur weil sie sich mit intermedialen Gegenständen beschäftigt, eo ipso nicht interdisziplinär – ebenso wenig, wie eine interdisziplinäre Analyse deshalb intermedial würde.

<sup>2228</sup> Gostomzyk 2009.

<sup>2229</sup> Etwa die Differenz zwischen versifizierten Vorlagen und Prosaabfassungen (Banoun 2003, Chew 2009).

<sup>2230</sup> Sichtbar etwa bei Banoun 2003, Chew 2009, Köhler 2010, Rentsch 2011.

<sup>2231</sup> Tumat 2004, Gostomzyk 2009, Quissek 2012, Großmann 2013.

<sup>2232</sup> Chamness 2001, Betzwieser 2002, Gommel 2002, Hauptmann 2002, Bielefeldt 2003, Hartmann 2004, Balestrini 2005, Halliwell 2005, Nyström 2005, Müller-Lindenberg 2006, Kowald 2007, Hochradl 2010, Müller 2010, Overbeck 2011, Lüderssen 2012, Quissek 2012.

stellt.<sup>2233</sup> Diese scheinen allerdings wiederum derart viele Aspekte integrieren zu wollen, dass sie nach der einen Seite literaturwissenschaftliche Spezialkenntnisse voraussetzen, während sie zur der anderen Seite in einen Bereich vordringen, in dem die Librettoforschung kaum mehr von der Opernforschung differenzierbar ist.

Nicht ohne Sorge für eine theoretische Librettoforschung zeigen sich in dieser Phase immer wieder regressive Tendenzen bezüglich der Auseinandersetzung mit der Musik: Während in der Literaturwissenschaft durch das Konzept vom *Tod des Autors* Erzählinstanzen längst entpersonalisiert (und teilweise eliminiert) wurden, scheint sich hier eine gegenläufige Neigung zu verfestigen: Unter Bezugnahme auf unterschiedliche Kommunikationsmodelle wird das Konzept der Erzählinstanz in der Oper restauriert, etwa in Form des Komponisten als eigentlichem Autor des Werkes,<sup>2234</sup> der mit der Musik das Innenleben der Figuren darlegt.<sup>2235</sup>

Im Zuge der Bewertung und Einstufung musikalischer Fähigkeiten und Möglichkeiten wird nur selten Bezug auf die bereits innerhalb der Librettoforschung geführten Debatten oder im Umfeld komparatistischer oder musiko-literarischer Studien geäußerten Feststellungen genommen; somit finden sich Haltungen, die beispielsweise die Musik als konventionelles Zeichensystem beschreiben, ohne jedoch kritische Aspekte zu nennen bzw. zu diskutieren,<sup>2236</sup> oder die Frage nach deren Zeichencharakter schlichtweg ignorieren;<sup>2237</sup> ebenso wird – im Sinne der Gier'schen Librettologie – mehrfach die Ansicht vertreten, dass die Musik lediglich bereits durch das Libretto fest fixierte Inhalte umsetzen würde<sup>2238</sup> oder die – beinahe philosophische – Annahme getroffen, die Musik könne nur die Wahrheit sprechen, indem sie das Unbewusste oder Emotionale der *dramatis personae* hörbar machen würde.<sup>2239</sup>

Zugleich scheint eine bereits in den 1990 Jahren zu beobachtende zunehmende Reduktion der Perspektive auf Wort und Ton mehrfach vertreten, wodurch der szenisch-performative Aspekt stark zurückdrängt wird.<sup>2240</sup> Dass dafür die Theaterwissenschaft (bzw. eine kaum existente Musiktheaterwissenschaft) selbst eine erhebliche Verantwortung zu tragen hat, ist evident: Kaum eine der am Diskurs der Librettoforschung beteiligten Fachdisziplinen kann derart wenige Publikationen zum Thema vorweisen. Da jedoch die Dimension der szenischen Darstellung zweifelsohne in den Kernbereich der Theaterwissenschaft fällt, scheint diese mangelnde Auseinandersetzung kaum entschuldbar; damit müsste zugleich der oft getätigte Vorwurf, Musik- oder Literaturwissenschaft würden das Libretto als Stiefkind behandeln, gleichermaßen an die (Musik-)Theaterwissenschaft gerichtet werden.

Eine profilierende Auseinandersetzung mit dem Librettobegriff selbst erfolgt lediglich in Teilmomenten: So findet sich etwa die These, mit dem Terminus »Libretto« selbst nur den zur Vertonung

---

<sup>2233</sup> Tumat 2004, Gostomzyk 2009.

<sup>2234</sup> Etwa Betzwieser 2002, Halliwell 2005, Müller 2010.

<sup>2235</sup> Halliwell 2005, Müller 2010.

<sup>2236</sup> Etwa Hauptmann 2002, Großmann 2013.

<sup>2237</sup> Betzwieser 2002.

<sup>2238</sup> Gostomzyk 2009, Quissek 2012.

<sup>2239</sup> Müller 2010.

<sup>2240</sup> Dies wird beispielsweise daran deutlich, dass die Bezugnahme auf die spezifische Artikulation und Ausdrucksweise der Oper (i. e. den Gesang) nicht mehr erfolgt.

herangezogenen Text, aber nicht dessen vertonte und/oder aufgeführte Variante zu bezeichnen<sup>2241</sup> oder die Forderung nach einer Unterscheidung in literarische und theatralische Text- und Überlieferungsstadien.<sup>2242</sup> Vertreten wird ebenso die Separation in eine Dramaturgie des Librettos und eine musikalische Dramaturgie,<sup>2243</sup> wobei diese jedoch nicht in Bezug zu einer Dramaturgie der Oper gesetzt werden. Eher selten wird das Libretto zuvorderst als kulturelles Objekt verstanden.<sup>2244</sup> Auffällig ist, dass auch »neue« Disziplinen offenbar kaum frische Ideen bereitzustellen scheinen.<sup>2245</sup> Möglicherweise korreliert dies mit der Beobachtung, dass viele Positionen – gehäuft diejenigen mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund – eine einseitige oder nur gering differenzierte Sichtweise auf Entwicklung sowie Konstellationen der Oper aufweisen,<sup>2246</sup> womit viele der erzielten Ergebnisse für die theoretische Librettoforschung kaum validiert scheinen. Wie sehr die differierenden Positionen auf die Beschreibung der Gegenstände einwirken, wurde bereits in früheren Perioden im Rahmen der Zuschreibung klassischer literarischer Gattungstypen (Epik, Dramatik, Lyrik) sichtbar, die jeweils einzeln oder auch in Kombination auf das Opernlibretto appliziert wurden.<sup>2247</sup> In dieser Phase betrifft dies beispielsweise auch das Konzept des Mimetischen.<sup>2248</sup>

#### 4.11 Fokus IV: Institutionelle Verankerung

Die umfangreiche Darstellung und Diskussion des gegenwärtigen Forschungsstandes zur Theorie der Librettoforschung wäre ohne Beobachtungen zur institutionellen Verankerung der Librettoforschung zweifelsohne unvollständig. Die Situation im Jahr 2011 beispielsweise kann dabei mit den Worten von Anja Overbeck beschrieben werden:

Besonders aktiv auf diesem Sektor sind zur Zeit etwa das *Dokumentationszentrum für Librettoforschung* unter der Leitung von Prof. Dr. Albert Gier (Universität Bamberg), das LesMu-Projekt (*Lessico della letteratura musicale italiana*) an der Universität Florenz unter der Leitung von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, sowie (bis Ende 2008) das *Da Ponte-Institut für Librettologie, Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte* in Wien. Auch an diesen sind jedoch in der Mehrzahl Musikwissenschaftler beteiligt, c.f. etwa das LesMu-Projekt, das ursprünglich wesentlich durch den Sprach- und Literaturwissenschaftler Gianfranco Folena inspiriert wurde.<sup>2249</sup>

An diesem Befund hat sich bis zur Drucklegung dieser Arbeit nichts Wesentliches geändert: Das 2001 von Herbert Lachmayer gegründete *Da Ponte Institut* etwa firmiert seit 2009 unter neuem Namen als *DA PONTE Research Center for Applied Humanities and Opera Studies*, wobei darauf hinzuweisen wäre, dass es die Betreuung der Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte ohnehin ledig-

<sup>2241</sup> Tumat 2004, Strohm 2005.

<sup>2242</sup> Blichmann 2012 (bzw. Accorsi 1989).

<sup>2243</sup> Nyström 2005, Gostomzyk 2009.

<sup>2244</sup> Heinrich 2006, Schneider/Schmusch 2009.

<sup>2245</sup> Overbeck 2011.

<sup>2246</sup> Hartmann 2004, Müller 2010, Overbeck 2011, Quissek 2012.

<sup>2247</sup> Hier etwa Halliwell 2005, der in der Oper strukturelle Analogien zum Roman erkennen will.

<sup>2248</sup> Hartmann 2004 (*Oper zeichnet sich durch ihre anti-mimetische Konzeption aus*), Müller 2010 (*Oper als hochgradig mimetische Kunstform*).

<sup>2249</sup> Overbeck 2011, S. 12.



lich von 2004 bis 2006 innehatte.<sup>2250</sup> Das DA PONTE Research Center (DPRC) jedenfalls betrachtet die Librettologie<sup>2251</sup> eher als Hilfsmittel (und nicht Kernthema) seiner Zielstellungen:

Die Oper als vollendete Form des Musiktheaters und als Inszenierungsstrategie gesellschaftlicher Repräsentation seit dem 17. Jahrhundert zu begreifen, umschreibt Inhalt und Ziel der interdisziplinären Forschungsarbeit des DA PONTE Research Centers – auch im Hinblick auf künstlerische Praxis. Dabei kommen musik- und theaterwissenschaftliche Analysen, das Forschungsfeld Librettologie und die musikologische Werkerfassung genauso zum Einsatz wie beispielsweise die Erarbeitung einer soziokulturellen Mentalitätsgeschichte der ‚Konjunktur von Opernstoffen‘, die Erforschung der produktivitätsstrategischen [sic!] Wechselwirkung von Komponist und Librettist, die Architekturgeschichte der Opernhäuser sowie die Historiographie musikalisch-theatralischer Aufführungspraxis und ihrer jeweils aktualisierten ‚Pathos-Formeln‘.<sup>2252</sup>

Das *Dokumentationszentrum für Librettoforschung* (Gier selbst akronymisiert DoLF) ist demgegenüber nur mit Mühe als eine solche Institution aufzufassen, wie sie durch die Titulierung zunächst evoziert wird: Albert Gier publizierte im August 1994 auf vier DIN A5 Seiten die ersten *Mitteilungen eines künftigen Dokumentationszentrums für Librettoforschung* (die Auflage hat sich dabei auf 500 Exemplare eingependelt)<sup>2253</sup>, welche sich zu diesem Zeitpunkt aber auch als Werbebroschüre für die Publikationen von Gier selbst präsentieren.<sup>2254</sup> Ein eigenes, unabhängiges Institut für Librettoforschung (wie etwa der Titel evoziert) mit Räumlichkeiten, Personal, Etat etc., das im konventionellen Sinn als Forschungseinrichtung fungieren könnte, existiert bis heute nicht, weswegen Gier selbst diese Titulierung als »pompös« bezeichnet.<sup>2255</sup> Es wäre allerdings kaum sachgerecht, die *Mitteilungen* als reines Marketing-Instrument in eigener Sache abzutun, denn sie haben sich im Laufe der Jahre zu einem bedeutenden Dokumentations- und Publikationsorgan mit Hinweisen auf Veranstaltungen und Beiträge zur Librettoforschung entwickelt. Dennoch zeigen sich bei genauer Betrachtung – sicherlich mit einer dünnen Finanzlage zusammenhängend – manch diskussionswürdige Aspekte: So wäre eine elektronische Publikation bzw. im Internet erreichbare Online-Version der *Mitteilungen* nicht nur wünschenswert, sondern geradezu obligatorisch, da nur wenige deutsche Universitäts- bzw. Staatsbibliotheken die Ausgaben dieser Reihe lückenlos nachweisen können und eine Inaugenscheinnahme deswegen nur mit Aufwand erfolgen kann.<sup>2256</sup> Ein weiterer Gesichtspunkt ist die fehlende Differenzierung in unterschiedliche Bereiche der Librettoforschung: Auch hier böte eine elektronische Online-Version weit mehr Vorteile als eine gedruckte Fassung, da in diesem Fall neue Publikationen problemlos zu den Bestehenden ergänzt werden könnten und somit eine Datenbank ent-

<sup>2250</sup> Diese liegt seit 2006 beim privaten Forschungszentrum DON JUAN ARCHIV WIEN, das als eigene Institution der österreichischen Firmengruppe Hollitzer angehört (<http://www.donjuanarchiv.at/de/home.html> (02.05.2012)).

<sup>2251</sup> Es wird deutlich, dass die Termini *Librettoforschung* und *Librettologie* dort schlicht synonym verwendet werden (vgl. Kapitel 4.5 bzw. <http://www.daponte.at/index.php?id=57> (28.10.2013)).

<sup>2252</sup> <http://www.daponte.at> (02.05.2012).

<sup>2253</sup> Ab der Ausgabe 11 (2004).

<sup>2254</sup> Dieser Aspekt blieb unzweifelhaft erhalten und so existiert auch heute noch immer die Rubrik *Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von Albert Gier* (vgl. beispielsweise Gier, Albert: »*Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von Albert Gier*«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 21 (2012), S. 2).

<sup>2255</sup> Gier, Albert: »*Vorwort*«. In: Ders. (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 1 (1994), S. 1.

<sup>2256</sup> Aufgrund ihrer Einstufung als Zeitschrift sind die *Mitteilungen* wegen des Mindestwertes von 15,- € vom Fernleihverkehr der deutschen Bibliotheken strikt ausgeschlossen. Nach derzeitigem Recherchestand (2012) finden sich komplette Sammlungen sämtlicher Jahrgänge (also durchgängig ab 1994) nur in der Deutschen Nationalbibliothek (dafür an beiden Standorten (Leipzig und Frankfurt a. M.)), in der Bayerischen Staatsbibliothek München sowie in der Staatsbibliothek Bamberg. Teilweise und nicht systematisch sind noch Exemplare vorhanden in den Universitätsbibliotheken (bzw. Institutsbibliotheken) der Universitäten in Bayreuth, Mainz, Münster, Saarbrücken und Würzburg sowie an der Folkwang Universität der Künste Essen.

stehen würde, welche nach zahlreichen individuell festsetzbaren Kriterien einfach und schnell zu durchsuchen wäre und damit einen immens gesteigerten Nutzen bieten könnte. In der vorliegenden (klein-)gedruckten Form ist es dagegen alleine schon aufgrund der Fülle des Materials schwierig, etwa grundlegende theoretische Schriften von konkreten Einzeluntersuchungen zu scheiden. Auch, weil für diese Anforderung die *Mitteilungen* nicht weiterhelfen können, wurde gegen Ende dieser Untersuchung eine eigene (Auswahl-)Bibliographie zu theoretischen Aspekten der Librettoforschung angefertigt.<sup>2257</sup> Eine nicht unproblematische Konstellation ergibt sich im Übrigen dadurch, dass in den *Mitteilungen* nicht alle Publikationen durchgängig kommentiert werden, sondern nur vereinzelt, wobei der Kommentar nahezu ausschließlich nur durch Gier selbst erfolgt. Hier wäre eine Durchsicht und Beurteilung durch ein (kleines) kollegiales Gremium wünschenswert, um einseitige Präferenzen zu vermeiden.<sup>2258</sup> Zweifelsohne ist jedoch davon auszugehen, dass diese Kritikpunkte bei anderer Personal- und Finanzdecke längst behoben wären.<sup>2259</sup> Dessen ungeachtet bleibt zum gegenwärtigen Zeitpunkt offen, ob die *Mitteilungen* eine Zukunft haben, denn Gier äußert in Ausgabe 21 (2012):

In der letzten Nummer lud ich Kollegen zur Kontaktaufnahme ein, die sich evtl. vorstellen könnten, diese *Mitteilungen* weiterzuführen (in welcher Form auch immer. Bisher hat sich noch niemand gemeldet. Schätzungsweise drei Jahre werde ich wohl noch brauchen, um die Nummern 22 bis 25 herauszubringen. Ich bin aber nach wie vor entschlossen, die *Mitteilungen* nach dem Erscheinen der Nr. 25 entweder abzugeben oder einzustellen – abgeben wäre mir natürlich lieber. Über entsprechende Angebote oder auch ganz unverbindliche Anfragen würde ich mich freuen.<sup>2260</sup>

Prinzipiell können Libretto-Sammlungen und Bestandsverzeichnisse in gewisser Weise ebenso als »institutionalisierter« Teil der Librettoforschung aufgefasst werden. Das oben von Overbeck genannte *LesMu*-Lexikon ist etwa nicht ausschließlich auf Libretti beschränkt, sondern eine »Lexikographische Datenbank zur italienischen Musikkultur vom Ende des 15. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.«<sup>2261</sup> Im Gegensatz dazu konzentriert sich das Sartori-Verzeichnis<sup>2262</sup> auf Libretti und umfasst von 1531 bis 1800 insgesamt 25.000 Titel. Einen hilfreichen Überblick und weiterführende Erläuterungen zu Bestandsverzeichnissen und Katalogen liefert auch das DON JUAN ARCHIV WIEN.<sup>2263</sup> Besonders zu erwähnen wäre die in der *Library of Congress* (LoC) (Washington, D. C.) beheimatete »Albert Schatz-Collection«:

<sup>2257</sup> Ein weiterer Grund für die Erstellung einer eigenen Bibliographie liegt darin, dass auch Giers *Mitteilungen* keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können: Mehrere der im Anhang dieser Arbeit gelisteten Beiträge fehlen in den *Mitteilungen* (was zweifelsohne vice versa ebenso gelten dürfte).

<sup>2258</sup> So bewirbt Gier stets nachhaltig die von ihm betreuten Dissertations- und Habilitationsschriften (z. B. Overbeck 2011, Quissek 2012, Zegowitz 2012), während eine weitere (neutrale) Rezension fehlt.

<sup>2259</sup> Weswegen die von Gier in beinahe jeder Ausgabe vorgetragene Bitte nach finanziellen Spenden an dieser Stelle nachhaltig Unterstützung finden soll.

<sup>2260</sup> Gier, Albert: »Vorwort«. In: Ders. (Hrsg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 21 (2012), S. 2.

<sup>2261</sup> [http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?titel\\_id=8288&bib\\_id=bsb\(02.05.2012\)](http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?titel_id=8288&bib_id=bsb(02.05.2012)).

<sup>2262</sup> »Claudio Sartori hat mit seinem *Catalogo analitico I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Con 16 Indici analitici* (Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994) eine große Lücke der italienischen klassischen Librettologie geschlossen. Er bietet die bisher umfassendste Aufstellung italienischer Libretti bzw. Operntextbücher von ihren Anfängen bis einschließlich dem 18. Jahrhundert in Europa und Übersee und liefert somit einen bemerkenswert großen Beitrag zur Opern- und Librettogeschichte.« ([http://www.donjuanarchiv.at/?id=262\(29.03.2012\)](http://www.donjuanarchiv.at/?id=262(29.03.2012))).

<sup>2263</sup> [http://www.donjuanarchiv.at/archiv/bestaende.html\(22.04.2014\)](http://www.donjuanarchiv.at/archiv/bestaende.html(22.04.2014)). Dort finden sich auch ausführliche Informationen zu weiteren (teilweise eher kleinen) Sammlungen, die neben anderen Theater texts auch (einige) Libretti beinhalten (etwa *Komplex Mauerbach* (KMB), *The Viennese Theatre 1749-1790-Collection*) oder verschiedene Digitalisate (*Ernestea Sezzatense, reparto lirico*).

Die Library of Congress in Washington verwahrt eine der bedeutendsten Sammlungen von Libretti (Operntexten). Ihr zentraler Bestand ist die Sammlung des Rostocker Kaufmanns Albert Schatz (1839-1910). Er hatte über 40 Jahre Operntexte zusammengetragen, nach Möglichkeit jeweils die Drucke der Ur- bzw. Erstaufführungen, und seine Erwerbungen [sic!] in einem handschriftlichen 'Hand-Katalog' eingetragen. Schatz trennte sich noch zu Lebzeiten von seiner Sammlung; sie gelangte 1908 durch Kauf in den Besitz der Library of Congress; ihr folgte der reiche Bestand an Manuskripten des Sammlers (1911), anhand derer Schatz an der Erfassung eines Opernrepertoires gearbeitet hatte. [...] Die Sammlung Schatz enthält insgesamt 12 238 Librettodrucke. Davon entfallen 12 000 [...] auf Operntexte, die verbleibenden 238 (1,98 %) auf Texte für Oratorien bzw. Kantaten. Die beiden ältesten Drucke stammen aus dem Jahr 1600 in Florenz: Ottavio Rinuccinis *La Dafne* und Giulio Caccinis *Il Rapimento di Cefalo*, beide gedruckt bei Giorgio Marescotti. Die beiden jüngsten Drucke datieren von 1906: Die Oper *Marienburg* von Albert Sergel nach Axel Delmars [sic!; gemeint ist Axel Delmar; Anm. d. Verf.] mit Musik von Eugène Volborth (Rostock, Volckmann & Wette) und das Musikalische Lustspiel *Das süße Gift* von Martin Frehsee mit Musik von Albert Gorter.<sup>2264</sup>

Der amerikanische Musikwissenschaftler Oscar Sonneck,<sup>2265</sup> von 1902 bis 1917 Leiter der Musikabteilung der LoC, katalogisierte und kommentierte die Sammlung Schatz' und veröffentlichte seine Ergebnisse.<sup>2266</sup> Allerdings umfasst Sonnecks Katalog nur einen Teil der von Schatz zusammengetragenen Libretti, wie Mark Evan Bonds erklärt:

The Albert Schatz Collection of Opera Librettos at the Library of Congress has long been recognized as one of the largest and most significant of its kind. Thanks to Oscar Sonneck's masterful *Catalogue of Opera Librettos Printed Before 1800*, the 12,238-volume Schatz Collection is particularly well known for its first and early editions of Italian, German, and French librettos of the seventeenth and eighteenth centuries. But Sonneck's catalogue covers less than forty percent of the Schatz Collection, making bibliographic access to nineteenth-century materials far more difficult. Although most of the collection is organized alphabetically by composer, this arrangement is not consistently carried out. A manuscript catalogue that does cover most of these materials is not widely known, and a substantial portion of the collection has never been catalogued at all. Section I, below, describes the somewhat idiosyncratic organization of both the collection and its original inventory. Section III encompasses those items not covered in the original catalogue.<sup>2267</sup>

Daneben trägt auch das *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) in unterschiedlicher Weise zur Erfassung von Libretti bei: »Von den Schatz-Libretti wurden 11387 Stück (bis dahin reichen die Einträge von Albert Schatz) von der University of Virginia als Teil des US RISM Projekts (1983-1992) katalogisiert.«<sup>2268</sup> Die deutsche RISM-Arbeitsgruppe beispielsweise publizierte 1992 einen Katalog der *Libretti in deutschen Bibliotheken* auf Mikrofiche:<sup>2269</sup>

Das Vorhaben zu diesem Katalog reicht bis in die 1970er Jahre zurück, als die Arbeitsgruppen des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) in Dresden und München mit einer Zusammenlegung ihrer jeweiligen Libretto-Katalogisierungen begannen. Dieses gemeinsame Projekt trat allerdings zugunsten der Erfassung der Musikdrucke und -handschriften in den Hintergrund. Der Katalog 'Libretti in deutschen Bibliotheken' gilt daher als unvollständig. Betroffen sind vor allem Gelegenheitskompositionen, Angaben zu Dichtern, Komponisten und Sängern, sowie Libretti zwischen 1820 und 1850. [...] Als der Katalog 1992 auf Microfiches herauskam, wurde von einer gründlichen Überarbeitung abgesehen. 'Es erschien richtiger, jetzt ein ergänzungs- und korrekturbedürftiges Provisorium vorzulegen, als die Interessenten auf eine in ungewisser Zukunft liegende bessere Lösung warten zu lassen, zumal die Schwierigkeiten bei der Definition der Gattung Libretto und noch mehr bei der Lokalisierung der Bestände in den Bibliotheken – selbst bei großem Aufwand – kaum perfekte Ergebnisse erhoffen lassen' (Begleitheft zur Microfiche-Ausgabe, p. 6) [...]<sup>2270</sup>

<sup>2264</sup> <http://www.donjuanarchiv.at/?id=74> (22.04.2014).

<sup>2265</sup> Sonneck beispielsweise war Begründer und Herausgeber (von 1915-1928) der ältesten amerikanischen akademischen Musikzeitschrift *The Musical Quarterly*.

<sup>2266</sup> Sonneck publizierte seine Ergebnisse in einem zweibändigen Katalog (Sonneck, Oscar George Theodor: *Catalogue of opera librettos printed before 1800*. Washington 1914).

<sup>2267</sup> Bonds 1988, S. 655.

<sup>2268</sup> <http://www.donjuanarchiv.at/?id=74> (22.04.2014).

<sup>2269</sup> Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland (Hg.): *Libretti in deutschen Bibliotheken*. 107 Mikrofiches. München 1992.

<sup>2270</sup> <http://www.donjuanarchiv.at/?id=75> (22.04.2014).

Mittlerweile finden sich dagegen auch online zugängliche Digitalisate, wie etwa die 333-Titel umfassende Librettosammlung der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main<sup>2271</sup> oder das Libretto-Portal der Bayerischen Staatsbibliothek München, das die Sammlung Her zur Verfügung stellt und insgesamt mehrere tausend Titel umfasst:

Die Plattform ermöglicht aktuell den Zugang zu zwei bedeutenden Librettobeständen, die jeweils in eigenen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekten erschlossen und digitalisiert wurden. [...] Die Sammlung Her der Bayerischen Staatsbibliothek umfasst ca. 5.700 Titel mit Libretti in 5.555 Bänden und gehört damit zu den weltweit größten geschlossenen Librettosammlungen. Die Sammlung geht zurück auf den Maler und Privatier Christian Her (1815 – 1892), der schon in jungen Jahren begonnen hat, Textbücher zu sammeln. Später systematisierte er diese Sammlungstätigkeit und kaufte sowohl über Theateragenten und Buch- und Musikhändler einzelne Bände an, erwarb aber auch geschlossene Kollektionen. Ziel war es, eigenen Aussagen zufolge, eine deutsche Operntext-Bibliothek zu begründen. 1859 erstellte er einen Katalog seiner Sammlung, die er 1860 an die damalige Hof- und Staatsbibliothek in München verkaufte. Hauptsächlich umfasst das Repertoire Opernlibretti, es finden sich aber auch mehr als 430 Oratorienlibretti und ca. 350 Ballettlibretti in dieser Sammlung. Der zeitliche Rahmen erstreckt sich vom 17. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf dem späten 18. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Her sammelte Libretti hauptsächlich von Aufführungen von Bühnen im deutschsprachigen Raum, die Hauptorte sind München, Berlin und Wien. Ziel des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft 2009 – 2012 geförderten Projekts war die Erschließung und Digitalisierung des gesamten Bestandes sowie die Bereitstellung im WWW. In einem ersten Schritt wurden dafür alle Bände grundständig bibliothekarisch nach RAK bzw. RAK Musik erschlossen. Etwas zeitlich versetzt dazu wurden die Libretti digitalisiert. In einem weiteren Arbeitsgang erfolgte dann eine vertiefere Erschließung, die den Vorgaben des RISM US-Libretto Projekts aus den 1990er Jahren folgt. So wurden u.a. die Namen von Mitwirkenden erfasst, ebenso sämtliche Rollenbezeichnungen, aber auch Verkaufsanzeigen, handschriftliche Eintragungen etc. Bei zahlreichen Libretti mussten Komponisten und Librettisten erst ermittelt werden. Angestrebt wurde auch, dass wo möglich, entsprechende Referenzliteratur angegeben ist.<sup>2272</sup>

Daneben beinhaltet dieses Libretto-Portal noch die Libretto-Bestände der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts (DHI) Rom:

Das DHI Rom konnte 1979 mit Fördermitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft die historisch außerordentlich bedeutsame Librettosammlung des Musikwissenschaftlers Remo Giazotto (1910 – 1998) erwerben. Die Sammlung umfasst 1.162 Libretti aus dem 17. – 19. Jahrhundert, darunter insbesondere 655 Libretti von nahezu allen Operaufführungen sämtlicher Theater Venedigs von 1637 – 1734. Viele der Libretti sind unikal in der Sammlung Giazotto vorhanden. Mit 276 Libretti, die kontinuierlich von der Bibliothek des DHI erworben wurden, bilden sie die Signaturengruppen 'Rar.Lib' bzw. 'Libr.'. Weitere 200 Libretti stammen aus aus [sic!] einer Schenkung von 2006. Ziel des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft 2008 – 2012 geförderten Projekts war die Erschließung und Digitalisierung des gesamten Bestandes sowie dessen Bereitstellung im WWW in Kooperation mit der Bayerischen Staatsbibliothek. Zusätzlich zur formalen Erschließung nach RAK bzw. RAK Musik in Rücksprache mit den Projektpartnern erfolgte eine strukturelle Erschließung durch die zusätzliche Anlage von Inhaltsverzeichnissen. Diese ist zusammen mit dem jeweiligen Digitalisat abrufbar.<sup>2273</sup>

<sup>2271</sup> [http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/ergebnis.php?suchart=teil&Lines\\_Displayed=1000&sort=o.date\\_year+ASC%2C+o.title&suchfeld1=oc.coll\\_id&suchwert1=113&opt1=AND&suchfeld2=person&suchwert2=&opt2=AND&suchfeld3=data\\_year](http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/ergebnis.php?suchart=teil&Lines_Displayed=1000&sort=o.date_year+ASC%2C+o.title&suchfeld1=oc.coll_id&suchwert1=113&opt1=AND&suchfeld2=person&suchwert2=&opt2=AND&suchfeld3=data_year) (22.04.2014).

<sup>2272</sup> <http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/about/static.html> (24.04.2014).

<sup>2273</sup> *Ibd.*; Jürgen Maehder erklärt: »Vollständige Sammlungen der Libretti einer Stadt, wie die etwa 600 Libretti des Deutschen Historischen Instituts in Rom, die die Geschichte der venezianischen Oper von 1637 bis 1733 beinahe lückenlos demonstrieren, sind extrem selten. Nur dem Sammeleifer eines Liebhabers, der die einzelnen Hefte um 1735 zu Jahrgängen zusammenfügte und in Schweinsleder binden ließ, um die Libretti der ersten 100 Jahre Operngeschichte als geschlossenes Korpus zu überliefern, verdankt die Erforschung der Frühgeschichte der Oper eine ihrer besten Quellen. In den meisten anderen Fällen haben die Vergänglichkeit des Materials, die Ungunst des Klimas und die offenbare Wertlosigkeit des Objektes für eine Schwundrate gesorgt, die Erstaunen darüber wecken könnte, wie viele historische Libretti sich unter europäischen Klimabedingungen überhaupt erhalten haben.« (Maehder 1992a, S. 55).

Weitere verlinkte Verweise finden sich beispielsweise auch in der Virtuellen Fachbibliothek Musik.<sup>2274</sup> Neben den genannten Beständen existieren selbstverständlich noch zahlreiche weitere (Libretto-)Sammlungen, die allerdings (noch) nicht digitalisiert sind, wie etwa die der Staatsbibliothek zu Berlin:

Der Bestand an Textbüchern der Staatsbibliothek zu Berlin umfasst nicht nur Opernlibretti, sondern auch Texte zu Operetten, Oratorien, Volksstücken, Vaudevilles, Volksliedern und Balletten. Programmhefte gehören ebenfalls dazu. Zum Grundstock des Bestandes von ca. 20.000 Bänden gehören die Libretti aus der Musikaliensammlung des Privatgelehrten Georg Poelchau (1773-1836), die im Jahr 1841 erworben werden konnten. Diese Sammlung umfasst auch Teile des Archivs der ehemaligen Hamburger Oper, des ersten stehenden Opernunternehmens in Deutschland. 1860 entschloss sich die Intendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin, brachliegende Bestände an Souffleur- und Textbüchern abzugeben, was die Sammlung ebenfalls bereicherte. Durch die seit dem Jahr 1881 in der Bibliothek verwahrte Carl Maria von Weber-Sammlung des Kapellmeisters und Gesanglehrers Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888) wurde die Sammlung um Libretti sämtlicher Weber-Opern erweitert. Eine umfangreiche Ergänzung bildete schließlich 1908 die Sammlung des Berliner Komponisten und Musikkritikers Wilhelm Tappert (1830-1907). In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die Textbuchsammlung aus der Hauptabteilung der Staatsbibliothek in die Musikabteilung verlagert. Aus diesem Grund ist ein Teil der Bände im StaBiKat noch ohne Signaturen erfasst. Die Vervollständigung und Übertragung des Zettelkataloges in das Online-System erfolgt derzeit.<sup>2275</sup>

---

<sup>2274</sup> <http://www.vifamusik.de/digitale-bibliothek/libretti.html> (24.04.2014).

<sup>2275</sup> <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/textbuchsammlung/> (24.04.2014).



## 5. GRUNDSÄTZLICHES ZUR LIBRETTOFORSCHUNG

### 5.1 Wissenschaftliche Auseinandersetzung

Durch die in Kapitel 4 durchgeführte vertiefte Einsichtnahme in die als relevant erachteten Beiträge<sup>2276</sup> der Forschungsliteratur zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem (Opern-)Libretto und deren kritische Diskussion wurde eine Bewertung der Entwicklung der Librettoforschung (bzw. Librettologie) und ihrer gegenwärtigen Verfasstheit auf Basis gegebener Fakten ermöglicht; dabei zeigte sich, dass eine enorme Heterogenität nach wie vor eines der signifikanten Merkmale dieser Bewegung darstellt: Dies wird beispielsweise durch die hohe Vielfalt der verfolgten Ansätze aus divergierenden Forschungsdisziplinen oder ihre geringe institutionelle Unterfütterung deutlich. Dennoch (bzw. deswegen) harren die zu Beginn dieser Untersuchung formulierten Fragen noch immer ihrer Beantwortung.<sup>2277</sup> Zwar verteilt sich die Auseinandersetzung der Librettoforschung betreibenden wissenschaftlichen Disziplinen neben den bereits aufgrund ihrer Zielstellungen grundsätzlich daran interessierten Fachrichtungen wie Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft<sup>2278</sup> oder Theaterwissenschaft<sup>2279</sup> inzwischen auf weitere Bereiche<sup>2280</sup>, aber es erweist sich dabei keine Forschungsrichtung als federführend – außer bestimmten Bestrebungen der Literaturwissenschaft, die jedoch in Form der Librettologie ein ziemlich diskussionswürdiges Procedere offerieren. Grundsätzlich scheinen die jeweils zugrundeliegenden Interessen dieser Disziplinen mehr als nur graduell zu divergieren, da sie aus höchst unterschiedlichen Positionen argumentieren und sehr individuelle Fragestellungen zu verfolgen scheinen.<sup>2281</sup> Entgegen der (nicht nur in jüngerer Zeit) mehrfach konstatierten

<sup>2276</sup> Die Bildung eines sinnvoll behandelbaren, aber dennoch zugleich repräsentativen Korpus erwies sich nur unter einigen modellbildend-einschränkenden Prämissen als möglich (vgl. Kapitel 4.2): So wurde etwa neben einem zeitlichen Rahmen das Vorhandensein eines gewissen Maßes an »Wissenschaftlichkeit« in der Bearbeitung der zugrundeliegenden Fragestellung zum Kriterium erhoben, womit sich der Beginn der (unter weiter Auslegung) wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Libretto in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verorten ließe. Gleichzeitig wurde erkennbar, dass sich (auch aufgrund familialer Relationen) der Diskurs inhaltlich tendenziell in einen germanischen (Englisch, Deutsch etc.) und einen romanischen Sprachzweig (Französisch, Italienisch, Spanisch etc.) zu unterteilen scheint, wobei die Rezeption der italienischen oder französischen Fachliteratur innerhalb der englisch- und deutschsprachigen Diskussion erkennbar unterrepräsentiert ist, weswegen von einer einheitlich geführten wissenschaftlichen Disputation und Forschung a priori nicht die Rede sein kann. Damit wird zugleich sichtbar, dass sich die in dieser Arbeit herangezogene Forschungsliteratur und der damit korrespondierende Ideenraum – aus einer bestimmten Perspektive – lediglich als Teilbereich einer umfassenderen Librettoforschung offenbart und somit zweifelsohne nur eine bedingte Repräsentanz in Anspruch nehmen kann (es wurde versucht, dies bereits in der Titelgebung zu verdeutlichen, weshalb dort nicht von *der* Geschichte der Librettoforschung die Rede ist, sondern nur vom Beitrag *zu* einer solchen).

<sup>2277</sup> Grundsätzlich von Interesse ist nach wie vor, ob die Librettoforschung oder Librettologie als eigene Forschungsrichtung oder Disziplin betrachtet werden kann; daraus ergeben sich weitere zu behandelnde Fragestellungen wie etwa Überlegungen zu Zielen, Methodik, Trägerschaft und Theorie, die selbst wiederum in einzelne Teilbereiche zerfallen, wie Betrachtungen von Wort-Ton-Verhältnissen, semiotisch basierte Perspektiven (besonders die Bedeutungsfähigkeit von Musik betreffend), intermediale Ansätze etc. (siehe auch Kapitel 1).

<sup>2278</sup> Diese ist mittlerweile gleichermaßen mit ihren spezifischen Ausprägungen vertreten wie beispielsweise Romanistik, Anglistik, Amerikanistik, Germanistik, Slawistik etc., aber auch verschiedenen (neu-)philologischen Ausrichtungen.

<sup>2279</sup> Im Verlauf der Untersuchungen wurde die augenfällige Unterrepräsentation dieser Disziplin im Diskurs der Librettoforschung vielfach spürbar.

<sup>2280</sup> Wie etwa Komparatistik, Medienwissenschaft, Editionsphilologie, Translatologie, Linguistik etc.; partikulär lassen sich auch Beiträge aus entfernteren Gefilden wie Religionswissenschaft oder Rechtswissenschaft nachweisen.

<sup>2281</sup> Da sich, wie in Kapitel 4 ausführlich erläutert wurde, allerdings die in den einzelnen Beiträgen jeweils vertretenen Positionen nicht zwangsläufig mit der kumulierten Perspektive der Fachdisziplin ihres Publikationshintergrundes decken, erwies sich eine *Sortierung bzw. Bündelung dieser Texte nach den einzelnen Fachdisziplinen* als nicht hilfreich; da mit fortschreitender Differenzierung in den einzelnen Texten gleichzeitig eine erhöhte Anzahl teilweise

Meinung, dass die Librettoforschung inzwischen über eine einheitliche Theoriebildung oder ein anerkanntes methodisches (eigentlich eher methodologisches) System verfügen würde, muss nach dem hier erfolgten detaillierten Einblick in die relevante Forschungsliteratur zudem erneut und vehement darauf hingewiesen werden, dass dies – selbst bei wohlwollender Betrachtung – keineswegs der Fall ist. Trotz immer wiederkehrender Versuche, das Libretto nach universalen und ahistorischen gattungskonstituierenden Kategorien erfassen zu wollen, lässt sich bisher kein brauchbarer *Eigenschaftenkatalog* des Librettos ausmachen, da die Beschreibungen entweder nur aus Angaben bestehen, die ex negativo Differenzen zum Drama behandeln,<sup>2282</sup> oder lediglich Vorgänge der Umwandlung eines Sprechdramas zum Opernlibretto schildern. Versucht man daher, nach den großen Fluchtlinien der Librettoforschung von den frühen Schriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an über das 20. Jahrhundert hinweg bis hin zum gegenwärtigen Standpunkt zur Mitte der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts zu fahnden, wird deutlich, dass im Bereich der Librettoforschung nur wenige Konstanten, dafür aber viele problematische Aspekte vorhanden sind: Als gemeinsame und signifikante Eigenschaft der Librettoforschung zeigt sich damit ihre hohe Uneinheitlichkeit.

Das Bedürfnis, das Libretto als eigenen wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand zu formulieren und dementsprechend zu fokussieren, lässt sich jedoch in seinen frühesten Ausprägungen bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachweisen.<sup>2283</sup> Dennoch erklärt beispielsweise Caroline Gommel zur Entwicklung dieser Librettoforschung lapidar: »Ihre *Wissenschaftsgeschichte* und die Stellungnahmen zum Opernbuch unterliegen seit jeher den Schwankungen, die sich aus der immer wieder neu und anders festgelegten Rangfolge der Künste ergeben.«<sup>2284</sup> Unter Berufung auf die Monographie von Istel begründet sie dabei: »Von Forschungsgeschichte zu sprechen ist übertrieben, da die erste umfassende wissenschaftliche Darstellung erst 1914 erschienen ist«<sup>2285</sup>. Wenn jedoch der Zeitpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung das ausschlaggebende Kriterium für die Einstufung als eigene Forschungsdisziplin sein sollte, so wie Gommels Argumentation suggeriert, dann scheint damit zweifellos eine überaus heikle Diskussion eröffnet, denn es stellt sich in diesem Fall die Frage, weshalb nicht von einer Forschungs-, sondern lediglich einer Wissenschaftsgeschichte gesprochen werden sollte: Die Theaterwissenschaft beispielsweise konstituiert sich ebenfalls um den

---

hochgradig verschiedener Positionen vertreten wird, schied eine *Zusammenfassung nach diesen Standpunkten* also ebenso unergiebig aus, weil sich durch die große Menge an eingenommenen Positionen entweder dementsprechend unzählige Mehrfachzuordnungen der jeweiligen Autoren ergäben würden oder aber demgegenüber zu ihrer Bündelung eine derartige Vereinfachung erfolgen müsste, dass damit kaum noch aussagekräftige Erkenntnisse zu generieren wären.

<sup>2282</sup> Eine grundsätzliche Problematik solcher Gegenüberstellungen besteht darin, dass nicht das Libretto beschrieben wird, sondern nur diejenigen Kategorien, in denen es sich vom Sprechdrama unterscheidet; damit entsteht vielfach der Eindruck, es sei diesem gegenüber eine defizitäre Ausdrucksform. Oft wird in diesem Zusammenhang übersehen, dass aber weder das Libretto noch das Drama im Verlauf ihrer Entwicklung konstant sind, so dass in der Praxis gelegentlich bestimmte Librettphasen mit spezifischen Abschnitten des Dramas gegenübergestellt werden, aber fälschlicherweise als vermeintlich ahistorische universale Gattungsbeschreibungen verstanden werden. Wie die Analyse der Forschungsbeiträge ebenfalls offenbarte, erweist sich die Zuordnung bestimmter Konzepte (wie mimetisch/anti-mimetisch, dramatisch, episch, lyrisch etc.) auf Libretto und Drama als ebenso heterogen wie teilweise willkürlich, womit sie in dieser Applizierung keinen erkenntnisgenerierenden Mehrwert aufweisen können.

<sup>2283</sup> Vgl. Kapitel 4.2. Siehe dazu auch die Bibliographie (Kapitel 6.1).

<sup>2284</sup> Gommel 2002, S. 11 (Hervorhebungen im Original).

<sup>2285</sup> *Ibd.*, Anmerkung 2. Die Tatsache, dass der promovierte Musikwissenschaftler Edgar Istel als Privatgelehrter und Dozent (etwa an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin) tätig war, lässt keine befestigte Aussage über die Wissenschaftlichkeit seiner Schrift zu (über einen ähnlichen Hintergrund verfügt etwa bereits der gleichsam in der Musikwissenschaft promovierte Hermann Zopff (Zopff 1868)). Die Problematik der Entscheidung über den Beginn moderner wissenschaftlicher Librettoforschung wurde ausführlich in Kapitel 4.2 erläutert.



Zeitpunkt der Publikation von Istels Schrift – wäre ihr deswegen eine eigene Forschungsgeschichte abzusprechen?<sup>2286</sup> Es ist offensichtlich, dass – im Gegensatz etwa zur Institutionalisierung – der Zeitpunkt der Herausbildung einer wissenschaftlichen Forschungsbestrebung kaum relevantes Kennzeichen der Klassifizierung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin sein kann.<sup>2287</sup> Zielführender zeigen sich demgegenüber Abgrenzungsversuche einzelner Disziplinen über eine spezifische Profilierung hinsichtlich ihrer *Gegenstände*, *Perspektiven* oder *Methoden*.<sup>2288</sup> Während sich die Librettoforschung in diesen Dimensionen von konventionellen Herangehensweisen kaum trennscharf und überzeugend von anderen Disziplinen unterscheidet,<sup>2289</sup> kann eine (im engen Sinn verstandene) Librettologie dagegen ein stärker konturiertes Profil aufweisen: Sie weicht in ihrem Gegenstand<sup>2290</sup>, ihrer Perspektive<sup>2291</sup> und ihren Methoden<sup>2292</sup> von anderen Fachrichtungen ab. Allerdings ergeben sich gewisse grundsätzliche Einwände gegen die Entscheidung, trotz dieser Indizien auf einem Status als eigener wissenschaftlicher Disziplin zu bestehen: So wird nur selten eindeutig zwischen Librettoforschung und Librettologie differenziert, während überwiegend eine synonyme Verwendung beider Termini zugunsten der Librettoforschung erfolgt, weshalb eine eigenständige, quasi »reine« Librettologie im engen Sinn kaum nachhaltig praktiziert scheint; doch selbst dann blieben erhebliche Zweifel an der Validität einer solchen streng textorientierten Librettologie: Wie im Verlauf der bisherigen Untersuchung immer wieder nachvollziehbar wurde, scheinen Maßstäbe, die das Libretto ausschließlich unter literarischen Gesichtspunkten behandeln, es bestenfalls in Teilaspekten erfassen und beschreiben zu können, während wesentliche Bereiche, besonders musikalische oder theatrale Konstellationen betreffend, mit solchen ausschließlich *librettologischen* Methoden nicht greifbar sind und sich daher einer Analyse entziehen. Gerade vor der Erkenntnis, dass der Librettobegriff selbst unein-

<sup>2286</sup> Die ersten theaterwissenschaftlich orientierten Vorlesungen innerhalb der Germanistik hielten Max Herrmann ab 1900 an der Humboldt-Universität Berlin (damals Friedrich-Wilhelms-Universität) und Artur Kutscher ab 1909 an der Ludwig-Maximilians-Universität München; institutionell manifestierte sich die Theaterwissenschaft durch die erste eigene Institutsgründung in Berlin 1923.

Damit wird jedoch zugleich deutlich, wie sehr die institutionelle Verankerung auf die Verfestigung einer Disziplin einwirkt: In diesem Bereich zeigt sich die Librettoforschung zweifelsohne als defizitär, da sie bis heute keine vergleichbare Institutionalisierung vorweisen kann (vgl. Kapitel 4.11), womit möglicherweise ein schwerwiegendes Argument gegen ihre Einstufung als eigene wissenschaftliche Disziplin gefunden ist – jedenfalls wird daran erkennbar, dass seitens der Wissenschaft ein Bedürfnis nach Bündelung und Verdichtung der Librettoforschung hin zur institutionellen Manifestation nicht nachhaltig ausgeprägt ist.

<sup>2287</sup> Andernfalls könnten jüngere Ausprägungen wie etwa die Medienwissenschaft aufgrund mangelnden Alters ebenso wenig den Status einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin beanspruchen.

<sup>2288</sup> Die Filmwissenschaft unterscheidet sich von der Medienwissenschaft etwa durch die Fokussierung auf einen bestimmten *Gegenstand*, die Theaterwissenschaft grenzt sich von der Literaturwissenschaft beispielsweise signifikant durch ihre *Perspektive* auf das Drama ab, während sich die Komparatistik von der Literaturwissenschaft durch ihre eigene *Methode* des Vergleichs differenzieren lässt.

<sup>2289</sup> Zwar fokussiert die Librettoforschung einen *Gegenstand* (das Libretto), aber dieser wird als Teilaspekt der Oper von zahlreichen anderen Disziplinen in gleicher Weise behandelt. Außerdem scheint sie auch keine von der Opern- oder (Musik-)Theaterwissenschaft signifikant abweichende *Perspektive* vorweisen, da sie (gerade bei Berücksichtigung musikalischer Strukturen) kaum von einer librettozentrierten Opernforschung abzugrenzen wäre – auch nicht über ihre *Methodik*.

<sup>2290</sup> Die Librettologie behandelt (im Gegensatz etwa zur Librettoforschung) ausschließlich das Libretto.

<sup>2291</sup> Die Librettologie berücksichtigt keine musikalischen oder szenischen Einflussgrößen und besitzt damit eine exklusive Haltung gegenüber ihrem Gegenstand (freilich aus Sicht der Opernforschung gedacht; anders verhält es sich mit der Literaturwissenschaft).

<sup>2292</sup> Die Librettologie analysiert den Librettotext nur nach literarischen (nicht musikalischen, szenischen etc.) Prämissen und wird damit von der Opern- oder Theaterforschung abgrenzbar.

heitlich auf teilweise stark differierende Objekte angewandt wird<sup>2293</sup> und librettologische Untersuchungen nur selten wirklich das (dieser Prämisse einzig zulässige) literarische Substrat, sondern zumeist den (musikalisch-)dramatischen (Theater-)Text beschreiben,<sup>2294</sup> werden Validität und wissenschaftlicher Mehrwert eines derartigen *Procederes* nicht mehr vermittelbar. Damit wird die grundsätzliche Spannung einer *Erforschung des Librettos* augenfällig: Eine zu stark fokussierte Konzentration auf den Gegenstand »Libretto« in seiner textlich-literarischen Materialität führt zu einer viel zu eng gefassten Wahrnehmung, die in Form der *Librettologie* Sinn, Zweck und Potential des Librettos offenbar nicht gerecht zu werden vermag, während dagegen die Analyse des Librettos in und mit seinem spezifischen (musikalisch-szenischen) Wirkungskreis das Postulat einer eigenen *Librettoforschung* aufgrund (nahezu) identischer Zielstellungen einer übergeordneten Opern- oder Musiktheaterforschung obsolet werden lässt. Die in Kapitel 4 erfolgte Analyse und Diskussion als wichtig erachteter Beiträge bestätigt dabei, dass wissenschaftlich fundiert und grundsätzlich diskutiert derzeit weder von einer konsistenten Librettoforschung noch von einer validierten Librettologie ausgegangen werden kann.

Die in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchungen erlangen ihre Relevanz für die Diskussion um eine qualifizierte Librettoforschung im wissenschaftlichen Sinn nicht nur dadurch, dass sie den ersten umfassenden Versuch darstellen, die dazu gehörenden Frage- und Problemstellungen gänzlich ohne die Dominanz und die spezifischen Anforderungen und Haltungen einer bestimmten Fachdisziplin zu bündeln und zu systematisieren, sondern zugleich deswegen, weil sie ein erster Beitrag zur umfassenden Beschreibung und Systematisierung der Entwicklungsgeschichte der Librettoforschung selbst sind; beide Aspekte mussten dabei in gleicher Weise als *Desiderat* betrachtet werden. Gerade für den adäquaten Umgang mit der Entwicklungsgeschichte der Librettoforschung von zentraler

<sup>2293</sup> Durch die in Kapitel 4 vorgenommene Diskussion der relevanten Ansätze wurde deutlich, dass stets überprüft werden muss, welche Textvariante vorliegt und als Grundlage zur Analyse herangezogen wird, denn meist erfährt der zur Vertonung angebotene oder verwendete Text in diesem Prozess (erhebliche) Änderungen, weshalb der in der Partitur notierte Text vom Textbuch (signifikant) abweichen kann; gleichzeitig ist aber wiederum oft nicht das vollständige Textbuch auch in der Partitur notiert (gerade gesprochene Dialoge, Rezitative oder Nebentexte wie Regieanweisungen etc. sind nur selten komplett in der Partitur vorhanden, so dass die Einsichtnahme in das Textbuch dennoch notwendig ist). Daneben weichen die für das Mitlesen im Theater gedruckten Libretti von im Rahmen von Werkausgaben von Literaten publizierten Textfassungen vielfach auffällig ab, da sie jeweils einem anderen Zweck dienen (literarische vs. theatrale Verwendung) und beispielsweise Letztere alleine durch ihre Typographie den Eindruck erwecken, sie seien wie Sprechdramen zu behandeln. Zusätzlich verkompliziert wird die Situation dadurch, dass für viele der hier beschriebenen Textstadien (Teil-)Übersetzungen existieren, die sich ebenfalls an bestimmten Absichten (Lese- vs. Hörtexte) orientieren.

<sup>2294</sup> Die Vielzahl der in diesem Bereich kursierenden Textbegriffe und Positionen erschwert eine einheitliche Verständigung über adäquate Analysegegenstände und -positionen, die sich einerseits auf materielle Speicherformen beziehen (Libretto, Partitur), aber andererseits auch am szenischen Ineinanderwirken von Text und Musik interessiert sind, ohne dabei jedoch auf eine konkrete Aufführung oder Inszenierung zu referieren, weshalb die in der Theaterwissenschaft verwendeten Operatoren *Inszenierungs-* und *Theatertext* weniger gut geeignet scheinen, da sie nicht auf das Werk, sondern dessen (individuelle) Umsetzung zielen; nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass eine solche Trennung höchst virtuell ist, denn »das Werk« existiert streng genommen nur in den beiden Stadien *Speicherform* oder konkreter (aber zugleich individueller) *Aufführung* und eben nicht zwischen diesen beiden Polen.

Deswegen fehlt ein adäquater und praktikabler Textbegriff, denn während Libretto und Partitur als Speicherformen die szenische Dimension nicht abzubilden vermögen (da sie nur die zugrundeliegende Intention zur Aufführung beschreiben) und somit für eine umfassende Analyse offenbar zu kurz greifen, wäre das Heranziehen bestimmter Inszenierungen demgegenüber wiederum zu speziell, um sich einem Werk in seiner grundsätzlichen, nicht durch individuelle Inszenierung verstellten Verfasstheit nähern zu können. Stephanie Großmann erstellt für dieses Dilemma zwar ihr Konzept des *potentiellen Bedeutungsrahmens* (Großmann 2013, S. 105, Kapitel 4.10), allerdings kann auch damit keine Auflösung dieser Spannung zwischen Textualität und Performativität (oder Textebene (*énoncé*) und performativer Darstellungsebene (*énonciation*)) erreicht werden. Deutlich wird, dass dieser Aspekt den analytischen Blick auf das Libretto nachhaltig versperrt.

Bedeutung zeigt sich ein oftmals verzerrt erscheinendes Selbstverständnis, das vor allem durch eine zu geringe Rezeption wesentlicher Publikationen entsteht, wodurch viele Beschreibungen auf unsolider Datenbasis erfolgen. Dies betrifft Aussagen über die Anfänge der Librettoforschung ebenso wie Schilderungen ihrer Zielstellungen und Vorgehensweisen; im Besonderen auch die jeweilige Rolle der daran beteiligten Fachdisziplinen. Die aufgrund der Untersuchungen dieser Arbeit erzielten Ergebnisse sind dabei in der Lage, manch sachlich unsauber formulierte oder gar zweifelhafte Angabe korrigieren zu können. So stellte sich etwa entgegen dem oft getätigten Vorwurf, die Musikwissenschaft würde den Operntext »schon immer« bestenfalls nachlässig behandeln, heraus, dass sich das erste weiterführende wissenschaftliche Interesse am Operntext (zumindest in der deutsch- und englischsprachigen Forschung) eindeutig im Bereich der Musikwissenschaft verorten lässt, die in dieser *Initialphase*, welche – unter großzügiger Auslegung – ungefähr von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts reicht (vgl. Kapitel 4.2), nachhaltig den Blick auf das Libretto und dessen Literarizität lenkt, während demgegenüber die Literaturwissenschaft keineswegs von Anfang an für die Aufwertung des Librettos »kämpfte«, weil sie in dieser ersten Periode dem Libretto kaum Autarkie oder Autonomie unterstellt, sondern von einer abhängigen literarischen Form ausgeht.<sup>2295</sup> Ab den 1960er Jahren (vgl. Kapitel 4.3) zieht sich die Musikwissenschaft allerdings von ihrer (fast avantgardistischen) Position zurück und verfiert nun überwiegend eine konventionellere Sichtweise, die insofern hybrid ist, als sie auf der einen Seite zwar die Abhängigkeit des Librettos von musikalischen und/oder theatralen Faktoren überdeutlich herausstellt,<sup>2296</sup> aber andererseits dennoch den literarischen Aspekt inkludiert; dies wird in Begriffen wie *Zweckdrama*, *Pseudogattung* o. ä. zum Ausdruck gebracht. Diese Position findet sich auch gegenwärtig noch deutlich sichtbar in der Mehrzahl der musikalischen Nachschlagewerke (vgl. Kapitel 4.6). Demgegenüber ist es unzweifelhaft der Komparatistik anzurechnen (vgl. Kapitel 4.4), dass sich ein nachhaltiges Interesse an den spezifischen Wechselverhältnissen von Wort und Ton ergeben hat<sup>2297</sup> (wenn es auch, gerade was die Semantizität und Semiotizität der Musik anbetrifft, nicht immer und noch immer nicht befriedigend geklärt wurde); neben den 1970er Jahren (vgl. Kapitel 4.5) ergibt sich eine weitere Blütephase dieser Richtung in den 1990er Jahren, die allerdings Höhe- und Endpunkt zugleich darstellen, weil die musikoliterarischen Studien in den intermedialen Forschungsansätzen aufzugehen scheinen (vgl. Kapitel 4.9). Obwohl sich ab den 1970er Jahren eine nachweisbare Selbstreferenz zu bilden beginnt (vgl. Kapitel 4.5), die sich in den 1980er Jahren sichtbar verdichtet (vgl. Kapitel 4.7), kann jedoch keine valide und trennscharfe Unterscheidung zwischen librettozentrierter Opernforschung und einer selbstständigen Librettoforschung vorgenommen werden. Erst mit der Herausbildung einer ausschließlich literaturwissenschaftlich ausgerichteten und somit musikalische (und meist auch theatra-

<sup>2295</sup> Die nachhaltige Inanspruchnahme des Librettos durch die Literaturwissenschaft und die damit verbundene Klassifizierung als autonomen Gegenstand scheint in der Breite frühestens ab den 1970er Jahren belegbar (vgl. Kapitel 4.5) und verdichtet sich erst in den 1990er Jahren hin zur (allerdings inkonsistenten) Librettologie (vgl. Kapitel 4.9 und 4.10).

<sup>2296</sup> Im Übrigen findet sich auch außerhalb dieses Bereichs das Phänomen, dass das Libretto als (teilweise signifikant) abhängiges Objekt beschrieben wird, aber nicht weiter ausgeführt ist, worin diese Abhängigkeit eigentlich gesehen wird, die sich schließlich auf musikalische, dramatische, theatrale oder weitere Aspekte beziehen kann (womit aber jeweils höchst unterschiedliche Konstellationen für dessen Verständnis und Analysemodelle entstehen).

<sup>2297</sup> Vergessen werden darf dabei jedoch nicht, dass für die Komparatistik die Auseinandersetzung mit dem Libretto als Element der Oper nur ein Aspekt unter gleichwertigen anderen ist (wie etwa Vokalmusik oder musikalische Strukturen in der Literatur); lediglich Ulrich Weisstein beschäftigt sich aus weiterführenden Interessensgründen mit dem Operntext.

le) Aspekte vernachlässigenden Librettologie seit den 1990er Jahren (vgl. Kapitel 4.9) scheint aus Sicht vieler Wissenschaftler die Grenze zur Bildung einer eigenen Disziplin überschritten, weswegen der Beginn der Librettoforschung oft in den 1980er Jahren gesehen wird. Allerdings finden sich ebenso Ausführungen, die demgegenüber die 1970er oder in gleicher Weise auch die 1950er Jahre als Geburtsstunde der Librettoforschung verstehen, wobei nach der Einsichtnahme in die relevante Literatur diese Zeitpunkte aber kaum unterstützt werden können.<sup>2298</sup> Es wird damit deutlich, dass eine mehrfach beschriebene abgeschlossene Formung der Librettoforschung zur eigenen Disziplin aufgrund des vorliegenden Materials kaum konstatiert werden kann und auch gegenwärtig keine höhere Homogenität in den zugrunde gelegten Fragestellungen, der Methodik oder disziplinären Verortung nachzuweisen ist<sup>2299</sup> – trotz einer erhöhten Anzahl an sich daran beteiligenden Fachdisziplinen oder verschiedener umfangreicher Theoriebildungen.<sup>2300</sup> Als eindeutiger und auffälliger Befund ergibt sich eine signifikante Verlagerung des Interesses am Operntext in die Literaturwissenschaft – nicht nur im Rahmen der (eng verstandenen) Librettologie (vgl. Kapitel 4.10), wobei jedoch deren »radikale« Ausprägung – wie sie etwa von Albert Gier proklamiert wird – nur spärlich verfolgt wird, während sich die Mehrheit der Beiträge in einer methodischen und theoretischen Grauzone bewegt;<sup>2301</sup> eine Profilierung kann nur in Teilmomenten erkannt werden. Es wird damit deutlich, dass sich die Librettoforschung – wohl auch durch die Absenz der (Musik-)Theaterforschung – zum gegenwärtigen Zeitpunkt in erster Linie im Rahmen einer diffusen Librettologie abspielt,<sup>2302</sup> aber damit oftmals kaum zu weiterführenden oder validen Erkenntnissen beizutragen vermag. Dies wird vielfach auch dadurch bedingt, dass als vermeintliches (zu oft sogar gänzlich unbewusst gesetztes) Paradigma die italienische Gesangsooper des 19. Jahrhunderts herangezogen wird, die zwar auf der einen Seite unzweifelhaft ein Erfolgsmodell darstellt, aber in gleicher Weise ebenso wenig repräsentativ pars pro toto für den gesamten Bereich dessen dienen kann, was gemeinhin als »Oper« zu verstehen wäre.

<sup>2298</sup> So lässt sich die Forschungsliteratur auf der einen Seite etwa erheblich weiter als bis in die 1950er Jahre zurückverfolgen (vgl. Kapitel 3.2.2), während auf der anderen Seite die Emanzipation der Librettoforschung (im Gegensatz zu ihrer perspektivischen Differenzierung) in den 1970er Jahren nur schwer als wesentlich höher aufgefasst werden kann als etwa in den 50er oder 60er Jahren.

<sup>2299</sup> Daher finden sich keine einheitlichen Haltungen zu Eigenschaften, Analysemethoden oder »Theorie« des Librettos; jeweils »neu« aufgerufene Ansätze (z. B. semiotische Analysemodelle (vgl. Kapitel 4.7), musiko-literarische Perspektiven (vgl. Kapitel 4.5 und 4.9), intermediale Theorien (vgl. Kapitel 4.9), diverse Kommunikationsmodelle (vgl. Kapitel 4.8 und 4.10) etc.) sorgen zwar partiell für neue Impulse, können jedoch die grundlegenden Fragen nicht zufriedenstellend beantworten.

Besonders bei der Beschreibung universaler (Gattungs-)Eigenschaften des Librettos wird in aller Regel übersehen, dass diese oft weniger »universal«, sondern nur für bestimmte Zeit-Ort-Kombinationen gültig sind, zugleich aber – bis auf marginale Ausnahmen – als Gegensätze oder Abweichungen zum Sprechdrama entwickelt werden, womit ihre Aussagekraft nur noch eine sehr bedingte ist (auch, weil das Sprechdrama selbst in seiner Entwicklungsgeschichte nicht konstant ist).

<sup>2300</sup> Etwa Beck 1997, Gier 1998a, Gostomzyk 1009, Müller 2010.

<sup>2301</sup> So ist etwa bis heute nicht zweifelsfrei oder mehrheitlich befriedigend geklärt, ob das Libretto nun ein literarisches Genre ist und falls ja, welche literarischen Eigenschaften es dann eigentlich konkret aufweisen würde, die als »echte« überzeitliche (Gattungs-)Beschreibung (zumindest versuchsweise) ernstzunehmenden Charakter besäßen.

<sup>2302</sup> So wird etwa mehrfach der Ansatz vertreten, dass das Libretto einerseits ein vollkommen selbstständiger literarischer Text mit eigener Bedeutungsebene sei, der unabhängig sämtlicher theatraler oder musikalischer Einflüsse analysiert werden könne und erst im Zusammenwirken mit der Musik eine »andere« oder »spezifische« Bedeutungskonfiguration erhalten würde; allerdings wäre diese Perspektive bestenfalls dann verhandelbar, wenn als Textgrundlage auch nur eine literarische Librettovariation herangezogen werden würde. Da jedoch überwiegend theatrale oder zum Hören bestimmte Ausgaben des Librettotextes auf Basis dieser These betrachtet werden, handelt es sich hierbei unzweifelhaft um ein nicht validiertes Vorgehen.

Wurde bisher unterstellt, dass sich ein Synthetisieren dieser uneinheitlichen Ansätze zu einer Theorie des Librettos aufgrund der Vielzahl der divergierenden Belange dieser Menge an fachlichen Fragestellungen als unmöglich zeigen würde, so ergibt sich als wesentliches Ergebnis der in dieser Untersuchung durchgeführten Überlegungen die Beobachtung, dass die Vielzahl an Unvereinbarkeiten, Unstimmigkeiten und angreifbaren Punkten weniger aus den jeweils differierenden Fachperspektiven, zugrundeliegenden Fragestellungen oder (fragwürdigen) Methoden resultiert, sondern in erster Linie der Konsequenz eines unkonturierten und uneinheitlich verwendeten Librettobegriffs geschuldet ist, womit sich die Agenda von der Frage nach Zielen, Aufgaben, Methodik, Verortung etc. der Librettoforschung bzw. Librettologie nicht unbedeutend verschiebt: Zu klären wäre zunächst, was überhaupt sinnvoll und zielführend unter dem Terminus *Libretto* verstanden werden kann oder zu verstehen wäre. Analog zu der im Zusammenhang mit einer Definition der Literaturoper besprochenen Forderung (siehe Kapitel 3.2), dass zunächst der Begriff zu klären ist, bevor eine zweckmäßige Benennung erfolgen kann, scheint es dementsprechend inzidiert, zuerst den Terminus *Libretto* näher zu beleuchten, bevor erörtert werden kann, welche Aufgaben von einer sich damit auseinandersetzen *Librettoforschung* zu leisten wären.

## 5.2 Diversität des Libretto-Begriffs

Als eine der wesentlichen Ursachen für die schwächliche Konstitution der Librettoforschung muss die Vagheit des Begriffs *Libretto* selbst gelten: Eine grundsätzliche Unschärfe ergibt sich dabei durch seine Verwendung in unterschiedlichen Systemen, denn die Bezeichnung »Libretto« im Sinne einer *Informationsgrundlage*<sup>2303</sup> wird für divergierende Theaterformen benutzt, aber ebenso für nicht an das Theater gekoppelte, aber dennoch szenische Formen inkludierende Konzeptionen; oder demgegenüber für zwar auf musikalisch-dramatische Prinzipien zurückgreifende, aber nicht auf theatrale Darstellung zielende (geistliche) Ausprägungen: Es handelt sich um unterschiedliche (Kunst-)Gattungen im musikalisch-gesanglich-szenischen Bereich wie etwa Oper, Operette, Musical, Oratorium, Kantate, geistliches Drama, Passionsspiel, Ballett oder Pantomime. Einerseits unterscheiden sich diese Formen nicht derart eindeutig voneinander, dass aussagekräftige Abgrenzungen ohne Weiteres möglich sind; sie besitzen jedoch auf der anderen Seite auch keinen augenfälligen gemeinsamen Nenner – außer der kollektiven Verwendung des Librettobegriffs, wobei dieser jedoch in manchen Bereichen eher selten (Kantate, geistliches Drama, Passionsspiel) oder fakultativ (Ballett, Pantomime) angewandt wird, währenddessen er bei anderen Ausprägungen obligatorisch (Oper, Operette, Musical, Oratorium) ist. Nun lassen sich zwar unter diesen Objekten einzelne gemeinsame Gruppierungen herstellen,<sup>2304</sup> aber demgegenüber scheinen keine augenfälligen übergreifenden Gemein-

<sup>2303</sup> Bewusst sollen hier Begriffe wie *Handlungsgerüst*, *dramatische Vorlage* etc. vermieden werden, um sich nicht zu sehr auf bestimmte konventionelle Formen zu beschränken, da ein Libretto mehr als nur dramatisch-konzipierte Handlung zu speichern vermag (etwa – bei den frühen Formen – Aussagen über Ort, Besetzung etc.). Da jüngste Ausprägungen zudem nicht mehr zwingend über eine Handlung im konventionellen Sinn verfügen, schiene eine möglichst neutrale Formulierung adäquat, da allgemein der Aspekt des Speicherns und Bereithaltens von Information betont wird.

<sup>2304</sup> Das Ballett besitzt zwar keine gesangliche Artikulation, teilt sich aber mit der Oper die Musik und die Darstellung von Handlung, während die Pantomime ohne Wort und Ton auszukommen vermag, aber dennoch auch Handlung vermitteln kann; das Oratorium teilt sich mit Ballett und Oper die Musik, verlangt jedoch keine Darstellung von

samkeiten zwischen ihren verschiedenen Librettobegriffen zu existieren, womit die Anwendung des Begriffs *Libretto* auf alle diese Bereiche gleichermaßen zufriedenstellend begründbar wäre. Die Analogien und Differenzen dieser durch den Librettobegriff verbundenen *Gattungsgemeinschaft* lassen sich dennoch in einer Tabelle exemplarisch veranschaulichen:

	Musik	Gesang	gesprochene Dialoge	Tanz	weltliche Thematik	geistliche Thematik	dramatische Handlung	szenische Handlung
Oper	x	x	o	o	x	-	x	x
Operette	x	x	x	o	x	-	x	x
Musical	x	x	x	o	x	-	x	x
Oratorium	x	x	o	-	-	x	o	o
Kantate	x	x	o	-	-	x	-	o
geistliches Drama	o	o	x	-	-	x	x	x
Passionsspiel	o	o	x	-	-	x	x	x
Ballett	x	-	-	x	x	-	x	x
Pantomime	o	-	-	o	x	-	x	x

x = obligatorisch, o = fakultativ, - = nicht vorhanden

Wenn auch diese Tabelle<sup>2305</sup> nur eine grobe Orientierung geben kann, so wird dennoch damit eine potentielle jeweilige Schnittmengenbildung zwischen diesen verschiedenen Gattungen (oder Gattungsausprägungen) hinsichtlich der Dimensionen an Ausdrucksmöglichkeiten und Artikulationsmodi klar erkennbar – aber ebenso deutlich werden auch die vorhandenen Differenzen. Ursache dafür sind spezifisch ausgeprägte Verwandtschaftsverhältnisse; so teilen sich beispielsweise Oper und Oratorium musikalische Erbanlagen, die besonders in den frühen Phasen in Analogien hinsichtlich Besetzung oder musikalischer Formsprache sichtbar werden, während die Verbindung zu geistlichem Drama und Passionsspiel einerseits über theatrale Aspekte erfolgt, aber – etwa in Fall des Oratoriums – ebenso über die sakrale Thematik; Oper und Operette teilen sich viele Merkmale, aber unterscheiden sich in der Verwendung gesprochener Dialoge, während Operette und Musical zwar in dieser Tabelle über gleiche Eigenschaften verfügen, sich aber dennoch hinsichtlich ihrer Dramaturgie, Spielstätten und Publikumsschicht voneinander abgrenzen;<sup>2306</sup> diese Beschreibungen können in entsprechender Weise weiter fortgeführt werden. Aufgrund dieses Sachverhalts sieht sich eine Librettoforschung mit der grundlegend zu klärenden Auswahl und Definition ihrer Gegenstände konfrontiert – ein bis heute bestehendes Desiderat: Aufgrund einer gemeinsamen Begriffsverwendung alleine kann die Errichtung einer allumfassenden Librettotheorie nicht gefordert werden.<sup>2307</sup> Demge-

---

Handlung und bewegt sich dagegen im sakralen Raum usw.

<sup>2305</sup> Sonder- oder Mischformen wie etwa opéra-ballet oder Opera-ballo, ballet d'action oder ballet-pantomime können hier ebenso wenig berücksichtigt werden wie Madrigalkomödien, Szenische Kantaten, etc.

<sup>2306</sup> Damit zeigt sich zugleich, wie wenig die Tabelle als festumrissene Systematik veranschlagt werden darf (weil auch in ihr nicht sämtliche Dimensionen berücksichtigt werden können); sie dient in diesem Rahmen in der Tat lediglich zur visuellen Bündelung von Sachverhalten, die andernfalls eine erheblich umfangreichere sprachliche Deskription einfordern würden.

<sup>2307</sup> Nur, weil in unterschiedlichen Bereichen der Begriff *Libretto* Verwendung findet, kann noch nicht zwangsläufig von einem identischen Gegenstand ausgegangen werden, von dem die Etablierung einer übergreifenden Forschungsrichtung abgeleitet werden könnte (in ähnlicher Weise würde beispielsweise, obwohl es sich in allen Fällen um *Texte* handelt, zwischen Dantes *Göttlicher Komödie*, dem Beipackzettel einer Aspirin®-Packung, der schriftlichen Be-

genüber scheinen aber strukturelle Analogien vorhanden zu sein, die eine pauschale Ablehnung eines solchen Ansatzes wiederum angreifbar werden ließen.<sup>2308</sup> Die weit überwiegende Mehrheit der Publikationen, die sich als Beiträge zur Librettoforschung verstehen (lassen), beschäftigt sich jedenfalls beinahe ausnahmslos mit der Oper (und zielt dort wiederum mehrheitlich auf den »seriösen« Bereich): De facto lässt sich daher die Librettoforschung in ihrer kontemporären praktischen Ausprägung als eine *Opernlibrettoforschung* beschreiben. Untersuchungen zu Nebenformen wie beispielsweise der Operette sind rar, wurden aber im Rahmen dieser Arbeit ausdrücklich berücksichtigt,<sup>2309</sup> um den Status der Librettoforschung in einer möglichen Breite demonstrieren zu können – ebenso wurden daher beispielhaft Beiträge zum Oratorium berücksichtigt.<sup>2310</sup> Deutlich zutage tritt dabei die Einflussnahme der Opernlibrettoforschung auf die anderen Bereiche,<sup>2311</sup> womit festzuhalten wäre, dass diese eindeutig dominiert und eine »echte«, sämtliche Begriffsausprägungen umfassende *allgemeine Librettoforschung* (zumindest derzeit) nicht existent ist.

Wenn also Albert Gier sagt »Ehe das Libretto als Text wahrgenommen wird, ist es Buch.«<sup>2312</sup>, beschreibt er damit zugleich eines der grundlegenden Probleme der Librettoforschung, denn diese verfügt – wie in den vorhergehenden Untersuchungen der relevanten Forschungsliteratur sichtbar wurde – über keine grundsätzliche (und daher auch nicht einheitliche) Klärung ihres Gegenstandes, weshalb der Begriff *Libretto* auch heute noch unscharf zwischen diversen Textstadien und Druckformen zirkuliert, die sich zwar einerseits auf einen ähnlichen Aspekt beziehen (den »Text« einer »Oper«)<sup>2313</sup>, aber andererseits je nach Zweckbestimmung recht unterschiedliche Ausprägungen und Aufbereitungen dieses Textes darstellen können (beispielsweise dem Komponisten zur Vertonung gereicher Text, zum Mitlesen während einer Aufführung im Theater gedachter und daher gedruckter Text, im Rahmen literarischer Werkausgaben von Librettisten bzw. Schriftstellern publizierter Text, aber auch dramatischer Handlungstext; im weiteren Verständnis dann auch musikdramatische Dramaturgie etc.). Es gilt daher, die tatsächlich praktizierte Verwendung sowie die potentiellen sinnvollen Anwendungskonfigurationen des Terminus *Libretto* systematisch aufzubereiten. Während etymologische Aspekte bereits in Kapitel 2 beschrieben wurden, soll es im Folgenden um eine konkrete kontemporäre Begriffsbenutzung im Rahmen der Librettoforschung gehen (und somit quasi um eine gewisse »Pragmatik des Librettobegriffs«). Um sich daher einem möglichen Kernbereich der engen Begriffsverwendung des Terminus *Libretto* annähern zu können, wäre ein Ausschluss derjenigen

---

gründung eines Gerichtsurteils sowie einem Internet-Blog unterschieden werden müssen und dennoch kaum der Ruf nach Einrichtung einer universalen, aber dennoch zugleich spezialisierten *Textwissenschaft* erfolgen, um all jene Objekte gemeinsam analysieren zu können).

<sup>2308</sup> So ergeben sich etwa Analogien dieser divergierenden systematischen Librettoarten durch die jeweilige Bereithaltung und Speicherung von Informationen in Form verschriftlichter Sprache, die im performativen Vollzug in eine andere Ausdrucksform konvertiert wird (zu Gesang, Tanz, Pantomime etc.), wodurch einige identische Prozesse zu unterstellen wären (um am simplen, aber eingängigen Beispiel zu verdeutlichen, müssten wohl die 3. Sinfonie (F-Dur) von Johannes Brahms und die Klingelmelodie eines Smartphones grundsätzlich – wenn auch zweifellos im weiten Sinn – gleichermaßen als Musik bzw. musikalisch gelten).

<sup>2309</sup> Etwa Quissek 2012.

<sup>2310</sup> Scheitler 2005, Kowald 2007, Loeser 2011.

<sup>2311</sup> Die Arbeiten von Quissek 2012 und Kowald 2007 beispielsweise beziehen sich in ihrem Kern ganz wesentlich auf die Aussagen zum Opernlibretto von Gier 1998a.

<sup>2312</sup> Gier 1998a, S. 3.

<sup>2313</sup> Im Verlauf der in Kapitel 4 geführten Untersuchungen wurde erkennbar, dass die beiden Termini *Text* und *Oper* kaum auf fest umrissene Denotate referieren, sondern selbst wiederum eine Vielzahl verschiedener Assoziations- und Bezugsmöglichkeiten bereitstellen.

Elemente dieser den Librettobegriff verwendenden Gemeinschaft vorstellbar, die kaum darauf zurückgreifen und weder historisch noch systematisch unmittelbar damit assoziiert scheinen (wie Kantate, geistliches Drama, Passionsspiel); außerdem kann zunächst eine Konzentration auf diejenigen Gattungen erfolgen, die sowohl Musik als auch Gesang als konstitutive Bestandteile aufweisen (womit Ballett und Pantomime keine Berücksichtigung fänden; gleichzeitig zeigen sie bestenfalls nur eine fakultative Begriffsverwendung).<sup>2314</sup> Als Kernzone der Verwendung des Terminus *Libretto* ergeben sich damit innerhalb dieser Gattungsgemeinschaft die Elemente Oper, Operette, Musical und Oratorium. In dieser Gruppe wiederum weicht das Oratorium systematisch auffällig von den anderen Objekten ab, da es neben einer explizit geistlichen Thematik weder den Bühnentanz als obligatorischen Bestandteil vorweisen kann noch zwingend über eine dramatische Handlung verfügen muss, die szenisch gezeigt wird. Das übrige Feld dezimiert sich zusätzlich, wenn – aus einer größeren, unzweifelhaft systemorientierten Perspektive – Operette und Musical in gewissem Sinn als Entwicklungsstufen und Subgenera der Oper verstanden würden,<sup>2315</sup> die damit den eigentlichen Nukleus des Begriffs *Libretto* darzustellen scheint. Wenn auch (wie etwa in Kapitel 2 ersichtlich wurde) der Terminus *Oper* selbst ebenfalls kaum widerspruchsfrei definiert werden kann (und gemeinhin in Bezug zum Begriffsfeld Musiktheater sowie seiner divergierenden Subgenera zu setzen wäre),<sup>2316</sup> so ist dennoch die Suche nach der Pragmatik des Librettobegriffs zunächst auf diesen Abschnitt zu limitieren, da (wie in Kapitel 2 gezeigt wurde) neben der hier nahezu obligatorischen Benutzung der Bezeichnung *Libretto* auch dessen etymologische und sachgeschichtliche Ursprünge zu verorten sind. Wenn Gier entsprechend formuliert (»Im Übrigen wird man unter der Rubrik ‚Libretti‘ sinnvollerweise Texte von Opern, Operetten und Musicals zusammenfassen [...]«<sup>2317</sup>), so darf nicht vergessen werden, dass diese Einschränkung mehr eine willentliche ist und weniger eine sich unmittelbar aus dem gegebenen Sachverhalt ableitende Notwendigkeit, den Begriff auf den unmittelbaren Bereich der Oper zu limitieren.

Im Umfeld der Oper erscheint das Libretto jedenfalls zuerst, und zwar als *gedruckter Hilfstext*, der zum Mitlesen der Gesangstexte konzipiert ist, womit Zweck und Beschaffenheit dieser Textform deutlich umrissen sind;<sup>2318</sup> eine moderne Variante dieses Prinzips findet sich beispielsweise gegen-

<sup>2314</sup> Außerdem scheinen Ballett- und Pantomime-Libretto andere Inhalte als das Opernlibretto zu transportieren, denn die dort niedergelegten Informationen werden in der Aufführung nicht in gesprochene oder gesungene Sprache umgewandelt, sondern in körperliche, aber stumme Bewegung bzw. Aktion, weshalb zu unterstellen wäre, dass die Prämissen der Konzeption von Ballett- und Pantomime-Libretto grundlegend andere sind als beim Opernlibretto (so spielen etwa Aspekte wie Versvertonung oder Sangbarkeit des Textes beim Ballettszenario keine Rolle).

<sup>2315</sup> Wie in den bisher durchgeführten Überlegungen immer wieder sichtbar wurde, kann eine solche Pauschalisierung nur für grobe Annäherungen aus größerer Entfernung aufrechterhalten werden.

<sup>2316</sup> Selbst unter Ausklammerung der Bereiche Operette und Musical bleiben innerhalb des Begriffsraums *Oper* noch derart viele unterschiedliche Ausprägungen an Gattungen und Genres, dass der Terminus in der Tat nur als Hilfskonstruktion nutzbar scheint (etwa um eine Auswahl an Werken darunter zu vereinigen, die »traditionell« qua Bedeutungszuschreibung dort positioniert werden).

<sup>2317</sup> Gier 1998a, S. 5.

<sup>2318</sup> »Diese Ad-hoc-Ästhetik der frühen Oper, die nicht auf die Konstante des Werks, sondern auf den Ereignischarakter der Aufführung und deren effektive Vermarktung abzielte, spiegelt sich in Art und Verbreitung der verwendeten Materialien, die der heutigen Forschung als Quellen zur Verfügung stehen. In der ‚Opera mercenaria‘ Venedigs im 17. Jahrhundert waren dies vor allem das ‚Libretto‘ sowie das ‚Argomento e Scenario‘, die sich direkt an das zahlende Publikum wandten, Ersteres zum Mitlesen des Textes während der Aufführung, Letzteres im Straßenverkauf als werbewirksamer Vorabinweis auf die Handlung und Bühnenbilder des Stücks. In beiden Fällen handelte es sich um Billigprodukte von Gebrauchsliteratur, die überwiegend nach einmaliger Benutzung weggeworfen wurden und nur dank passionierter Sammler in wenigen Einzelstücken bis heute überlebt haben.« (Döhring 2011, S. 38f.).



wärtig in Form projizierter Übertitel während der Aufführung. Hinsichtlich dieser ursprünglichen Ausprägung des Librettos würde sich eine Librettoforschung oder Librettologie in erster Linie mit diesen gedruckten Texten als historischem Phänomen auseinandersetzen müssen. Diese Druckerzeugnisse wurden meist rasch und kostengünstig produziert, eine weitere Verwendung außerhalb der Aufführung war nicht vorgesehen.<sup>2319</sup> Durch die enge Bindung dieser Libretti an konkrete Aufführungskonstellationen scheinen sie mit der jeweiligen Inszenierung und Aufführung, vor allem jedoch der korrespondierenden Vertonung untrennbar verbunden und können daher kaum als vom individuellen Theaterereignis unabhängig betrachtet werden.<sup>2320</sup> Wenn sie auch heute oft die einzig überlieferten Speicherformen älterer Opern(-texte) darstellen, so darf nicht vergessen werden, dass solche Librettodrucke ursprünglich keine Instrumente zur Speicherung eines musiktheatralen Werkes darstellen, sondern für einen bestimmten ephemeren Zweck gefertigt wurden. Eine Neutralisierung hin zu allgemeineren Fassungen, die nicht an ein bestimmtes Aufführungskonzept gebunden und somit mehrfach verwendbar waren, fand frühestens ab 1800 statt.<sup>2321</sup> Einen möglichen Schwerpunkt einer Librettologie, die sich mit dem historischen Librettodruck auseinandersetzt, müsste damit eine in buchwissenschaftliche Richtung orientierte Vorgehensweise darstellen und sich dementsprechend mit Papierformaten, Druck- und Satztechniken, spezifischen Formen und Entwicklungen der Peritexte (wie Titulierungen, Widmungen, Vor- und Geleitworten (z. B. dem *Argomento*), Auflistungen der Mitwirkenden, optionalen, alternativen oder unterstützenden Textteilen (wie *versi virgolati* bzw. *virgolette*)) sowie sozialgeschichtlichen Aspekten (oft verdienten die Librettisten (nur) am Verkauf dieser Textbücher) auseinandersetzen.

Da diese gedruckten »theatralen« Hilfstexte nicht die einzigen vorhandenen Fassungen des Operntextes darstellen, müsste eine weitere Aufgabe dieser historischen Librettoforschung zudem darin bestehen, spezifische Änderungen und Differenzen zwischen den unterschiedlichen Textarten, vor allem jedoch ihren jeweiligen Bedingungen zu bestimmen: Denn außer den gedruckten Textbüchern, die als Hilfsmittel der theatralen Aufführungssituation verstanden werden können, existieren einerseits noch zur Vertonung gereichte oder herangezogene Fassungen (quasi als evolutionäre Vorstufe) sowie andererseits im Rahmen der Werkausgaben von Poeten, Schriftstellern und Librettisten publizierte, oft im Nachhinein erstellte eher literarisch orientierte Varianten der Operntexte. Damit ergäbe sich im theoretischen Idealfall folgende lineare Abfolge: (1) *zur Vertonung gedachter Text*, (2) *tatsächlich vertonter Text*, (3) *gedrucktes Textbuch* und (4) *literarische Werkausgabe*.<sup>2322</sup> Diese (theoretisch-systematische) Sachlage wird für eine Libretto- und Opernforschung allerdings dadurch erheblich verkompliziert, dass in der Praxis nicht immer alle vier Positionen auch tatsächlich mit

<sup>2319</sup> So gestaltete sich zumeist der Regelfall dieser Libretti, die daher oft Wachsflerken der zum Mitlesen angebrachten Kerzen aufweisen (*cereni*-Libretti, vgl. Kapitel 2). Ausnahmen bilden dagegen Sonderdrucke, die im Rahmen höfischer Festivitäten oft nachträglich und dementsprechend hochwertig angefertigt wurden (vgl. Gier 2012, S. 12).

<sup>2320</sup> Dass sie neben dem Text auch Informationen zu Inszenierung und Aufführung (Ort, Datum, Besetzung etc.) mit sich führen und daher als Programmheft *avant la lettre* verstanden werden können, konstatiert ihre Einstufung als Zeugnisse konkreter theatraler Ereignisse. Sie sind damit zugleich an ihre jeweilige musikalische Realisierung gekoppelt, womit sich die Frage erhebt, inwieweit eine Vernachlässigung dieser musikalischen Ebene (etwa im Sinne der von Gier propagierten radikalen Librettologie) überhaupt als zulässig erachtet werden könnte.

<sup>2321</sup> Dennoch muss auch dann beachtet werden, dass der Zweck dieser Fassungen noch nicht in der Speicherung und Aufbewahrung eines Werkes lag, sondern in der Hilfestellung zum Konsum oder Verständnis einer Aufführung (wenn auch eine allgemeinere Tendenz bereits erkennbar ist).

<sup>2322</sup> Diese Librettovarianten beziehen sich dabei lediglich auf (schrift-)textliche Speicherformen, die von tatsächlich aufgeführten Fassungen wiederum deutlich zu unterscheiden wären.

Textvariationen besetzt sind – sei es, dass die betreffende Fassung nicht erstellt wurde,<sup>2323</sup> nicht mehr vorhanden ist<sup>2324</sup> oder nicht rekonstruiert werden kann<sup>2325</sup>. Grundsätzlich können alle diese Variationen des Operntextes nahezu vollkommen identisch sein, wodurch der Blick auf ihre unterschiedliche Zweckbestimmung (und damit die Notwendigkeit einer Differenzierung des Librettobegriffs) grundsätzlich verstellt wird. Wenn diese vier Textvarianten auch in der Regel voneinander abweichen, so erweisen sich ihre Unterschiede aber oft nicht als derart signifikant, dass die jeweils andersgeartete Zweckbestimmung sogleich evident wird: Daher bleibt vielen Beobachterpositionen verborgen, dass sich hinter dem Librettobegriff eigentlich unterschiedliche Texte mit heterogenen Zielbestimmungen verbergen. Als eine der wesentlichen Aufgaben der Librettoforschung müsste daher – neben der Sensibilisierung für diese unterschiedlichen Qualitäten des Librettotextes – unzweifelhaft die jeweilige Klärung des Status' und systematische Einordnung der im jeweils behandelten Fall vorliegenden Texte in diese Systematik gelten, denn es scheint kaum zielführend zu sein, alle vier Textfassungen mit einer identischen Analyseverfahren zu behandeln zu wollen, da sie doch für spezifische unterschiedliche Zwecke konzipiert wurden. Auch vor dem Hintergrund der tatsächlich in der Praxis anzutreffenden Vermischung dieser Textstadien scheint eine Orientierung an der vorgeschlagenen Systematik der vier Formen sinnvoll: So war es etwa im 18. Jahrhundert keine Seltenheit, dass Textfassungen literarischer Werkausgaben (4) wiederum an anderen Orten (oder Zeiten) als Grundlage zur Vertonung herangezogen wurden (1). Da diese literarischen Textausgaben bereits seit dem (späteren) 17. Jahrhundert nachweisbar sind, betrifft der Aufruf zur sorgfältigen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Textstatus keinen bestimmten Abschnitt der Opern- bzw. Librettogeschichte, sondern muss über die gesamte relevante Zeitspanne hinweg gelten;<sup>2326</sup> ebenso kann nicht angenommen werden, dass die Texte neuerer Werke demgegenüber zwangsläufig über einen höheren Grad an Authentizität oder editorischer Sorgfalt verfügen würden. Außerdem müsste betrachtet werden, auf welcher Textfassung das zum Mitlesen im Theater gedruckte Textbuch jeweils basiert.<sup>2327</sup>

Es wird somit mehr als deutlich, dass eine undifferenzierte Verwendung des Terminus *Libretto* anstatt der beschriebenen vier unterschiedlichen Textstadien nicht weiter subventioniert werden

<sup>2323</sup> Hier wäre beispielsweise besonders an die Textvarianten (3) und (4) zu denken.

<sup>2324</sup> Etwa vor allem Fassung (1).

<sup>2325</sup> Beispielsweise Variante (2), aber ebenso (1).

<sup>2326</sup> »[...] kaum eine Neuvertonung eines vorgegebenen Textes ließ diesen unverändert: Meist ungenannte Bearbeiter unternahmen mehr oder weniger massive Eingriffe – nicht nur in die Textsubstanz, sondern zunehmend auch in die Dramaturgie der Stücke –, um diese veränderten Theaterverhältnissen, aber auch neuen Hör- und Seherfahrungen des Publikums anzupassen. Von den ursprünglichen Stücken, deren Autorennamen nach wie vor die Titelblätter der Libretti und die Theaterzettel zierten, blieben tatsächlich oft nur noch der Plot und einige populäre Arienertexte erhalten.« (Döhning 2011, S. 40).

<sup>2327</sup> Nicht nur bei älteren Werken kann nicht pauschal davon ausgegangen werden, dass diese Textbücher auch die realiter aufgeführte Fassung abbilden, da es noch zu kurzfristigen Änderungen kommen konnte oder sie weniger auf die vertonte Fassung (2) als vielmehr auf die zur Vertonung herangezogene Fassung (1) (oder gar literarische Version einer Werkausgabe (4)) rekurrieren. Derartige Überlegungen betreffend keineswegs die Libretto- oder Opernforschung alleine, auch in der kontemporären Dramen- und Theaterforschung rücken solche Konstellationen in den Mittelpunkt: »Diese statische Gegenüberstellung [von Dramentext und Theaterereignis; Anm. d. Verf.] hat in jüngster Zeit von Seiten der Shakespeare-Forschung eine kritische Revision erfahren: So argumentiert Stephen Orgel, dass der Spieltext und der später tradierte literarische Text nicht miteinander identisch seien. Stücke seien vielmehr im zeitgenössischen Verständnis als per se instabil und für jede Veränderung offen betrachtet worden. Die heutige Form sei Ausdruck einer editorischen Politik und nicht Produkt einer kanonischen Überlieferung [...]« (Marx 2010a, S. 300).

kann;<sup>2328</sup> ebenso wenig scheint aufgrund dieses Sachverhalts eine diese besondere Diversität des Librettobegriffs nicht explizit berücksichtigende Librettoforschung mehr vorstellbar. Allerdings werden die Probleme um die unterschiedlichen Begrifflichkeiten des Librettos damit nun keinesfalls schlagartig gelöst, sondern bestenfalls rudimentär erläutert und systematisiert; selbst wenn man sich nun bemüht, zwischen dem gedruckten Textbuch einerseits und den jeweils realisierten Varianten des Operntextes andererseits zu unterscheiden,<sup>2329</sup> so stellt sich weiterhin die Frage, welche Textform unabhängig von einer konkreten Realisation als neutrale Speicherfassung und damit Analysegrundlage heranzuziehen wäre: Fällt darunter eher der zur Vertonung gereichte bzw. herangezogene Text oder der tatsächlich vertonte Text? Oder stellt nicht eher eine literarische Werkausgabe eine besonders »neutrale« Fassung dar? Gerade die als Vertonungsgrundlage<sup>2330</sup> dienende Version (1), die von manchen als »eigentliches« Libretto bezeichnet wird, ist aber mehrheitlich oft kaum mehr rekonstruierbar und wäre außerdem – gerade vor dem Hintergrund verschiedener Änderungen<sup>2331</sup> – mehr als Vorlage oder initiierendes Moment zu betrachten denn als Ergebnis eines (kompositorischen) Werkprozesses; daher müsste vielmehr der tatsächlich vertonte Text (2) als Folge der künstlerischen Auseinandersetzung gelten.<sup>2332</sup> Abgesehen davon, dass eine solche Perspektive den Einfluss des Komponisten an der Werkgenese übermäßig zu unterstreichen scheint, ergeben sich aber auch in diesem Fall keine befriedigenden Konstellationen des Librettotextes. So wird in der Praxis oftmals unterstellt, dass die Musik in der Partitur gespeichert wäre und der Text demgegenüber im Libretto, was

<sup>2328</sup> Wie wenig die vier Speicherformen jedoch wiederum mit einer aufgeführten Fassung konvergieren, wird etwa daran deutlich, dass musikalische bedingte Repetition des Textes oder paralleler Vortrag im Librettotext nicht in adäquater Weise dargestellt werden können.

<sup>2329</sup> In diesem Zusammenhang wird zugleich die Notwendigkeit einer präzisen Nomenklatur erkennbar, da das gedruckte Textbuch (3) schließlich ebenfalls eine Variation des Operntextes enthält, der sich damit in allen vier genannten Textvarianten niederschlagen kann.

<sup>2330</sup> Um an dieser Stelle terminologisch und perspektivisch exakt zu sein, muss sicherheitshalber darauf verwiesen werden, dass mit *Vertonungsgrundlage* ausschließlich die zur Vertonung gereichte oder herangezogene *Librettofassung* bezeichnet wird und keine – etwa beim Phänomen *Literaturoper* relevante – (literarische) *Vorlage für ein Libretto*.

<sup>2331</sup> Aus diesem Grund scheint es übrigens weniger zielführend zu sein, Begriffe wie *Libretto* oder *Operntext* durch die Formulierung *Operndichtung* substituieren zu wollen: Einerseits liegen Librettotexte nach der Auflösung verbindlicher poetologischer Strukturen kaum noch versifiziert vor (und müssen im postdramatischen Zeitalter noch nicht einmal mehr über eine dramatische Handlung im konventionellen Sinn verfügen), während andererseits selbst strikt versifizierte Strukturen durch die Vertonung aufgebrochen oder gar aufgelöst werden können und damit nicht (mehr) hörbar (und somit für das theatrale Ereignis quasi nicht existent) sind (gleiches gilt etwa für komplexe, ebenfalls nicht (mehr) hörbare musikalische Konzeptionen).

Deutlich sichtbar sind literarische Strukturen meist in den Textvarianten (1), (3) und (4). Allerdings kann daraus nicht abgeleitet werden, dass ein Libretto deswegen über Eigenschaften verfügt, die es zur Dichtung werden lassen – aber ebenso wenig lässt sich damit das Gegenteil beweisen. Deutlich wird allerdings, dass auf der einen Seite der Phänotyp des Librettos dessen literarische Wirkung unzweifelhaft erkennbar beeinflusst und es auf der anderen Seite offensichtlich zwischen den verschiedenen Kunst- bzw. Ausdrucksformen oszilliert.

<sup>2332</sup> Auch diesem Beispiel werden zweifelsohne ausschließlich ideale Abläufe unterstellt, denn für die Fälle, in denen Librettist und Komponist parallel auf die Entstehung des Librettos Einfluss ausüben, können die jeweiligen Prozesse weit weniger eindeutig in eine solche konsekutive Relation gebracht werden; auch zeigt sich das erste Textstadium in einer solchen Konstellation als weniger (bis kaum) kohärent.

Dessen ungeachtet muss selbstverständlich auch die zur Vertonung herangezogene Fassung des Librettotextes (1) als Ergebnis künstlerischer Auseinandersetzung gelten; sie stellt aber in der hier verfolgten Systematik dennoch mehr eine Vorstufe dar. Um in solchen Fragen exakt zu sein, müsste also eigentlich stets exakt differenziert werden, ob ein Libretto a) quasi parallel mit seiner Musik entsteht (wie etwa in vielen Fällen der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal oder bei Verdi und seinen zahlreichen Librettisten) oder b) seitens des Komponisten auf eine bereits bestehende abgeschlossene Textfassung zurückgegriffen wird (womit – in einem weiten Assoziationsraum – beinahe die Konstellation eines »ready-mades« (auch *Objet trouvé*) entstünde, also das Heranziehen eines bereits bestehenden Objekts zur kaum bearbeiteten artifiziellen Verwendung).

zur Formel *Oper = Partitur + Libretto* führen würde. Wie eine Einsichtnahme in die konkret vorliegenden Materialien offenbart, ist allerdings der tatsächlich vertonte Text meist in der Partitur enthalten, da er – technisch bedingt – zwangsläufig gemeinsam mit den musikalischen Anweisungen notiert werden muss, da ein Gesang nach den Konzeptionen des Komponisten andernfalls kaum möglich wäre, da durch den Vorgang der Vertonung Worte und Musik an ein gemeinsames Existieren in der Zeit<sup>2333</sup> gebunden werden. Wer allerdings daraus wiederum die These ableitet, dass sich der komplette Operntext auch stets in der Partitur finden lassen würde, irrt gleichermaßen: Zwar sind in aller Regel die Gesangstexte in der Partitur vorhanden, aber nur selten sämtliche Nebentexte (wie Didaskalien etc.) anzutreffen; ebenso können gesprochene Dialoge und teilweise sogar Secco-Rezitative fehlen.<sup>2334</sup> Wenn jedoch nicht sämtliche werkrelevanten Informationen aus der Partitur zu entnehmen sind, kann diese nicht als alleiniges und ausschließliches Speichermedium einer Oper aufgefasst werden.<sup>2335</sup> Die restlichen fehlenden Bausteine müssten in anderen Textfassungen gesucht werden: Basiert etwa das gedruckte Textbuch (3) auf der Vertonungsgrundlage (1), wären diese dort ebenso nachweisbar wie in einer literarischen Ausgabe (4). Erneut wird erkennbar, dass die durch den Terminus *Libretto* evozierte Einheit von Operntext und seiner Manifestation in einem Textbuch nur in wenigen Fällen anzutreffen ist. In der Regel scheint er sich dagegen über verschiedene Textstadien zu verteilen und müsste somit a posteriori aus diesen Variationen (und ebenso der Partitur) als quasi virtuelles Objekt rekonstruiert werden. Dass in diesem Zusammenhang die Grenzen zwischen Operntext und (musikdramatischer) Handlung höchst fließend werden, ist gleichsam offensichtlich und lässt den historischen Begriffstransfer vom Textbuch auf seinen Inhalt umso mehr nachvollziehbar erscheinen; allerdings wird ebenso deutlich, dass die Begriffe *Libretto*, *Operntext* und *Textbuch* gerade deswegen kaum gleichgesetzt werden können.<sup>2336</sup> In der wissenschaftlichen Praxis scheinen allerdings kaum konturierte Kriterien vorhanden, nach denen eine Trennung bzw. korrekte Verwendung dieser Begrifflichkeiten erfolgen kann; auch in dieser Arbeit wurden sie daher meist indifferent (aber eben sachlich nicht richtig) benutzt.

Doch auch an diesem Punkt der Überlegungen bleiben noch immer genügend zahlreiche offene Fragen, denn selbst bei einer ausschließlichen Fokussierung auf den Operntext wäre zu klären, was eigentlich mit diesem Begriff bezeichnet werden soll: Wie beschrieben wurde, bezieht sich der Ausdruck *Libretto* ursprünglich auf ein Textbuch, das einen zum Mitlesen im Theater konzipierten (Hilfs-)Text beinhaltet, aber zugleich auch den Operntext umfasst – oder zumindest einen Großteil davon, weshalb sich ab dem 18. Jahrhundert der Fokus (und damit Terminus) auch von der Form (Textbuch) auf den Inhalt (Operntext) verlagerte. Unter die Bezeichnung *Operntext* fällt damit einerseits der unmittelbare Text in seiner Form als literarisch-textliches Gewebe, wie er etwa in der Vertonungsgrundlage, dem Textbuch oder Fassungen literarischer Werkausgaben anzutreffen ist, anderer-

<sup>2333</sup> Zumindest jedenfalls für die Zeitdauer der Aufführung.

<sup>2334</sup> Dies ist etwa im deutschsprachigen Raum bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts anzutreffen.

<sup>2335</sup> Damit verdeutlicht sich zugleich eine mögliche Abgrenzung der Termini *Libretto* und *Operntext*: Während der Librettotext Haupt- und Nebentexte gleichermaßen umfasst, scheint sich der Operntext nur auf die tatsächlich gesungenen und/oder gesprochenen Texte zu beziehen.

<sup>2336</sup> Außerdem wurde bis hierher stillschweigend unterstellt, dass die jeweiligen Textstadien immer in derselben Sprache abgefasst sind, allerdings verkompliziert sich die Sachlage besonders für ältere Konstellationen beispielsweise durch (Teil-)Übersetzungen, die aber oftmals die Arien unangetastet lassen und nur die (handlungsrelevanten) Rezitative oder gesprochenen Dialoge transferierten; daneben bestanden zahlreiche Werke (etwa des deutschen Singspiels) aus Übersetzungen (vor allem der Opéra comique), die aber vielfach nicht immer eindeutig als solche gekennzeichnet wurden.

seits aber referiert die Formulierung eben auch auf den *Text einer Oper* im Sinne ihres Inhalts. Der »Inhalt« einer Oper besteht nun allerdings zweifelsohne aus mehr als nur sprachlichen Zeichen, da er ebenso Musik, Gesang, szenisch-dramatische Darstellung, Bühnenbild, Kostüm, Ausstattung etc. beinhaltet – also weit mehr als die im Libretto notierte Information. Deutlich wird, dass die Begriffe *Text einer Oper* und *Operntext* wiederum oftmals synonym mit *Inhalt* verwendet werden (es aber besser nicht sollten). In diesem Rahmen enthüllt sich ein weiteres Dilemma der Librettoforschung (bzw. Librettologie), nämlich die Frage nach der jeweils zugrunde gelegten Perspektive. Ginge man etwa von einem – wiederum notwendigerweise idealisierten – Modellfall aus, dann würde wohl die Vertonungsvorlage (1) den *Produktionsprozess* einer Oper grundsätzlich initiieren;<sup>2337</sup> wenn sich kaum Differenzen zwischen diesem Textstadium und den anderen Varianten wie tatsächlich vertontem Text (2) oder gedrucktem Textbuch (3) nachweisen ließen, erhebt sich selbstverständlich Misstrauen dahingehend, ob es sich beim Text einer Oper und ihrem Inhalt tatsächlich um unterschiedliche Gegenstände handeln soll – dies besonders unter der Berücksichtigung der mehrfach vertretenen These, dass gerade der sprachliche Text für die referentielle Genauigkeit der Aussage einer Oper verantwortlich zeichnet und nicht die Musik. Davon abgesehen schiene es allerdings eigentümlich, den (Libretto-)Text etwa lediglich hinsichtlich linguistischer oder formaler Aspekte zu analysieren und nicht auf seinen Inhalt zu rekurrieren, der sich – jüngerer Ausnahmen völlig bewusst – überwiegend als Handlung zeigt. Und gerade das dort Dargestellte, also Stoff, Story, Geschichte, Fabel – die *histoire* – zeigt sich anscheinend durch die Addition von Musik als nicht grundlegend verändert.<sup>2338</sup> Unter Berufung auf die auch weiterhin offene Einstufung der Musik als semiotisches System scheint diese auf die textliche Librettovorlage – zumindest in dieser Perspektive – in der Tat bestenfalls wirkungsästhetisch zu reagieren (mit einer assoziativ-arbiträren Bedeutungszuschreibung). Diese Haltung entspräche damit derjenigen einer radikalen Librettologie. Demgegenüber besteht jedoch nicht nur die Möglichkeit, sondern geradezu die Notwendigkeit, den Gegenstand auch aus dem Blickwinkel des Endprodukts zu betrachten – ein Aspekt, der durch die mangelnde Auseinandersetzung mit der Libretto-problematik seitens der Theaterwissenschaft erheblich unterrepräsentiert ist. In diesem Fall zeigt sich eine völlig anders gelagerte Konstellation, denn der *Rezeptionsprozess* kann kaum auf eine solche Weise mehr in einzelne Bereiche (wie Musik, Text, Stoff, Handlung, Szene, Dramaturgie etc.) untergliedert werden. Hier werden Text und Musik zur Ausdrucksform einer szenisch-dramatischen Aktion verschmolzen. Augenfällig verdeutlicht werden kann dies beispielsweise in der Opéra comique der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Rahmen des Typus der Rettungsoper:

Deren Handlungsmodell, die Rettung eines oder einer Unschuldigen aus der Gewalt eines Bösewichts bzw. die Verhinderung ihrer Gefangennahme, bot über die Reize stofflicher Couleur hinaus erstmals die Möglichkeit einer schnörkellosen Durchkonstruktion des gesamten Stücks im Sinne einer Suspense-Dramaturgie, die ihren Höhepunkt in einem spektakulären Schlussereignis erreichte. Damit wurden vor allem die Finalszenen zu besonderen optischen Attraktionen – freilich nur dann, wenn in der Aufführung Text, Musik und Szene perfekt ineinandergriffen. Gattungsgeschichtlich besonders folgenreich war in dieser Hinsicht das Finale aus *Richard Coeur-de-Lion* von André Modeste Grétry auf einen Text von Michel Sedaine (1784). Das Stück handelt von der Befreiung des auf einer Festung gefangen gehaltenen englischen Königs Richard Löwenherz durch bewaffnete Anhänger unter der Führung seines Knappen Blondel. Die optische Pointe des Schlussbildes, das den Befreiungskampf schildert, ist die Zweiteilung der Bühne in einen vorderen (Terrasse des Schlosses) und erhöhten hinteren Teil (das Schloss selbst, umgeben

<sup>2337</sup> Dieses initiiierende Potential besitzt die Vertonungsvorlage im Übrigen auch dann, wenn sie nur rudimentär existiert oder erst im Entstehen begriffen ist. Wie erwähnt, sollen spezielle Ausnahmen wie nachträglich »vertextete« Vaudevilles der frühen Opéra comique oder auch Pasticcios (zunächst) ausgeklammert bleiben.

<sup>2338</sup> Daher konstatiert etwa – neben den grundsätzlich dahingehend orientierten Thesen Giers – auch Scheit, dass ein Libretto ohne Verständnisprobleme als Schauspiel aufgeführt werden könnte (vgl. Scheit 1995b).

von einer Mauer); durch den Einsturz der Mauer wird eine Verbindung zwischen den beiden Ebenen hergestellt, die von da an einen einheitlichen Aktionsraum bilden. Die exakt vorgeschriebenen Bewegungsabläufe mit spannungssteigernden retardierenden Momenten laufen wortlos als Pantomime ab, für deren szenische Umsetzung in der Uraufführung der bekannte Tänzer und Choreograf Gaetano Vestris verpflichtet worden war: eine höchst sinnvolle Personalentscheidung, denn das darstellerische Vokabular für solcherart Szenen war im zeitgenössischen Tanztheater des ‚ballet d’action‘ entwickelt worden. Die spektakuläre Szene, die den zahlreichen Katastrophenfinali (Gebäudeeinstürze, Feuersbrünste, Vulkanausbrüche u.ä.) in der Oper der folgenden Jahrzehnte das Modell lieferte, musste freilich hinwegtrösten über die reichlich uniforme Vertonung im traditionellen Typus einer ‚Schlachten-‘ und ‚Sturmmusik‘.<sup>2339</sup>

Durch diese Parallelität in Zeit und Raum der Bühne wird die Überlegung, wie in dieser Situation die Musik kausal auf den Text reagieren könnte, überflüssig, da keine Sukzession mehr vorhanden ist, sondern nur noch Gleichzeitigkeit: Musik und Text artikulieren sich gemeinsam. In diesem Fall können Text und Inhalt einer Oper nur noch analytisch getrennt werden, womit deutlich wird, dass sich die Problematik des Librettobegriffs im Bereich des Operntextes nicht nur auf die Differenz von *histoire* (dem Dargestellten) und *discours* (der konkreten Art der Darstellung) erstreckt, sondern ebenso auf die Diskrepanz zwischen *énoncé* (Inhalt) und *énonciation* (Äußerungsakt). Die dabei gewählte Perspektive hat, wie mehrfach erkennbar wurde, gleichzeitig unmittelbaren Einfluss darauf, ob sich die unter dem Begriff *Libretto* summierten Textgebilde stärker als literarische Artefakte oder Theatertexte erweisen.

Nicht unerwähnt bleiben darf außerdem ein Aspekt, der zwar aus mancher Perspektive eher akademisch oder sekundär scheinen mag, aber dennoch an vielen Stellen die Überlegungen und Thesen zum Librettobegriff bzw. seiner Erforschung immer wieder störend torpediert: Das Phänomen *Literaturoper*. Viele Ausführungen über Eigenschaften oder die Funktion des Librettos als eigener (literarischer) Gattung werden rasch hinfällig, sobald mitberücksichtigt wird, dass als Vertonungsgrundlage problemlos auch ein nicht oder kaum bearbeitetes (Sprech-)Drama dienen kann. Grundsätzlich gilt dabei das in Kapitel 3 sowie im Verlauf der Ausführungen von Kapitel 4 Gesagte, wobei zwei Punkte von besonderer Relevanz scheinen: So sollte einerseits nicht vergessen werden, dass sich die Literaturoper – im engeren Begriffssinn verstanden – als keine über die gesamte Entwicklung der Opern hinweg konstant vorhandene Erscheinung erweist, sondern ein »neueres« Konzept der ungefähr letzten 150 Jahre darstellt, wenn man beispielsweise den ersten Versuch einer wortgetreuen Vertonung von Aleksandr Puškins *Rusalka* durch Aleksandr Dargomyžskij im Jahr 1856 als Beginn setzen möchte; dabei darf trotz aller Diskussion um die dafür verantwortlichen Wegbereiter und Konstellationen nicht vergessen werden, dass die Auflösung verbindlicher Strukturen auf musikalischer (z. B. hinsichtlich Nummern und Formen) und literarischer (etwa in Bezug auf die Versifizierung) Seite dieses Procedere ermöglichten, womit jedoch deutlich wird, dass das Libretto als literarisches Genre nicht gänzlich unabhängig von musikalischen Konventionen agiert. Andererseits wiederum scheint es für strukturelle Betrachtungen des Librettos, also etwa der Frage danach, wie Musik und Text unter der Bedingung der Szene zusammenwirken, zunächst völlig unerheblich, ob die Vertonungsvorlage aus einem Text besteht, der in einem anderen Zusammenhang einen divergierenden (wenn auch nicht unähnlichen) Zweck ausübte. Dennoch ist der Vorgang der Veroperung von Literatur aber für bestimmte Fragestellungen höchst bedeutsam: Es kann etwa der Literaturwissenschaft kaum vorgeworfen werden, im Rahmen ihrer Rezeptionsforschung die weitere Verwendung literari-

<sup>2339</sup> Döhning 2011, S. 41. Deutlich wird daran zugleich, an welcher Vielzahl artifizierlicher Diskursen die Oper anknüpft (wie etwa Musik, Literatur, Theater, Tanz, Malerei, Architektur etc.) und sich aufgrund der im Idealfall parallelen Darbietung dieser Formen in einem Bereich als innovativ, in einem anderen aber zugleich als durchaus reaktionär zeigen kann.

scher Artefakte untersuchen zu wollen; ebenso kann sich die Theaterwissenschaft dafür interessieren, welche ursprünglichen Bestandteile einer literarischen Vorlage in einer bestimmten Inszenierung wirksam werden können, aber in erster Linie wird eine Opernforschung prüfen, inwieweit bei einem im Sinne des Literaturopernbegriffs auf einer literarischen Vorlage beruhenden Libretto inhaltliche Assoziationen, die unmittelbar auf diesem Text beruhen, in die Werkgenese einer Oper Eingang gefunden haben können: So scheint beispielsweise bei entsprechend bekannten, aber gekürzten Vorlagen der potentielle Assoziationsraum von librettistischem Bearbeiter und Komponisten amplifiziert zu sein, womit ein Niederschlag nicht unmittelbar mehr im Libretto vorhandener Elemente vorstellbar ist. Daneben existiert ferner der Bereich kultureller Transferprozesse, wenn sich die Übertragung gleichzeitig über sprachliche Grenzen hinweg vollzieht.

Durch die in dieser Arbeit gewonnen, hier in ihrer Essenz verknüpften Erkenntnisse über den Librettobegriff wird deutlich, dass sich dieser entgegen seiner überwiegenden Verwendung eindeutig nicht als fest umrissene und einheitlich denotierte Entität erweist, sondern als letztlich offene Umschreibung für ein Bündel an Gegenständen und Perspektiven steht, womit er im gewissen Sinn kaum hinter ähnlich unscharfen Sammelbegriffen wie *Oper*, *Musiktheater* oder *Literaturoper* zurücktritt. Daher gilt es zuvorderst, sich von der Vorstellung des Librettos als konsistentes und eindeutig materiell und literarisch inkorporiertes Gebilde grundlegend zu verabschieden; dieser Zustand kann zwar, wie gezeigt wurde, im bestimmten Fällen auftreten, wenn verschiedene Textfassungen kaum oder nicht divergieren – aber es ist nicht die Regel. Vor allem jedoch kann eine vertiefte und weiterführende Einsichtnahme in die Funktionsweisen der Oper nur erfolgen, wenn die Differenzen in Zweck und Konzeption der unterschiedlichen (vier) Textstadien beachtet werden. Allerdings bliebe ein umfassendes und aufgeklärtes Verständnis des Librettos unvollständig, wenn lediglich dieser Aspekt, der sich neben den Speicherformen auch auf die Werkgenese und damit den Produktionsprozess bezieht, berücksichtigt würde; eine zeitgemäße Librettoforschung oder Librettologie muss in gleicher Weise auch die Rezeptionsdisposition beachten, die sich jedoch als ungleich schwieriger handhabbar zeigt: Während die unterschiedlichen Librettostadien mit schriftsprachlichen Textfassungen korrelieren, steht eine an der Wirkungsweise des Operntextes (gerade hinsichtlich seiner Korrelation mit der Musik) orientierte Perspektive vor dem Problem, dass sich die dort verhandelten »Texte« nicht mehr in verschriftlichter Sprache präsentieren, sondern nur im Akt des Vollzuges wahrnehmbar sind, wodurch sie jedoch zugleich an eine konkrete individualisierte Inszenierung und Aufführung gekoppelt sind, was wiederum zu einem Paradox führt: Um eine bestimmte (szenische) Wirkung von Text und Musik beschreiben und analysieren zu können, scheinen die Speichermedien wie Partitur und Libretto (bzw. dessen Manifestationen) keine ausreichende Darstellung liefern zu können, weshalb eine szenische Darbietung zu konsultieren wäre; da ein konkreter Vollzug aber nicht mehr auf die quasi »neutrale« Speicherform des Werkes rekurriert, sondern bereits durch Interpretation individualisiert wurde, kann dieses Procedere kaum unverstellt das Werk behandeln, wobei auch die aus der theaterwissenschaftlichen Analyse bekannten Instrumente des Inszenierungs- und Aufführungstextes nicht weiterhelfen können. Als eng mit dem Aufruf an die Librettoforschung bzw. Librettologie verknüpft, sich eingehend mit den Begriffsdimensionen des Terminus *Libretto* auseinanderzusetzen, ergibt sich eine weitere Forderung über den konstruktiven Austausch verschiedener Perspektiven der Analyse des Operntextes.

### 5.3 Perspektiven der Analyse

Es zeigen sich grundsätzlich vier Dimensionen der Verwendung des Begriffs »Libretto«, die sich als *systembezogen* (Oper, Oratorium, Ballett, Pantomime etc.), *gattungsbezogen* (die jeweiligen Ausprägungen eines bestimmten Systems, z. B. die Oper, betreffend, also beispielsweise das Libretto der Opera seria, der Tragédie lyrique, der Opera buffa etc.), *zweckbezogen* (literarische vs. theatrale Verwendung) sowie *funktionsbezogen* (Produktionsseite vs. Rezeptionsvorgang bzw. Speichermedium vs. Performance) deklarieren lassen.<sup>2340</sup>

Im systembezogenen Bereich der Oper lassen sich – über sämtliche gattungsbezogene Spezifika hinweg – hinsichtlich des zweck- und funktionsbezogenen Librettobegriffs wiederum ebenfalls vier divergierende Textstadien des Librettos erkennen,<sup>2341</sup> nämlich (1) *zur Vertonung gedachter Text*,<sup>2342</sup> (2) *tatsächlich vertonter Text*,<sup>2343</sup> (3) *gedrucktes Textbuch*<sup>2344</sup> und (4) *literarische Werkausgabe*<sup>2345</sup>.

Dabei sollte stets auch überlegt werden, ob die jeweils verfolgte Ausprägung des Librettobegriffs im Sinne eines *Textbuches*<sup>2346</sup> ausgelegt wird oder demgegenüber mehr als *Operntext*<sup>2347</sup> verstanden würde.

Nur selten sind sich die wissenschaftlichen Positionen ihrer präzisen Perspektive oder exakten Argumentationshaltung bewusst, die sich meist irgendwo im Nexus dieser Begriffsmatrix abspielt, weswegen – durchaus auch innerhalb ein und derselben Argumentationskette – vielfach auf unterschiedliche Librettostadien und -konzepte Bezug genommen wird, ohne dass dies explizit kenntlich wäre; die damit erzielten Ergebnisse scheinen vor einem solchen Hintergrund jedoch hochgradig korrumpiert. Dabei wird überaus evident, wie wenig der Terminus *Librettoforschung* letztlich auszu-

<sup>2340</sup> Es sei in diesem Zusammenhang ausdrücklich betont, dass *Zweck* und *Funktion* keinesfalls tautologische Begrifflichkeiten darstellen: Während der *Zweck* auf ein bestimmtes Ziel abstellt, bezieht sich die *Funktion* auf die Aufgabe eines Objekts. Dies mag möglicherweise spitzfindig erscheinen, beschreibt jedoch die hier unterstellten Wirkungsmechanismen exakt. Dennoch besitzen die hier verwendeten Titulierungen zweifellos nur Vorschlagscharakter; grundsätzlich etwa schiene es ebenso adäquat, anstelle von *system-* und *gattungsbezogen* Ausdehnungen – etwas spezifischer – von *gattungs-* und *subgenerischen* Ausprägungen zu sprechen; wichtiger allerdings als Fragen angemessener Titulierungen ist jedenfalls unzweifelhaft die Notwendigkeit einer trennscharfen und systematisierten Perspektive.

<sup>2341</sup> In dieser als Orientierungshilfe gedachten Systematik werden zunächst nur die mehrheitlich grundlegend relevanten Varianten berücksichtigt. Zweifelsohne existieren noch weitere Fassungen (etwa in Form von (Teil-)Übersetzungen, (teilweise übersetzten) Auszügen, Klavierauszügen, Arienbüchern etc.), die aber weniger dem (freilich idealisierten) Regelfall entsprechen. Dessen ungeachtet wären sie selbstverständlich im jeweiligen Analysefall auf ihre spezifische Relevanz zu überprüfen.

<sup>2342</sup> Diese Textfassung könnte zwar auch als *Vertonungsvorlage* bezeichnet werden, allerdings entsteht dadurch die Gefahr der Verwechslung mit einer literarischen Vorlage zur Vertonung (besonders beim Phänomen *Literaturoper*).

<sup>2343</sup> Zwar könnte dieses Textstadium als *Partiturfassung* bezeichnet werden, um die Verknüpfung mit der konkreten Vertonung eines Librettotextes kenntlich zu machen – allerdings ist der Librettotext nicht in jedem Fall dort komplett abgebildet.

<sup>2344</sup> In Anlehnung an die historische Begriffsentwicklung wäre diese Textvariante zwar prinzipiell als *Libretto* zu bezeichnen; da allerdings durch diese systematisierten Textstadien gerade die Uneinheitlichkeit des Librettobegriffs beschrieben werden soll, wäre aus Gründen der terminologischen Exaktheit wohl davon abzuraten.

<sup>2345</sup> Nüchtern, aber zweckmäßig, könnte diese Ausgabe des Librettotextes auch als literarische Fassung oder *Literaturfassung* bezeichnet werden, allerdings würde damit zugleich der Verdacht genährt, dass nur in dieser Variation »literarische« Aspekte nachweisbar wären.

<sup>2346</sup> Die Auffassung als Textbuch umfasst Haupt- und Nebentexte in gleicher Weise (und korreliert daher in diesem Aspekt mit dem Dramentext des Sprechtheaters).

<sup>2347</sup> Eine Einstufung des Librettos als Operntext würde nur die tatsächlich gesungenen und/oder gesprochenen Texte fokussieren.



sagen vermag, weil darunter derart viele unterschiedliche Ausprägungen des Librettotextes verstanden werden können, dass die Frage *Was ist ein Libretto?* erheblicher Präzisierung bedürfte (und vielmehr *Was wird in einem bestimmten Zusammenhang unter dem Begriff Libretto verstanden?* lauten müsste).

Grundsätzlich soll nicht verschwiegen werden, dass gegenüber der hier vertretenen Haltung, die davon ausgeht, dass ein Terminus (»Libretto«) nicht trennscharf auf divergierende Objekte appliziert wird (wodurch eine enorme perspektivische Unklarheit entsteht), auch gegenläufig argumentiert werden könnte und somit die verschiedenen Ausprägungen des Librettos auch als Inkonsistenz des Gegenstandes selbst oder zumindest seiner Beschreibung gedeutet werden könnten: Wenn schon die übergeordnete Substanz der Oper selbst voller Paradoxien ist (hier klingen Oscar Bies Worte noch im Ohr), dann wäre dies ebenso für das davon abhängige Element *Libretto* denkbar. Allerdings wäre es kaum zweckmäßig, einem nachträglich und willkürlich auf einen Gegenstandskomplex applizierten Begriff um jeden Preis eine vermeintliche Kohärenz unterstellen zu wollen, die nach Einsicht in die realen Strukturen in der beschriebenen Art und Weise schlichtweg nicht gegeben ist. Kann auch zweifellos die Vielzahl der divergierenden wissenschaftlichen Perspektiven zwar sowohl als Indiz für eine Amorphie oder Disparatheit des Gegenstandes gedeutet werden als auch demgegenüber als Konsequenz der Polyvalenz eines Hyperonyms, so scheint es aber für den vorliegenden Befund, vor allem jedoch die daraus resultierenden Handlungsempfehlungen, irrelevant zu sein, ob die Bezeichnung »Libretto« als unglückliche Bündelung abweichender Textstadien unter einem Dachbegriff oder als inkonsistente bzw. paradoxe Variationen einer einzigen Begrifflichkeit verstanden wird. Ginge man somit davon aus, dass die unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven nicht auf denselben Librettobegriff zielen, sondern sich auf jeweils unterschiedliche Librettostadien beziehen, erschiene das Feld der Librettoforschung weit weniger inkohärent. So wäre beispielsweise eine im Rahmen einer Werkausgabe publizierte Librettofassung sinnvollerweise anders zu behandeln (etwa von der Literatur- oder Editions-wissenschaft) als eine in der Partitur notierte »verkomponierte« Fassung, die demgegenüber erfolgsversprechender von der Theater- oder Medienwissenschaft angegangen werden könnte. Die augenfällige perspektivische und methodische Uneinheitlichkeit der Librettoforschung wäre damit jedenfalls auch dem jeweiligen Bezug auf unterschiedliche Librettostadien geschuldet, womit umso nachhaltiger zu diskutieren ist, ob durch eine Synthese dieser disparaten Ansätze überhaupt die »eigentliche« Librettoforschung generiert werden kann.

Wichtiger noch als derartige Überlegungen scheinen Fragen einer demgegenüber »praktisch« orientierten Analysierbarkeit und ihrer Methodik. Da es sich bei den vier divergierenden Textstadien des (Opern-)Librettos um Objekte mit ebenso unterschiedlicher Zweck- und Funktionsintention handelt, kann eine für alle Formen zufriedenstellende Herangehensweise kaum unterstellt werden: Eine zur Vertonung gereichte Fassung müsste notwendigerweise anders betrachtet werden als ein gedrucktes Textbuch, der tatsächlich vertonte Text anders angegangen werden als eine literarische Textvariante einer Werkausgabe.<sup>2348</sup> Von elementarer Relevanz ist stets, nicht von der jeweils vorliegenden äußeren Textform den Blick auf den Inhalt determinieren zu lassen: Nur weil eine Librettofassung – beispielsweise im Rahmen literarischer Ausgaben – typographisch in der Art eines Dramas

---

<sup>2348</sup> Deswegen sind auch viele der im Laufe der Besprechung von Kapitel 4 vorgestellten Analysemethoden (z. B. Tumat 2004, Gostomzyk 2009) ohne weitere Modifikationen nicht umsetzbar: Zwar scheinen die dort beschriebenen Analyseschritte im weitesten Sinn auf die Diversität des Librettobegriffs einzugehen, ziehen jedoch aus der starken Differenz dieser unterschiedlichen Formen noch keine methodischen Konsequenzen.

aufbereitet wurde, kann nicht davon ausgegangen werden, dass diese Librettfassung auch nach den Regeln eines Dramas konzipiert bzw. mit einer identischen Intention geschaffen wurde. Allerdings soll andererseits keinesfalls die Möglichkeit verneint werden, bestimmte Librettostadien mit dementsprechenden Methoden analysieren zu können: Durch die genetische Nähe ist dies – im Gegensatz zu einem Ballett- oder Oratorienlibretto – recht problemlos durchführbar. Jedoch steht die Sachdienlichkeit eines solchen *Procederes* grundsätzlich zur Debatte.<sup>2349</sup>

Wie gezeigt wurde, ergeben sich bei einer engen Auffassung des Terminus' *Libretto*, der sich im Bereich der Oper auf historische Textdrucke bezieht, insofern nur geringe kritische Aspekte für eine potentielle Librettoforschung oder Librettologie, da sich diese zuvorderst als eine Art Textwissenschaft erweist. In allen anderen Fällen ist es jedoch erheblich schwieriger, Gegenstände und Methoden einer wissenschaftlichen Annäherung zu bestimmen. Aufgrund der unterschiedlichen Librettostadien stellt sich die Frage, welche Textvariante eigentlich zur Grundlage einer Analyse zu deklarieren wäre, nicht nur für mögliche Ausprägungen der Librettoforschung oder Librettologie, sondern ebenso für eine allgemeine Opernforschung: Sobald die Partitur als alleiniger Träger sämtlicher Werkinformation nicht mehr unbedarft herangezogen werden kann, müssen für den Erhalt einer umfassenden Werkgestalt übrige Elemente des Operntextes aus weiteren Speicherformen destilliert werden. Dazu tritt die Forderung, dass eine Analyse der Stücke (auch in der Theaterwissenschaft) überwiegend an einer neutralen Speicherform ausgerichtet ist und nicht an einer konkreten Inszenierung oder Aufführung. Diese grundsätzliche Spannung zwischen Textlichkeit und Performativität erstreckt sich neben dem Libretto (bzw. der Oper) in analoger Weise auf das Drama,<sup>2350</sup> da sich ebenso die Frage stellt, wie eine implizite Theatralität oder Performativität in einem Text zu behandeln wäre, der selbst lediglich aus verschriftlichter Sprache (im Falle der Partitur zusätzlich noch der Notenschrift, die aber wiederum keine verschriftlichte Musik, sondern Handlungsanweisung ist) besteht. Trotz einer Vielzahl teilweise hochgradig komplexer Modelle zeigt sich die Mehrheit (besonders der in der Literaturwissenschaft oft aufgerufenen Dramentheorien) aber am konkreten literarischen Textsubstrat orientiert, es fehlen damit noch immer adäquate Analysemodelle, die diese Diskrepanz angemessen berücksichtigen. Zwar rückt dieser Widerspruch von Textualität und Performativität des Dramen- bzw. Theatertextes mehr und mehr in das Bewusstsein, aber adäquate, vor allem jedoch beide Perspektiven zu einer praktikablen Analyseform verbindende Ansätze stehen noch aus.<sup>2351</sup> Dabei scheinen doch die durch die Begriffe *Theatralität* und *Performativität* aufgespannten Bedeutungsräume den gerade in der Libretto- und teilweise auch Opernforschung oft unterrepräsentierten

<sup>2349</sup> Sachdienlichkeit ist ohne Zweifel eine höchst relative Kategorie, die beispielsweise selbst dann noch gegeben sein kann, wenn Objekte einer radikalen Zweckentfremdung unterzogen werden: Ein Klavier zu verbrennen mag zwar eine grobe Entfremdung seines Zwecks darstellen, ist aber der Absicht der Wärmegewinnung höchst sachdienlich. Wesentlich weniger eindeutig verhält es sich mit nicht derart polemischen Beispielen: Eine konventionelle Glühbirne etwa, die nur ca. 5 % ihrer Leistungsaufnahme in vom menschlichen Auge wahrnehmbares Licht umwandelt, den überwiegenden Teil dagegen in Form von Wärmestrahlung abgibt, als *Leuchtmittel* zu verwenden anstelle einer *Heizung*, scheint aus Gründen der Effizienz zwar ebenfalls kaum sachdienlich, wird (oder wurde) aber dennoch praktiziert.

<sup>2350</sup> »Insofern kann das Zusammentreffen zweier auf den ersten Blick antagonistischer Prinzipien wie *Textualität* und *Performativität* als ebenso zentrales wie paradoxes Kennzeichen des Dramas bestimmt werden [...]« (Marx 2012c, S. 162).

<sup>2351</sup> Es wird selbst in einer der jüngeren Publikationen zur Dramentheorie noch deutlich differenziert: »So lassen sich drei Linien der Dramentheorie beschreiben: (1) die literarisch-ästhetische Bestimmung, (2) die Bestimmung des Dramas durch den Bezug zum Theater, (3) die Bestimmung des Dramas als anthropologisches Modell.« (Marx 2012b, S. 1).

Aspekt des Szenischen betonen und beschreiben zu können. Sie wurden im Verlauf der bisherigen Diskussion auch bereits mehrfach verwendet, ohne jedoch auf ihre konkrete Bedeutungskonzeption hin überprüft worden zu sein.

Gerade der Terminus *Theatralität* wurde dazu herangezogen, um damit einerseits auf eine dem Libretto unterstellte inhärente Aufführungsabsicht zu verweisen sowie andererseits die Orientierung am Szenischen der Gattung »Oper« an sich zu betonen. Eigentlich jedoch stellt er auf die spezifischen Dispositionen der Kunstform »Theater« ab:

Theatralität ist ein um die letzte Jahrhundertwende entstandener historischer Terminus, der Theater in Abgrenzung zur Literatur als besondere Kunstform definiert. Theatertheoretiker wie Georg Fuchs forderten eine Rückbesinnung auf das Eigene des Theaters. Theater sei weder das literarische Drama noch ein Zusammenwirken aller Künste im Sinne des Gesamtkunstwerks, sondern ‚eine Kunst für sich‘.<sup>2352</sup>

Auch wenn sich die Existenz des Begriffs bereits für erheblich frühere Zeitpunkte nachweisen lässt,<sup>2353</sup> so findet zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine fachsprachliche Erweiterung statt: Während in der Alltagssprache – übrigens auch heute noch – mit dem Begriffsfeld des *Theatralen* ein übermäßig betont (pseudo-)dramatisches (= »theatrales«) Auftreten und Gebaren einer Person beschrieben wird, erfährt der Begriff *Theatralität* eine technolektische Bedeutung dahingehend, dass nun damit die Eigenschaften und Besonderheiten des Theaters als Kunst- und Kulturform artikuliert werden sollen. Das Spezifische des Theaters durch eine eigene Begrifflichkeit zu betonen, muss vor dem kontemporären Umfeld der Entstehung des fachsprachlichen Terminus’ verstanden werden, da sich zu dieser Zeit die Theaterwissenschaft (nicht zuletzt durch Bestrebungen von Vorreitern wie Max Herrmann oder Artur Kutscher) als eigene Disziplin aus der Germanistik zu lösen beginnt und daher verstärkt nach der Entität ihres Gegenstandes fahndet. Ein wesentlicher Gesichtspunkt ist neben der Betonung der sozial-interagierenden Komponenten (wie etwa durch Herrmann vorgenommen) die Abkehr von der bis dahin herrschenden Dominanz und ausschließlichen Fokussierung des Textes:

Damit war ein radikal neues Verständnis von Theater formuliert. Es orientierte sich nicht länger am Text, der verwendet wurde, vorgegeben war und immer wieder benutzt werden konnte, sondern an der Aufführung, die sich erst im Zusammenspiel von Akteuren und Zuschauern auf je einmalige Weise konstituiert. [...] Damit bestimmte Herrmann nicht nur Theater, sondern zugleich auch das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern radikal neu. [...] Da Herrmann Theater durch die Aufführung definiert sah und nicht durch den Text, postulierte er die Gründung einer neuen Wissenschaft – der Theaterwissenschaft. Sie war als Wissenschaft von Aufführungen konzipiert, die durch die körperlichen Handlungen von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht werden.<sup>2354</sup>

Analog zum Begriff Literatur, der – grob gesagt – den profanen Text von seinem artifiziellen Pendant scheidet, wurde versucht, mit der Einführung des Fachwortes *Theatralität* einerseits eine Abgrenzung gegenüber dem Literarischen zu vollziehen<sup>2355</sup> und andererseits im Gegensatz dazu das dem Theater Eigene zu erfassen. Deutlich wird auch, dass es sich in diesem frühen Stadium noch um einen sehr offenen Begriff handelt und erst später konkretere Definitionsvorschläge des Terminus’ erfolgen, »[...] der den Aufführungscharakter und die bewußt intendierte Artifizialität von menschlichem Verhalten und kulturellem Raum denotiert.«<sup>2356</sup> Während dieser Frühphase finden sich aber

<sup>2352</sup> Balme 2001, S. 69.

<sup>2353</sup> Susanne Bach weist etwa darauf hin, dass die Verwendung des Wortes seit 1588 in der englischen Sprache belegt ist (*theatricality*) (siehe Bach 2001, S. 633).

<sup>2354</sup> Fischer-Lichte 2012, S. 19ff.

<sup>2355</sup> Mittlerweile würde man dem Begriff Theatralität nicht mehr den der Literatur gegenüberstellen, sondern eher von *Literarizität* sprechen.

<sup>2356</sup> Bach 2001, S. 633.

bereits Ansätze, welche das Verständnis von Theatralität weit über das Theater hinaus auf den gesamten Bereich soziokultureller Aktionen ausdehnen. Diese Extension des Begriffs erfolgte auch durch die Theateravantgarde zu Beginn des Jahrhunderts:

Der russische Theatertheoretiker Nikolaj Evreinov (1879–1953) postulierte Theater als kulturelles Modell, das in vielen Lebensbereichen zur Wirkung gelangt. Evreinov definiert Theatralität als ‚vorästhetisches Vermögen des Menschen‘, d.h. eine Art Instinkt, der die eigentliche Triebfeder menschlicher Entwicklung darstelle. Darunter versteht er das Bedürfnis des Menschen, ‚seine Erfahrungswelt gemäß den (Wunsch-)Bildern seiner Vorstellung wahrzunehmen und die diesen anzupassen‘. Obwohl Evreinov dieses Lebensmodell dem Theater entnimmt, führt es letzten Endes zu einer Entgrenzung des Begriffs.<sup>2357</sup>

Während Evreinov den Terminus letztlich bis zum Ätherischen verdünnt,<sup>2358</sup> wird das Konzept der Theatralität ab der Mitte des 20. Jahrhunderts nachhaltiger Gegenstand in der Soziologie,<sup>2359</sup> ehe es ab den 1970er Jahren erneut in der Theaterwissenschaft besprochen wird;<sup>2360</sup> oftmals jedoch fehlt bei diesen neueren Ansätzen die Rezeption der bereits von Evreinov geleisteten Vorarbeit.<sup>2361</sup> Somit existieren – etwas vereinfachend gesprochen – ein enges und ein weites Begriffsverständnis von Theatralität: Während die enge Begriffsauffassung auf spezifische Eigenschaften des Theaters zielt und diese besonders im Vergleich zu anderen Kunst- bzw. Medienformen hervorheben und beschreiben möchte, orientiert sich die weite Vorstellung an theatralen Prinzipien, die sie jedoch ebenso in anderen Lebenswelten außerhalb und unabhängig vom Theater angewandt sieht.<sup>2362</sup> Neben diesen beiden vorwiegend systematisch geprägten Begriffsinterpretationen von Theatralität existiert auch noch eine weitere, die demgegenüber eher ästhetische Prinzipien favorisiert und somit im weitesten Sinn als eine Präform dessen aufgefasst werden kann, was mit der Bezeichnung des *postdramatischen Theaters* gefasst wird, wie Hans-Thies Lehmann erklärt:

Nicht erst in den radikalen Formen des Environment-Theaters, sondern schon im Gefolge von Antonin Artaud (1896–1948) ist T.[Theatralität, Anm. d. Verf.] Schlagwort gegen literarische, logozentrische Dramaturgie, für die Schaffung eines nicht primär auf Sinn und Bedeutung orientierten sinnlich-körperlichen Theaterstil, für Autonomie der Theaterkunst mit Einbeziehung aller denkbaren sinnlichen Momente (Musik, Schrei, Lichtregie, Tanz usw.), um die Herrschaft der abstrakten, reproduzierenden Wortkultur im Theater zu brechen.<sup>2363</sup>

Gelegentlich werden insbesondere die Theatertheorien Antonin Artauds als Wegbereiter der später nachhaltig auftretenden Performance-Kunst betrachtet; für die in dieser Untersuchung verfolgten Prämissen stehen jedoch mehr die systematischen Ausprägungen des Theatralitätsbegriffs im Mittel-

<sup>2357</sup> Balme 2001, S. 69.

<sup>2358</sup> Er entwickelt seine These dabei stufenweise; in ihren ersten Ausprägungen erweist sie sich als wesentlich greifbarer: »An einer Fülle von Beispielen legt er dar, dass Kultur im Sinne einer Aufführung zu begreifen sei, in der für die Wahrnehmung von anderen inszeniertes Handeln eben vor diesen anderen aus- und aufgeführt werde. Seine Beispiele entstammen den Bereichen des öffentlichen Lebens wie der Kirche, des Militärs, der Politik, Justiz, Ökonomie, Werbung ebenso wie dem alltäglichen Leben.« (Fischer-Lichte 2012, S. 27.).

<sup>2359</sup> Beispielsweise durch Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)) oder Elizabeth Burns (*Theatricality* (1972)).

<sup>2360</sup> Zu nennen wären beispielhaft Joachim Fiebach (*Keine Hoffnung keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität* (1998)), Rudolf Münz (*Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen* (1998)) oder Helmar Schramm (*Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts* (1996)).

<sup>2361</sup> Vgl. dazu Fischer-Lichte 2012, S. 28.

<sup>2362</sup> »Wichtigster Theoretiker auf diesem Gebiet ist der Berliner Theaterwissenschaftler Helmar Schramm. Er begreift Theater als Kulturphänomen, als Kunst- und Denkform. Erst im Zusammenwirken dieser drei Theater-Begriffe ergibt sich das, was Schramm Theatralität nennt. Auf theoretischer Ebene definiert Schramm drei entscheidende Faktoren, die kulturelle Energie auf spezifische Weise bündeln: Aisthesis, Kinesis und Semiosis.« (Balme 2001, S. 69).

<sup>2363</sup> Lehmann 2001, S. 1107.

punkt des Interesses. Erweitert sowie teilweise ergänzt bzw. ersetzt wurde die Theatralitäts-Debatte im weiteren Verlauf durch die *performance theory*, welche unter anderem von Richard Schechner beeinflusst wurde.<sup>2364</sup> Christopher Balme erläutert:

Den Ausgangspunkt für die amerikanische *performance theory* bildet Richard Schechners Aufsatz *Approaches to Theory/Criticism*. Mit diesem im Jahr 1966 veröffentlichten programmatischen Essay läutet Schechner eine sozialwissenschaftliche Wende in der amerikanischen Theaterwissenschaft ein. Hier definiert der New Yorker Regisseur und Theaterwissenschaftler zum ersten Mal den Begriff und die Parameter eines Forschungsfeldes, das Theaterwissenschaft mit Kulturanthropologie und Soziologie aufs engste verbindet. Schechner plädiert für eine Inkorporierung beinahe sämtlicher Formen menschlicher Darbietung und deren gemeinsame Strukturen in den Performance-Begriff: ‚the formal relations between play, games, sports, theatre and ritual‘ [...] Diese Akzentverschiebung weg vom Theater als Kunst hin zu performativen Phänomenen im allgemeinen führt bei Schechner zu einer Annäherung an die ethnographische Praxis der Feldforschung.<sup>2365</sup>

Es ist damit offensichtlich, dass zwischen einem weiten Theatralitätsbegriff und dem Konzept der Performativität kaum noch Grenzziehungen möglich bzw. erforderlich sind, da doch damit ein identisches Feld abgedeckt scheint; unter bestimmten Prämissen könnte daher Theatralität wiederum auch als eine spezifische Ausprägung von Performativität verstanden werden (obwohl die Theatralitätsdebatte zweifelsohne eine Keimzelle der Performance-Theorie darstellt)<sup>2366</sup>. Daher scheint es jedoch kaum mehr von Nutzen zu sein, auf der Verwendung einer weiten Vorstellung von Theatralität zu beharren, sondern die darunter fassbaren Phänomene a priori von der Performativitätstheorie behandeln zu lassen, die seit den 1970er Jahren als bedeutenderes Konzept der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften gelten muss,<sup>2367</sup> da ihre Intensität die Theatralitätsdebatte überlagert:<sup>2368</sup>

In den 1990er Jahren trat zunehmend der Begriff der Performativität neben den der Theatralität oder gar an seine Stelle, wenn es darum ging, den Aufführungscharakter von Kultur genauer zu beschreiben. Beide Begriffe sind nicht immer klar voneinander abzugrenzen. Dies gilt vor allem insofern, als sie beide den Aufführungscharakter von Kultur unterstreichen, allerdings jeweils mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.<sup>2369</sup>

Allerdings scheinen zwischen engem Theatralitätsbegriff und *performance theory* die Grenzen fließend, da auch in diesem Fall Überlagerungen auftreten: Die Kategorie des Performativen bezeichnet demnach die Aspekte der Darstellung bzw. Aufführung und ist dem schriftlich fixierten (oftmals lite-

<sup>2364</sup> Bereits vor Schechner war die Kategorie des Performativen Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung: Besonders durch die Sprechaktheorie (als deren Begründer John L. Austin durch die postum publizierte Schrift *How to Do Things with Words* (1962/1972) gilt) fand eine Fokussierung und Emanzipation des Performativen (als ein ursprüngliches Teilgebiet linguistischer Pragmatik) statt.

<sup>2365</sup> Balme 2001, S. 70.

<sup>2366</sup> Siehe dazu Pfister 2001b, S. 496.

<sup>2367</sup> Ibd.

<sup>2368</sup> Pfister benennt als grobe Zusammenfassung der Gegenstandsbereiche der *performance theory* für die Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften folgende Bereiche: »(a) plurimediale Aufführungen statt Text; (b) Inszeniertheit und Theatralisierung (gerade auch außerhalb des Theaters), (c) Affinität mit Ritualen, Zeremonien und anderen Handlungsschemata; (d) *showing*, oder *showing off*, im Gegensatz zum *telling*; (e) Ausspielen und Überspielen der Relation zwischen Aufführenden und Publikum; (f) die Aktualisierung eines Systems in konkreten Handlungszusammenhängen statt dieses selbst; (g) der Körper eher als die Sprache, und die körperliche Seite der Sprache (Stimme, Gebärde) eher als die Sprache als abstrakten Referenzsystem; (h) Hervorkehren der Materialität des Mediums, u.a. auch durch eine nichtintegrative Multimedialität; (i) Handlungsvollzug, nicht Referenz oder Darstellung; der Akt des Sprechens oder Schreibens, nicht der Text; (j) der offenen Prozeß, nicht das fixe Produkt; (k) Verhandlungen, nicht Setzungen; (l) Legitimation durch Erfolg, nicht vorgegebene transzendente Legitimation.« (ibd., S. 497f.).

<sup>2369</sup> Fischer-Lichte 2012, S. 29.

rarisch genannten) Text gegenübergestellt. Lehmann formuliert entsprechend in seinem Lexikonartikel zum Stichwort *Theatralität*:

Bezeichnung für das dem Theaterprozess im Unterschied zum (dramatischen) Text, aber auch zu reproduzierenden Künsten Spezifische: die kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum in der konkreten Aufführungssituation einerseits; die dem Theater allein wesentliche zeit-räumliche Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung andererseits. T. bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen oder sonstigen vorgegebenen linguistischen Text. [...] Der Begriff T. erfasst auch, dass Theater nicht nur der vorgeführte Vorgang ist, sondern die spezifisch organisierte Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum einschließt. Diese kann mit Bezug auf Zeitdauer, Raum, psychologische Struktur, Art und Umfang des Körperkontakts unterschiedlich ausfallen; daher umfasst Theater neben dem dramatischen oder sonstigen Text und dem umfassenden Inszenierungstext als drittes Niveau den < performance-Text > (Richard Schechner).<sup>2370</sup>

Hier definiert Lehmann als einen Wirkungsbereich der Theatralität in mathematischer Manier den Differenzwert des Minuenden *Inszenierungstext* und des Subtrahenden *Theatertext*. Allerdings ist damit die Aufführung selbst noch nicht erfasst, weswegen er als weiteren Aspekt der Theatralität den *Aufführungstext* (= performance-Text) bestimmt. Der Antagonismus von Textualität und Performativität, der hier innerhalb der Mikrostruktur des Theaters beschrieben wurde, kann aber auch auf die Makrostruktur von Kultur transferiert werden, wie es etwa durch den an der Freien Universität Berlin beheimateten Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen*<sup>2371</sup> vollzogen wurde:

Bei der Konzipierung des SFB wurde von der Hypothese ausgegangen, dass die permanenten Verschiebungen im Verhältnis von Performativität und Textualität als ein wesentlicher Faktor für das Eintreten kulturellen Wandels zu begreifen sind. Im Zentrum des Interesses stand daher die systematische Erforschung von Funktion und Bedeutung performativer Prozesse und ihres Verhältnisses zur Textualität zur Zeit großer Kommunikationsumbrüche der europäischen Kultur.<sup>2372</sup>

Für die Kennzeichnung dieser spezifischen Kommunikationsumbrüche wurde seitens des SFB der Terminus *performative turns* vorgeschlagen. Differenziert werden muss dabei jedoch einerseits in die hier angesprochene historisch-systematische Verwendung (also in Hinblick auf spezifische Wechsel historischer Situationen bezüglich der Konfiguration von Performativität und Textualität) sowie andererseits in einer wissenschaftliche Vorgehensweise, die gleichfalls unter dem Label *performative turn* firmiert: Damit ist ein heuristisches *Procedere* gemeint, bei dem – analog zum sogenannten *linguistic turn* der 60er und 70er Jahre – »[...] das Performative nicht lediglich als eine historisch-phenomenale Beschreibungskategorie eingesetzt, sondern Performativität auch als ein Impuls zu neuen wissenschaftlichen Methoden und Herangehensweisen verstanden wird.«<sup>2373</sup> Das Konzept des Performativen ist dabei keine solitäre Idee, wie Peter Matussek beschreibt:

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatten wir den *linguistic turn*, dieser wurde in den Neunzigern durch den *pictorial turn* abgelöst, ihm folgte kurz darauf der *topographical turn*, und seit einigen Jahren können wir einen *performative turn* verzeichnen. Freilich existieren die verschiedenen Paradigmen der Wissenspräsentation weiterhin parallel, durchkreuzen und ergänzen sich. Und zu allem gibt es historische Vorläufer.<sup>2374</sup>

So setzen sich auch Vertreter der Ideen des *linguistic turn* bereits mit performativen Prinzipien auseinander wie etwa Roland Barthes oder Umberto Eco; aber auch spezielle soziologische Ansätze wie

<sup>2370</sup> Lehmann 2001, S. 1106f.

<sup>2371</sup> Der Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* war bis zu seiner Einstellung Ende 2010 zwölf Jahre lang als DFG-gefördertes Projekt an der FU Berlin angesiedelt.

<sup>2372</sup> Gesamtkonzept: Grundsteine des *performative turn* in den Kunst- und Kulturwissenschaften – ein Rückblick; Homepage des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« an der FU Berlin ([http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame\\_gesa.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html)) (26.10.2012).

<sup>2373</sup> *Ibd.*

<sup>2374</sup> Matussek 2001, S. 90.

die These der performativen Konstruktion von Geschlecht von Judith Butler rekurren wesentlich auf das Konzept der Performativität, das auch vom »Vater« der Dekonstruktion, Jacques Derrida, rezipiert wurde.<sup>2375</sup> Anzumerken ist, dass die Forschungsergebnisse des SFB weniger für eine Dichotomie der beiden Zustände Textualität und Performativität sprechen, sondern eher von einer reziproken Interdependenz auszugehen scheinen:

Eines der wichtigsten Ergebnisse der ersten Förderperiode betraf unsere Unterscheidung von Performativität und Textualität. Bei der von uns im Kontext einer Differenzierung des Konzepts des Performativen in ein schwaches, starkes und radikales Konzept (Sybille Krämer) vorgenommenen Bestimmung der radikalen Variante erwies es sich als kontraproduktiv, die Begriffe Performativität und Textualität auch lediglich aus heuristischen Gründen als ein dichotomisches Begriffspaar zu verwenden. Denn wie sich gezeigt hatte, vermag das Performative eine Dynamik in Gang zu setzen, die dazu führt, dichotomische begriffliche Schemata als ganze zu destabilisieren. Ähnlich wie es Austin mit seinem Begriffspaar der performativen und konstativen Äußerungen erging, das seine weiteren Untersuchungen als dichotomische zum Einsturz brachte, ging es uns mit dem Begriffspaar Performativität und Textualität. Textualität erwies sich zunehmend als ein Spezialfall von Performativität, wie es nicht nur in den performativen Prozessen des Schreibens, Aufführens und Lesens von Texten evident wird. Vielmehr ist jeder Prozess der Zeichenverwendung bereits als ein performativer Prozess zu begreifen, der nicht nur immer neue Bedeutungen hervorzu- bringen, sondern auch neue Wirklichkeiten zu konstituieren vermag.<sup>2376</sup>

Wenn auch die Beschreibung solcher Wechselwirkungen unter den Verdacht geraten könnte, um jeden Preis eine universelle Dominanz des Performativitäts-Konzepts erhalten zu können, so wird daran dennoch deutlich, dass wohl eher von Abhängigkeiten ausgegangen werden sollte und weniger von antagonistischen Kräften. Beide Ansätze, Theatralität und Performativität, haben Berechtigung und ihren jeweiligen wissenschaftlichen Nutzen<sup>2377</sup> – unabhängig davon, ob Theatralität nun als spezieller Subdiskurs des Performativen aufgefasst wird oder nicht. Die unterschiedliche Rezeption der Begriffe lässt sich beispielsweise auch auf kulturelle Besonderheiten zurückführen:

Innerhalb der deutschen kulturwissenschaftlichen Diskussion finden beide Begriffe weiterhin Verwendung. International dagegen hat sich der Begriff des Performativen durchgesetzt, auch wenn der Begriff der Theatralität in anderen Kontexten noch weiter verwendet wird. Dies mag zum einen daran liegen, dass im Englischen der Theaterbegriff sehr eng gefasst ist und letztlich nur das textgestützte Schauspieltheater unter sich begreift. Das hat dazu geführt, dass ›theatricality‹ und ›performativity‹ ebenso wie ›theatre‹ und ›performance‹ geradezu als Gegensätze begriffen werden. So schreibt Josette Féral dem Theater Repräsentation, Narrativität, Schließung, die Konstruktion von Subjekten in physikalischen und psychologischen Räumen, die Sphäre kodifizierter Strukturen und Zeichenhaftigkeit zu. Ihm stellt sie als Gegensatz die Performance gegenüber, welche die Kompetenzen, Kodes und Strukturen des Theatralen auflöse und dekonstruiere [sic!]. In Performances gebe es ›nothing to grasp, project, introject, except for flows, networks, and systems. Everything appears and disappears like a galaxy of ›transitional objects‹ representing only the failures of representation.‹ Performance ›attempts not to tell (like theatre), but rather to provoke synaesthetic relationships between subjects.‹ Es muss daher bei der Darstellung des Aufführungsbegriffs der Versuch gemacht werden, die auf Theatralität verweisenden Komponenten möglichst klar von den auf Performativität verweisenden zu unterscheiden.<sup>2378</sup>

Erneut wird sichtbar, wie behutsam die jeweils intendierte Verwendung dieser Begriffe im Vorfeld ihrer Verwendung zu beleuchten ist, um einerseits Missverständnisse zu vermeiden und andererseits nicht einen diffusen und letztlich unnützen Wulst an Terminologie zu generieren. Für Überlegungen, die eine Theorie der Analysemethodik des Librettos bzw. seine divergierenden Textstadien betreffen,

<sup>2375</sup> Vgl. Hülk 2005.

<sup>2376</sup> Gesamtkonzept: Performativität und kultureller Wandel (bisherige Forschungsetappen; Homepage des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« an der FU Berlin ([http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame\\_gesa.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html)) (26.10.2012).

<sup>2377</sup> So wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) nicht nur die Vertiefung der Performativitäts-Theorie (SFB *Kulturen des Performativen*) gefördert, sondern zuvor auch in einem Schwerpunktprogramm der Ansatz der Theatralität berücksichtigt (DFG Schwerpunktprogramm (SPP) *Theatralität als kulturelles Modell für die Kulturwissenschaften* (Sprecherin: Erika Fischer-Lichte), Förderung 1996 bis 2002).

<sup>2378</sup> Fischer-Lichte 2012, S. 29.

werden allerdings durch die Theatralitäts- und Performativitätskonzepte zunächst kaum direkt aufgreifbare Modelle der Textanalyse bereitgestellt; selbst Fischer-Lichtes *Einführung* bezieht sich im Rahmen der Performativität von Texten lediglich auf den Akt des Lesens (»Lektüre«) als zu berücksichtigenden Vorgang:

Beim Lesen handelt es sich um visuelle – oder im Falle von Blinden haptische – Wahrnehmung, die stets mit kognitiven, imaginativen, memorialen und emotionalen Aktivitäten verweben ist. Da, anders als in einem Bild, nicht alles, was es zu erfassen gibt, simultan auf einer Fläche angeordnet ist, sondern mehrere solcher Flächen/Seiten einander folgen und jede eine Lesetätigkeit von Zeile zu Zeile, Absatz zu Absatz verlangt – auch wenn man prinzipiell stets vor- und zurückblättern kann –, beansprucht das Lesen einen längeren Zeitraum. Ein Roman lässt sich nicht auf einmal überblicken, sondern entfaltet sich erst allmählich im Verlauf des Lesens.<sup>2379</sup>

Die spezifische Konfiguration der Oper spielt in diesen Ausführungen keine Rolle.<sup>2380</sup> Anstatt dass jedoch beispielsweise nach Spuren der Theatralität oder Performativität in den Theatertexten gefahndet wird, verschärfen diese Theorien in erster Linie den Antagonismus von Textlichkeit und Aufführungsdisposition:

So hat Erika Fischer-Lichte in ihrer 1983 erstmals veröffentlichten *Semiotik des Theaters* die Eigenständigkeit des Theaters durch die Definition des Aufführungstextes betont [...], der nicht nur mit Pfister als plurimedial verfasst begriffen wird, sondern durch die *Transitorik* und sowie die *Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern* in seiner semiotischen Konstitution kategorial geschieden ist. Diese Differenz schließlich wird zum Zentralpunkt von Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004), in der Drama und Aufführung als nahezu dichotomisch entgegengesetzt begriffen werden. [...] Konsequenterweise verschob sich damit der Fokus der Theaterwissenschaft stärker auf aufführungsfokussierte Phänomene, während die Auseinandersetzung mit dem Drama eher in den Hintergrund trat. Entsprechend betrachtet Fischer-Lichte in *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs* (2010) das Drama auch nicht mehr als konstitutiven Bestandteil der szenischen Darstellung, sondern nur noch als Material der Aufführung, ebenso wie Darstellerkörper, Raumobjekte etc.<sup>2381</sup>

Zwar tendieren einzelne neuere Ansätze demgegenüber wieder zu einer mehr synthetisierenden Perspektive,<sup>2382</sup> allerdings handelt es sich in erster Linie um theoretische Überlegungen<sup>2383</sup> und weniger um konkrete Unterstützung zur Frage der Textanalyse. Dennoch kann wohl ein beginnender Umschlagpunkt konstatiert werden:

<sup>2379</sup> *Ibd.*, S. 138. Das Lesen zeigt sich damit als *Zeitkunst* und teilt auf diese Weise eine Gemeinsamkeit mit dem Theater, das jedoch durch das Szenische zur umfassenderen *Raumzeitkunst* wird; beide Formen unterscheiden sich dadurch von gegenständlichen Künsten wie Malerei, Bildhauerei etc. (als reinen *Raumkünsten*).

<sup>2380</sup> »Gesprochene und gesungene und in diesem Sinne verkörperte Sprache soll nachfolgend nicht berücksichtigt werden, da sie in der Regel in einer Aufführungssituation verlaublich wird: Ob es sich um einen Liedvortrag oder eine Dramen- oder Opernaufführung handelt, um eine Dichterlesung oder Vorlesen im Familienkreis, stets sind die allgemeinen Bedingungen gegeben, die für Aufführungen gelten. Die Performativität verkörperter Texte ist daher von der spezifischen Performativität von Aufführungen impliziert.« (*ibd.*, S. 135).

<sup>2381</sup> Marx 2012b, S. 7.

<sup>2382</sup> »In jüngerer Zeit ist unter dem Aspekt der *dramatic performativity* bzw. der *agency* [...] diese kategoriale Trennung stärker hinterfragt worden.« (*ibd.*)

<sup>2383</sup> Marx bezieht sich dabei vor allem auf den Ansatz von William B. Worthen (siehe Worthen 2010) und erklärt: »Worthen, der sich programmatisch gegen die eindeutige Abgrenzung von Drama und Aufführung wendet, begreift das Verhältnis von Drama und Theater analog zu jenem von Werkzeug und Technologie: Das Drama wird hierbei nicht nur durch seine literarische Fiktion bestimmt, sondern hat vielmehr einen doppelten Charakter, weil es auch Anweisungen für die Erarbeitung einer Aufführung beinhaltet [...] So betont er ausdrücklich, dass das Drama durch die ihm eingeschriebene Beziehung zum Theater auch innerhalb der literarischen Gattungen eine liminale Stellung einnehme.« (Marx 2010a, S. 301). Was Marx an dieser Stelle verschweigt (ausführlich erklärt er es dagegen in Marx 2012c, S.164f.), ist, dass sich Worthen hauptsächlich auf Überlegungen des amerikanischen Literaturtheoretikers Kenneth Burke bezieht und besonders dessen Konzept der *agency* (hier wohl im Sinne von *Vermittlung*) aufgreift und auf das Drama appliziert: »Burke enables us to grasp some of the challenges posed by drama, its framing of a mutual contingency of poetry and performance.« (Worthen 2010, S. 34).



Das Verhältnis von Drama und Theater erfährt gegenwärtig aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eine Neubewertung, die auch mit einer Revision des Performativitätsparadigmas zu tun hat. Die Kategorie der Ereignishaftigkeit, die lange Zeit als zentral angesehen wurde, erfährt dabei eine kritische Revision [...].<sup>2384</sup>

Wenn auch aus den Bereichen der *Theatralität*, *Performativität* und *Dramentheorie* zunächst keine unmittelbaren Handreichungen zur Analyse ableitbar scheinen, so verdeutlicht sich, dass nicht nur die Libretto- oder Opernforschung noch keine adäquaten Lösungsvorschläge für diese grundsätzliche Diskrepanz von Textualität und Theatralität besitzt, sondern die Dramentheorie (als interdisziplinäres Vorgehen von Literatur- und Theaterwissenschaft) für identische Konstellationen ebenfalls noch keine zufriedenstellenden Ansätze anzubieten vermag.

Dennoch können verschiedene Aspekte um eine mögliche Analysemethodik des Librettos in der weiteren Diskussion aufgegriffen werden. Beispielsweise wird im Rahmen dieser Debatte um die Theorie des Dramas oft die spezifische Bedeutung des sprachlichen Textes herausgestellt:

Auch wenn das literarische Theater nur eine historische Möglichkeit von Theater darstellt, so kann die Klassifikation des Textes als reines ›Material‹ für die Aufführung nicht völlig überzeugen, denn sie verkennt das große semiotische Potential, das der Sprache eigen ist. So kann im *plurimedialen Gefüge* einer Aufführung (Pfister 2001, 24-29) die Wirkung der Sprache im Hinblick auf die semiotische Dimension [...] eine größere Wirkung entfalten als andere Materialien wie bspw. das Licht, die Kostüme oder die Dekoration.<sup>2385</sup>

In gewisser Weise lässt sich damit ein Bogen spannen zur in Kapitel 4.7 ausführlich behandelten Möglichkeit des Generierens referentieller Genauigkeit der Musik durch die Addition von Sprache: Ebenso scheint hier im Falle des Dramas das gesprochene Wort insofern eine Leitfunktion zu besitzen, als dass es dort in identischer Manier für eine referentielle Aussagekraft sorgen kann – womit eine Homogenität der theatralen Zeichen erneut grundsätzlich vehement in Frage zu stellen wäre: Komplexe Sachverhalte lassen sich kaum unter Beibehaltung derselben Intensität an referentieller Genauigkeit von der Sprache in andere an der Aufführung beteiligte Systeme transferieren.<sup>2386</sup> Wenn jedoch bereits das Drama auf die Sprache als Mittel referentieller Genauigkeit derart angewiesen ist, dann wäre wohl erst Recht nach einem funktionalen Äquivalent in der Oper zu suchen. An diesem Punkt lassen sich noch weitere Beobachtungen aus der Performativitätsdebatte heranziehen, denn die Sprache zeigt sich zwar für die referentielle Genauigkeit zweifellos als grundlegend relevant, muss allerdings dabei nicht immer zwangsläufig auch gesprochen werden:

Dies gilt erst recht seit Erfindung der Oper. Sie ging Ende des 16. Jahrhunderts aus den Bemühungen der Florentiner Camerata hervor, die griechische Tragödie wiederzubeleben. Seitdem sind es vor allem Gattungen des Musiktheaters, in denen ja gerade Lautlichkeit jenseits der Sprachübermittlung für den besonderen Reiz, die große Beliebtheit beim breiten Publikum verantwortlich ist, außer der Oper das Singspiel, das Ballett, später dann die Operette und zuletzt das Musical. Auch im Schauspieltheater gilt die Dominanz der Sprechstimmen keineswegs unangefochten. Abgesehen von der Eigenart, daß bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Aufführungen aus einem Nummernprogramm bestanden, das in der Regel auch ein Musikstück – häufig als Begleitung für das abschließende Ballett – enthielt, wurde auch die Aufführung des Stücks im engeren Sinne von Musikeinlagen unterbrochen.<sup>2387</sup>

Die Lautlichkeit, die Fischer-Lichte neben Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit als eine der grundlegenden Dimensionen der Performativität nennt, entwickelt ihre spezifische Relevanz besonders im *Zwischenraum* und *Übergang* von Sprechen und Singen:

<sup>2384</sup> Marx 2012c, S.165.

<sup>2385</sup> *Ibd.*

<sup>2386</sup> Ein mehrfach als Ballett anzutreffender *Hamlet* kann zwar problemlos Stimmungen und emotionale Zustände präsentieren, lässt aber kaum tieferführende Einblicke in die komplexen monologischen Reflexionen des Protagonisten zu.

<sup>2387</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 210f.

Ganz anders dagegen ist die Spannung zwischen Stimme und Sprache, die in der Oper seit ihrer Erfindung zu bestehen scheint. Immer wieder wechseln die Slogans ›Prima la musica/la voce, poi le parole‹ und ›Prima le parole, poi la musica/la voce‹. Aber auch, wenn bei der Erfindung der Oper den Worten mit der Forderung *parlar cantando* oder *recitativo* der Vorrang vor der Stimme eingeräumt wurde, kehrte sich dies Verhältnis – trotz wiederholt auftretender gegenteiliger Forderungen – in der weiteren Entwicklung der Oper, die immer höhere Töne forcierte, bald um: Denn je höher die singende Stimme getrieben wird, um so mehr löst sie sich von der Sprache los. In großen Tonhöhen kann nicht mehr verständlich artikuliert werden [...] Und es sind gerade diese Höhen, bei denen die gesungenen Worte nicht mehr zu verstehen sind, in denen die Stimme der Sängerin dem Hörer einen Schauer der Lust verursacht, der sich, je mehr der Gesang sich dem Schrei annähert, in einen Schauer des Schreckens verwandelt. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß es keineswegs die Unverständlichkeit der gesungenen Worte als solche ist, welche diesen Effekt hervorruft. Er ist vielmehr der allmählichen Loslösung von Bedeutung geschuldet, die in den Koloraturen oder der Erreichung einer bestimmten Tonhöhe kulminiert, wenn die Stimme jegliche Bedeutung hinter sich läßt und mit ›dem Schrei des Engels‹ [...] zum Hörer spricht. Es ist die unerklärliche und unglaubliche Verquickung von Sinnlichkeit und Verklärung, die im Hörer eine ebenfalls unerklärliche und unglaubliche Wirkung auslöst – die höchste Lust und den tiefsten Schrecken.<sup>2388</sup>

Damit werden zwei wesentliche Aspekte beschrieben, nämlich dass in der Oper einerseits – analog zum Sprechen des Dramas – das Singen den zentralen Artikulationsmodus darstellt,<sup>2389</sup> welches sich andererseits als eine Form offenbart, die Sprache und Musik amalgamiert: Mit den Worten Weisteins (vgl. Kapitel 4.9) sei daran erinnert, dass sich der Gesang der Oper in aller Regel als *verbalsprachlicher* Gesang offenbart, der damit nicht willkürliche, unbedeutende oder rein ästhetisch wirksame Laute verwendet, sondern konkret mit Sprache operiert. Wird im folgenden also von Gesang gesprochen, ist damit stets gesungene Sprache gemeint. Auf dieser Basis scheint es nun naheliegend, dem (Opern-)Gesang zunächst eine gewisse Intermedialität zu unterstellen, da er mit Elementen aus beiden »Medien« zu arbeiten scheint; allerdings wurde nicht nur in Kapitel 4.7 ausführlich die Problematik der Einstufung von Musik als semiotischem System diskutiert, womit – rein definitorisch – aber kaum von einer Intermedialität des Gesangs, der sich gleichzeitig sprachlicher und musikalischer Zeichen bedient, die Rede sein könnte, denn Intermedialität benötigt zwingend das Vorhandensein zweier (oder mehrerer) semiotischer Systeme. Allerdings scheint diese Perspektive möglicherweise zu sehr aus einer a posteriori angelegten Systematik erwachsen zu sein, da sie eine Kombination oder Verschmelzung zweier als distinkt wahrgenommener Ausdrucksformen unterstellt; demgegenüber wären auch anderen Entwicklungsformen vorstellbar, wie sie etwa in einem Artikel der Online-Ausgabe des deutschsprachigen Wochenmagazins *Der Spiegel* beschrieben werden, der sich mit der Frage auseinandersetzt, weshalb der Mensch überhaupt die Fähigkeit des Singens besitzt.<sup>2390</sup> Auf

<sup>2388</sup> *Ibd.*, S. 221f.

<sup>2389</sup> Dazu führt Fischer-Lichte aus: »Während in der Oper das Singen zur Definition der Gattung gehört und insofern das Faktum des Singens selbst nicht als bedeutungstragendes Element gelten kann, muß es im dramatischen Theater als solches bewertet werden.« (Fischer-Lichte 1998, S. 174). Wenn hier auch der Gesang als konstitutives Element konstatiert wird, so zielt dieser Vergleich allerdings auf eine intradiegetische Perspektive (und entfaltet nur dort seine Relevanz – im Fall der Oper etwa besonders hinsichtlich Einlageliedern (vgl. Kapitel 4.10)).

<sup>2390</sup> »Die menschliche Stimme kann viel mehr, als zum Sprechen nötig ist. Forscher schließen daraus: Gesang ist evolutionär älter – und brachte den frühen Menschen einen Selektionsvorteil bei Paarung ebenso wie beim Kinderhüten. Hilfreich ist dieses Erbe noch heute. Singen ist für die Menschheit nicht etwa ein bloßer Zeitvertreib. Vielmehr war Musik ihrer Ansicht nach für die frühen Menschen ein Vorteil beim Kampf ums Überleben, so glauben Forscher. Man mag es kaum für möglich halten, wenn man die schaurigen Gesangsversuche mancher Mitmenschen im Ohr hat: Gesang als einer der evolutionären Faktoren, die uns zu dem gemacht haben, was wir heute sind. Wie wichtig Musik für die Menschheit ist, zeigt schon die Tatsache, dass es sie überhaupt gibt. 'Was keinen Nutzen bringt, wird im Laufe der Evolution gnadenlos ausgemerzt', sagte der Musikwissenschaftler Eckart Altenmüller zu der Zeitschrift 'bild der wissenschaft'. Doch was ist es, das die Menschen schon in der Jungsteinzeit dazu brachte, auf Knochenflöten harmonische Töne zu erzeugen und – wahrscheinlich sogar noch früher – ihren Stimmbändern Melodien zu entlocken? Denn singen konnten nach Ansicht vieler Forscher die Vorfahren von Homo sapiens schon, bevor sie sprechen konnten. Sonst ließe sich nicht erklären, dass die menschliche Stimme viel mehr kann, als beim Sprechen nötig ist. So ist sie in der Lage, Töne zu erzeugen, die drei Oktaven abdecken – obwohl für die Sprache lediglich eine Quin-

einer solchen Basis wäre die gesprochene Sprache womöglich eher als Schwundstufe oder (vereinfachte) Variation der »älteren« Form des Gesangs zu betrachten. Unabhängig von solchen (beinahe spekulativ-philosophischen) Überlegungen wird erkennbar, dass eine zunehmende Berücksichtigung dahingehend erfolgt, in welcher Form Sprache vorliegt, wie auch folgende Ausführungen aus der jüngeren Sprachwissenschaft verdeutlichen:

Ausgangspunkt für diesen Ansatz sind zunächst einmal zwei ganz triviale, überall und von jedem zu machende Beobachtungen:

– Sprache kommt nie als solche, sondern immer in einer bestimmten medialen (und materiell gebundenen) Erscheinungsform, als gesprochene Rede, geschriebener Text oder in Gebärdenform vor.

– Sprache kommt nicht allein, sondern im Verhältnis mit anderen Modalitäten der Kommunikation, mit Mimik, Gestik, Blick, Bild, Geräusch, Musik etc. vor.

Diese beiden Beobachtungen sind Ausgangspunkt für eine neue Sicht des Gegenstands ‚Sprache‘ diesseits seiner disziplinären Idealisierung und Zurichtung als System und als Produktion von nach schriftsprachlichen Standards wohlgeformten Sätzen. Sprache wird in der Linguistik weitenteils immer noch als ein abstraktes, prämediales System begriffen, das mündlich oder schriftlich realisiert werden kann. [...] In den letzten Jahren mehren sich aber die Stimmen, die in der konkreten medialen Verfasstheit von Sprache-im-Gebrauch und in ihrer intermedialen Einbettung in nicht-sprachliche Aktivitäten und mediale Konfigurationen nicht eine sekundäre Akzidenz, der sich marginale Bindestrichlinguisten widmen dürfen, sondern den Schlüssel zu einem besseren, gegenstandsadäquaten Verständnis von Sprache überhaupt sehen, Sie setzen an drei eng miteinander verknüpften Ausgangspunkten an: a) der Materialität, b) der Leiblichkeit und c) der intermedialen Relationierung sprachlicher Phänomene.<sup>2391</sup>

Unter Berücksichtigung dieser Thesen zeigt sich – auf performativer Ebene<sup>2392</sup> – Sprache im Drama als an die gesprochene Rede gekoppelt und in der Oper als an den Gesang gebunden. Fokussiert man nun die performative Dimension der Oper, wird erkennbar, dass sich im Gesang Sprache und Musik zu einer neuen Form verbinden. Die Haltung, Musik und Sprache würden sich in der Aufführung getrennt gegenüber oder nebeneinander stehen, kann damit bestenfalls für das Melodram (nicht *melodramma*) gelten, aber nicht mehr für Gattungen mit Gesang als konstitutivem Merkmal, da sich Text und Ton dort verbinden.

Die Begründung für die These des Amalgamierens von Sprache und Musik<sup>2393</sup> in Form des Gesangs lässt sich von beiden Enden aus konstruieren: Einerseits kann *Gesang als Sprechen* verstanden werden, das seine prosodischen Attribute dahingehend verändert, dass musikalische Strukturen imitiert werden (wie Tonhöhe, Rhythmus, Akzentuierungen, Melodik etc.). Diese Imitation allerdings ist, da an dieser Stelle Sprechen und Singen auf ein identisches Instrumentarium zurückgreifen,

---

te, also etwas mehr als die Hälfte einer Oktave, ausreichen würde. Auch die Fähigkeit, Töne lange zu halten, ist beim Sprechen nicht gefragt. Und auch die Wahrnehmung von Musik scheint biologisch vorgesehen zu sein: So müssen kleine Kinder beispielsweise nicht erst lernen, welche Klänge harmonisch sind und welche nicht, sie wissen es instinktiv. Außerdem erfassen sie die musikalischen Anteile von Sprache früher als ihre Bedeutung. ‚Was die Mutter oder der Vater sagt, nehmen Babys zunächst als melodischen Lautstrom wahr‘, erklärt Altenmüller. Das spiegelt sich auch im Gehirn wider, denn dort werden Sprache und Musik von den gleichen Hirnregionen bearbeitet.« (Lehnen-Beyel 2007).

<sup>2391</sup> Deppermann/Linke 2010, S. VII.

<sup>2392</sup> Auf der Ebene der speichernden Textualität dagegen ist die Erscheinungsform der Sprache von Drama und Libretto identisch – nämlich die des geschriebenen Textes.

<sup>2393</sup> Dabei scheint die Annahme einer kategorischen Trennung von Sprache und Musik eher eine Konsequenz der Moderne zu sein: »So zeigt sich etwa historisch bis ins 18. Jahrhundert hinein eine ‚Vorherrschaft der Vokalmusik‘ (Jiránek 1979;22), also der Verbindung von Musik und Sprache. Carl Dahlhaus zeigt in seiner Schrift *Die Idee der absoluten Musik* (1978) die Entwicklungslinien auf, wie es überhaupt zu einer Loslösung der Musik vom Wort kommen und sich ein Bereich der reinen Instrumentalmusik etablieren konnte. Wenn aber – historisch gesehen – die Sprache ihren Einfluss auf die Musik ausüben konnte, dann ist auch zu vermuten, dass sprachliche Eigentümlichkeiten auf die Musik ‚abfärben‘ und in den Verstehensprozess von Musik einwirken konnten.« (Voltmer 2005, S. 11f.).

nicht mehr als solche zu erkennen. Andererseits kann *Gesang als rein musikalisches Phänomen* gesehen werden, das mit der menschlichen Stimme Töne und Melodien erzeugt (und damit den menschlichen Körper als Instrument nutzt), wobei es seine Lautlichkeit, die grundsätzlich universal ist, auch in Richtung sprachlicher Phoneme und Silben verschieben kann, wodurch ein sprachlicher Ausdruck generiert wird. Es scheint deshalb kaum möglich, fundiert zu urteilen, ob Gesang nun aus gesungener Sprache oder versprachlichtem Singen besteht, da sich das jeweilige »Ergebnis« immer als identisch offenbart.<sup>2394</sup> Somit lässt sich vom Gesang mindestens als hybrider Ausdrucksform sprechen, da eine Etikettierung als intermediales Phänomen aufgrund definitorischer Aspekte zurückgehalten werden müsste: Sämtliche grundlegenden Thesen referieren stets auf die Semiotizität der beteiligten Medien,<sup>2395</sup> und diese kann der Musik nicht ohne größere (teilweise gar höchst artistische) Ausführungen zuerkannt werden. Bei genauerer Auseinandersetzung mit dem Bereich des Intermedialen ergibt sich für die hier vertretene Perspektive auf den Gesang allerdings noch ein weiteres Problem: Wie bereits erläutert, unterteilt beispielsweise Rajewsky das *Feld des Intermedialen* in die drei Bereiche »Medienkombination«, »Medienwechsel« und »intermediale Bezüge«, wobei sie nur unter dem letzten Begriffsfeld der intermedialen Bezüge das verortet, was mehrheitlich bzw. im engen Sinne als *Intermedialität* verstanden wird:

Subkategorie der Intermedialität. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (Einzelreferenz) oder das semiotische System bzw. bestimmte Subsysteme (Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums. »Intermedialität« wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium (das Objektmedium) in seiner Materialität präsent ist. Spezifikum intermedialer Bezüge ist folglich, den Konsequenzen Rechnung zu tragen, die sich aus der medialen Differenz zwischen den involvierten Medien für die Möglichkeiten der Bezugnahme ergeben (>Als-ob-Charakter).<sup>2396</sup> In diesen Bereich fallen Erscheinungen wie die sog. »filmische Schreibweise« bzw. »Filmisierung der Literatur«, die »Literarisierung des Films«, die »Musikalisierung literarischer Texte«, die »Narrativisierung der Musik«, ebenso Phänomene wie das der »Ekphrasis« oder der »*transposition d'art*«. <sup>2397</sup>

<sup>2394</sup> »Das bedeutet, daß sich der Gesang nicht sauber in einen ‚Musik-‘ und einen ‚Sprach-Anteil‘ aufspalten läßt. Man kann sich das am Beispiel von Deklamationen und Rezitativen veranschaulichen, die sich mehr oder weniger deutlich der Sprachmelodie anpassen. Singt man sie ohne Worte und spricht die Worte ohne Gesang, hätte man keine saubere Trennung in zwei autarke Phänomene, sondern würde gewisse Elemente, nämlich die ‚geteilten‘ Anteile, sozusagen zweimal vortragen.« (Lulé 2006, S. 76).

<sup>2395</sup> Selbst einer der Pioniere der Medienwissenschaft, Jürgen E. Müller, gibt an: Grundsätzlich »[...] wird der Begriff *Medium* in den verschiedenen medienwissenschaftlichen ‚Schulen‘ unterschiedlich definiert und in unterschiedliche Forschungsstrategien integriert. Wie Hickethier zu Recht moniert, ist für die Bestimmung des Medienbegriffs eine Fixierung auf Massenhaftigkeit und Reichweite als alleiniges Kriterium (im Sinne der Massenkommunikationsforschung) ebenso abzulehnen, wie eine Beschränkung auf Kunstproduktionen innerhalb der Medien (im Sinne der traditionellen Ästhetiken). Medien gelangen sowohl in fiktionalen als auch nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen zum Einsatz. Massenkommunikationstheoretisch definierte Medienbegriffe greifen zu kurz, indem sie das *Medium* auf seine technische Dimension reduzieren; ästhetisch definierte Medienbegriffe verstellen den Blick auf die pragmatische Funktion von Medien in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen. Das *Medium* als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert ‚Informationen‘ von einem ‚Erzeuger‘ zu einem ‚Empfänger‘. Doch dieser technische Prozeß ist für die Medienwissenschaft, so wie wir sie verstehen, nur von sekundärer Relevanz, vielmehr interessieren uns dessen Auswirkungen auf die Struktur des Vermittelten und die Bedeutungskonstitutionen auf Seiten des Produzenten und Rezipienten. Ein umfassender und mehrdimensionaler Medienbegriff, wie ich ihn in Anlehnung an Hickethier, Bohn u.a. vorschlage, würde demzufolge das als ‚*Medium*‘ bestimmen, ‚was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg.‘ Ein ‚*Medium*‘ wäre demzufolge in intentionale Handlungs-Zusammenhänge eingebettet; es ist dialogisch und semiotisch konzipiert und umfaßt mehrere Dimensionen, die im Prozeß der Semiose zusammenwirken, die jedoch – entsprechend unterschiedlichen Erkenntnisinteressen – zu Analysezielen differenziert werden können.« (Müller 1996, S. 81).

<sup>2396</sup> Rajewsky 2002, S. 199.

<sup>2397</sup> *Ibid.*, S. 17.

Damit allerdings scheint es sich beim Gesang – zumindest nach der Definition von Rajewsky – nicht um ein intermediales Phänomen handeln zu können, da (völlig unabhängig von der semiotischen Verortung der Musik) nicht nur ein Medium in seiner Objektivität präsent ist: Wie erläutert wurde, besteht das Spezifische des Gesangs gerade darin, dass er sowohl sprachliche als auch musikalische Elemente parallel verwendet (und nicht etwa ein Medium das Andere imitiert), ohne jedoch ausschließlich Sprache oder Musik zu sein:<sup>2398</sup> Je nach Ausprägung können zwar entweder der sprachliche Anteil zurückgedrängt<sup>2399</sup> oder der musikalische Anteil reduziert<sup>2400</sup> werden, aber dennoch bleiben beide konstitutiven Formen, aus denen der Gesang schöpft, im Verlauf seines Vollzuges präsent. In diesem Verständnis würde der Gesang nach Rajewskys Vorgabe keine intermedialen Bezüge aufweisen,<sup>2401</sup> während jedoch seine Einstufung als Medienkombination (Sprache + Musik)<sup>2402</sup> ebenfalls schwierig wäre, da in diesem Fall wiederum die Frage nach der Semiotizität der Musik dominieren würde.<sup>2403</sup> Auch andere Intermedialitätskonzepte, wie etwa die in Kapitel 4.9 von Werner Wolf besprochene Unterscheidung, können die Problematik dieser hybriden Ausdrucksform nicht weiter konkretisieren,<sup>2404</sup> womit die universale Anwendbarkeit (inter-)medialer Ansätze erneut nicht nur auf das System *Musik* anzweifelbar scheint, sondern ebenso auf das Phänomen *Gesang*.

<sup>2398</sup> Ähnlich argumentiert beispielsweise auch Susanna Lulé und beschreibt »[...] die in dieser Studie entwickelte Position, derzufolge Gesang zutreffender als eine Äußerungsform aufzufassen ist, bei der sich ‚musikalische‘ und ‚sprachliche‘ Anteile überschneiden, daß heißt, bestimmte Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe und Rhythmus werden vom ‚Sprach-‘ und vom ‚Musik-Anteil‘ im Gesang geteilt. Mit diesem Ansatz lassen sich die Spezifik und die Faszination des Gesangs in der Oper sehr viel besser erklären, als wenn man von einer sprachlichen Grundsubstanz ausgeht, der die Musik gleichsam übergestülpt wird.« (Lulé 2006, S. 76).

<sup>2399</sup> Dies wird etwa sichtbar bei der Melismatik, die sich z. B. intensiv bei Koloraturarien zeigt.

<sup>2400</sup> Erkennbar etwa beim Rezitativ, Formen des Sprechgesangs oder auch gesprochenen Dialogen, die sich aus theoretischer Perspektive auch als vollständig sprachimitierende Form von Gesang deuten ließen.

<sup>2401</sup> Denkbar wäre zwar eine (theoretische) Zergliederung in separate kleine Einheiten, in welchen dann möglicherweise jeweils ein Objektmedium bestimmt werden könnte; allerdings ergäbe sich damit ein kontinuierlich flimmerndes wechselseitiges Changieren, da die Funktion des Objektmediums ständig zwischen Sprache und Musik hin und her wechseln würde.

<sup>2402</sup> »Bei einem semiotischen Ansatz zur Untersuchung von Gesang betrachtet man Sprache und Musik als zwei distinkte Zeichensysteme, die Gemeinsamkeiten (akustisch, transitorisch) und Unterschiede (vor allem bezüglich der semantischen Struktur) aufweisen, und beschreibt die spezifische Verbindung beider im Gesang.« (Lulé 2006, S. 76).

<sup>2403</sup> Denn Rajewsky beschreibt die Medienkombination als »Subkategorie der Intermedialität. Punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, als distinkt wahrgenommener Medien, die im entstehenden Produkt materiell präsent sind und mit ihren je eigenen Mitteln zur (Bedeutungs-)Konstitution desselben beitragen (z.B. Photroman, Film, Klangkunst). ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, der auf der Addition verschiedener medialer Systeme beruht.« (Rajewsky 2002, S. 201). Sie präzisiert: »Das Phänomen der Medienkombination, auch bezeichnet als mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- oder Polymedialität, Medien-Fusion: Eine solche Kombination von Medien liegt beispielsweise der Multimedia-Show zugrunde, dem Varieté, dem Lied, dem Photroman, einem Werk wie Matisse's Jazz (eine Kombination aus Text und Bild), dem Film, der Oper, der Klangkunst usw.« (ibid., S. 15). Wie bereits erwähnt, scheint die vielfach anzutreffende (und auch von Rajewsky vertretene) These der schlichten Addition von Medien im Fall der Oper nicht ohne Weiteres akzeptierbar, da es sich nur um ein Nebeneinander, aber nicht Miteinander der beteiligten Systeme handeln würde: Gerade durch die hybriden Eigenschaften des Gesangs scheint diese Annahme nicht weiter haltbar.

<sup>2404</sup> Wolf differenziert in *direct* (»overt«) *intermediality* und *indirect* (»covert«) *intermediality*, wobei sein erster Bereich der »direkten« Intermedialität von Rajewskys »Medienkombination« entspricht (vgl. Wolf 1999, S. 42) und der zweite auf intermediale Bezüge (vgl. Wolf 1999, S. 44) zielt; allerdings ergeben sich identische Problemstellungen, denn eine schlichte Addition von distinkten Medien scheint den Kern des Gesangs – gerade vor dem Hintergrund potentieller evolutionärer Zusammenhänge – nicht zu treffen, und ebenso kann dabei kein *dominierendes* Medium (wie Wolf Rajewskys Begriff des *Objektmediums* bezeichnet) erkannt werden.

Blickt man aus Richtung des Gesangs, der aufgrund seiner Lautlichkeit und Körperlichkeit als performatives Element verstanden werden muss,<sup>2405</sup> auf seine Speicherform, so benötigt diese zwingend sowohl musikalische als auch textliche Fixierung (beides findet sich meist in der Partitur). Deutlich wird damit aber gleichzeitig, dass das »Libretto« bzw. die darunter summierbaren Fassungen des Operntextes aber auch nur eine Komponente des Gesangs abzubilden vermögen – nämlich den verbalsprachlichen Anteil, weshalb diese – zumindest aus performativer oder theatraler Sicht – als unvollständig gelten müssen. Denn die verbale Sprache des Librettos ist nicht – wie etwa beim Sprechen des Dramas – das unmittelbare Ausdrucksmittel, sondern insofern »instrumentalisiert«, als sie im Verbund mit einer weiteren Ausdrucksform zum neuen Artikulationsmodus *Gesang* wird.<sup>2406</sup> Im Sinne dieser Perspektive würde die im »Libretto« fixierte Sprache der Oper – übrigens exakt wie Gräwe beschreibt<sup>2407</sup> – in der Tat vielmehr als Repräsentanz von gesprochener Verständigungssprache verstehbar sein denn als konventionelle Kommunikation.<sup>2408</sup>

Relevant ist damit jedenfalls nicht (mehr), ob ein Libretto- oder Operntext wie ein gesprochenes Drama aufgeführt oder analysiert werden könnte, sondern welche Konsequenzen sich durch die Konzentration auf den Gesang als zentrale, vor allem jedoch spezifische Artikulationsform der Oper ergeben. Das melopoetische Element *Gesang* scheint ein derart relevantes Gattungscharakteristikum darzustellen, dass die bisher in der Libretto- und Opernforschung meist anzutreffende Unterscheidung in Musik und Text zugunsten eines umfassenden Gesangsbegriffs aufzulösen wäre; die Bedeutung dieses Ausdrucksmodus', der über die einfache Verknüpfung von Musik und Text hinausreicht, für die Gattung wird sichtbar, wenn man sich überlegt, dass eine Opernaufführung ohne Musik (im Sinne einer instrumentalen (Orchester-)Begleitung), aber mit Gesang durchaus möglich ist, um (zumindest noch leidlich) dem Gattungsanspruch gerecht werden zu können – eine Darbietung gänzlich ohne Gesang brächte das Konzept dagegen zum Einstürzen. Aus diesem Grund scheint – zumindest für die Oper – die Bezeichnung Musiktheater weniger präzise zu sein, da nicht die Musik, sondern der Gesang das zentrale Charakteristikum darstellt: Es wäre aus diesem Grund vorstellbar, anstelle der Bezeichnung »Musiktheater« zur Präzisierung des unscharfen Opernbegriffs den Ausdruck *Gesangstheater*<sup>2409</sup> zu verwenden: Im Gegensatz zum umfassenderen Terminus Musiktheater würden

<sup>2405</sup> »Im Falle des Musiktheaters kommt dem Aspekt der Aufführung bzw. der *Performanz*, der darstellerischen bzw. musikalischen Leistung des jeweiligen Abends, besondere Bedeutung zu. Mit semiotischer Methodik läßt sich diese performative Komponente kaum analytisch fassen. Die Theatersemiotik kann zwar die gesangliche oder orchestrale Leistung als Zeichenelement identifizieren, diese jedoch nicht in das System der semantischen Kohärenz einbauen. [...] Zwar gilt der Aspekt der Performanz genauso für das Sprechtheater – auch hier wird die schauspielerische Leistung bewertet –, aber ihm kommt nicht dieselbe Bedeutung zu.« (Balme 2001, S. 104).

<sup>2406</sup> Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass in Entsprechung obiger Ausführungen grundsätzlich davon ausgegangen wird, dass Sprache niemals ungebunden, sondern stets an eine bestimmte Ausdrucksform (Schrift, Sprechen, Singen etc.) gekoppelt ist. Während die Schrift die Sprache unmittelbar zu repräsentieren scheint, wird ein unmittelbarer Zugang anscheinend durch das Sprechen ermöglicht. Demgegenüber kann Sprache auch an Musik gebunden sein (etwa in Form des Gesangs), allerdings erweist sich diese Verbindung als weniger direkt und dient daher mehr artifiziellen als kommunikativen Zwecken.

<sup>2407</sup> Siehe dazu Gräwe 1982, S. 240 (ausführlich zitiert in Kapitel 3.2).

<sup>2408</sup> Wobei sich im Sinne der Theorien interner Kommunikationssysteme die Dialoge im gesprochenen Drama ebenso nicht nur an die anderen Figuren richten, sondern ebenso an den Rezipienten adressiert sind und damit gleichfalls als repräsentiertes Sprechen gedeutet werden könnten.

<sup>2409</sup> Dieser Terminus scheint dabei die zentralen Fluchtlinien der Oper aufzugreifen: Durch den Aspekt des *Gesangs* wird der Fokus auf die spezifische zwischen Sprache und Musik zirkulierende Ausdrucksform des Singens gerichtet und durch den Zusatz *Theater* um das in gleicher Weise spezifische Element der Szene ergänzt. Damit scheint zugleich die konventionelle Dichotomie von Text vs. Musik auflösbar.

Gattungen ohne Gesang als konstitutivem Faktor<sup>2410</sup> (wie Ballett und Pantomime) damit ebenso ausgeklammert wie nicht auf das Theater oder sein Umfeld angewiesene Ausprägungen (etwa das Oratorium); gleichzeitig richtet sich der Fokus auf das wirklich Spezifische der Gattung selbst (nämlich den Gesang und nicht die Musik). Ebenso scheinen ohne größere Umschweife diejenigen Formen greifbar, die in nahezu allen Fällen darunter verstanden werden sollen – wie Oper, Operette und Musical; aber ebenso Singspiel, Musikdrama etc. Sicherlich wird auch dieser Begriffsvorschlag die grundlegende Problematik nicht lösen können,<sup>2411</sup> aber es scheint zumindest eine nicht allzu abwegige Hilfskonstruktion auf dem Weg in eine richtige Richtung zu sein.<sup>2412</sup>

Eine solche Perspektive kann zugleich einige neue Gedankenlinien für die Libretto- und Opernforschung bereitstellen, da eine der zentralen Problemstellen, nämlich die Frage nach der Bedeutungshaftigkeit bzw. dem Ausdruckspotential der Musik, sich zur Suche nach der Bedeutungshaftigkeit des Gesangs verändern würde.<sup>2413</sup> In gewisser Weise wäre in dieser Hinsicht die Frage nach der Semiotizität der Musik beinahe obsolet, weil nicht mehr relevant scheint, ob und was Musik bedeutet, sondern demgegenüber fokussiert werden kann, was der Gesang konkret zu artikulieren vermag; da dieser durch seinen unbestreitbaren verbalsprachlichen Anteil aber mehr als ausreichend genau referenziert scheint, stünde einer Einstufung des *Gesangs als Medium* nichts im Wege. Die (wenigen) Stellen einer Oper, die ausschließlich von instrumentaler Musik geprägt sind, erweisen sich damit kaum mehr als kontextlos: Durch die mit dem Gesang vorgegebene konkrete referentielle Genauigkeit ist auch instrumentale Musik in der Oper stets »markiert«<sup>2414</sup>.

Nun verhält es sich keinesfalls so, dass mit der Fokussierung auf den Gesang dem bisher geführten Diskurs gänzlich unbekannte Aspekte eingeführt werden würden; dennoch aber scheinen sich dadurch der Blick und die verwendete Terminologie besser auf den tatsächlichen Gattungskern zu richten, der eben aus einer Verschmelzung von Musik und Sprache besteht und keinem Nebeneinan-

<sup>2410</sup> »Konstitutiv« meint in diesem Zusammenhang, dass das betreffende Element in anderen Gattungsprägungen durchaus stellenweise oder vereinzelt Verwendung finden kann, aber nicht grundsätzlich oder überwiegend für die Spezifik der Gattung verantwortlich zeichnet.

<sup>2411</sup> So kann kaum entschieden werden, ob die Revue noch zum Gesangstheater zu rechnen wäre oder bereits eher dem Musiktheater angehört.

<sup>2412</sup> Die Fokussierung auf den Gesang scheint im Übrigen Thesen, die eine Dichotomisierung von musikalischer und librettistischer Dramaturgie postulieren (wie etwa Nyström 2005, Gostomzyk 2009), zu nivellieren, da nur noch von der gesangstheatralen Instanz auszugehen wäre.

<sup>2413</sup> Dieser Ansatz scheint deshalb zulässig, da sich die überwiegende Mehrheit einer Oper in Form des Gesangs zeigt; auch wenn zweifelsohne rein instrumentale Etappen vorhanden sind (etwa Ouvertüren, Zwischenakt- und Ballettmusiken etc.), so müsste sich doch der Anteil des Gesangs als »signifikant« zeigen, damit er zum konstitutiven Faktor avancieren kann. Da diese Grenze jedoch unzweifelhaft fließend ist und individueller Argumentation unterliegt, kann aber auch eine Einstufung von Werken als Gesangstheater erfolgen, die zuvor eher als Schauspiele mit Musik o. ä. tituliert worden wären. Wenn dies auch aus Sicht mancher Puristen den ursprünglichen Opernbegriff zu sehr aufweicht, so darf nicht vergessen werden, dass es beim Begriffsvorschlag *Gesangstheater* primär um eine Verbesserung des Terminus *Musiktheater* geht, und weniger um eine Substitution des (ohnehin unscharfen) *Opern*-Begriffs.

<sup>2414</sup> Ohne viele der in den Überlegungen dieser Arbeit festgestellten Ergebnisse damit nivellieren zu wollen, stellt sich die Frage, inwieweit nicht durch die jeweils gegebene Rahmung einer Oper (dies beginnt beispielsweise bereits mit der Rezeption des Titels und wird durch die szenische Aktion, Bühnenbild, Kostüme etc. fortgeführt) die Musik dort a priori nicht mit absoluter Musik vergleichbar wäre. Dennoch erwächst durch die strikte Trennung von Musik und Text aber die Problematik, wie diese beiden Sphären exakt aufeinander zu beziehen wären; durch die Fokussierung auf das übergeordnete Ausdrucksmittel *Gesang* wird diese Schwierigkeit zumindest ein Stück weit vereinfacht: »Da jedoch im Theater Musik niemals als ‚absolute‘ Musik Verwendung findet, sondern stets in bestimmten Funktionen, die auf den Kontext der übrigen realisierten Zeichen bezogen sind, wird diese ihre Unbestimmtheit hier eine gewisse Einschränkung erfahren, so daß sie auf dem Theater durchaus fähig sein wird, angegrenzte Zeichenfunktion wahrzunehmen.« (Fischer-Lichte 1998, S. 173).

der.<sup>2415</sup> Für mögliche Analysen der jeweiligen Librettovarianten ergeben sich daraus ganz unterschiedliche Auswirkungen. Wie bereits erwähnt, tritt etwa Sprache niemals absolut, sondern stets in einer Form gebunden auf: Im Drama als Sprechen, im Gesangstheater als Singen. Damit ist eine Berücksichtigung der spezifischen Artikulationssituation erforderlich, denn in den schriftlichen Librettfassungen begegnet Sprache als Schrift, in der Aufführung jedoch als Gesang. Gerade im Fall von Libretti, die für eine Vertonung konzipiert wurden,<sup>2416</sup> darf somit nicht vergessen werden, dass damit nur *eine Komponente für den Gesang* bereitgestellt wird und nicht, wie beim Drama, bereits das beinahe vollständige *Endprodukt*: Zwar ist Sprache auch im Fall des Dramas ein gebundenes Objekt, allerdings scheint der Einfluss des Sprechens jedoch gleichsam unverhältnismäßig geringer zu sein als derjenige des Singens, denn im Drama ist keine konkrete Anweisung zur Performance der notierten Sprache gegeben, sondern kann – dem jeweiligen historisch ausgeprägten ästhetischen Empfinden gemäß – völlig individuell umgesetzt werden. Im Gesangstheater dagegen ist die Sprache, damit sie zu Gesang werden kann, hochgradig an die Musik gebunden<sup>2417</sup> und damit an einen konkreten Vollzug in der Zeit, der Aspekte wie Tonhöhe, Tondauer, Rhythmus, Lautstärke, Charakteristik, Intonation, Melodie, Syllabik und Melismatik etc. streng vorgibt – der interpretatorische Spielraum dabei ist in keiner Weise dem beinahe völlig freien Sprechen des Dramas vergleichbar. Weil somit in der Partitur nicht nur allgemeine Hinweise und Anregungen, sondern konkrete und verbindliche Aufführungsvorschriften notiert sind,<sup>2418</sup> kann diese in der Tat als zwischen Textualität und Perfor-

<sup>2415</sup> Besonders durch die in der Forschungsliteratur zum Libretto oder der Oper vielfach anzutreffende Perspektive, es würden Text und Musik (gerade in der Aufführung) *nebeneinander* stehen, wird vielmehr das Melodram (oder melodramatische Szenen) als die Oper beschrieben. Dass sich dadurch allerdings kaum sachaffine Ergebnisse erzielen lassen, liegt auf der Hand. Auch deswegen scheint die konsequente Unterstellung des Gesangs als zentralem Mechanismus der Oper signifikante Vorteile bereitstellen zu können.

<sup>2416</sup> Schließlich zeigt sich wohl Giers Vorschlag, keine Unterscheidung zwischen Libretto und Literaturoper vorzunehmen, sondern bestenfalls zwischen vom Autor zur Vertonung konzipierten Texten und solchen, die nicht für die Opernbühne geschrieben wurden, aber dennoch als Libretto funktionieren, zu trennen, als in der Praxis brauchbar (vgl. Gier 2000, S. 5). Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die Mehrzahl an Texten im Hinblick auf eine Vertonung geschaffen wurde (denn selbst kleinste Eingriffe an bereits vorliegenden Dramentexten zur Vertonung fielen letztlich unter diese Perspektive, wenn auch die Einflussnahme des Bearbeiters auf bestimmte Bereiche in diesen Fällen geringer ist als eine eigene Neukonzeption).

<sup>2417</sup> Bei genauerer Betrachtung lässt sich freilich die Sprache selbst (aber korrekterweise nur in Form des *Sprechens*) in zwei einzelne Bestandteile untergliedern, wie Walther Dürr erklärt: »Wir gehen also aus von zwei Schichten der Sprache, einer klanglich-musikalischen Schicht und einer der Zeichen und Bedeutungen, der ›Seme‹. Die erste, musikalisch-klangliche Schicht umfaßt alles, was die physische Erscheinungsform der Sprache ausmacht [...] In gewisser Weise ist Sprache in dieser Schicht selbst Musik.« (Dürr 1994, S. 19). Diese Beobachtung gilt – wie erwähnt – allerdings nur für das Sprechen, nicht für ungebundene Sprache (hier formuliert Dürr ungenau bzw. wurde von aktuellen Perspektiven überholt).

<sup>2418</sup> Während Regieanweisungen zwar umfangreich sein können (und gelegentlich mehr Raum als der Haupttext beanspruchen oder gar die einzigen Informationen eines Dramentextes darstellen können), aber letztlich nicht auf Konkretes referieren, sondern Allgemeines, da die jeweilige Ausführung der Inszenierung überlassen bleibt, sind mit der musikalischen Notation der Partitur Gegenstände fixiert, die sich – demgegenüber – geradezu höchst objektiv reproduzieren lassen: Tonhöhen sind durch die Stimmungen der Instrumente (mittels elektronischer Stimmgeräte hinsichtlich physikalischer Schwingungen) exakt reproduzierbar, durch »metronomisierte« Angaben kann zudem die Geschwindigkeit des Verlaufs exakt bestimmt werden und durch dynamische Vortragsbezeichnungen zumindest Lautstärkerelationen vermittelt werden. Dennoch erweisen sich die musikalischen Anweisungen nur *relativ* konkreter: »Wenn aus der Perspektive des Komponisten oder des Interpreten eine Partitur als Instanz des betreffenden Musikwerks verstanden wird, dann kommt dies einem intentionalen Akt gleich. Es stellt sich allerdings die Frage, ob sich im ‚lesenden‘ Vollzug einer Partitur die betreffende Musik repräsentieren kann, ohne dass jene in eine bestimmte Klangvorstellung übersetzt wird. In manchen Werken wie etwa dem der ‚Kunst der Fuge‘ von Johann Sebastian Bach sind nicht alle zu erwartenden Aufführungsmerkmale festgelegt – dies z.B. in Bezug auf die zu verwendenden Instrumente oder auch die Tempi. Damit sind viele Merkmale, die Voraussetzung einer bestimmten Klangvorstellung sind, nicht determiniert.« (Voltmer 2005, S. 197).



mativität fluktuierendes Objekt gesehen werden (jedenfalls in erheblich höherem Maße als Libretto- oder Damentexte).<sup>2419</sup> Ulrike Voltmer gibt entsprechend an: »Allein über die Betrachtung des Notenbildes als eines graphischen Werks kann die kompositorische Idee eines Musikstücks nicht erschlossen werden.«<sup>2420</sup> Schon dadurch, dass Damentexte in aller Regel keine konstant durchlaufende Ebene mit derartigen Vortragsbezeichnungen aufweisen, zeigt ihre geringere Ausrichtung auf die Ebene der Darstellung hin. Diese verhältnismäßig eng fixierte Vorschrift der Handlungsanweisung müsste damit aus struktureller Perspektive auch als ein endogenes spezifisches Differenzkriterium von Drama und Oper gelten; zusätzlich zu der Beobachtung, dass sich im musikalischen Werk – in besonderer Weise in der Partitur – ein spezifisches Aufeinanderbezogenheit von Textualität und Performanz ergibt.<sup>2421</sup>

<sup>2419</sup> Wie diffizil allerdings die Beschreibung dieser Relation ist, zeigte sich in Kapitel 4.9, wenn Julia Liebscher diesen Sachverhalt beschreibt, dabei aber unterstellt, der Komponist würde aufgrund der hohen Verbindlichkeit der musikalischen Vorschriften als *Schauspieler* agieren (vgl. Liebscher 1999): Diese lassen freilich trotzdem genügend Raum zur individuellen Interpretation, womit sich zeigt, dass die höhere performative Vorgabe der Oper im Vergleich zum Sprache des Dramas zwar unzweifelhaft vorhanden, aber dennoch nur eine graduelle ist.

<sup>2420</sup> Voltmer 2005, S. 198. Gleichzeitig darf nicht vergessen werden, dass die Performativität der Musik (um exakt zu sein: die Performance von Musik) alleine aber ebenso wenig das musikalische Werk in seiner Gänze repräsentiert: »Die akustische Präsentation stellt nicht das ganze Werk dar; das dahinterstehende Notenbild ist für den Kenner von Musik in einer gewissen Weise immer innerlich präsent, weil dieser um die Möglichkeiten der Notenschrift weiß. Im hörenden Mitvollzug eines Werks kann sich in der Vorstellung zuweilen ein imaginäres mögliches Notenbild aufbauen, selbst wenn der Notentext des betreffenden Werks nie eingesehen wurde. Für Musikkennner kann sich so das klären, was gehört wird. Somit werden der akustische wie auch der durch Noten aufgezeichnete Verlauf im hörenden Mitvollzug gewissermaßen gleichzeitig repräsentiert. Damit artikuliert sich ein musikalisches Werk gleich zweifach.« (ibid., S. 201).

Wenn auch diese Argumentation in ihren einzelnen Schritten durchaus kontrovers diskutiert werden kann, so wird daran dennoch deutlich, dass besonders im Bereich der Musik eine signifikante reziproke Interdependenz zwischen Textlichkeit und Performativität besteht: Für die Klärung bestimmter musikalischer Aspekte – etwa komplexer Leitmotive oder enharmonischer Verwechslungen – kann nur die Konsultation der Partitur Klarheit verschaffen, wie umgekehrt bestimmte Klangphänomene nur durch ein unmittelbares Hören nachvollziehbar werden: »In Richard Wagners 'Lohengrin' finden wir eine achttaktige Phrase, die der Komponist auch in einem seiner Aufsätze als paradigmatisch anführt [...] Die Klangfolge führt von As-Dur über Fes-Dur – Ces-Dur – ces-Moll/h-moll – D-Dur – d-moll – F-Dur und Des-Dur nach As-Dur zurück, wobei ces-moll im Hinblick auf die folgenden Klänge gleich als h-moll notiert wird (mit Ausnahme der Oberstimme). Wagner spricht von dieser Phrase als von 'einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien', die 'nach weiter Entrückung' in die Ausgangstonart zurückfinden. Über die musikalische Rezeption dieser Stelle berichtet er: 'Ein jüngerer Freund wunderte sich, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszugs übersandt hatte, höchlich über den Anblick dieser in so wenigen Takten stark modulierenden Phrase, noch mehr aber darüber, daß als er der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war' [...] Dieses 'Ganz-natürlich vorkommen' ist ein wesentliches Merkmal der Rezeption reduktiver Enharmonie. [...] Die reduktive Enharmonie wird vom musikalisch rezipierenden Hörer kaum oder allenfalls als Fortschreiten gleitender Harmoniefolgen wahrgenommen.« (Ploeger 2002, S. 31f.).

<sup>2421</sup> »Gemäß Stockhausen [...] kann eine solche gegenseitige Durchdringung vor allem in der zeitgenössischen Musik über eine ‚Verdopplung‘ hinausgehen. Denn durch das Lesen einer Partitur im Sinne einer *Aktionsschrift*, erhält die gehörte Musik ein ganz neues Gewicht ... War sie bislang nur ... eine Verdopplung, wird sie – als Kehrseite der Emanzipation der geschriebenen – Formen annehmen können, die schriftlich nicht mittelbar sind.‘ Aus dieser Äußerung geht hervor, dass sich in der Musik etwas ausdrücken kann, was zwar nur über die Notation vermittelt und initiiert werden kann, jedoch über das schriftlich mittelbare hinausgeht.« (Voltmer 2005, S. 201).

Die Interdependenz von Textlichkeit und Performativität zeigt sich jedoch beispielsweise ebenso innerhalb rein literarischer Dimensionen, etwa bei versifizierter Lyrik, die in gleicher Weise sowohl schriftlich fixiert als auch vorgetragen werden kann: »So sind die Versfüße zwar in der mündlichen, aber nicht in der schriftlichen und die Strophen zwar in der schriftlichen, aber kaum in der mündlichen Fassung zu erkennen. Die Verse schließlich sind – vorausgesetzt, sie sind versfußkonstituiert – sowohl im mündlichen als auch im schriftlichen Medium erkennbar – im mündlichen vor allem dann, wenn sie zusätzlich durch Endreime gekennzeichnet sind. Sind Verse jedoch weder durch Endreime gekennzeichnet noch versfuß- oder sonstwie metrisch, etwa durch bloße Silbenzählung, konstituiert, so sind sie unter Umständen nur graphisch erkennbar, ja zuweilen wohl auch nur als graphische Größen überhaupt existent. Ob sie tatsächlich nur als solche existent sind, hängt natürlich davon ab, ob man, beim mündlichen Vortrag, auch darauf verzichtet, die Enden dieser graphischen Verse durch Pausen zu markieren.« (Harweg 1994, S.

Wenn mit diesen Überlegungen auch das Verständnis über die Funktion der Oper (bzw. ihrer (Speicher-)Texte) durchaus präzisiert scheint, so bleibt noch zu diskutieren, welche Konsequenzen daraus für den wissenschaftlichen (im Besonderen analytischen) Umgang mit dem »Libretto« resultieren. Wird Gesang als eigenes Ausdrucksmedium verstanden, kann die Konsultation des Librettos zur Einsichtnahme in die Oper zweifelsohne nicht mehr genügen; für die Opernforschung ergibt sich somit zwar ein gewisser Orientierungspunkt, allerdings scheint diese These dennoch einerseits den Rezeptionsaspekt zu fokussieren, während andererseits noch immer offen ist, inwieweit dadurch eine Legitimierung der Librettoforschung beeinflusst wird. Beide Aspekte fallen aber anscheinend im Bereich des Librettos zusammen: Eine die Produktion beleuchtende Opernforschung müsste, da in der Regel der zur Vertonung verwendete Librettotext diesen Prozess wesentlich initiiert und beeinflusst, aufgrund der letztlich unantastbaren produktionstechnischen Kausalität *Libretto – Partitur* an der »Reaktion« der musikalischen Elemente auf den Librettotext ebenso interessiert sein wie eine Librettoforschung, die auf die Verwendung eines Librettotextes blickt. Ohne ein Plädoyer für die Dominanz eines der am Gesangstheater beteiligten Systeme halten zu wollen, wird allerdings bei diesem Vorgang der Einfluss des Komponisten deutlich: Mit der durch ihn an die Musik gekoppelte<sup>2422</sup> Sprache ist er in der Lage, deren Wahrnehmung der zu steuern (bzw. manipulieren);<sup>2423</sup> dabei geht es nicht (nur) darum, dass sich die Komposition über Versstrukturen hinzusetzen vermag, sondern vor allem um eine Betonung bestimmter Worte und Situationen – und daher letztlich Lesarten eines Librettotextes. Aus diesem Grund kann zwar keinesfalls die Musik als dominierendes Element der Oper verstanden werden,<sup>2424</sup> zumindest aber der Komponist als jemand, der einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmungssteuerung des Rezipienten ausüben kann.<sup>2425</sup> Nicht zu vergessen ist,

---

138).

<sup>2422</sup> Es scheint sachgerechter zu sein, von einer *Kopplung* der Sprache an die Musik zu sprechen und nicht von einem *In-Musik-setzen*, da sich Text und Ton gleichermaßen im Gesang aufzulösen scheinen und kein dominierendes Objektmedium vorhanden ist: »Grundlage dieser Möglichkeit ist die bei gesungenen Texten, vor allem Opern, häufig anzutreffende Unfähigkeit des Rezipienten, Sprache und Musik zu entflechten.« (ibd., S. 143). Allerdings wäre wohl – anders als Harweg hier unterstellt – weniger von einer Unfähigkeit des Rezipienten als vielmehr von einer technischen Unmöglichkeit auszugehen, sprachlichen und musikalischen Anteil sauber trennen zu können.

<sup>2423</sup> Ansätze, wie sie in den Thesen von Kerman 1956 oder Eggebrecht 1979 vertreten werden, scheinen dagegen diesen Einfluss zu sehr zu betonen und verabsolutieren die Macht des Komponisten.

<sup>2424</sup> Selbst wenn etwa – ganz im Sinne der produktionsgenetischen Initiierung des Kompositionsprozesses – die Musik (nur) als Reaktion auf den (zur Vertonung gereichten) Librettotext verstanden werden würde (und damit quasi ein *Metatext* des Librettos wäre), so blieben dennoch Zweifel an ihrer Fähigkeit des konkreten Bedeutens: »Die Kombination von Libretto und Musik kann – wie bereits erwähnt – in der Oper auf verschiedene Weise realisiert werden. Erläuterungsbedürftig ist dabei vor allem der Vorgang des *Kommentierens* von Text durch Musik, wirft er doch die Frage auf, inwiefern inhaltliche Textstrukturen überhaupt von Musik mit ihrer begrenzten dinglich-semantischen Aussagekraft nachvollzogen werden können.« (Beck 1997, S. 48). Dennoch scheint die musikalische Komponente der Oper keine sich lediglich im Formalen auf sich selbst beziehende Artikulationsextension darzustellen, weil sie dennoch insofern an einen bestimmten Librettotext gekoppelt ist, als dass sie nicht willkürlich unter anderen Werken ausgetauscht werden kann (Ausnahmen wie das *Pasticcio* etc. manifestieren sich nur in einzelnen Nummern, nicht auf gesamter Werkebene).

<sup>2425</sup> Dieser Einfluss richtet sich zweifellos nach verschiedenen Größen; so kann dies auch (nur) darin bestehen, gewisse Vorgaben schlicht zu erfüllen: »Das bedeutet, daß der Komponist bei der Vertonung vom Text ausgeht, daß es ihm primär darum geht, diesem gerecht zu werden. Das muß nicht so sein, wie wir noch sehen werden: Ein Komponist kann auch einer zuvor entstandenen Musik einen neuen Text unterlegen – etwa im Falle der »Kontrafaktur« – er kann einen Text auch »benutzen«, ihn sich während der Komposition so zurechtlegen, daß er seinen primär musikalischen Vorstellungen entspricht. In jedem Fall entwickelt sich dabei ein »Dialog« zwischen den Künsten, eine Form von »Intertextualität« (ein Beziehungssystem von mindestens zwei verschiedenen Textsystemen, einem sprachlichen und einem musikalischen). Wenn aber ein Komponist seinen Text als »Vorgabe« ansieht, als eine »Rede«, einen »Inhalt«, die er durch die Musik zu vermitteln hat, dann konditioniert dieser Text offenbar den Kompositionsprozeß.« (Dürr 1994, S. 17).

dass dies eine fakultative Konstellation darstellt, die in ebensolcher Weise als Option verstanden werden muss wie die Möglichkeit, dass bei auf eine Vertonung hin konzipierten Librettotexten vielfach bestimmte musikalische und theatrale Einflüsse bereits bei der Erstellung intensiv auf den Text einwirken, womit von einer unabhängigen literarischen Gattung kaum mehr die Rede sein kann: Orientiert sich ein Librettist beispielsweise a priori an einer (jeweils sprachabhängigen) Sangbarkeit der Worte (womit etwa die Wortwahl stark terminiert wird), an bestimmten Verstypen für musikalische Formen (wie etwa Arien und Rezitative), hinsichtlich der Konzeption des dramatischen Personals an Stimmfachverteilungen (eine Oper, die als Besetzung nur aus sieben Baritonen bestünde, wäre musikalisch recht einseitig) oder Personengruppenkonstellationen (das *Scena ed Aria*-Prinzip fordert beispielsweise einen emotionalen Umschwung durch Personenwechsel), schlagwortartig die Situation konkretisierenden Bausteinen (»*parola scenica*«-Prinzip)<sup>2426</sup>, einer sinnfälligen Handlung im Gegensatz zu komplexen wortlastigen Dialogen, an spezifischen Akt- und Szeneneinteilungen, verbindlichen Stoff- und/oder Themenwelten (beispielsweise bei der *Tragédie lyrique*), Einlagen (Intermezzi, Balletten), Anzahl der Singanlässe (beispielsweise spezifische Arienverteilung in der *Opera seria*) etc. dann müsste der Librettotext zwangsläufig als von musikalischen und theatralen Prinzipien determiniert bzw. präformiert verstanden werden. Sobald externe nicht-literarische Faktoren auf die Konzeption eines Librettos einwirken, wird bereits in diesem Stadium der Einfluss von Musik und Theater derart offensichtlich, dass kaum noch vom »Libretto« als unabhängiger literarischer Gattung auszugehen ist. Diese Annahme wird zusätzlich gestützt durch die im Rahmen der Überlegungen dieser Arbeit mehrfach beschrieben mannigfaltigen Einflussgrößen auf die Oper (und damit auch die Librettogenese).<sup>2427</sup> Dennoch darf nicht vergessen werden, dass hier idealisierte Zustände beschrieben werden, die ein grundsätzliches Verständnis für die Wirkungsweise der Oper bzw. des Gesangstheaters ermöglichen sollen; für beinahe alle beschriebenen Punkte lassen sich ohne größere Anstrengung stets Ausnahmen anführen: Der *Steuerungsfreiheit* des Komponisten sind etwa dann sichtbare Grenzen gesetzt, wenn die Verbindlichkeit der durch die Versstrukturen vorgegebenen musikalischen Formen derart hoch und sakrosankt ist, dass diese von ihm nur nach fest vorgegebenen Modellen mit Musik versehen werden können – in solchen Fall scheinen eher die literarischen Prinzipien die Entfaltung der Musik zu befehlen. Und beinahe sämtliche Argumente dahingehend, dass musikalische und theatrale Prinzipien den Librettotext bereits vor und während seiner Erstellung prägen, lassen sich wiederum mit dem Phänomen *Literaturoper* nivellieren. Außerdem bleibt die konkrete Bewertung der musikalischen Komponente trotz der hier erläuterten Perspektive noch immer nicht gänzlich unproblematisch: Selbst wenn in einer Oper die musikalischen Anteile des Gesangs und die übrige instrumentale Musik als durch den sprachlichen Anteil des Gesangs sowie szenischer Aktion »markiert« oder »referenzialisiert« verstanden werden, stünde dennoch zur Debatte, ob sich musikalische Bedeutung auch zwangsläufig an jeder einzelnen Stelle als außermusikalisch terminiert erweisen muss oder nicht dennoch gelegentlich – oder gar parallel – durch ihre interne Formalität und Strukturiertheit einen eigenen Ausdruck evozieren kann. Anders ausgedrückt

<sup>2426</sup> Siehe dazu ausführlich Kapitel 4.10.

<sup>2427</sup> Eine grundsätzliche Differenz von Literatur und Libretto besteht etwa darin, dass auf das Libretto – sofern es mit Musik verbunden und aufgeführt werden soll – erheblich mehr Faktoren in den Bereichen Erzeugung, Distribution, Zensur, kultureller Apparat, Öffentlichkeit etc. einwirken als auf »konventionelle« Literatur, die privat distribuiert und konsumierbar ist. Dies und die Vielzahl der Kunstformen, auf welche die Oper zurückgreift (Literatur, Musik, Theater, Architektur etc.) verdeutlicht erneut die enorme Komplexität, die ihre Beschreibung und Analyse erheblich terminiert und verkompliziert.

bestehen erhebliche Zweifel daran, dass Musik ausschließlich auf die *Latenz*<sup>2428</sup> des Librettotextes referieren muss; gerade in der Barockoper scheint eine psychologische Ausdeutung der Figuren durch die Musik nicht vorderste Aufgabe zu sein. Auch Wagners *Unendliche Melodie* beschreibt nicht ausschließlich das Innenleben der Protagonisten. Selbst in jüngsten, nicht mehr mit Einheiten wie dramatischen Figuren oder Handlung operierenden Werken kann kaum jeder einzelne Takt bloß auf Emotion hin ausgerichtet sein.

Dennoch zeigt sich in der hier entwickelten Perspektive die Chance einer gewissen grundsätzlichen Ordnung der teilweise unscharfen und indifferenten Librettoforschungsdebatte durch eine systematisierte und differenzierte Begriffsverwendung. Gier etwa ist der Meinung:

Es ist eine Binsenweisheit, daß die Analyse des Librettos nicht vom vertonten, sondern vom vertonbaren Text auszugehen und ihn gleichsam aus der Perspektive eines Komponisten zu lesen hat, der ihn in Musik setzen soll; das im Libretto angelegte Sinnpotential wird in der Oper als Ganzheit aus Text und Musik nur zum Teil realisiert, denn jede Vertonung, auch die geglückteste, ist nur eine Interpretation von zahllosen möglichen.<sup>2429</sup>

Es wird damit offensichtlich, dass er sich ausschließlich auf den zur Vertonung herangezogenen Librettotext bezieht; seine These scheint – exakt für diesen Bereich – zweifelsohne korrekt. Allerdings geht er nicht weiter darauf ein, dass diese Textfassung vielfach nicht erhalten oder rekonstruierbar ist und dieses Procedere daher nicht als allgemeine Analyseverfahren des Librettos (und somit der Librettoforschung oder Librettologie) dienen kann<sup>2430</sup>. Dennoch verdeutlichen sich hier die Vorteile einer Differenzierung des Librettobegriffs, weil auf dieser Basis einzelne Aussagen zu den jeweiligen Librettostadien verifizierbar und brauchbar werden können, ohne dass sie – wie bisher – mit einem diffusen »universalen« Librettobegriff kollidieren. Somit ist Giers These für Fälle, in denen der zur Vertonung verwendete Librettotext vorliegt oder solide rekonstruiert werden kann, eine mögliche und valide Annäherung durch die Librettoforschung oder Librettologie; gleichzeitig ist mehr als evident, dass dieses Vorgehen bereits für tatsächlich vertonte Varianten nicht mehr gültig sein kann. In

<sup>2428</sup> Siehe auch Kapitel 4.9. Erike Fischer-Lichte beschreibt etwa: »Auf der Subjektebene vermögen die musikalischen Zeichen des Gesangs Bedeutungen zu erzeugen, die vor allem auf den Charakter, den augenblicklichen Gemütszustand und die Gefühle der Rollenfigur X bezogen sind – wenn sie zugleich auch teilweise als Zeichen für X' Position im Raum und seine Bewegung gedeutet werden können. In der abendländischen Oper werden häufig spezifische Stimmtypen als Zeichen für unterschiedliche Charaktertypen eingesetzt und interpretiert [...].« (Fischer-Lichte 1998, S. 173).

<sup>2429</sup> Gier 1999a, S. 6.

<sup>2430</sup> In ebensolcher Weise hinterlässt er ein methodisches Vakuum, wenn er postuliert: »Die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen akustischen (verbalen und nonverbalen) und optischen Codes zu analysieren, ist Aufgabe einer Semiotik des Theaters.« (Gier 1998a, S. 15). Die Vakanz verbindlicher und handhabbarer semiotischer Analyseverfahren für die Beziehungen von sprachlichen und musikalischen Zeichen wurde im Laufe der hier durchgeführten Überlegungen immer wieder spürbar: »Die Musik gilt innerhalb einer *allgemeinen Semiotik* als Problemfall, worauf viele Semiotiker immer wieder hinweisen, wenn sie an die Grenzen eigener Bemühungen stoßen [...].« (Voltmer 2005, S. 24; wobei der Vollständigkeit halber zu erwähnen wäre, dass auch Voltmer in ihrer Untersuchung letztlich keine wissenschaftlich befriedigenden Analyseansätze bereitzustellen vermag, die über die Deskription subjektiv-arbiträrer Assoziationen hinausgreifen).

Noch deutlicher formuliert beispielsweise Reinhard Schneider: »Einige Semiotiker versuchten, die Konsequenzen aus dem Widerspruch zwischen Zeichen und Musik zu ziehen und verzichteten auf einen (qualifizierten) Zeichenbegriff oder versuchten ihn auf die Musik hin zu interpretieren. Aber auch diese Versuche scheiterten an inneren Widersprüchen oder führten zu sinnentleerten Begriffsverwendungen. Die analytisch arbeitenden Musiksemiotiker hatten trotz des perspektivischen Wechsels – von der Zeichentheorie-Diskussion zu Methodologie der musikalischen Analyse – ihre Not mit den zeichentheoretischen Implikationen in ihren Konzeptionen. Warum eine analytische Wissenschaft von der Musik sich noch als Semiotik verstehen kann, wurde von Nattiez in seinen ‚Grundlagen ...‘ vergeblich zu begründen versucht. Der Sinnentleerung der Semiotik als Wissenschaft von den Zeichen entsprach eine Aufblähung ihres Anspruchs und eine Übertretung der ihr von der Sache her gesetzten Grenzen. Die Semiotik ist eine Wissenschaft, sicher – aber keine Wissenschaft von der Musik.« (Schneider 1980, S. 241).

ähnlicher Weise scheint sich durch eine Unterscheidung in die divergierenden Librettostadien auch die mehrfach formulierte Problematik zu entzerren, nach der das Libretto einerseits eine persönliche Notiz an den Komponisten wäre (vgl. dazu vor allem Auden) und sich im weiteren Verarbeitungs- und Darstellungsprozess in der Gesamtstruktur der Oper auflösen würde; dieser Sachverhalt zeigt nun weniger eine paradoxe Eigenschaft des Librettobegriffs selbst als vielmehr eine perspektivische Verzerrung aufgrund der Annahme einer einheitlichen Librettoidentität. Während sich die These der privaten Mitteilung an den Komponisten schlichtweg auf den zur Vertonung gereichten Librettotext bezieht, erweist sich der tatsächlich vertonte Text (sowie demgegenüber im Übrigen wiederum der tatsächlich aufgeführte Librettotext) als ein anderer. Die Berücksichtigung dieser unterschiedlichen Varianten und ihre eigene spezifische Bezeichnung ermöglichen damit sowohl eine erfolgreiche Vermeidung einer nicht die tatsächlichen Gegebenheiten abbildenden Vorstellung des Librettos als einheitlicher Entität als auch die Errichtung eines erheblich größeren Denk- und Analyse-raums.

Die unmittelbar anzugehende Agenda einer Librettoforschung (sofern sie freilich progredient sein möchte) bestünde damit aus einer bewussten Abkehr von einem unscharfen universalen Librettobegriffs als Sammelbecken für divergierende »Texte« (bzw. Textstadien) mit unterschiedlichen Zweck- und Zielstellungen. Die Anzahl der Textfassungen, die ausschließlich nach rein literarischen Kriterien analysierbar scheinen, wäre auf dieser Grundlage eher gering, weil mehrheitlich davon auszugehen ist, dass bereits bei der Erstellung des zur Vertonung gedachten Textes derart viele musikalische und theatrale Einflussgrößen ihre Macht ausüben, dass ein Ignorieren oder eine Vernachlässigung dieser Faktoren als nicht sachgerecht hochgradig in Zweifel zu ziehen wäre – selbst in Falle der *Literaturoper* vorgenommene Kürzungen geschehen schließlich mit einem Blick auf Verton- und Aufführbarkeit; ebenso stellt sich auch bei Vorlagen ohne konventionelle Handlung eine Frage der Kantabilität (wenn es auch nicht mehr um schöngesangliche Aspekte gehen muss). Dennoch wird in diesem Zusammenhang oft die Problematik um die Literarizität des Librettos aufgerufen, für die jedoch deutlich zwischen historischen und systematischen Perspektiven differenziert werden muss: Wurden Operntexte zwar ursprünglich und lange Zeit als literarische Artefakte verstanden, so darf nicht vergessen werden, dass sie diese Eigenschaft mit dem gesprochenen Drama teilen und damit letztlich immer nur so sehr literarisch oder nicht-literarisch sein können wie dieses. Daher jedoch betrifft die Debatte um den dort herrschenden Antagonismus zwischen Textualität und Performativität das Libretto in gleicher Weise, wobei zumindest für die Theaterwissenschaft die Auseinandersetzung mit der Literarizität ihrer Texte nicht mehr als dringlichstes Anliegen gilt:

Seit den 1960er Jahren häufen sich die terminologischen Vorschläge, die den Begriff Drama ersetzen sollen: ›literarisches Textsubstrat‹, ›Bühnenstück‹, ›Theatertext‹, ›Theaterliteratur‹. Entsprechendes gilt für den Begriff Figur; vorgeschlagen wird, stattdessen von ›Textträgern‹, ›Diskursinstanzen‹ oder ›Verlautbarungsinstanzen‹ zu sprechen. Diese Ersetzungen verweisen auf grundlegende Veränderungen; das alte Verdikt ›bühnentauglich‹ gilt nicht länger. Es gibt heute keine Texte mehr, die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale oder Eigenheiten ihrer Form ›nicht spielbar‹ wären. Prosatexte, Epen, Lyrik, Hörspiele – alle Arten von Texten werden auf der Bühne ›realisiert‹, ohne im üblichen Sinn ›dramatisiert‹ zu sein, das Alte Testament ebenso wie Romanbestseller der letzten Saison, Filmdrehbücher oder Texte bekannter Autoren – wie Ingeborg Bachmann und Franz Kafka –, die nicht für die Bühne geschrieben wurden. Umgekehrt prädestiniert keine spezifische Verfasstheit Texte dazu, auf der Bühne aufgeführt zu werden. Neue Theatertexte lassen sich nicht mehr durch typologische Merkmale des Dramas klassifizieren, weder durch die Respektierung dialogischer Strukturen noch durch Formelemente.<sup>2431</sup>

<sup>2431</sup> Birkenhauer 2007, S. 15.

Auf dieser Grundlage scheint ein Insistieren auf der Literarizität dramatischer Texte kaum weiter zielführend.<sup>2432</sup> Ebenso muss, besonders vor dem Hintergrund neuerer Tendenzen, nach denen die Spannung zwischen Text und Performanz nicht als Antithese, sondern spezifisches Merkmal einer Werkgestalt in Form einer parallelen Potentialität betrachtet wird, die Frage gestellt werden, inwieweit die systematische Einstufung der Librettotexte als Literatur Relevanz besitzt – darf doch gleichzeitig nicht vergessen werden, dass in den überwiegenden Fällen die Suche nach literarischen Aspekten im Libretto mehr diejenige nach spezifischen (aber eben oftmals musikalisch oder theatral bedingten) Formen, Figurenkonstellationen, Themenwelten, Erzählstrategien etc. ist, die aber wiederum mehr den theatral-dramatischen Bereich tangieren (und damit eine weitere systematische Gemeinsamkeit von Drama und Libretto darstellen).

Neben der Auseinandersetzung mit derlei systematischen Fragen kann eine der wesentlichen Aufgaben der Librettoforschung darin gesehen werden, mit methodologischen Überlegungen zu einer Analysepraxis beizutragen. Auch in diesem Fall kann der differenzierte Blick auf die unterschiedlichen Librettofassungen hilfreich sein, denn er macht bewusst, dass die schriftlichen Fassungen bestenfalls einen Aspekt des Werks repräsentieren, aber nicht dessen Ganzheit – gerade im Bereich des Musikalischen etwa wurde besonders einsichtig, dass sich das Werkkonzept nur in den beiden Dimensionen Text und Performanz zu vollziehen vermag. Hier muss der Gesang als spezifische Ausdrucksform der Oper berücksichtigt werden, wobei es sich aufgrund der historisch ursprünglich äußerst engen Verknüpfung von Sprache und Musik beinahe verbietet, diesen aus vermeintlich moderner Haltung als schlichte Addition beider Formen aufzufassen:

Daß Musik überhaupt an Sprache gebunden, daß sie Teil der ›Rede‹ ist, daran freilich gibt es zu Beginn des abendländischen Kulturprozesses keinen Zweifel: ›Auf alle Weise‹, so liest man in Platons *Staat* [...], ›wirst Du doch dieses gründlich zu sagen wissen, daß der Gesang aus dreierlei besteht: den Worten, der Tonsetzung und dem Zeitmaß [...]‹ Musik, genauer: ›*Gesang*‹ erscheint hier als Akzidens der Sprache, als *Überhöhung der gesprochenen Rede* (eine selbstständige Instrumentalmusik spielte für die Musikanschauung der Antike keine Rolle).<sup>2433</sup>

Bis weit in die Neuzeit hinein ist rein instrumentale Musik dagegen eher als auxiliäre Form aufzufassen:

Noch im Barock spielte Musik als autonome Kunst im geistigen Bewußtsein der Zeit eine untergeordnete Rolle. Als funktionale Musik in der Kirche und am Hofe stand sie nicht im Mittelpunkt eines philosophischen oder literarischen Interesses. Das Hofleben fand sein kulturelles Zentrum in Theater und Oper, in der die Musik nur eine dienende Funktion erfüllte: Begleitung und Unterstützung der Handlung, Verstärkung des Wortes und Darstellung der sprachlich vermittelten Affekte.<sup>2434</sup>

<sup>2432</sup> »Insofern stellt sich die Frage, ob man tatsächlich eine Unterscheidung einführen sollte zwischen ›Theatertexten‹, die ihrem Anspruch nach nicht literarisch, sondern ›Material‹, ›Spielvorlage‹ sind und literarischen Texten. Nicht bloße Merkmale – dialogische Formen, Handlungsbezug, Fiktionalität – noch bloße dramaturgische Verfahren – Wiederholung, Unterbrechung, chorische Redeform, der Verzicht auf Figuren und Narration – sind Kriterien dafür, ob ein Text Theatertext ist oder nicht. [...] Statt auf dem literarischen Text zu insistieren, wäre zu fragen, welche Erfahrung von Sprache Inszenierungen ermöglichen. Nicht die Tatsache, dass literarische Texte aufgeführt werden, macht das Theater zu einem Ort der Literatur. Theater kann auch dort ein Ort der Erfahrung von Literarizität sein, wo keine literarischen Text inszeniert werden [...].« (ibid., S. 23).

<sup>2433</sup> Dürr 1994, S. 18. Joseph Müller-Blattau beispielsweise erklärt: »Plato spricht in seinen Gesetzen (653ff. und 816) vom gemeinsamen Ursprung der drei musischen Künste, also der Tanz-, Musik und Versrhythmik. Das führt uns schließlich zu dem Wort ‚Musikē‘. Es meint nicht ‚Tonkunst‘ oder ‚Dichtung‘, sondern das rhythmisch-musikalische Vermögen, das sich im tönenden, rhythmisch bewegten Wort verwirklicht. Musik und rhythmische Bewegung wohnen dem Wort inne; das Wort ist Klang und Rhythmus zugleich. Wer es zu gestalten vermag, besitzt die Gabe der Muse, ist der ‚Musikē‘ teilhaftig. Poiesis geht mehr auf die menschliche Handhabung, meint die ‚Verfertigungskunst‘.« (Müller-Blattau 1952, S. 12).

<sup>2434</sup> Gruhn 1978, S. 12.

Die Emanzipation der Instrumentalmusik (bis hin zur Idee der absoluten Musik vor allem des 19. Jahrhunderts) ist daher ein verhältnismäßig »neuer« Aspekt.<sup>2435</sup> Ebenso muss auch eine strikte Trennung in Sprechen und Singen als jüngeres Phänomen verstanden werden: »Daß in (wahrscheinlich allen) alten Kulturen das Rezitieren poetischer Texte ›halb gesungen‹ war, steht fest.«<sup>2436</sup> Ulrich Kühn führt aus:

Die scheinbar feststehende Dichotomie von Singen und Sprechen ist kulturell und historisch von begrenzter Tragweite, und auch systematisch ist sie durchaus fragwürdig. [...] Hier zeigt sich dann rasch, daß ›Singen‹ einerseits, ›Sprechen‹ andererseits, als historisch unspezifische Begriffe genommen, je eine Fülle von Phänomenen einschließen, die sich kaum zu dem theoretischen Zweck voneinander sondern lassen, sie unter dem jeweiligen Oberbegriff einander gegenüberzustellen; allein zwischen rezitativisch sprachgebundenem Gesang und einer im Melisma, mehr noch in der Koloratur sich verselbstständigenden Vokalise ließen sich Differenzen aufzeigen, größer als die zwischen gehobenem (als ›musikalisch‹ verstandenem) Sprechen und rezitativischem Vortrag. Und es führte auch nicht weiter, letzteren als (wie auch immer exakt definierten) ›Sprechgesang‹ und damit als spezifischen Sonderfall anzutun, der sich dem definitorischen Dichotomieproblem entzöge.<sup>2437</sup>

Aus diesen Gegebenheiten resultiert ein wissenschaftliches Interesse an den historischen und systematischen Relationen von Text und Musik. Die in diesem Zusammenhang aufgestellten Ansätze können – aufgrund offensichtlichen Mangels an sinnvollen oder validen Alternativen – bis auf Weiteres als Ausgangspunkt analytischer Vorarbeiten zu Libretto- und Opernanalyse herangezogen werden.<sup>2438</sup> Walther Dürr beispielsweise benennt fünf historische Grundkategorien der Sprachvertonung (1. *Naive Deklamation*,<sup>2439</sup> 2. *Geregelte Deklamation*,<sup>2440</sup> 3. *Der Komponist als Interpret*,<sup>2441</sup> 4. *Komposition ›aus der Sprache‹*<sup>2442</sup> und 5. *Komposition ›mit der Sprache‹*<sup>2443</sup>), die er mit bestimmten Gattungen systematisch korreliert sieht.<sup>2444</sup> Wilfried Gruhn erklärt:

<sup>2435</sup> »Die Instrumentalmusik, die sich seit dem 16. Jahrhundert allmählich von der Vokalmusik gelöst und verselbstständigt hatte, hat sich nun gegenüber der wortgebundenen Musik als eigenständige Sprache emanzipiert, ja sich über die Leistungsfähigkeit der Wortsprache im Bereich des Psychischen, Irrationalen erhoben. Noch in der Zeit Rousseaus galt bloße Instrumentalmusik als nicht beredt, wie das Zitat des Fontenelle zugeschriebenen Ausspruchs ‚Sonate, que me veaux-tu?‘ bezeugt. Und in Sulzers ‚Allgemeine Theorie der Schönen Künste‘ (1771) heißt es: ‚Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll oder was man damit ausrichten will. Im Grunde ist es nichts, als eine Übung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres‘ (Art. Concert). Erst der Text konnte der Musik einen inhaltlich faßbaren Umriß garantieren.« (ibd., S. 13). »Im 19. Jahrhundert findet Musik als Kunst mit eigener Aussagekraft, die über die konkret begriffliche Wortsprache noch hinausweist, erstmals eine zentrale Stellung auch in der Philosophie und allgemeinen Ästhetik.« (ibd., S. 12).

<sup>2436</sup> Knepler, Georg: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig 1977, S. 120 (zitiert nach Kühn 2001, S. 22).

<sup>2437</sup> Kühn 2001, S. 19.

<sup>2438</sup> Um eine grundsätzliche Validität für Librettoanalysen oder Untersuchungen von Werken des Gesangstheaters erhalten zu können, wären diese Vorgehensweisen selbstverständlich noch um den Faktor des Szenischen zu ergänzen, damit eine Berücksichtigung beider Komponenten des Gesangstheaters erfolgt.

<sup>2439</sup> »Eine musikalische Linie verbindet sich unreflektiert (oder auch vorgeblich unreflektiert), gleichsam naiv mit einem Text. Dies geschieht zunächst in weiten Bereichen musikalischer Folklore, in mündlich tradierter Musik [...].« (Dürr 1994, S. 29).

<sup>2440</sup> »Eine musikalische Linie deklamiert einen Text nach bestimmten vorgegebenen Regeln – etwa in der Psalmodie oder im ›cantar recitando‹, im Rezitativ.« (ibd., S. 30).

<sup>2441</sup> »In einer großen Zahl von Kompositionen – etwa seit dem Ende des 15. Jahrhunderts – werden Texte in allen ihren Strukturen interpretiert, sucht man, für die sprachlichen Gestalten eigentümlich musikalische Parallelen zu finden. Das kann im Sinne von ›Nachahmung‹ geschehen, von ›Mimesis‹, wie solche Art von Nachahmung im Anschluß an ästhetische Grundvorstellungen der Antike genannt wird (der Komponist versucht, seinen Text so übereinstimmend, wie es ihm möglich ist, musikalisch abzubilden), es schließt jedoch auch bewußte Deutung mit ein (der Komponist nimmt Stellung zu einem Text, versteht ihn auch – gewollt oder ungewollt – anders als der Autor).« (ibd., S. 31).

<sup>2442</sup> »Hier zeugt Sprache die Musik zwar im Detail, ist aber im übrigen nur Mittel für eine weitgehend autonome musika-

Der gesamte unter dem Thema ‚Musik und Sprache‘ zusammengefaßte Komplex schließt im allgemeinen Sprachgebrauch zwei Aspekte ein: zum einen ist damit die prinzipielle Analogie der Musik zur Sprache, ihre Sprachähnlichkeit und ihr Sprachcharakter, d. h. die sprachliche Dimension der Musik gemeint, zum anderen aber das besondere Verhältnis von Komposition und vertontem Text. Unter den ersten Aspekt (*Sprachcharakter von Musik*) fällt somit jegliche Art von Musik, da es um allgemeine und elementare Struktur- und Funktionsprinzipien geht; der zweite Aspekt (Textvertonung) bezieht im engeren Sinn nur die wortgebundene (Vokal-)Musik ein und bezeichnet ein konkretes und je besonderes Verhältnis, wengleich sich auch in diesem Bereich allgemeine und grundsätzliche Typen der Textbehandlung systematisieren lassen. Es ist daher für die weitere systematische Untersuchung unerlässlich, zwischen beiden Aspekten, wo immer möglich, klar zu trennen und somit auch begrifflich die Beziehungen und Analogien, die zwischen der Kategorie Musik und der Kategorie Sprache (oder linguistisch ausgedrückt zwischen den kommunikativen Zeichensystemen ‚Musik‘ und ‚Sprache‘) bestehen, von den Verbindungen und Verbindungsmöglichkeiten zwischen Musik und einem Text (und umgekehrt) zu unterscheiden.<sup>2445</sup>

Auch Gruhn entwickelt von den historisch gegebenen Konstellationen ausgehend<sup>2446</sup> Überlegungen zu analyserelevanten Kriterien:

Zum einen gilt es, das Verhältnis des Textes zu der ihn tragenden (Sing-)Stimme zu erfassen, d. h. sein Verhältnis zur Melodik (Intervallik, Ambitus, Richtung, Formgliederung etc.), musikalischer Deklamation (Rhythmik, Metrik) und Dynamik zu bestimmen, zum anderen gilt es, den Text im Verhältnis zur gesamten musikalischen Satzstruktur zu sehen. Darüber hinaus gilt es schließlich, die rein technischen Verfahren der Textbehandlung zu erörtern. Dies hängt eng zusammen mit Darstellungsfunktion, Sprachform und der Funktion, die der Text im Hinblick auf die Komposition erfüllt.<sup>2447</sup>

Für ihn resultieren daraus verschiedene Möglichkeiten der Textdeklamation (*Freie Deklamation (Melodram)*<sup>2448</sup> oder *Kompositorische Festlegung der prosodischen Elemente der Sprache (gebundenes Melodram)*<sup>2449</sup>) und Melodisierung des Textes<sup>2450</sup> (*Rezitationsmelodik*<sup>2451</sup>, *syllabische Melo-*

---

lische Komposition. Vielfach ist – wie etwa für die Arie – die musikalische Gestalt bereits vorgegeben; der Text berücksichtigt solche Vorgaben oder wird angepaßt.« (ibd., S. 32).

<sup>2443</sup> »Strukturelemente der Sprache können wie musikalische Strukturelemente behandelt werden. Dann werden beispielsweise einzelne Wörter in Silben oder Laute (Phoneme) zerlegt, ohne daß sich dies aus dem Textzusammenhang begründen ließe (als Seufzen oder Stottern) – Gruhn nennt dies ›Dekomposition des Textes‹. Dabei kann [...] der Zusammenhang optisch gewahrt bleiben, der akustische Eindruck von Deklamation (aufgrund von Überdehnungen) jedoch völlig verschwinden und zugleich (durch die Beschränkung auf ein kurzes Textsegment) auch der Inhalt des Textes praktisch bedeutungslos werden [...].« (ibd., S. 33).

<sup>2444</sup> Während Dürr die Verwendung der *naïven (oder vergeblich naïven) Deklamation* (1) lediglich im Volkslied oder volkstümlichen Lied sieht (vgl. ibd., S. 259), verortet er die ›*geregelte Deklamation*‹ (2) bei Rezitativ und Melodram (ibd.), der *Komponist erscheint als Interpret* (3) in Madrigal, Ensemble und Lied (ibd., S. 264) und die *Komposition ›aus der Sprache‹* (4) bei der Arie und abgeleiteten Formen (ibd., S. 268). Seine letzte Kategorie (*Komposition ›mit der Sprache‹*) erläutert Dürr allerdings nicht weiter.

<sup>2445</sup> Gruhn 1978, S. 14.

<sup>2446</sup> »Das Spektrum der Möglichkeiten in der Verbindung von Texten mit Komposition ist weit gefächert und erstreckt sich vom einfachen, gesprochenen Textvortrag vor einer bloß illustrierenden musikalischen Begleitung bis zur Dekomposition und lautlichen Aufspaltung des Textes oder zu dessen totaler Transposition in die musikalische Struktur. Es reicht vom melodisierten Textvortrag, bei dem der Text singend (Lied) oder rezitierend (kultische, dramatische, epische Rezitation) deklamiert wird, bis zum reinen Melos in Arie und Kunstlied und bis zur instrumental integrierten reinen Struktur. Bestand im griechischen Vers, wie eingangs erwähnt, noch eine Einheit von sprachlicher und musikalischer Komponente, so spürt man im einfachen, unreflektierten Melodisieren des Textes, im ‚Singen und Sagen‘ erzählender Lieder noch das Gleichgewicht von sprachlicher Diktion, Bedeutung und musikalischem Klang. Im Laufe der Geschichte der wortgebundenen Musik gewinnt dann wechselnd die eine oder andere Seite das Übergewicht, steht der Text im Vordergrund, dem sich die Vertonung dienend unterordnet, oder erhält die Musik die eigentliche Bedeutung.« (ibd., S. 18).

<sup>2447</sup> Ibd.

<sup>2448</sup> »Indem ein Text mit Musik verbunden oder musikalisch vermittelt wird, unterliegt seine Deklamation immanenten musikalischen Prinzipien, und sie entfernt sich in dem Maße vom natürlichen Sprachduktus, wie sie in die musikalische Struktur eingebunden ist.« (ibd., S. 108).

<sup>2449</sup> »Die so vorgezeichnete Sprechmelodie, die noch nicht die musikalischen Verbindlichkeiten des Gesangs eingeht, aber auch nicht mehr nur freie Rede ist, haben Schönberg und Berg als stilistisches Ausdrucksmoment eigener Art künstlerisch differenziert und ästhetisch verfeinert.« (ibd., S. 112).



*dik*<sup>2452</sup>, *melismatische Melodik*<sup>2453</sup>), wobei er verschiedene *Musikalische Mittel der Textdarstellung* erläutert.<sup>2454</sup> Eine »moderne« Möglichkeit ergibt sich durch die unmittelbare *Sprachvertontung*.<sup>2455</sup> Deutlich wird daran, dass sich von der Seite der Musikwissenschaft (bzw. -semiotik) den Relationen von Text und Musik offenbar stärker angenommen wurde als von der Libretto-, Opern- oder (Musik-)Theaterforschung,<sup>2456</sup> für die sich eine Analyse der Wort-Ton-Relationen noch immer als überaus schwierig erweist.

In ähnlicher Weise als Anregung dienen könnten Beobachtungen aus einem Bereich, der sich demgegenüber mit der Verbindung von Handlung und Musik näher auseinandersetzt – nämlich die Filmmusik. Sicherlich darf nicht übersehen werden, dass die Musik dort weder durch (kontinuierlichen) Gesang mit der Sprache gekoppelt ist noch einen zentralen Ausdrucksmodus darstellt; dennoch existieren in diesem Feld verschiedene Systeme des Erfassens der Relationen von Musik und Aktion, die zumindest als Inspiration für librettologische Perspektiven heranzuziehen wären. Andreas Weidinger beispielsweise gibt an:

Man kann grundsätzlich drei musikdramaturgische Zugänge zu einem Film unterscheiden: 1) Die Filmmusik kann mit der Handlung spielen (*playing the action*). 2) Die Filmmusik kann gegen die Handlung spielen (*playing against the action*). 3) Die Filmmusik kann den Subtext der Handlung spielen (*playing obliquely or playing the subtext*).<sup>2457</sup>

Die erste von Weidinger beschriebene Möglichkeit stellt eine unmittelbar assoziative Entsprechung zwischen filmischem und musikalischem Geschehen in den Mittelpunkt;<sup>2458</sup> synchronisiert diese Technik die Parallelität beider Ebenen zu sehr, entsteht das sogenannte »Mickey-Mousing«<sup>2459</sup>. Das

<sup>2450</sup> »Indem ein Text sich mit einer Melodie verbindet – sei es, daß er ihr unterlegt wird wie bei Tropen und Sequenzen, sei es, daß er im eigentlichen Sinne vertont, d. h. musikalisch bekleidet wird –, gibt er seine prosodische und deklamatorische Eigenständigkeit zugunsten autonomer musikalischer Prinzipien preis. Dabei können durchaus auch elementare Gegebenheiten des Textes wie seine Gliederung oder bestimmte wortgezeugte Rhythmen wirksam bleiben, doch sind auch Abweichungen vom natürlichen Sprechverlauf und Veränderungen des Sprachgestus in dem Maße sinnvoll, wie sie musikalisch motiviert sind; in der Melodisierung erhält der Text eine neue Dimension seiner semantischen und ästhetischen Qualitäten.« (ibd., S. 127f.).

<sup>2451</sup> »[...] (z. B. in der Art des rhapsodischen Vortrags antiker Dramen und Epen und bei den Lektionen liturgischer Prosatexte der christlichen Kirche) [...]« (ibd., S. 128).

<sup>2452</sup> »[...] (z. B. im Lied) [...]« (ibd.).

<sup>2453</sup> »[...] in der artifiziell auskomponierten Vokalmusik.« (ibd.).

<sup>2454</sup> Gruhn nennt dazu 1. *Textdarstellung unter grammatisch strukturellem Aspekt*, 2. *Textdarstellung unter semantischem Aspekt*, 3. *Auflösung des Textes in einer analogen musikalischen Komposition* und 4. *Textdarstellung unter phonetischem Aspekt* (siehe ibd., S. 135ff.). Besonders wären dabei (gewissermaßen eher historisch relevante) Verfahren zu berücksichtigen wie etwa die Orientierung der musikalischen Komposition an der formalen Konzeption und Gliederung des Textes (z. B. in der mittelalterlichen Musik), ton- und lautmalerische Figuren, musikalisch-rhetorische Figuren, Symbole, Strukturentsprechungen oder assoziative und synästhetische Verknüpfungen.

<sup>2455</sup> »Die Möglichkeit, Texte im traditionellen Sinne zu vertonen, schwindet, sobald die Einheit von Sprachklang und Bedeutung gestört ist. Die ‚Musik der Worte‘ Mallarmés verabsolutiert den Sprachklang, indem er ihn zum bevorzugten Gegenstand poetischer Gestaltung erhebt. Umgekehrt verselbständigt sich im rationalen Begriffsapparat technologischer Wissenschaftssprachen deren Inhalt; nicht auf die Sprache, sondern auf die Mitteilung kommt es an.« (ibd., S. 152).

<sup>2456</sup> Auf die potentiellen Kopplungen von Text und Musik weisen zumindest Motte 1966 und Gerhartz 1968 hin.

<sup>2457</sup> Weidinger 2006, S. 14.

<sup>2458</sup> »In der deutschen Fachliteratur wird dafür oft der aus der Rhetorik stammende Begriff ›Paraphrasieren‹ verwendet [...] Wenn die Hauptperson traurig ist, hören wir traurige Musik. Wird die Hauptperson von einem potentiellen Mörder verfolgt, ist die Musik spannend oder bedrohlich. Die Musik reflektiert dabei das im Bild offensichtliche.« (ibd., S. 15).

<sup>2459</sup> »Mickey-Mousing stellt (wie im Animationsfilm üblich) einen Kausalitätsbezug zwischen optischer und akustischer Darstellung im Film über die zeitgleiche Darbietung her; Bewegungen im geometrischen Raum entsprechen Bewegungen im Klangraum, zum Beispiel Treppensteigen einer aufsteigenden Tonfolge.« (Flückiger, S. 510).

zweite Verfahren besteht aus einem invertierten Vorgehen und kontrastiert somit das filmische Geschehen.<sup>2460</sup> Das dritte Vorgehen besteht im weiteren Sinn in der Umsetzung dessen, was oben als Hörbarmachung der Latenz des Librettos beschrieben wurde, also die Herstellung einer Verbindung der Musik zum Innenleben der handelnden Figuren oder des aktuellen filmischen Geschehens.<sup>2461</sup> Weidinger weist darauf hin, dass in der Praxis in aller Regel eine Vermischung dieser Formen anzutreffen ist; dies bestätigt auch Joseph Kloppenburg, der erklärt:

In einigen Büchern zur Filmmusik ist zu lesen, dass verschiedene Konzepte der Verbindung von Musik und Film zu unterscheiden sind; hierunter sind die Techniken der Verwendung von Musik oder Strategien des Musikeinsatzes im Verhältnis zur filmischen Narration zu verstehen. Grundlage der Differenzierung ist die Beziehung der Musik zum Filminhalt beziehungsweise zum Inhalt der gezeigten und mit Musik begleiteten Szenen. Die Unterscheidung betrifft die Kompositionsweise zur Szene, es wird eine unterschiedliche Anzahl dieser Strategien unterschieden, die im Wesentlichen auf zwei Strategien und eine Kompositionstechnik zu reduzieren sind. Ein guter Filmkomponist sollte alle drei Verfahren beherrschen und in einer einzigen Komposition vereinen. Zu trennen sind die Strategien des ›Underscoring‹ und der ›Mood-Technique‹; daneben, nicht als eigene Kategorie, sondern als hervorzuhebende Kompositionsweise, ist das motivische Verfahren, die Motivtechnik, auch Leitmotivtechnik genannt, zu stellen.<sup>2462</sup>

Dabei entsprechen sich Weidingers erste Kategorie (*playing with the action*) und der hier von Kloppenburg beschriebene (etwas »offiziellere«) Terminus *Underscoring*,<sup>2463</sup> das in seiner extremsten Ausprägung eben zum »Mickey-Mousing« führt; die *Mood-Technik* konzentriert sich dagegen auf das Evozieren oder Deskribieren einer bestimmten szenenübergreifenden Stimmung<sup>2464</sup> (und kann im Einzelfall durchaus mit Weidingers dritter Kategorie, dem Hörbarmachen des Subtextes, konvergieren). Die (Leit-)Motiv-Technik ist analog zum in der Oper verwendeten Prinzip vorstellbar.<sup>2465</sup> Die

<sup>2460</sup> »Gegen die Handlung spielen, oft auch ›Kontrapunktieren‹ genannt, ist das Gegenteil des eben Beschriebenen. [...] Ist eine Szene schnell geschnitten, stellt man ihr beim Kontrapunktieren eine langsame Musik gegenüber. Ist die Handlung einer Szene brutal, kontrapunktiert man sie mit einer besonders friedlichen und schönen Musik. Die Möglichkeiten, eine Szene durch Musik zu kontrapunktieren, sind zahlreich.« (Weidinger 2006, S. 17f.).

<sup>2461</sup> »Dieses Grundkonzept – in der Literatur oft ›Polarisieren‹ genannt – bedeutet, eine an sich neutrale Szene bzw. neutrale Bilder mit Musik einzufärben. Es bedeutet, einem Bild oder einer Szene, die keine eindeutige Aussage haben, einen emotionalen Subtext hinzuzufügen.« (ibid., S. 18).

<sup>2462</sup> Kloppenburg 2012, S. 125.

<sup>2463</sup> »Unter dieser Kompositionsweise ist zu verstehen, dass die Musik möglichst alle auf der Bildebene sichtbaren Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellten Gefühle möglichst synchron mitvollzieht. Diese Technik wurde in der frühen Zeit der Hollywood-Filme von Max Steiner entwickelt und stilbildend ausgeprägt. Auch viele Kompositionen von Erich Wolfgang Korngold können diesem Verfahren – allerdings mit Einschränkungen – zugeordnet werden.« (ibid., S. 126).

<sup>2464</sup> »Um die emotionale Wirkung einer Szene zu verstärken, werden Szenen mit einer Musik unterlegt, die einen eigenen, deutlich expressiven Stimmungsgehalt in Anlehnung an die begleitete Szene zum Ausdruck bringt. Diese Technik wird häufig als Gegenteil von Underscoring bezeichnet, da sie nicht jede einzelne Regung des Bildgeschehens mitgestaltet, sondern für eine ganze Szene einen in sich stimmigen musikalischen Gehalt transportiert. Die Mood-Technik ist gut begründet auf das aus der Oper übernommene Prinzip komponierter Affektstationen zurückzuführen und im Schaffen von Korngold ebenso verankert wie in den Kompositionen der als Begründer dieser Technik angesehenen Komponisten Alfred Newman und Franz Waxman. Ähnlich einem Tableau in der Barockoper oder der musikalischen Begleitung einer nächtlichen Szene im Stummfilm mit einem ›Misterioso‹ nimmt die Musik, da sie als in sich stimmiges ›Charakterstück‹ komponiert ist, nicht auf jede Begebenheit auf der Bildebene im einzelnen Bezug, sondern drückt insgesamt die der Szene angemessene Stimmung musikalisch aus.« (ibid., S. 126).

Helga de la Motte-Haber erläutert: »Hollywoods Komponisten haben sich fast alle an der Leitmotivtechnik bedient; am ehesten in der Musik von Korngold, der nur eine Art von musikalischen Requisiten benutzte, findet sich das ebenfalls aus der Oper übernommene Prinzip komponierter Affektstationen. In der Filmliteratur ist es üblich, dieses Verfahren den leitmotivischen Techniken von Max Steiner gegenüberzustellen und als Mood-Technik Alfred Newman zuzuschreiben. Dies ist falsch. Newman, dessen Ehrgeiz vor allem dem Dirigieren galt, hat in den dreißiger Jahren Filme oft mit sehr wenig Musik bestückt [...]« (Motte-Haber 1980b, S. 173).

<sup>2465</sup> Motte-Haber gibt an: »Ich hüte mich meist davor, Film und Oper zu vergleichen, wie die Unterschiede zwischen beiden Medien als Unterschiede der Hauptsache – Bild oder Musik – zu deutlich hervortreten, auch weil bei einem Vergleich die in der verschiedenartigen Rezeption sich kundtuenden gesellschaftspolitischen Unterschiede negiert

Anwendungsmöglichkeiten dieser Kategorien innerhalb der Libretto- und Opernforschung scheinen vielfältig.<sup>2466</sup> Im Gegensatz allerdings zur Librettoforschung, für die das Taxieren der Relationen von Handlung und Musik noch immer sperrig ist, da entweder Ebenen aufgesucht werden, die nur von musikwissenschaftlich versierten Spezialisten nachvollziehbar sind, oder demgegenüber eine nicht genügend weitreichend scheinende arbiträr-assoziative Beschreibung erfolgt, sieht sich die Analyse der Filmmusik mit solchen grundsätzlichen Fragestellungen kaum konfrontiert:

Wie bei aller funktional gebundenen Musik ist eine sie isolierende, an der Machart orientierte Betrachtung für die klingende Kulisse der Lichtspiele von zweitrangiger Bedeutung, weil sich ihr Sinn erst durch den Kontext konstituiert, aus ihrem Zusammenhang mit dem Bild, aus ihrer Leistung für die Handlung und aus ihrer Wirkung auf den Kinobesucher hervorgeht. [...] Analytische Bemühungen – auch solche um die als Modellfall ›angewandter Musik‹ aufgefaßte Filmmusik – sind manchmal vom Wunsch beflügelt, den traditionellen, am Kunstwerk orientierten Musikbegriff zu suspendieren, um eine Ehrenrettung funktionaler Musik zu vollbringen. Wichtiger ist, daß sie auf die Relativität aufmerksam machen, die sich mit dem Inhalt des Musikbegriffs verbindet. Denn die Vorstellung einer zwecklosen, eine Welt für sich darstellende Kunst, womit vor allem die ›reine‹ Instrumentalmusik gemeint ist, hat sich nur zögernd mit der Durchsetzung bürgerlicher Wertvorstellungen im ausgehenden 18., vor allem dann 19. Jahrhundert entwickelt (noch Beethovens Werk besteht zur Hälfte aus gebundener Vokalmusik). Sie löste einen am Gebrauch, auch am Divertissement orientierten Musikbegriff ab und hat für die Neue Musik nur beschränkt Geltung. Die allumfassende Valenz eines Musikbegriffs einzuschränken ist leichter, als ein neues Instrumentarium zur Beschreibung dessen, was er *nicht* trifft, zu entwickeln.<sup>2467</sup>

Es wäre zweifellos albern, aus der Oper stammende Prinzipien der Relation von Musik und szenischer Handlung (überdeutlich sichtbar etwa am Leitmotiv) über der Umweg der Filmwissenschaft in die Librettoforschung »re-integrieren« zu wollen; aber darum kann (und soll) es hier auch nicht gehen, sondern um die Bereitstellung temporärer Hilfsmittel für Librettoforscher ohne musikwissenschaftliches Spezialwissen:<sup>2468</sup> Schrakten diese aus mangelnder Kenntnis um Gegenstände und Methoden bisher vor dem Versuch einer weiterführenden Analyse des Librettos zurück,<sup>2469</sup> so wird mit den hier propagierten Perspektiven der Filmwissenschaft ein grundsätzlicher Zugang zu den komple-

---

werden – die, sehr verkürzt gesagt, darin bestehen, daß das Filmpublikum ein *nachbürgerliches* ist, das sich zum größeren Teil nicht im Opernhaus findet. Für die Leitmotivtechnik des klassischen Hollywood-Films waren jedoch die Musikdramen Wagners Vorbild. Max Steiner hat diese Technik 1932 dem Film anzupassen versucht, indem er ›King Kong‹ mit zwei schwer im Blech fallenden Halbtönen schon dem Main-Title des gleichnamigen Films vorausschickte.« (ibid., S. 169).

Anselm C. Kreuzer konkretisiert jedoch: »Obwohl der Gebrauch von konsequenter Leitmotivik im Film seit der Goldenen Ära Hollywoods zurückgegangen ist, ist es eine verbreitete Ansicht, Filmmusik werde leitmotivisch komponiert. Schon in den 40er Jahren setzte eine langsame Abkehr von der Leitmotivik ein. Insbesondere in Filmen, denen Musik als psychologisches Element dienen soll, werden aufdringliche musikalische Floskeln zur Kennzeichnung von Personen kaum mehr angewandt. Die Analyseergebnisse des Films *Basic Instinct* legen nahe, dass statt der Leitmotivik das Prinzip von Thema und Variation eine herausgehobene Rolle für den musikalischen Zusammenhang – also die musikalische Struktur spielt.« (Kreuzer 2003, S. 199). Allerdings wäre zweifellos darüber zu diskutieren, inwieweit sich variierte Leitmotive (wie sie sich auch in gewisser Fülle beim universalen Beispiel Wagner nachweisen lassen) im Zusammenhang mit Handlung überhaupt vom Prinzip des variierten Themas abgrenzen ließen.

<sup>2466</sup> So können beispielsweise die Ausdruckspositionen verschiedener Instanzen des Gesangstheaters damit beschrieben werden, wie etwa in den Worten von Götz Friedrich sichtbar wird, der sich zwar keinesfalls auf die hier vorgestellten Systeme beruft, aber dennoch zu beschreiben scheint, wie Analysen auf dieser Basis vorgehen könnten: »Der Orchesterpart ist für die Erkenntnis und Gestaltung eines Charakters mindestens ebenso wichtig wie die Gesangsstimme. Denn das Orchester beinhaltet sehr oft den ›Untertext‹, drückt etwas aus, was in der gesanglichen Äußerung nicht erkennbar ist, gibt den Grundrhythmus des Geschehens an.« (Friedrich 1986, S. 22).

<sup>2467</sup> Motte-Haber 1980a, S. 81f.

<sup>2468</sup> Allerdings darf nicht vergessen werden, dass demgegenüber eine rein musikwissenschaftlich spezialisierte Detailanalyse zwar die Musik erfasst, aber damit noch lange keine Opernanalyse ist.

<sup>2469</sup> Deswegen erfolgte oftmals ein Rückzug auf sicheres Terrain des eigenen Fachgebiets, wodurch jedoch einerseits die literarische Seite des Librettos überbetont wurde und andererseits wichtige Beziehungen zwischen Text und Musik (zu ergänzen wäre zudem die Szene) verborgen blieben.

nen Konstellationen der Oper ermöglicht<sup>2470</sup> – mit einer Basis, der grundsätzlich wissenschaftlich legitimiert scheint.<sup>2471</sup> Da, wie die Untersuchungen dieser Arbeit aufgezeigt haben, derzeit letztlich keine sinnvollen oder validierten Vorgehensweisen der Libretto- und Opernforschung vorzufinden sind, die eine zumindest grob legitimierte Methode der Librettoanalyse darstellen, scheint bis auf Weiteres die Verwendung der aus der musikwissenschaftlichen Semiotik entlehnten Systematik der Vertonungsprinzipien von Texten einerseits sowie die der Auseinandersetzung mit der Filmmusik entnommenen Relationen von Musik und Handlung als Eckpunkte eines vorläufigen Koordinatensystems der Librettoanalyse möglich, das zudem noch um die theatrale Dimension der Szenenhaftigkeit (in ihrer spezifischen Spannung zwischen Textualität und Performativität) zu ergänzen wäre;<sup>2472</sup> grundsätzlich müssten im Vorfeld einer solchen Analyse aber stets die jeweils vorhanden und relevanten Librettostadien und -ausprägungen exakt verortet und bewertet werden, damit keine unzulässige Vermischung von Ebenen entsteht, die zu korrumpierten Ergebnissen führt.

Gewisse Vorteile der hier vorgestellten Methoden liegen im verhältnismäßig direkten Zugang, der auch für musikalisch nicht hoch spezialisierte Forscher erreichbar ist, sowie einer Fokussierung auf die beiden als relevant zu erachtenden Bausteine des Gesangstheaters – nämlich Gesang und Handlung (im Sinne von Bühnenaktion). Es war kein primäres Ziel dieser Arbeit, eine neue oder umfassende Theorie des Librettos oder seiner Erforschung zu untersuchen, sondern eine kritische (Teil-)Geschichte der Librettoforschung zu untersuchen, weswegen nicht weiter auf die praktische Anwendung dieses Vorschlags einer Analysemethode eingegangen werden kann (oder Analysebeispiele vorgestellt werden konnten); dennoch scheint eine Orientierung an diesen Analysesystemen – verbunden mit der oben erläuterten Differenzierung des Librettobegriffs und einer Berücksichtigung der realen Konstellationen der Geschichte des Gesangstheaters – eine gewisses Basisinstrumentarium in Form minimaler Standards darstellen, welches besonders für Analysepositionen aus der Literatur- und Theaterwissenschaft, aber auch anderen nicht primär musikalisch geprägten Fachdisziplinen anwendbar und (grob ausreichend) wissenschaftlich validiert ist.

---

<sup>2470</sup> Nun können über vierhundert Jahre Geschichte und Entwicklung der Opernmusik keinesfalls adäquat in ein drei- oder vierteiliges Schema gepresst werden – aber dies ist auch nicht Intention dieses Vorschlags: Hier soll es vielmehr darum gehen, im Falle nicht vorhandenen musikwissenschaftlichen Wissens einen ersten Zugang zum Gesangstheater zu ermöglichen, der somit lediglich Ausgangspunkt für weitere Betrachtungen sein kann. Es wird damit immerhin ein Instrumentarium bereitstellt, über das nicht mehr grundsätzlich verhandelt werden muss.

<sup>2471</sup> Zweifellos ist der hier propagierte Transfer filmwissenschaftlicher Perspektiven auf das (altherwürdige) Feld der Oper hochgradig angreifbar, da beide Kunst- oder Medienformen signifikant differieren (besonders die zentrale Bedeutung musikalischen Ausdrucks betreffend). Dennoch scheint dieses Vorgehen in diesem Fall zulässig, da es – wie erwähnt – nur eine erstes vorläufiges Hilfsmittel darstellt, um aus einer (literaturwissenschaftlich geprägten) Librettoforschung Brücken zwischen Text, Musik und Szene schlagen zu können, ohne sich zunächst in gleichsam basalen wie unentscheidbaren Überlegungen erschöpfen zu müssen.

<sup>2472</sup> Dieses Koordinatensystem erweist sich freilich nur dann als valide, wenn es mit den konkreten historischen Bedingungen und Konstellationen des spezifischen Umfelds des jeweils analysierten Librettos (bzw. der Oper) abgeglichen wird. Wie im Verlauf der hier durchgeführten Untersuchungen nachvollziehbar wurde, kann die Art der Vertonung von Sprache zu Gesang und dessen Beziehung zur Handlung nur auf Grundlage der Berücksichtigung des jeweils herrschenden Verständnisses dieser Mechanismen sachgerecht bewertet werden. Dies wäre zwar in letzter Instanz als Plädoyer dafür zu verstehen, dass aussagekräftige Erkenntnisse wohl nur im jeweiligen Abgleich zwischen Einzelfall und ihn betreffendes System möglich sind; dennoch scheint die Berücksichtigung der in diesem Kapitel besprochenen Analyseperspektiven im Feld der Librettoforschung eine gewisse Grundsubstanz an Perspektiven und Zugangsmöglichkeiten vorhalten zu können, um unbedarfte und einseitige Herangehensweisen vermeiden zu können.

## 5.4 Für und Wider die Librettologie

Ich möchte gleich ein klassisches Beispiel geben: das Opernlibretto. Ich glaube nicht, daß das Opernlibretto eine literarische Form ist und in der Literatur eine Rolle gespielt hat. Sofort werden Sie sagen, aber Hofmannsthal... Das ist das einzige Gegenbeispiel. Librettos, die von Mozart, von Verdi oder Puccini komponiert wurden, sind literarisch beinahe ohne Bedeutung. Nur der eine Hofmannsthal hat die Regel durchbrochen. [...] Wie ist denn das überhaupt passiert, daß Hofmannsthal Librettos schrieb? Doch wohl nur, weil er Geld brauchte. [...] Er sah, daß der Strauß ein großer Komponist war, und die Idee, für Strauß ein Libretto zu schreiben, hat ihn schon interessiert, nicht zuletzt eben aus materiellen Gründen.<sup>2473</sup>

Seine Meinung über den literarischen Status des Opernlibrettos verhehlt Marcel Reich-Ranicki nicht; wenn sie auch aus wissenschaftlicher Perspektive – jedenfalls in dieser radikal formulierten Fassung – kaum zu subventionieren wäre, so verdeutlicht sich daran dennoch einer der grundsätzlichen problematischen Aspekte der Librettoforschung: die Frage nach der Literarizität des Librettos. Sie wird dann besonders relevant, wenn diskutiert wird, ob sich eine »eigenständige« und ausschließlich ihren unmittelbaren Gegenstand fokussierende Librettoforschung in Form der Librettologie als einerseits legitimierbar und andererseits sinnvoll erweisen kann. Ließe sich die Librettologie demgegenüber auch von der eher materiellen und funktionalen Seite der ursprünglichen Begriffsbedeutung des Librettos her denken und begründen, so zielte sie dann nicht unmittelbar auf eine Analyse des Inhalts, sondern auf eher im Rahmen einer buchwissenschaftlichen Auseinandersetzung relevante Aspekte; dies repräsentiert jedoch nicht das Interesse der Wissenschaftler, die librettologische Forschung betreiben: Ihnen geht es um das Libretto als literarischen Text. An diesem Punkt kollidieren freilich historische und systematische Fluchtlinien: So kann zwar auf der einen Seite mit einer geschichtlichen Klassifizierung des Librettos als literarischem Gegenstand argumentiert werden (diese Einstufung verläuft allerdings vom »Beginn« der Oper an bis etwa zum Ende des 18. bzw. Mitte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich abnehmend), aber es zeigt sich auf der anderen Seite ein kontemporäres systematisches Verständnis der Theatertheorie, das die Literarizität ihrer Vorlagen nicht mehr als erforderliche Eigenschaft versteht und zugleich deren Textlichkeit einer Performativität der Auführungssituation gegenüberstellt, aber diese Ambivalenz zunehmend weniger als Diskrepanz empfindet, womit die Notwendigkeit der Entscheidung über literarische Eigenschaften des Librettos auch vor diesem Hintergrund kaum mehr relevant scheint.

Solange unter dem Terminus *Libretto* nur historische gedruckte Textfassungen verstanden werden, kann kein Vorteil darin gesehen werden, zwischen Begriffen wie Librettoforschung und Librettologie zu differenzieren, da beide Bezeichnungen auf denselben Gegenstand (und letztlich identische Analyse Kriterien) zielen würden. Wie gezeigt wurde, rühren die grundsätzlichen Schwierigkeiten von Librettoforschung und Librettologie daher, dass der Begriff *Libretto* zum Einen in unterschiedlichen Systemen Anwendung findet und zum Anderen selbst in seinem ursprünglichen Habitat des Gesangstheaters für die Bezeichnung völlig unterschiedlicher Textstadien herangezogen wird: Dass sich auf einer solchen Grundlage weder ein einheitliches Verständnis noch eine umfassende Theorie bilden konnten, ist unmittelbar einsichtig und nachvollziehbar.

Erfolgt eine ausschließliche Konzentration auf das Feld des Gesangstheaters unter der Berücksichtigung der verschiedenen Textstadien des »Libretto-Komplexes«, dann lassen sich einige Argumente finden, die eine fokussierte Auseinandersetzung befürworten würden: Trotz bzw. aufgrund seiner vielen unterschiedlichen Ausprägungen stellt das Libretto ein innerhalb der Oper deutlich als

<sup>2473</sup> Reich-Ranicki/Matt 1992, S. 162.

eigenständig wahrgenommenes Objekt dar (wofür vor allem die gedruckten Textbücher verantwortlich zu machen wären). Seine mehrheitlich nachweisbare Eigenschaft, in fundamentaler Weise den Werkprozess zu initiieren, verleihen ihm dabei nicht nur den Status einer Keimzelle, sondern auch die Fähigkeit, Movens der korrelierenden musikalischen Komposition und ebenso auch des auf der Bühne stattfindenden Geschehens zu sein. Auch wenn sich die Frage der Einstufung als literarisches Objekt nicht als einfach zu beantworten erweist, so kann das Libretto (zumindest in der zur Vertonung gereichten Fassung) durchaus höchst literarische Elemente (wie Verfassung in Strophen und Versen etc.) besitzen, die jedoch im weiteren Verlauf der Vertonung und einer späteren Performance nicht mehr (direkt) rezipierbar sind. Eine weiterführende Geschichte der gedruckten Textbücher scheint damit nicht nur deshalb in der Lage, (im Sinne einer Hilfswissenschaft) Erkenntnisse für Opern- und Theaterforschung bereitstellen zu können.

Auf der anderen Seite allerdings spielt das Libretto aus Sicht der Literaturwissenschaft – trotz sämtlicher Bestrebungen um Sublimierung – keine derart relevante Rolle, die es zweifelsfrei als systematisch wesentlichen Gegenstand qualifizieren könnte. Außerdem löst es sich in einer gewissen Weise schließlich trotz Allem in Gesang, musikalische und szenische Aktion, Bühnenbild etc. auf, wodurch es im Bereich des Werkereignisses wiederum nicht als abgrenzbare Entität in Erscheinung tritt und somit eine solitäre Analyse überaus fraglich scheint (analog zu den Postulaten einer Librettoforschung oder Librettologie existiert schließlich auch keine *Partiturforschung* oder »*Partiturologie*«). Außerdem können auf dieser Ebene Opernforschung und Librettologie (oder eben eine die musikalischen Elemente berücksichtigende Librettologie) nicht mehr unterschieden werden, weshalb ein Plädoyer für eine eigenständige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Libretto kaum nachhaltig mit Argumenten versorgt werden kann.

Außer dem im vorhergehenden Kapitel erläuterten Vorschlag, neben den dort genannten Differenzierungen des Librettobegriffs als vorübergehende temporäre Alternative zur Analyse des Librettos (bzw. der Oper) eine Kombination der aus der musiksemiotischen Forschung entnommenen Systematik der Textvertonung mit der aus der Filmwissenschaft entlehnten Strukturierung der Relation von Handlung und Musik heranzuziehen, scheint es zur Ordnung des Diskurses zweckmäßig, bis auf Weiteres den Terminus *Librettologie* ausschließlich auf eine historisch und buchwissenschaftlich ausgerichtete Forschung anzuwenden (wie etwa von Macnutt 1992 gefordert und größtenteils bei Gier 2012 umgesetzt wird) und gleichzeitig den Begriff *Librettoforschung*, da er sich in letzter Instanz zu sehr mit einer Opern- bzw. Gesangstheaterforschung überschneidet, ersatzlos zu streichen: Neben der oftmals enormen Fragwürdigkeit des Mehrwertes einer das Libretto als (pseudo-)literarischen Text isolierenden Analyse darf beispielsweise nicht vergessen werden, dass selbst eine literaturwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchung, die auf die Rezeption literarischer Texte konzentriert ist, sich – solange keine Restriktion auf den zur Vertonung herangezogenen Librettotext existiert – bereits mit einer Textfassung beschäftigen würde, die nicht mehr unabhängig ist, sondern nach musikalischen und theatralen Bedingungen geformt wurde (wie schon im tatsächlich vertonten Text erkennbar ist) und damit vielmehr eine *Gesangstheaterforschung* ist und kaum noch Librettoforschung. Ebenso wären literarische Rezeptionsforschungen (etwa im Rahmen der Literaturoper) nach diesem Muster zu kritisieren, denn die ausschließlich literarische Gegenüberstellung eines literarischen Textes mit einer tatsächlich vertonten Librettoversion verkennt die reale Beschaffenheit

dieser Objekte. Die Hauptaufgabe *librettowissenschaftlicher Studien*<sup>2474</sup> läge damit eher im Vermitteln zwischen den unterschiedlichen Anspruchsgruppen an das Feld, das durch den Libretto-Begriff umfasst wird.

---

<sup>2474</sup> Bis sich zukünftig weitere Erkenntnisse ergeben werden, kann es hilfreich sein, von *librettowissenschaftlichen Studien* zu sprechen, um damit die divergierenden Ansätze von (radikaler) Librettologie, Librettoforschung und Opernwissenschaft ohne ideologische Altlasten zu vereinigen und neutral behandeln zu können.





## 6. ANHANG

### 6.1 Auswahl-Bibliographie »Librettotheorie – Librettologie«

- 1841** »Libretto«. In: DÜRINGER, Philipp Jakob/BARTHEL, Heinrich Ludwig (Hg.): *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig 1841, S. 666.
- »Libretto«. In: BLUM, Robert/HERLOßSOHN, Karl/MARGGRAFF, Hermann (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Fünfter Band. Kette bis Nials. Altenburg, Leipzig 1841, S. 135.
- 1861** LOHMANN, Peter: *Ueber die dramatische Dichtung mit Musik*. Leipzig 1861.
- 1868** HIRSCH, Franz: *Die Oper und der Literaturgeist: ein Wort zur Operntextreform*. Leipzig 1868.
- ZOPFF, Hermann: *Grundzüge einer Theorie der Oper. Ein theoretisch-praktisches Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, Dichter und Componisten, Sänger, Capellmeister, Regisseure und Directoren basiert auf den Anforderungen der Gegenwart und auf zahlreiche in den Text verwebte Aussprüche hervorragender Geister. Erster Theil: Die Production*. Leipzig 1868.
- 1879** DORN, Heinrich: *Gesetzgebung und Operntext. (Eine Schrift für Männer.) Zeitgemäße Betrachtungen*. Berlin 1879.
- um 1870?** SCHLETTERER, H. M.: *Geleitwort zu Breitkopf und Härtels Textbibliothek*. O. O. o. J. [zitiert nach: SCHERLE 1954, S. I]
- 1880** HUEFFER, Francis: »Libretto«. In: Grove, George (Hg.): *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450 – 1880) by eminent Writers, english and foreign. With illustrations and woodcuts*. Vol. II. London 1880, S. 128-130.
- 1882** RIEMANN, Hugo: »Libretto«. In: Ders.: *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*. Leipzig 1882, S. 522.
- 1887** BULTHAUPT, Heinrich: *Dramaturgie der Oper*. Erster und zweiter Band. Leipzig 1887.
- 1903** SOLERTI, Angelo: *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin 1903.
- 1904** LINDEMANN, Frido: *Die Operntexte Philippe Quinaults vom literarischen Standpunkte aus betrachtet*. Leipzig 1904 (zgl. Diss., Leipzig, 1903).
- SOLERTI, Angelo: *Gli albori del melodramma*. 3 Bände. Mailand 1904.
- 1908** CASPARI, Georg: »Die Sprache des Operntextes«. In: *Die Schaubühne IV* (1908), 39, Zweiter Band, S. 276-279.
- FELD, Leo: »Operndichtung«. In: *Die Schaubühne IV* (1908), 19, Erster Band, S. 481-485.
- PFITZNER, Hans: »Zur Grundfrage der Operndichtung«. Teil I. In: *Süddeutsche Monatshefte* 5 (1908), 1, S. 1-11.
- 1909** PFITZNER, Hans: »Zur Grundfrage der Operndichtung«. Teil II. In: *Süddeutsche Monatshefte* 6 (1909), 5, S. 565-595.

- 1911** BRECHER, Gustav: *Opern-Uebersetzungen*. Leipzig 1911.  
 EHRENHAUS, Martin: *Die Operndichtung der deutschen Romantik*. Breslau 1911 (= Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, 29; zgl. Diss, Breslau, 1911).
- 1914** ISTELE, Edgar: *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs/nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von „Figaros Hochzeit“*. Berlin 1914 (englischsprachige Fassung; ISTELE 1922).
- 1921** CHILD, Harold: »Some thoughts on opera libretto«. In: *Music and Letters* II (1921), 3, S. 244-253.
- 1922** BUSONI, Ferruccio: »Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des ‚Doktor Faust‘, enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper«. In: Ders.: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*. Berlin 1922 (= Max Hesses Handbücher der Musik, 76), S. 309-333.  
 ISTELE, Edgar: *The Art of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions. Translated From the German Manuscript by Dr. Th. Baker*. New York 1922.  
 PEYSER, Herbert F.: »Some Observations on Translation«. In: *Musical Quarterly* 8 (1922), 3, S. 353-371.
- 1925** KUNATH, Martin: *Die Oper als literarische Form*. Leipzig 1925 (zgl. Diss., Leipzig, 1925).
- 1926** ABERT, Hermann: *Grundprobleme der Operngeschichte. Sonderdruck aus dem Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26.-29. September 1924*. Leipzig 1926.  
 BUSONI, Ferruccio: *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“*. Leipzig 1926.  
 WERNER, Theodor Wilhelm: »Libretto«. In: Merker, Paul/Stammeler, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Zweiter Band. Jambus-Quatrain. Berlin 1926/1928, S. 205-209.
- 1927** GATTY, Nicholas Comyn: »Libretto«. In: Colles, H. C.: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Third Edition. Volume III. London 1927, S. 190-192.
- 1931** BEKKER, Paul: *Das Operntheater*. Leipzig 1931 (= Musikpädagogische Bibliothek, 9).  
 KRAUSSOLD, Max: *Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen*. Wien [u. a.] 1931.
- 1934** DENT, Edward J.: »The Translation of operas«. In: *Proceedings of the Musical Association* 61 (1934/35), S. 81-104 (später in: Taylor, Hugh (Hg.): *Selected Essays. Edward J. Dent*. Cambridge 1979, S. 1-25).
- 1936** MOJSISOVICS VON MOJSVÁR, Roderich: »Zur Opernbuchfrage«. In: *Die Musik* 29 (1936/37), 1, S. 405-409.
- 1937** GOSLICH, Siegfried: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs ‚Faust‘ und Wagners ‚Lohengrin‘*. Leipzig 1937 (= Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 1); (später als GOSLICH 1975).
- 1938** ANHEISSER, Siegfried: *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts – Ein Vermächtnis an das deutsche Volk*. Emsdetten 1938.  
 VALENTIN, Erich: *»Dichtung und Oper. Eine Untersuchung des Stilproblems der*

- Oper*«. In: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 138-179.
- 1945** PETSCH, Robert: *Wesen und Form des Dramas*. Halle 1945 (= Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 29); (im unveröffentlichten Manuskript zum zweiten Band befindet sich angeblich das Kapitel *Die Oper und ihre Sproß- und Nebenformen* (vgl. LINK 1975, S. 19 und 153)).
- 1948** BROWN, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens (Georgia) 1948.
- 1949** ABERT, Anna Amalie: »*Schauspiel und Opernlibretto im italienischen Barock*«. In: *Die Musikforschung* II (1949), S. 133-141.
- 1951** AUDEN, Wystan Hugh: »*Some Reflections on Opera as a Medium*«. In: *Tempo* 20 (1951), S. 6-10.
- ROLANDI, Ulderico: *Il libretto per musica attraverso i tempi*. Rom 1951.
- 1952** AUDEN, Wystan Hugh: »*Einige Gedanken über die Oper als Kunstgattung (Übersetzt von Willi Reich. Mit Genehmigung des Verlags Boosey and Hawkes, London)*«. In: *Melos* 19 (1952), 1, S. 1-6.
- DENT, Edward J.: »*Un Ballo in Maschera*«. In: *Music and Letters* 33 (1952), 2, S. 101-110.
- 1953** SCHRADE, Leo: »*Das Libretto der modernen Oper*«. In: *Melos* 20 (1953), S. 312-316.
- 1954** GEBHARDT, Armin: *Das Rechtsverhältnis zwischen Komponist und Librettist. Eine urheberrechtliche Studie*. Berlin 1954.
- GEORGIADES, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin 1954.
- SCHERLE, Arthur: *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*. München 1954 (zgl. Diss., München, 1954).
- 1955** STRUCK, Gustav: »*Die Wende zur Literatur-Oper: Zur 50. Wiederkehr der Salome-Uraufführung*«. In: *Musica* 12 (1955), 8, S. 589-594.
- WILPERT, Gero von: »*Libretto*«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1955, S. 309f.
- 1956** ADORNO, Theodor W.: »*Fragment über Musik und Sprache*« als Teil des *Essays Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* in: *Jahresring* (1956), S. 96-109, später in *Quasi una fantasia* übernommen (1963) sowie in: Ders.: *Quasi una fantasia*. Musikalische Schriften II. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*. Band 16: Musikalische Schriften I-III. Frankfurt a. M. 1978, S. 251-256.
- KERMAN, Joseph: *Opera as Drama*. New York 1956.
- 1957** CRAMER, Heinz von: »*Da wo die Oper sterblich ist: das Libretto*«. In: *Akzente* 4 (1957), 2, S. 132-138.
- FORTNER, Wolfgang: »*Subtilste Verständigung*«. In: *Akzente* IV (1957), S. 121-126.
- HUBER, Wolfgang: *Das Textbuch der frühdeutschen Oper. Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen*. München 1957 (zgl. Diss., München, 1957).
- JUST, Klaus Günther: »*Musik und Dichtung*«. In: Stammeler, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriss*. Band 3. Berlin 1957, Sp. 691-738.
- RUPPEL, Karl Heinrich [mehrfach auch Heinz]: »*Die literarische Wendung der Oper*«.

- In: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 24 (1957), S. 65-68 (auch in: *Neue Zürcher Zeitung* (1957) sowie: Ders.: *Musik unserer Zeit*. München 1960, S. 147-152).
- 1958** KRENEK, Ernst: »Zur Problematik des Librettos«. In: Ders.: *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*. München 1958, S. 342-349.
- 1959** HERZ, Joachim: »Sinn und Unsinn in Operntexten. Zu einigen Fragen der Übersetzung«. In: *Theater der Zeit* 14 (1959), 4 (Beilage), S. 22-32.
- TANI, Gino: »Libretto«. In: D'Amico, Silvio (Hg.): *Enciclopedia dello spettacolo*. Band 6: Guari-Mak. Rom 1959, Sp. 1461-1477.
- 1960** ABERT, Anna Amalie: »Libretto«. In: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 8: Laaff – Mejtus. Kassel [u. a.] 1960, Sp. 708-727 (Bibliographie von SCHAAL 1960).
- LINDLAR, Heinrich/SCHUBERT, Reinhold (Hg.): *Lebt die Oper*. Bonn 1960 (= Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Neue Folge; Heft 3), darin u. a.:  
 LIEBERMANN, Rolf: »Die Krise des Librettos«, S. 29-30.  
 SCHUMANN, Karl: »Die Emanzipation des Librettos. Literarische Tendenzen in der modernen Oper«, S. 17-24.
- SCHAAL, Richard: »[Auswahl-Übersicht Librettisten und Bibliographie zu Libretto]«. In: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 8: Laaff – Mejtus. Kassel [u. a.] 1960, Sp. 727-732.
- 1961** WEISSTEIN, Ulrich: »The Libretto as Literature«. In: *Books Abroad* 35 (1961), 1, S. 16-22 22 (= WEISSTEIN 2006, S. 3-16).
- 1962** HONOLKA, Kurt: *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*. Stuttgart 1962; (zeitgleich wurde eine völlig identische Ausgabe – ebenfalls vom Cotta Verlag Stuttgart – publiziert als: *Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos*. Stuttgart 1962; später als HONOLKA 1979).
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: »Nachwort«. In: Ders. (Hg.): *Spectaculum. Texte moderner Opern*. Frankfurt a. M. 1962, S. 329-334.
- 1963** EGK, Werner: »Die Verlobung in San Domingo. Von der Novelle zur Oper«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 124 (1963), S. 440-445 (später in: KANZOG/KREUTZER 1977, S. 34-44).
- 1964** PETRI, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964 (= Schriften zur Literatur, 5).
- 1965** HAAS, Willy: »Die Oper und ihr Text«. In: *Opernwelt* (1965), 3, S. 28-35 (angeblich zugleich in: *Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg* 1965, S. 348-363).
- MÜLLER, Ralph: *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert*. Winterthur 1965 (zgl. Diss., Zürich, 1965).
- 1966** DELLA CORTE, Andrea: »Libretto«. In: Basso, Alberto (Hg.): *La musica. Parte 1. Enciclopedia storica*. 3. Janáček – Purcell. Turin 1966, S. 99-116.
- DWORAK, Erich A.: *Das deutschsprachige Opernlibretto in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. 2 Bände. Wien 1966 (zgl. Diss., Wien, 1966).
- HEISELER, Bernt von: »Über die dichterischen Voraussetzungen einer Oper«. In: Ders. (Hg.): *Gesammelte Essays zur alten und neuen Literatur*. Band 2. Stuttgart 1966, S. 284-298.

- HONOLKA, Kurt: »Die Poeten und die Musik. Große Dichter als Librettisten«. In: *Opernwelt* (1966), 11, S. 22-32.
- THOMAS, Ernst (Hg.): *Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongreß Hamburg 1964*. Im Auftrag des Deutschen Musikrates herausgegeben von Ernst Thomas. Hamburg 1966, darin u. a.:
- FORTNER, Wolfgang: »Libretto und musikalische Sprache«, S. 62.
- MOTTE, Diether de la: »Das Verhältnis zwischen Text und Musik«, S. 43-45.
- ORFF, Carl: »Das Libretto im zeitgenössischen Musiktheater«, S. 61.
- 1967** STEINBECK, Dietrich: »Über Aufgaben und Formen des Opernlibrettos«. In: *Das Opernjournale* 1967/68, 3, S. 4-6.
- THOMA, Dieter: »Libretto«. In: Gurlitt, Wilibald/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Riemann Musik-Lexikon*. Band 3. Sachteil. Mainz 1967, S. 519-522 (Verfassernachweis S. VI).
- 1968** BACHMANN, Claus-Henning: »Prima le parole, prima la musica? Gedanken zu einem immer noch aktuellen Thema«. In: *Opernwelt* (1968), 9, S. 38-40.
- DALLAPICCOLA, Luigi: »Geburt eines Librettos«. In: *Melos* 35 (1968), S. 265-278.
- GERHARTZ, Leo Karl: *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*. Berlin 1968 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 15; zgl. Diss., FU Berlin, 1966).
- WEISSTEIN, Ulrich: »Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste«. In: Ders.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart [u. a.] 1968, S. 184-197.
- 1969** »Libretto«. In: GRÖNING, Karl/KLIEB, Werner: *Friedrichs Theaterlexikon. Herausgegeben von Henning Rischbieter*. Velber bei Hannover 1969, S. 267 (später identisch übernommen in Nachfolger: Rischbieter, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*. Zürich, Schwäbisch Hall 1983, Sp. 818).
- LIPPMANN, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*. Köln [u. a.] 1969 (= *Analecta musicologica*, 6).
- WEISSTEIN, Ulrich: *The Essence of Opera*. New York 1969 (»Introduction« auch in: WEISSTEIN 2006, S. 33-42).
- 1970** BRAGAGLIA, Leonardo: *Storia del libretto nel teatro in musica come testo e pretesto drammatico*. 3 Bände. Rom 1970-71.
- BROWN, Calvin S.: »The Relations Between Music and Literature As a Field of Study«. In: *Comparative Literature* 22 (1970), 2, S. 97-107.
- SMITH, Patrick J.: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London 1970.
- 1971** DAHLHAUS, Carl et al. (Hg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Kassel [u. a.] 1971, darin u. a.:
- ABERT, Anna Amalie: »Opernkomponist und Textbuch«, S. 151-154.
- BECKER, Heinz: »Giacomo Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern«, S. 155-160.
- LIPPMANN, Friedrich: »Zum Verhältnis von Libretto und Musik in der italienischen Opera seria der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 162-168.

- SCHUH, Willi: »Richard Strauss und seine Libretti«, S. 169-174.
- RIDDER, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert.* Köln 1971 (zgl. Diss., Köln, 1971).
- 1972** LEICH, Karl: *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig.* München 1972 (= Schriften zur Musik, 26; zgl. Diss., Münster, 1971).
- NEUMANN, Peter Horst: »Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied und die Idee der Einheit von Musik und Dichtung von Lessings ‚Laokoon‘-Fragmenten hin zu Richard Wagner und Heinrich Heine«. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 7 (1972), S. 103-123.
- SCHER, Steven Paul: »How Meaningful is 'Musical' in literary Criticism?« In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 21 (1972), S. 52-56.
- 1973** CASSI RAMELLI, Antonio: *Libretti e librettisti.* Mailand 1973.
- FALTIN, Peter/REINECKE, Hans-Peter (Hg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption.* Köln 1973, darin u. a.:
- DAHLHAUS, Carl: »Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse«, S. 37-47.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: »Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik«, S. 48-57.
- HACKS, Peter: »Oper und Drama«. In: *Sinn und Form* 6 (1973), S. 1236-1255.
- HAUBWALD, Günter: *Das deutsche Libretto.* O. O. 1973.
- SCHULTZE, Friedrich: »Einige Überlegungen und Anmerkungen zum Thema: Libretto«. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag.* Mainz 1973, S. 358-371.
- 1974** BALDACCI, Luigi: *Libretti d'opera e altri saggi.* Florenz 1974.
- BECKER, Heinz: »Zur Situation der Opernforschung«. In: *Die Musikforschung* 27 (1974), S.153-165.
- CONE, Edward T.: *The Composer's Voice.* Berkeley [u. a.] 1974.
- HACKS, Peter: »Das Libretto und die Musik«. In: Seeger, Horst (Hg.): *Musikbühne 1974. Probleme und Informationen.* Berlin 1974, S. 19-44.
- 1975** BANSBACH, Karen Renée: *The German Opera Libretto Since 1945.* Madison 1975 (zgl. Diss., University of Wisconsin, 1975); (später in deutscher Übersetzung als ACHBERGER 1980).
- DAHLHAUS, Carl: »Über das ‚kontemplative Ensemble‘«. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag.* Tutzing 1975, S. 189-195 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 33-38, DAHLHAUS 1989, S. 41-49 und Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft.* Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001, S. 405-411).
- GOSLICH, Siegfried: *Die deutsche romantische Oper* [Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs 'Faust' und Wagners 'Lohengrin' (=

- Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Musikforschung; Bd. 1). Leipzig 1937]. Tutzing 1975.
- JUST, Klaus Günther: »Das deutsche Opernlibretto«. In: *Poetica* 7 (1975), S. 203-220 (später erneut (JUST 1976, 1984)).
- LINK, Klaus-Dieter: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*. Bonn 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 173; zgl. Diss., Bochum, 1974).
- MÜLLER, Heiner: »Sechs Punkte zur Oper«. In: Ders.: *Theater-Arbeit*. Berlin 1975, S. 117-118.
- SCHAUENBERG, Günther: *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper*. [Nürnberg] 1975 (zgl. Diss., München, 1976).
- 1976** ANGERMÜLLER, Rudolph: »Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten«. In: *Acta Musicologica* 48 (1976), 2, S. 227-253 (später in: Hortschansky, Klaus (Hg.): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung, 613), S. 286-324; sowie in: Geffray, Geneviève/Senigl, Johanna (Hg.): *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Florilegium Pragensis. Ausgewählte Aufsätze von Rudolph Angermüller anlässlich seines 65. Geburtstages*. Würzburg 2005, S. 119-146).
- HACKS, Peter: *Oper*. Düsseldorf 1976.
- JEULAND-MEYNAUD, Maryse: »Légitimité de la Librettologie«. In: *Revue des Études Italiennes* 22 (1976), S. 60-101.
- JUST, Klaus Günther: »Das Opernlibretto als literarisches Problem« in: Ders.: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern 1976, S. 27-45 (= JUST 1975).
- 1977** BARBLAN, Guglielmo/BASSO, Alberto (Hg.): *Storia dell'opera*. 6 Bände. Turin 1977.
- KANZOG, Klaus/KREUTZER, Hans Joachim (Hg.): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Berlin 1977 (= Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), darin u. a.:
- HOLLAND, Dietmar: »Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. Zu Heimo Erbses *opera semiseria Julietta nach Kleists Marquise von O...*«, S. 137-162.
- KREUTZER, Hans Joachim: »Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes *Der Prinz von Homburg*«, S. 60-100 (Neufassung = KREUTZER 1994 S. 217-261).
- SCHMIDGALL, Gary: *Literature as opera*. New York 1977.
- SCHÜTZE, Johannes: »'Prima la musica?' Beobachtungen zu Fragen des Opernlibrettos«. In: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 21 (1977), S. 149-178.
- WEISSTEIN, Ulrich: »Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?« In: *Neohelicon* 5 (1977), 1, S. 93-123 (später in: SCHER 1984, S. 40-60).
- 1978** GRUHN, Wilfried: *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt a. M. 1978 (= Schriftenreihe zur Musikpädagogik, 18).
- HONOLKA, Kurt: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven 1978.
- RINGGER, Kurt: »Monteverdis Libretti und die Anfänge der italienischen Tragödie«.

In: *Arcadia* 13 (1978), 2, S. 146-160 (später in: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 507-520).

1979

DÜRR, Karl-Friedrich: *Opern nach literarischen Vorlagen. Shakespeares: The Merry Wives of Windsor in den Vertonungen von Mosenthal – Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor und Boito – Verdi: Falstaff. Ein Beitrag zum Thema Gattungstransformation*. Stuttgart 1979 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 62; zgl. Diss., Stuttgart, 1978).

HONOLKA, Kurt: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter*. Wilhelmshaven 1979 (bis auf das neu hinzugefügte letzte Kapitel identisch mit abweichend titulierter Erstausgabe HONOLKA 1962).

ROSS, Peter: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*. Bern 1979 (zgl. Diss., Bern, 1980).

SCHNITZLER, Günter (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979, darin u. a.:

DAHLHAUS, Carl: »Musik als Text«, S. 11-28.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: »Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst«, S. 36-69.

RIHM, Wolfgang: »Dichterischer Text und musikalischer Kontext«, S. 29-35.

STENZL, Jürg: »Heinrich von Kleists Penthesilea in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/25)«, S. 224-245.

1980

ACHBERGER, Karen: *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern*. Heidelberg 1980 (= Reihe Siegen, 21; zgl. deutsche Übersetzung von BANSBACH 1975).

DAHLHAUS, Carl: »Zur Methode der Opern-Analyse«. In: *Musik und Bildung* 12 (1980), 9, S. 518-523 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 9-17, DAHLHAUS 1989, S. 11-26 und Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*. Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001, S. 412-422).

DENT, Edward J./SMITH, Patrick J.: »Libretto«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 10. London 1980, S. 821-823.

DENT, Edward J./SMITH, Patrick J.: »Opera. VII The libretto«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 13. London 1980, S. 610-617.

KLEIN, Hans-Günter: »Aktuelle Realität in Opern der 50er Jahre«. In: Heister, Hanns-Werner/Stern, Dietrich (Hg.): *Musik 50er Jahre* (= Das Argument; Sonderband 42). Berlin 1980, S. 123-149.

KRENEK, Ernst: »Music and Text – Reflections of a Modern Composer on Lied and Libretto«. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 97-104.

LINDENBERGER, Herbert: »Towards a Theory of Musical Drama«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 29 (1980), S. 5-9.

VILL, Susanne: »Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik – Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der



- Universität Bayreuth vom 5. bis 7. August 1980«. In: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 493f.
- 1981** DAHLHAUS, Carl: »Igor Strawinskij's episches Theater«. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 23 (1981), 3, S. 163-188 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 174-198 und DAHLHAUS 1989, S. 186-227).
- »Zeitstrukturen in der Oper«. In: *Die Musikforschung* 34 (1981), 3, S. 2-11 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 25-32, DAHLHAUS 1989, S. 27-40 und Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*. Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001, S. 423-432).
- KONSTANTINOVIĆ, Zoran/SCHER, Steven Paul/WEISSTEIN, Ulrich (Hg.): *Literature and the other Arts / La littérature et les autres arts / Literatur und die anderen Künste*. Innsbruck 1981 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Sonderheft, 51; Proceedings of the IXth congress of the International Comparative Literature Association, 9,3), darin u. a.:
- SCHER, Steven Paul: »Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology«, S. 215-221.
- WEISSTEIN, Ulrich: »Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology«, S. 19-30.
- SCHLÄDER, Jürgen: »Libretto«. In: Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.): *Das große Lexikon der Musik*. Band 5. Freiburg 1981, S. 109-111.
- STENZL, Jürg: »Azione scenica und Literaturoper«. In: Pestalozza, Luigi (Hg.): *Luigi Nono*. München 1981 (= Musik-Konzepte, 20), S. 45-57.
- VOSS, Egon: *Musikdrama und Gesangsoper*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*. Band 1 (herausgegeben von Elmar Budde). Frankfurt a. M. 1981, S. 274-304.
- ZERINSCHKE, Klaus: *Jakob Michael Reinhold Lenz' Werke auf dem Musiktheater. Ein Beitrag zur Strukturbestimmung des Opernlibrettos*. Innsbruck 1981 (zgl. Diss., Innsbruck, 1981).
- 1982** DAHLHAUS, Carl: »Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper«. In: Kühn, Hellmut (Hg.): *Musiktheater heute. Sechs Kongressbeiträge*. Mainz [u. a.] 1982 (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 22), S. 20-33 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 229-237 und DAHLHAUS 1989, S. 278-293).
- FISCHER, Erik: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1982 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, XX; zgl. Diss., Bochum, 1980).
- WEISSTEIN, Ulrich: »Librettology; The Fine Art of Coping With a Chinese Twin«. In: *Literatur und die anderen Künste*. Bayreuth 1982 (= Komparatistische Hefte der Universität Bayreuth, 5/6), S. 23-42.
- WIESMANN, Sigrid (Hg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 6), darin u. a.:
- DAHLHAUS, Carl: »Diskussion«, S. 57-63.

- DAHLHAUS, Carl: »Zur Dramaturgie der Literaturoper«, S. 147-163 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 238-248 und DAHLHAUS 1989, S. 294-312).
- DAHLHAUS, Carl: »Am Text entlang komponiert'. Bemerkungen zu einem Schlagwort«, S. 185-195 (später in: DAHLHAUS 1983, S. 249-255).
- GRÄWE, Karl Dietrich: »Halbgestaltete dichterische Materie«, S. 233-243.
- GERHARTZ, Leo Karl: »Warum und zu welchem Zweck komponiert man heute Opern? Einige provokante Thesen zum zeitgenössischen Musiktheater«, S. 45-57.
- KLEBE, Giselher: »Zum Thema Literaturoper«, S. 177-178.
- KOEBNER, Thomas: »Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine ‚Opera Impura‘«, S. 65-81.
- REIMANN, Aribert: »Wie arbeite ich an einer Oper?«, S. 181-182.
- 1983** »Libretto«. In: RISCHBIETER, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*. Zürich, Schwäbisch Hall 1983, Sp. 818 (identischer Text übernommen aus: Gröning, Karl/Kließ, Werner: *Friedrichs Theaterlexikon. Herausgegeben von Henning Rischbieter*. Velber bei Hannover 1969, S. 267).
- CAGLI, Bruno: »Libretto«. In: Basso, Alberto (Hg.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico. D-Liv*. Turin 1983, S. 690-706.
- DAHLHAUS, Carl: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München [u. a.] 1983, darin u. a.:
- »Einleitung«, S. 5-8.
  - »Ist die Oper eine ‚homologe Struktur‘?«, S. 238-248.
- GERHARTZ, Leo Karl: *Oper. Aspekte der Gattung*. Laaber 1983.
- 1984** BROWN, Calvin S.: »The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 33 (1984), S. 7-18.
- JIRÁNEK, Jaroslav: »Zum Problem des Opernlibrettos und dessen Analyse«. In: Pečman, Rudolf (Hg.): *Colloquium The Musical Theatre*. Brno 1984 (= Mezinárodní Hudební Festival 1980: Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno, 15), S. 46-58.
- KIVY, Peter: *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton 1984 (= Princeton essays on the arts, 15).
- LINDENBERGER, Herbert: *Opera. The extravagant Art*. Ithaca 1984.
- MAEHDER, Jürgen: »Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper«. In: Schultz, Klaus (Hg.): *Aribert Reimans ›Lear‹. Wege einer neuen Oper*. München 1984 (= Dtv, 10152), S. 79-89.
- RINGGER, Kurt: »Che gelida malina...‘ – Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto«. In: *Arcadia* 19 (1984), 2, S. 113-129 (später in: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 491-506).
- SCHER, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, darin u. a.:
- BROWN, Calvin S.: »Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik«, S. 28-39.

- JUST, Klaus Günther: »Das deutsche Opernlibretto«, S. 100-116 (= JUST 1975, 1976).
- SCHER, Steven Paul: »Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung«, S. 9-25.
- WEISSTEIN, Ulrich: »Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?«, S. 40-60 (= WEISSTEIN 1977).
- ZERINSCHKE, Klaus: »Literatur und Musik«. In: Wischer, Erika (Hg.): *Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Fünfter Band: Das bürgerliche Zeitalter 1830-1914*. Berlin 1984, S. 496-511.
- 1985** FISCHER, Jens-Malte: (Hg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg 1985 (= Reihe Siegen, 60), darin u. a.:
- CHRIST, Karl-Heinz: »Auswahl-Bibliographie zum Thema ‚Libretto‘«, S. 283-292.
- FRICKE, Harald: »Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper«, S. 95-115.
- HENNEBERG, Claus H.: »Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Musik am Beispiel von Aribert Reimanns ‚Lear‘«, S. 261-269.
- KÜHNEL, Jürgen: »Die Novelle als Opernvorwurf. Zur Dramaturgie einiger Opern Benjamin Britten«, S. 227-260.
- 1986** »Literatur und Kunst: Thema Libretto« (Beilage). In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 65-70, darin:
- BECKER, Heinz: »Zwischen Oper und Drama. Giacomo Meyerbeer und seine Libretti«, S. 67f.
- GIER, Albert: »Zwischen Handwerk und Machwerk. Möglichkeiten und Grenzen des Librettisten«, S. 65.
- HENNEBERG, Claus H.: »Die Textbehandlung im Opernalltag«, S. 66.
- LEISI, Ernst: »Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung«, S. 70.
- OSTHOFF, Wolfgang: »Richard Wagner als Dichter musikalischer Dramen«, S. 68.
- RINGGER, Kurt: »«Textbuchschwachsinn...» Zur Sprache italienischer Librettos«, S. 65f.
- RINGGER, Rolf Urs: »«...not information but revelation» W. H. Auden als Opernlibrettist«, S. 69f.
- EMERSON, Caryl: *Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington [u. a.] 1986 (= Indiana-Michigan series in Russian and East European studies).
- ETTL, Helga: »Libretto«. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 532.
- GIER, Albert: (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986 (= Studia Romanica, 63), darin u. a.:
- DAHLHAUS, Carl: »Tragödie, Tragédie, Reformoper, Zur Iphigenie in Aulis von Euripides, Racine und Gluck«, S. 95-100.
- GIER, Albert: »Einleitung«, S. 9-13.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: »Musikpragmatik – Gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs«, S. 15-23.

- WEISSTEIN, Ulrich: »Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise«, S. 147-184.
- 1987** KONOLD, Wulf: »Methodenprobleme der Opernforschung«. In: Arndt, Michael/Walter, Michael (Hg.): *Jahrbuch für Opernforschung 1986*. Frankfurt a. M. 1987, S. 7-26.
- STRASSER-VILL, Susanne: »Literaturoper«, In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Victor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 223-226 (später als: VILL 1994).
- 1988** BONDS, Mark Evan: »The Albert Schatz Opera Collections at the Library of Congress: A Guide and a Supplemental Catalogue«. In: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 44 (1988), 4, S. 655-695.
- DAHLHAUS, Carl: »Drammaturgia dell'opera italiana« in: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana. Band 6: Teorie e tecniche immagini e fantasmi*. Turin 1988, S. 79-158 (Erstdruck in deutscher Sprache DAHLHAUS 1992; später erneut auf deutsch (Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*. Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001, S. 467-545)).
- GROOS, Arthur/PARKER, Roger (Hg.): *Reading Opera*. Princeton 1988 (= Princeton studies in opera), darin u. a.:
- GROOS, Arthur: »Introduction«, S. 1-11.
- MAEHDER, Jürgen: »The Origins of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini«, S. 92-128.
- PARKER, Roger: »On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi through the Looking-Glass«, S. 288-305.
- HIB, Guido: *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des »Wozzeck« von Alban Berg*. Tübingen 1988 (= Medien in Forschung + Unterricht, Serie A, 24; zgl. Diss., FU Berlin, 1988).
- KIVY, Peter: *Osmín's Rage. Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*. Princeton 1988.
- VERBAND DER THEATERSCHAFFENDEN DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK (Hg.): *Literaturoper – Opern-Oper – Regietheater. Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt*. Berlin 1988 (= Material zum Theater: Reihe Musiktheater, 36 (=209)).
- 1989** ABBATE, Carolyn/PARKER, Roger (Hg.): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley [u. a.] 1989 (= California studies in 19th century music, 6).
- ACCORSI, Maria Grazia: »Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento«. In: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 166 (1989), 534, S. 212-225.
- CONE, Edward T.: »The World of Opera and Its Inhabitants«. In: Ders.: *Music: A View from Delft. Selected Essays Edited by Robert P. Morgan*. Chicago [u. a.] 1989, S. 125-138.
- DAHLHAUS, Carl: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte [1983]* (= Serie Musik Piper Schott; 8238). München 1989, darin u. a.: – »Die Tragödie als Oper«, S. 162-169.

- NIEDER, Christoph: *Von der »Zauberflöte« zum »Lohengrin«. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart 1989 (= Germanistische Abhandlungen, 64; zgl. Diss., Münster, 1988).
- WEBSTER, James: »Cone's ›Personae‹ and the Analysis of Opera«. In: *College Music Symposium: Journal of the College Music Society* 29 (1989), S. 44-65.
- 1990**
- FABBRI, Paolo: *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento.* Bologna 1990.
- ZERINSCHKE, Klaus: *Paradigmen zur Untersuchung des Opernlibrettos nach literarischen Vorlagen. Ein Beitrag zur Theoriebildung der vergleichenden Literaturwissenschaft.* Innsbruck 1990 (zgl. Habil.-Schr., Innsbruck, 1990).
- 1991**
- ABBATE, Carolyn: *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century.* Princeton 1991 (= Princeton Studies in Opera).
- HORTSCHANSKY, Klaus (Hg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht.* Hamburg 1991 (= Musikwissenschaft aus Münster, 1).
- KIVY, Peter: »Opera talk: A philosophical 'phantasie'«. In: *Cambridge Opera Journal* 3 (1991), 1, S. 63-77.
- RINGGER, Kurt: »Cosi fan tutte: Partnertausch als Schule der Einsicht – Struktur und Thematik des Librettos«. In: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband.* Tübingen 1991, S. 521-529.
- ULLRICH, Almut: *Die »Literaturoper« von 1970-1990. Texte und Tendenzen.* Wilhelmshaven 1991 (= Veröffentlichungen zur Musikforschung, 11; zgl. Diss., RWTH Aachen, 1990).
- 1992**
- BERMBACH, Udo/KONOLD, Wulf (Hg.): *Gesungene Welten: Aspekte der Oper.* Berlin 1992 (= Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft, 10 = Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen, 2), darin u. a.:
- MAEHDER, Jürgen: »Ein königliches Libretto. Probleme der Librettoforschung, dargestellt am Montezuma-Libretto Friedrich des Großen«, S. 53-112.
- PETERSEN, Peter: »Funktionen der Musik in der Oper«, S. 31-52.
- BORCHMEYER, Dieter: »‹Ihr Götter! Welch ein Augenblick!› Mozarts Theatralität – Eine Einführung«. In: Ders. (Hg.): *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften.* Bern [u. a.] 1992 (= Facetten deutscher Literatur, 3), S. 1-17.
- BUDDEN, Julian: »Literaturoper«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera.* Band 2. London 1992, S. 1290.
- DAHLHAUS, Carl: »Dramaturgie der italienischen Oper«. In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper.* Band 6: Theorien und Techniken, Bilder und Mythen (Übersetzung der italienischen Ausgabe (Turin 1988)). Laaber 1992, S. 75-145 (Erstdruck DAHLHAUS 1988, später in: Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft.* Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001, S. 467-545).

- MACNUTT, Richard: »*Libretto (i)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 1992, S. 1185-1191.
- RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland (Hg.): *Libretti in deutschen Bibliotheken*. 107 Mikrofiches. München 1992.
- ROSAND, Ellen: »*Operatic ambiguity and the power of music*«. In: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), 1, S. 75-80.
- ROSEN, David: »*Cone's and Kivy's 'World of Opera'*«. In: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), 1, S. 61-74.
- SCHER, Steven Paul (Hg.): *Music and text: critical inquiries*. Cambridge [u. a.] 1992, darin u.a.:  
 CONE, Edward T.: »*Poet's love or composer's love?*«, S. 177-192.
- SCHLÄDER, Jürgen: »*Libretto*«. In: Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.): *Das große Lexikon der Musik* [1981]. Band 5. Aktualisierte Sonderausgabe. Freiburg 1992, S. 109-111.
- TROWELL, Brian: »*Libretto (ii)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 1992, S. 1191-1252.
- WALTER, Michael (Hg.): *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*. München 1992.
- 1993** SCHMIDT, Dörte: *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*. Stuttgart [u. a.] 1993 (= Metzler Musik; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 1992).
- STERNFELD, Frederick William: *The birth of opera*. Oxford 1993.
- 1994** BERNHART, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methoden und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1994 (= Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 10), darin u. a.:  
 HARWEG, Roland: »*Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik*«, S. 135-152.  
 JIRÁNEK, Jaroslav: »*Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs*«, S. 153-173.  
 KRONES, Hartmut: »*Una specie di Romanzo ossia Programma'. Geheime (?) Programme in klassischer Instrumentalmusik*«, S. 51-74.
- DONIN-JANZ, Beatrice: *Zwischen Tradition und Neuerung. Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre 1946 – 1960*. 2 Bände. Frankfurt a. M. [u. a.] 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 9: Italienische Sprache und Literatur, 24; zgl. Diss., Mainz, 1992).
- DÜRR, Walther: *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel [u. a.] 1994 (= Bärenreiter-Studienbücher Musik, 7).
- GIER, Albert (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* 1 (1994) – 23 (2013).
- KIVY, Peter: »*Speech, Sound, and the Transparency of Medium: A Note on Operatic Metaphysics*«. In: *The Journals of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), 1, S. 63-68.
- KREUTZER, Hans-Joachim: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über*

- das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994, darin u. a.:
- »*Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes „Der Prinz von Homburg“*«, S. 217-261 (= Neufassung von 1977 (siehe KANZOG/KREUTZER 1977, S. 60-100)).
- MEHLTRETTER, Florian: *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 114; zgl. Diss., FU Berlin, 1994).
- VILL, Susanne: »*Literaturoper*«. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Victor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen <sup>2</sup>1994, S. 246-250 (Erstdruck STRASSER-VILL 1987).
- 1995**
- GIER, Albert/GRUBER, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 127), darin u. a.:
- GIER, Albert: »*Parler, c'est manquer de clairvoyance*« *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*«, S. 9-17 (= Gier/Gruber 1997, S. 9-17).
- GRUBER, Gerold W.: »*Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma*«, S. 19-33 (= Gier/Gruber 1997, S. 19-33).
- GRELL, Petra: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 1513; zgl. Diss., Bayreuth, 1994).
- KAINDL, Klaus: *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen 1995 (= Studien zur Translation, 2).
- LOSKANT, Christiane: *Librettologische Untersuchungen zur Opernpraxis im 17. und 18. Jahrhundert, ausgehend von Francesco Gasparinis La Statira (Venedig 1706)*. Egelsbach 1995 (= Deutsche Hochschulschriften, 1073; zgl. Diss., Erlangen-Nürnberg, 1994).
- TREICHEL, Hans-Ulrich: »*Arbeit am Libretto. Zur Entstehung des Librettos von Hans Werner Henzes Oper „Das verratene Meer“*«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 33 (1995), 136, S. 364-373.
- ZIMA, Peter von (Hg.): *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, darin u.a.:
- MÜLLER, Ulrich: »*Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur*«, S. 31-60.
- GIER, Albert: »*Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*«, S. 61-92.
- SCHEIT, Gerhard: »*Die Oper als Gesamtkunstwerk*«, S. 93-125.
- 1996**
- »*Libretto*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] <sup>2</sup>1996, Sp. 1116-1259, im Einzelnen:
- BORCHMEYER, Dieter: »*Libretto. A. Textform*«. (Sp. 1116-1123).
- LEOPOLD, Silke: »*Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 17. und 18. Jahrhundert*«. (Sp. 1123-1131).
- ROSS, Peter: »*Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 19. Jahrhundert*«. (Sp. 1131-1138).

- DONIN-JANZ, Beatrice: »Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 20. Jahrhundert«. (Sp. 1138-1141).
- BUSCHMEIER, Gabriele: »Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert«. (Sp. 1141-1151).
- CHARLTON, David: »Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 2. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Übersetzt von Guido Heldt)«. (Sp. 1151-1155).
- BUSCHMEIER, Gabriele: »Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 3. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert«. (Sp. 1155-1163).
- BAUMAN, Thomas: »Libretto. B. Historischer Überblick. III. Das deutschsprachige Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert (Übersetzt von Thomas M. Höpfner)«. (Sp. 1163-1168).
- REIBER, Joachim: »Libretto. B. Historischer Überblick. III. Das deutschsprachige Libretto. 2. 19. und 20. Jahrhundert«. (Sp. 1168-1180).
- HARRIS, Ellen T.: »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert«. (Sp. 1181-1184).
- RUPP, Susanne: »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 2. 19. und 20. Jahrhundert«. (Sp. 1184-1186).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 3. Das Libretto in den USA«. (Sp. 1186-1187).
- ÅSTRAND, Hans: »Libretto. B. Historischer Überblick. V. Das nordeuropäische Libretto«. (Sp. 1187-1191).
- TORRES, Jacinto: »Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 1. Das spanische Libretto (Übersetzt von Christoph Flamm)«. (Sp. 1191-1195).
- BRITO, Manuel Carlos de: »Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 2. Das portugiesische Libretto (Übersetzt von Christoph Flamm)«. (Sp. 1195-1196).
- KUSS, Malena: »Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 3. Das lateinamerikanische Libretto (Übersetzt von Thomas M. Höpfner)«. (Sp. 1196-1203).
- LOBONOVA, Marina: »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 1. Das russische Libretto«. (Sp. 1203-1214).
- FLAMM, Christoph: »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 2. Das weißrussische Libretto«. (Sp. 1214-1217).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 3. Das ukrainische Libretto«. (Sp. 1217-1220).
- RATAJZAKOWA, Dobrochna: »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 1. Das polnische Libretto (Übersetzt von Jan Stęszewski)«. (Sp. 1220-1222).
- FLAMM, Christoph: »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 2. Das tschechische Libretto«. (Sp. 1222-1226).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 3. Das



*slowakische Libretto*«. (Sp. 1226-1227).

– »*Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 4. Das sorbische Libretto*«. (Sp. 1227-1228).

KOSTAKEVA, Maria: »*Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 1. Das bulgarische Libretto*«. (Sp. 1228-1230).

FLAMM, Christoph: »*Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 2. Das serbokroatische Libretto*«. (Sp. 1230-1232).

– »*Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 3. Das slowenische Libretto*«. (Sp. 1232).

– »*Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 4. Das makedonische Libretto*«. (Sp. 1233).

MESTERHÁZI, Máté: »*Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 1. Das ungarische Libretto*«. (Sp. 1233-1234).

FLAMM, Christoph: »*Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 2. Das rumänische Libretto*«. (Sp. 1234-1238).

– »*Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 3. Das albanische Libretto*«. (Sp. 1238).

MACNUTT, Richard: »*Libretto. C. Textbuch (Übersetzung von C. Schneider-Kliemt)*«. (Sp. 1239-1248).

Die gesamte Bibliographie umfasst Sp. 1248-1259.

BURDE, Wolfgang: »*Werkstatt Literatur-Oper. Notizen zu den Opern Aribert Reimanns*«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), 2, S. 10-15.

SCHLÄDER, Jürgen: »*Libretto*«. In: Noltensmeier, Ralf (Redaktion Text)/Rothmund-Gaul, Gabriela (Redaktion Abbildungen): *Das neue Lexikon der Musik*. In vier Bänden. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire de la musique von Marc Honegger (1976). Band 3. Küm-Reig. Stuttgart 1996, S. 79-81.

WEISSTEIN, Ulrich: »*Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Opernzensur*«. In: Brockmeier, Peter (Hg.): *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg 1996, S. 49-73 (= WEISSTEIN 2006, S. 337-368).

1997

BECK, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg 1997 (= *Literatura*, 3; zgl. Diss., Erlangen-Nürnberg, 1996).

DURANTE, Sergio: »*Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera*«. In: Hunter, Mary/Webster, James (Hg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge [u. a.] 1997 (= *Cambridge studies in opera*), S. 311-339.

GIER, Albert/GRUBER, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* [1995]. Frankfurt a. M. [u. a.] 1997 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: Musikwissenschaft, 127).

JAHN, Bernhard/PLACHTA, Bodo: »*Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti (1660-1740)*«. In: Roloff, Hans-Gert (Hg.): *Editionsdesiderate zur frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit*. Erster Teil. Amsterdam [u. a.] 1997 (= *Chloe*. Beihefte zum *Daphnis*, 24), S.

231-245.

LAGERROTH, Ulla-Britta/LUND, Hans/HEDLING, Erik (Hg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam [u. a.] 1997 (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 24), darin u. a.:

BERNHART, Walter: »*Cardillac, the Criminal Artist. A Challenge to Opera as a Musico-Literary Form*«, S. 137-144.

SCHER, Steven Paul: »*Mozart – An Epistolary Aesthetician?*«, S. 145-150.

WEISSTEIN, Ulrich: »*How to Read an Opera. Some Methodological Remarks with Examples Drawn from Mozart's Zauberflöte*«, S. 151-166.

PETERSEN, Peter/WINTER, Hans-Gerd (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1997.

WEBSTER, James: »*Understanding opera buffa: analysis = interpretation*«. In: Hunter, Mary/Webster, James (Hg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge [u. a.] 1997 (= Cambridge studies in opera), S. 340-377.

**1998**

DÜRR, Walther/LÜHNING, Helga/OELLERS, Norbert/STEINECKE, Hartmut (Hg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998 (= Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, 8), darin u. a.:

BUSCHMEIER, Gabriele: »*Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe. Glucks Opern. Text zwischen Original und Bearbeitung*«, S. 157-168.

LÜHNING, Helga: »*Gehören Opern-Dialoge in eine ‚Werk‘-Ausgabe?*«, S. 169-183.

PLACHTA, Bodo: »*Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts*«, S. 147-156.

WYSS, Ulrich: »*Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*«, S. 275-283.

GIER, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998.

GIER, Albert: »*A=B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto*«. In: Harten, Uwe et al. (Hg.): *Bruckner-Symposion. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.-29. September 1996*. Linz 1998, S. 9-16.

LINDENBERGER, Herbert: *Opera in History. From Monteverdi to Cage*. Stanford 1998.

MICKE, Arthur: *La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom Weg abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche*. Mannheim 1998 (zgl. Diss., Mannheim, 1997).

STEIGER, Klaus Peter: »*Literatur veropernt. Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper*«. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines intermedialen Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 120-132.

**1999**

BAYERDÖRFER, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen 1999 (= Theatron, 29), darin u. a.:

- BAYERDÖRFER, Hans-Peter: »*Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern*«, S. 1-39.
- GIER, Albert: »*Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper)*«, S. 40-45.
- BERNHART, Walter/SCHER, Steven Paul/WOLF, Werner (Hg.): *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam [u. a.] 1999, darin u. a.:
- HALLIWELL, Michael: »*Narrative Elements in Opera*«, S. 135-153.
- SCHER, Steven Paul: »*Melopeotics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies*«, S. 9-24.
- WEISSTEIN, Ulrich: »»*Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man singen*«  
*Varieties of Verbo-Vocal Utterance in Opera*«, S. 155-183.
- WOLF, Werner: »*Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*«, S. 37-58.
- GIER, Albert: *Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung und ihre Theorie. Vortrag am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum am 25. Juni 1998. Bamberg 1999.* <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/7> (06.11.2012).
- MÜLLER, Ulrich: »*Literatur-Operette, Literatur-Musical und Literatur-,Ballett'. Überlegungen und Beispiele zu einer Untergattung des modernen Musiktheaters*«. In: Krakauer, Peter Maria (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag*. Anif 1999 (= Wort und Musik, 36)., S. 173-188.
- PETERSEN, Peter: »*Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung*«. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), S. 52-70.
- ROSMARIN, Léonard: *When literature becomes opera. Study of a transformational process*. Amsterdam [u. a.] 1999 (= Chiasma, 8).
- SCHMITT-V. MÜHLENFELS, Astrid: *Amerikanische Literatur in amerikanischen Literaturoperen. Fünf Beispiele zum Gattungswechsel*. Essen 1999 (= Anglistik in der Blauen Eule, 21).
- 2000**
- BUSCH, Barbara: *Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte*. Oldenburg 2000 (= Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien, 8 = Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil, 7; zgl. Diss., Hamburg, 1999).
- GIER, Albert: *Salome: Literatur wird Oper. Vortrag in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 3. Januar 2000*. Bamberg 2000. <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/8> (06.11.2012).
- JANKE, Pia: *Dramaturgie der Leidenschaften. Libretti aus vier Jahrhunderten*. Wien 2000.
- NIEDER, Christoph: »*Libretto*«. In: Fricke, Harald et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band II: H-O. Berlin [u. a.] 2000, S. 416-420.
- 2001**
- ABBATE, Carolyn: *In Search of Opera*. Princeton [u. a.] 2001 (= Princeton Studies in Opera).
- CHAMNESS, Nancy O.: *The Libretto as Literature. Doktor Faust by Ferruccio Busoni*. New York [u. a.] 2001 (= Studies on Themes and Motifs in Literature, 44).

- FILIPPI, Paola Maria: »Dalla Schicksalstragödie romantica di Heinrich Heine alla *Literaturoper* di Pietro Mascagni per la mediazione di Andrea Maffei«. In: *La questione romantica* 11 (2001), S. 73-84.
- KÜHN, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933)*. Tübingen 2001 (= *Theatron*, 8; zgl. Diss., München, 2001).
- MACNUTT, Richard: »Libretto«. In: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 14. Kufferath to Litton. London 2001, S. 645-649.
- WILPERT, Gero von: »Libretto«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. Stuttgart 2001, S. 463f.
- »*Literaturoper*«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. Stuttgart 2001, S. 476f.
- 2002**
- »*Libretto*«. In: Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper. Komponisten, Werke, Interpreten, Sachbegriffe*. Band 2. Li – Z. Laaber 2002, S. 43.
- »*Literaturoper*«. In: Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper. Komponisten, Werke, Interpreten, Sachbegriffe*. Band 2. Li – Z. Laaber 2002, S. 57.
- AIKIN, Judith P.: *A Language for German Opera*. Wiesbaden 2002 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 37).
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen 2002 (= *Forum Modernes Theater*, 30).
- BETZWIESER, Thomas: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsform der Dialogoper*. Stuttgart [u. a.] 2002 (= *M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung*; zgl. Habil.-Schr., FU Berlin, 2002).
- GOMMEL, Caroline: *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns »Fräulein von Scuderi« zu Hindemiths »Cardillac«*. Freiburg i. Br. 2002 (= *Rombach Wissenschaften, Reihe Culture*, 24; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 2001).
- HAUPTMANN, Silvia: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*. Bonn 2002 (= *Abhandlungen zur Sprache und Literatur*, 144; zgl. Diss., Gießen, 2000).
- MACNUTT, Richard: »*Libretto (i)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 2002, S. 1185-1191.
- MITTELBERG, Ute: *Daphnis et Chloé von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert*. Köln-Rheinkassel 2002 (= *Beiträge zur Offenbach-Forschung*, 3).
- MÖSCH, Stephan: *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*. Stuttgart 2002 (zgl. Diss., TU Berlin, 2001).
- OBERBEIL, Horst: »*Begegnung zwischen Literatur und Musik am Beispiel der Literaturoper des 20. Jahrhunderts*«. In: Gojowy, Detlef (Hg.): *Literatur und Musik – E.T.A. Hoffmann, Dokumentation zum XII. Literaturkongress des FDA vom 4. bis 6. Oktober 2002 in Bamberg*. Simmern 2002, S. 128-133.
- 2003**
- BANOUN, Bernard: »*Literaturoper – Prose – Prosaïsme. Opéra littéraire et réalisme entre 1870 et 1920*«. In: Zidaric, Walter (Hg.): *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra. 1. Fin XIXe- début XXe siècle. Colloque international Université de*

- Nantes, *Centre International des Langues*, 3 et 4 mai 2002, coordonné par Walter Zidaric. Nantes 2003, S. 227-239.
- BIELEFELDT, Christian: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld 2003 (zgl. Diss., Hamburg, 2002).
- GIER, Albert: *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung, 4 Teile (Allgemeines – Systematisch, Allgemeines – Historisch, Librettisten, Komponisten)*. Bamberg 2003. <http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html> (24.06.2010).
- PLACHTA, Bodo: *Ein „Tyrann der Schaubühne“? Situationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntexte im 18. Jahrhundert*. Berlin 2003.
- PRINZBACH, Cécile (Hg.): *»Gehorsame Tochter der Musik« Das Libretto: Dichter und Dichtung in der Oper*. München 2003, darin u. a.:
- GIER, Albert: *»Gott! – Welch ein Augenblick!« Wie funktioniert ein Libretto?», S. 96-99.*
- PRINZBACH, Cécile: *»Dramma per Musica – Anfänge der Oper«, S. 27-29.*  
– *»Krise in der Frühromantik«, S. 70f.*
- RADERMACHER, Sabine: *»Un sogno fatto alla presenza della ragione«. Pietro Antonio Domenico Bonaventuro Trapassi, alias Metastasio (1698-1782)«, S. 32-38.*
- 2004** HARTMANN, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«*. Tübingen 2004 (= Hermaea – Neue Folge, 105; zgl. Diss., Tübingen, 2003).
- TUMAT, Antje: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«*. Kassel [u. a.] 2004 (zgl. Diss., Heidelberg, 2003).
- 2005** BALESTRINI, Nassim Winnie: *From Fiction to Libretto. Irving, Hawthorne, and James as Opera*. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005 (= Mainzer Studien zur Amerikanistik, 51; zgl. Habil.-Schr., Mainz, 2004).
- BÉHAR, Pierre/SCHNEIDER, Herbert (Hg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*. Hildesheim [u. a.] 2005 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 26).
- HALLIWELL, Michael: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*. Amsterdam [u. a.] 2005 (= Word and Music Studies; Bd. 6).
- LÜHNING, Helga/WIESEND, Reinhard (Hg.): *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*. Mainz 2005 (= Schriften zur Musikwissenschaft, 12), darin u. a.:
- STROHM, Reinhard: *»Partitur und Libretto. Zur Edition von Operntexten«, S. 37-56.*
- NYSTRÖM, Esbjörn: *Libretto im Progress. Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern [u. a.] 2005 (= Arbeiten zur Editions-wissenschaft, 6; zgl. Diss., Göteborg, 2004).
- SCHAITLER, Irmgard: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn [u. a.] 2005 (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 12).
- 2006** ENGEL, Titus/SCHONER, Viktor (Hg.): *Libretto. Zeitgenössische Positionen von Kom-*

- ponisten, Schriftstellern und Interpreten zur Ligerzer Opernwerkstatt 2005. Saarbrücken 2006.
- MÜLLER-LINDENBERG, Ruth: *Lachen und Weinen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750-1790)*. 2 Bände. Berlin [u. a.] 2006 (= Forum Musiktheater, 3; zgl. Habil.-Schr., Bayreuth, 2001).
- WEISSTEIN, Ulrich: *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*. Edited by Walter Bernhart. Amsterdam [u. a.] 2006 (= Word and music studies, 8).
- 2007** Ettl, Helga: »Libretto«. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard/Beck, Wolfgang (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* [1986]. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 591f.
- HEINRICH, Klaus: »Notes on Librettology (1999/2007)«. In: Hüttler, Michael (Hg.): *Lorenzo da Ponte*. Köln [u. a.] 2007 (= *Maske und Kothurn* 52 (2006), 4), S. 11-14.
- KOWALD, Cäcilie: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945 – 2000. Literaturwissenschaftliche Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Berlin 2007 (zgl. Diss., TU Berlin, 2007).
- NIEDER, Christoph: »Libretto«. In: Weimar, Klaus et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band II: H-O. [Broschurausgabe]. Berlin 2007, S. 416-420.
- QUETIN, Laurine/GIER, Albert (Hg.): *Le livret en question*. Tours 2007 (= Musicorum, 2006/07), darin u. a.:
- DÖHRING, Sieghart: »Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse: Verdis <parola scenica>«, S. 29-49.
- WOJNO-OWCZARSKA, Ewa: »Zum umstrittenen Begriff der Literaturoper«. In: *Studia niemcoznawcze* 34 (2007), S. 185-193.
- 2008** CLAYTON, Martin (Hg.): *Music, Words and Voice. A Reader*. Manchester [u. a.] 2008.
- JUNOLD, Arkadi: *Das Für und Wieder der Literaturoper*. Berlin 2008.
- 2009** GOSTOMZYK, Swantje: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*. Frankfurt a. M. 2009 (= Perspektiven der Opernforschung, 17; zgl. Diss., Hamburg, 2007).
- CHEW, Geoffrey/MACEK, Petr (Hg.): *Janáček and the Literaturoper*. Brno 2009 (= Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, 56-57 = Musicologica Brunensia, 42-43), darin u. a.:
- Panagl, Oswald: »Literaturoper: Terminologische und Semantische Überlegungen eines Linguisten«, S. 15-25.
- PANKOW, Edgar: *Das Libretto – Vom kleinen Buch zur Grossen Oper. Libretto zur Ausstellung: Stadt Zürich – Museum Strauhof. (17. Juni – 6. September 2009)*. Zürich 2009.
- SCHNEIDER, Herbert/SCHMUSCH, Rainer (Hg.): *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim [u. a.] 2009 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32).
- 2010** BLICHMANN, Diana: *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730*. Mainz 2012 (= Schriften zur Musikwissenschaft, 20; zgl. Diss., Mainz, 2010).
- GELTINGER, Christian: *Eine Oper der Dichter. Studien zum deutschen Opernlibretto*

- um 1800. Anif 2010 (= Wort und Musik, 68; zgl. Diss., Regensburg, 2008).
- HOCHRADL, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheater-schaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern [u. a.] 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung, 4; zgl. Diss., Salzburg, 2010).
- KÖHLER, Kai: »*Literaturopern nach Kleist. Seine Werke im modernen Musiktheater*«. In: Blamberger, Günter/Breuer, Ingo/Müller-Salget Klaus (Hg.): *Kleist-Jahrbuch 2010*. Stuttgart 2010, S. 131-144.
- LINDENBERGER, Herbert: *Situating Opera. Period, Genre, Reception*. Cambridge [u. a.] 2010.
- MÜLLER, Ingo: *Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds Lulu-Dramen und Alban Bergs Oper Lulu im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen*. Freiburg i. Br. [u. a.] 2010 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 177; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 2009).
- MÜLLER, Reto/GIER, Albert (Hg.): *Rossini und das Libretto*. Leipzig 2010 (= Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft, 6).
- 2011** OVERBECK, Anja: *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*. Berlin 2011 (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 364; zgl. Habil.-Schr., Göttingen, 2010).
- RENTSCH, Ivana: »*Literaturoper – ›veroperte‹ Literatur. Dahlhaus' Erklärungsmodell für das Musiktheater nach 1900 und seine analytischen Perspektiven*«. In: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*. Hg. von Hermann Danuser et al. Schliengen 2011, S. 88-99.
- 2012** »*Libretto*«. In: Ruf, Wolfgang/Dyck-Hemming, Annette van (Hg.): *Riemann Musiklexikon*. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden. Band 3. Kano-Nirv. Mainz 2012, S. 201-203.
- BLICHMANN, Diana: *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasios bis 1730*. Mainz 2012 (= Schriften zur Musikwissenschaft, 20; zgl. Diss., Mainz, 2010).
- GIER, Albert: *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*. Bamberg 2012 (= Romanische Literaturen und Kulturen; 6).
- LÜDERSEN, Caroline: *Der wiedergewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*. Tübingen 2012 (zgl. Habil.-Schr., Heidelberg, 2010/11).
- QUISSEK, Heike: *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*. Stuttgart [u. a.] 2012 (zgl. Diss., Bamberg, 2012).
- ZEGOWITZ, Bernd: *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettoproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2012 (zgl. Habil.-Schr., Frankfurt a. M., 2010).
- 2013** GROßMANN, Stephanie: *Inszenierungsanalyse von Opern. Ein interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013 (zgl. Diss., Passau, 2011).

- o. J.**      WALTER, Michael: *Versstruktur und Versvertonung in der italienischen Oper*.  
(<http://www.uni-graz.at/michael.walter/Aktuell/Versvertonung.pdf>      (27.04.  
2012)).



## 6.2 Literaturverzeichnis

- ABBATE, Carolyn: *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton 1991 (= Princeton Studies in Opera).
- *In Search of Opera*. Princeton [u. a.] 2001 (= Princeton Studies in Opera).
- ABBATE, Carolyn/PARKER, Roger (Hg.): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley [u. a.] 1989 (= California studies in 19th century music, 6); (= 1989a).
- »Introduction: On Analyzing Opera«. In Abbate/Parker 1989a, S. 1-24; (= 1989b).
- ABERT, Anna Amalie: »Schauspiel und Opernlibretto im italienischen Barock«. In: *Die Musikforschung* II (1949), S. 133-141.
- »Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am ›Alkestis‹-Stoff dargestellt«. In: *Die Musikforschung* IV (1953), S. 214-235 (später in: Hortschansky, Klaus (Hg.): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung, 613), S. 50-82).
- »Libretto«. In: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 8: Laaff – Mejtus. Kassel [u. a.] 1960, Sp. 708-727 (Bibliographie von SCHAAL 1960).
- »Opernkomponist und Textbuch«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 151-154.
- ABERT, Hermann: *Grundprobleme der Operngeschichte. Sonderdruck aus dem Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26.–29. September 1924*. Leipzig 1926.
- ACHBERGER, Karen: *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern*. Heidelberg 1980 (= Reihe Siegen, 21; zgl. deutsche Übersetzung von BANSBACH 1975).
- »Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in ›Malina‹«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Ingeborg Bachmann*. München 1984 (= Sonderband: Text + Kritik), S. 120-131.
- ACCORSI, Maria Grazia: »Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento«. In: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 166 (1989), 534, S. 212-225.
- ADORNO, Theodor W.: »Fragment über Musik und Sprache«. Aus: *Quasi una fantasia*. Musikalische Schriften II. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*. Band 16: Musikalische Schriften I-III. Frankfurt a. M. 1978, S. 251-256 (Erstdruck als Teil des *Essays Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* in: *Jahresring* (1956), S. 96-109; später in *Quasi una fantasia* übernommen (1963) (vgl. dazu Caduff, Corinna: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München 2003, S. 26, Anmerkung 45)); (auch in: Scher 1984a, S. 138-141).
- AIKIN, Judith P.: *A Language for German Opera*. Wiesbaden 2002 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).
- ANGERMÜLLER, Rudolph: »Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten«. In: *Acta Musicologica* 48 (1976), 2, S. 227-253 (später in: Hortschansky, Klaus (Hg.): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung, 613), S. 286-324; sowie in: Geffray, Geneviève/Senigl, Johanna (Hg.): *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Florilegium Pratense. Ausgewählte Aufsätze von Rudolph Angermüller anlässlich seines 65. Geburtstages*. Würzburg 2005, S. 119-146).
- ANHEISSER, Siegfried: *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts – Ein Vermächtnis an das deutsche Volk*. Emsdetten 1938.

- ASMUTH, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse* [1980]. Stuttgart [u. a.] 51997 (= Sammlung Metzler, 188).
- ÅSTRAND, Hans: »Libretto. B. Historischer Überblick. V. Das nordeuropäische Libretto«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1187-1191.
- AUDEN, Wystan Hugh: »Some Reflections on Opera as a Medium«. In: *Tempo* 20 (1951), S. 6-10.
- »Einige Gedanken über die Oper als Kunstgattung (Übersetzt von Willi Reich. Mit Genehmigung des Verlags Boosey and Hawkes, London)«. In: *Melos* 19 (1952), 1, S. 1-6.
- »The Rake's Progress (BBC 28.8.1953)«. In: Mendelson, Edward (Hg.): *W. H. Auden. The Complete Works. Libretti and other dramatic writings*. Volume 2. 1939 – 1973. Princeton 1973, S. 620-626.
- »Some Reflections on Opera as a Medium. Deutsche Übersetzung von Ursula Richter, revidiert nach dem Original von Michael Zimmermann«. In: Dahlhaus, Carl/Zimmermann, Michael (Hg.): *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. (= Dtv; 4421 / Bärenreiter). München [u. a.] 1984, S. 275-284.
- »Some Reflections on Opera as a Medium« [1951]. In: Mendelson, Edward (Hg.): *W. H. Auden. The Complete Works. Prose and travel books in prose and verse*. Volume 3. 1949 – 1955. London 2008, S. 250-255.
- BACH, Susanne: »Theatralität«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [1998]. Stuttgart [u. a.] 22001, S. 633f.
- BACHMANN, Claus-Henning: »Prima le parole, prima la musica? Gedanken zu einem immer noch aktuellen Thema«. In: *Opernwelt* (1968), 9, S. 38-40.
- BALESTRINI, Nassim Winnie: *From Fiction to Libretto. Irving, Hawthorne, and James as Opera*. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005 (= Mainzer Studien zur Amerikanistik, 51; zgl. Habil.-Schr., Mainz, 2004).
- BALME, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft* [1999]. Berlin 22001.
- BANDUR, Markus: »Melopoïia«. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* [Stuttgart 1972]. Vierter Band. 37. Auslieferung 2004, S. 1-11.
- BANSBACH, Karen Renée: *The German Opera Libretto Since 1945*. Madison 1975 (zgl. Diss., University of Wisconsin, 1975); (später in deutscher Übersetzung als ACHBERGER 1980).
- BANOUN, Bernard: »Literaturoper – Prose – Prosaïsme. Opéra littéraire et réalisme entre 1870 et 1920«. In: Zidaric, Walter (Hg.): *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra. 1. Fin XIXe-début XXe siècle. Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par Walter Zidaric*. Nantes 2003, S. 227-239.
- BAUMAN, Thomas: »Libretto. B. Historischer Überblick. III. Das deutschsprachige Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert (Übersetzt von Thomas M. Höpfner)«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1163-1168.
- »Das achtzehnte Jahrhundert: Ernste Oper«. In: Parker 1998, S. 52-93.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen 1999 (= Theatron, 29); (= 1999a).
- »Vorwort«. In: Bayerdörfer 1999a, S. VII-XII; (= 1999b).
- »Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 1-39 (= 1999c).

- 
- (Hg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen 2002 (= Forum Modernes Theater, 30).
  - (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen 2007 (= Theatron, 52).
- BECK, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg 1997 (= *Literatura*, 3; zgl. Diss., Erlangen-Nürnberg, 1996).
- BECKER, Heinz: »*Giacomo Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern*«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 155-160.
- »*Zur Situation der Opernforschung*«. In: *Die Musikforschung* 27 (1974), S.153-165.
  - »*Zwischen Oper und Drama. Giacomo Meyerbeer und seine Libretti*«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 67f.
- BÉHAR, Pierre/SCHNEIDER, Herbert (Hg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*. Hildesheim [u. a.] 2005 (= *Musikwissenschaftliche Publikationen*, 26).
- BEKKER, Paul: *Das Operntheater*. Leipzig 1931 (= *Musikpädagogische Bibliothek*, 9).
- BENZING, Ursula: *Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters*. Kassel [u. a.] 2011 (zgl. Diss., Halle, 2010).
- BERMBACH, Udo (Hg.): *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart [u. a.] 2000.
- BERMBACH, Udo/KONOLD, Wulf (Hg.): *Gesungene Welten: Aspekte der Oper*. Berlin 1992 (= *Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft*, 10 = *Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*, 2).
- BERNHART, Walter (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methoden und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1994 (= *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 10); (= 1994a).
- »*Einleitung des Herausgebers / Editor's Introduction*«. In: Bernhart 1994a, S. 1-20 (= 1994b).
  - »*Cardillac, the Criminal Artist. A Challenge to Opera as a Musico-Literary Form*«. In: Lagerroth/Lund/Hedling 1997, S. 137-144.
  - »*Introduction*«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 1-5; (= 1999a).
  - »*Some Reflections on Literary Genres and Music*«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 25-35; (= 1999b).
- BERNHART, Walter/SCHER, Steven Paul/WOLF, Werner (Hg.): *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam [u. a.] 1999.
- BERNICKE, Astrid: *Die deutsche Übertitelung italiensicher Opern. Ein musikwissenschaftlicher Ansatz dargestellt am Beispiel von Giuseppe Verdis Aida*. Würzburg 2006 (zgl. Diss., Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, 2006).
- BETZWIESER, Thomas: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsform der Dialogoper*. Stuttgart [u. a.] 2002 (= *M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung*; zgl. *Habil.-Schr.*, FU Berlin, 2002).
- BIDMON, Robert K.: *Mythos: Sind Studien mit hoher Teilnehmerzahl wirklich repräsentativ?* [http://www.bidmon.de/blog/2010/03/studien-hohe\\_teilnehmerzahl-repraesentativ-html/](http://www.bidmon.de/blog/2010/03/studien-hohe_teilnehmerzahl-repraesentativ-html/) (29.03.2012).
- BIE, Oscar: *Die Oper [1913]*. Berlin <sup>10</sup>1923.
- BIELEFELDT, Christian: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld 2003 (zgl. Diss., Ham-

- burg, 2002).
- BIRKENHAUER, Theresia: »Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion«. In: Bayerdörfer 2007, S. 15-23.
- BLICHMANN, Diana: *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasios bis 1730*. Mainz 2012 (= Schriften zur Musikwissenschaft, 20; zgl. Diss., Mainz, 2010).
- BLUM, Robert/HERLOBSOHN, Karl/MARGGRAFF, Hermann (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Fünfter Band. Kette bis Nials. Altenburg, Leipzig 1841.
- BODE, Andreas: »Der Abschied von der Oper. Versuch einer Therapie«. In: Engel/Schoner 2006a, S. 63-72.
- BOGNER, Ralf Georg: »Medienwechsel«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [1998]. Stuttgart [u. a.] 2001, S. 420.
- BÖHN, Andreas (Hg.): *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert 2003 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 30).
- BONDS, Mark Evan: »The Albert Schatz Opera Collections at the Library of Congress: A Guide and a Supplemental Catalogue«. In: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 44 (1988), 4, S. 655-695.
- BORCHMEYER, Dieter: »«Ihr Götter! Welch ein Augenblick!» Mozarts Theatralität – Eine Einführung«. In: Ders. (Hg.): *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern [u. a.] 1992 (= Facetten deutscher Literatur, 3), S. 1-17.
- »Libretto. A. Textform«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1116-1123.
- »Rezension: Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ›Faust‹. Tübingen 2004. 583 S.«. In: Frick, Werner/Golz, Jochen/Zehm, Edith (Hg.): *Goethe-Jahrbuch. Band 122. 2005*. Göttingen 2006, S. 344-340.
- BORRIS, Siegfried: *Die Oper im 20. Jahrhundert*. Band 2. Wolfenbüttel 1973 (= Beiträge zur Schulumusik, 26).
- BOWMAN, Walter Parker/BALL, Robert Hamilton: »Libretto«. In: Dies.: *Theatre Language. A dictionary of terms in English of the drama and stage from medieval to modern times*. New York 1961, S. 199.
- BRANDENBURG, Daniel: »Die komische italienische Oper. Die frühe Commedia per musica (1700-1740)«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 97-106.
- BRECHER, Gustav: *Opern-Uebersetzungen*. Leipzig 1911.
- BRETTENTHALER, Sabine: *Cavalleria rusticana und Pagliacci. Prototypen der veristischen Oper? Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen „verismo“ und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik*. Frankfurt a. M. [u. a.] 2003 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, 228; zgl. Diss., Salzburg, 2001).
- BRITO, Manuel Carlos de: »Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 2. Das portugiesische Libretto (Übersetzt von Christoph Flamm)«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1195-1196.
- BROICH, Ulrich/PFISTER, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstu-*

- dien. Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35).
- BROWN, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens (Georgia) 1948.
- »*The Relations Between Music and Literature As a Field of Study*«. In: *Comparative Literature* 22 (1970), 2, S. 97-107.
  - »*Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*«. In: Scher 1984a, S. 28-39; (= 1984a).
  - »*The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media*«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 33 (1984), S. 7-18; (= 1984b).
  - *Music and Literature. A Comparison of the Arts* [Athens (Georgia) 1948]. Reprint. Hanover u. a. 1987.
- BRÜTTING, Ulrike: »*Rezension: Caroline Gommel, PROSA wird MUSIK. Von Hoffmanns ‚Fräulein von Scuderi‘ zu Hindemiths ‚Cardillac‘*«. In: Steinecke, Hartmut et al. (Hg.): *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 2004*. Berlin 2004 (= E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch, 12), S. 143-144.
- BRZOSKA, Matthias: »*Le dénouement heureux – Finalkonzeptionen der französischen Oper von Spontinis Olimpie bis zu Rossinis Guillaume Tell*«. In: Müller/Gier 2010, S. 9-20.
- BUDDEN, Julian: »*Literaturoper*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 1992, S. 1290.
- »*Literaturoper*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 2002, S. 1290.
- BULLARD, Beth: »*Book Review: The Birth of Opera. F.W. Sternfeld*«. In: *The Sixteenth Century Journal* 26 (1995), 3, S. 736-738.
- BULTHAUPT, Heinrich: *Dramaturgie der Oper* [1887]. Erster und zweiter Band. Leipzig 31925.
- BURDE, Wolfgang: »*Werkstatt Literatur-Oper. Notizen zu den Opern Aribert Reimanns*«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), 2, S. 10-15.
- BUSCH, Barbara: *Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte*. Oldenburg 2000 (= Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien, 8 = Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil, 7; zgl. Diss., Hamburg, 1999).
- BUSCHMEIER, Gabriele: »*Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1141-1151; (= 1996a).
- »*Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 3. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1155-1163; (= 1996b).
  - »*Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe. Glucks Opern. Text zwischen Original und Bearbeitung*«. In: Dürr et al. 1998a, S. 157-168.
- BUSONI, Ferruccio: »*Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des ‚Doktor Faust‘, enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper*«. In: Ders.: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*. Berlin 1922 (= Max Hesses Handbücher der Musik, 76), S. 309-333.

- *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“*. Leipzig 1926.
- BUSSE, Bodo: »Übertitel«. In: Jacobshagen, Arnold (Hg.): *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*. Laaber 2002, S. 411f.
- CALLELLA, Michele: »Kleinere szenische Gattungen (>componimenti drammatici<)«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 63-74.
- CARTER, Tim: »Das siebzehnte Jahrhundert«. In: Parker 1998, S. 1-51.
- CASPARI, Georg: »Die Sprache des Operntextes«. In: *Die Schaubühne IV* (1908), 39, Zweiter Band, S. 276-279.
- CESARE, Gaetano/LUZIO, Alessandro (Hg.): *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Mailand 1913.
- CHARLTON, David: »Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und opéra comique (übersetzt von Anette Beckmann)«. In: Walter 1992a, S. 181-210.
- »Libretto. B. Historischer Überblick. II. Das französische Libretto. 2. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Übersetzt von Guido Heldt)«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1151-1155.
- CHAMNESS, Nancy O.: *The Libretto as Literature. Doktor Faust by Ferruccio Busoni*. New York [u. a.] 2001 (= *Studies on Themes and Motifs in Literature*, 44).
- CHEW, Geoffrey: »'Literaturoper': A term still in search of a definition«. In: Chew/Macek 2009, S. 5-13.
- CHEW, Geoffrey/MACEK, Petr (Hg.): *Janáček and the Literaturoper*. Brno 2009 (= *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 56-57 = *Musicologica Brunensia*, 42-43).
- CHILD, Harold: »Some thoughts on opera libretto«. In: *Music and Letters II* (1921), 3, S. 244-253.
- CHRIST, Karl-Heinz: »Auswahl-Bibliographie zum Thema ‚Libretto‘«. In: Fischer 1985a, S. 283-292.
- CLAYTON, Martin (Hg.): *Music, Words and Voice. A Reader*. Manchester [u. a.] 2008.
- CRAMER, Heinz von: »Da wo die Oper sterblich ist: das Libretto«. In: *Akzente 4* (1957), 2, S. 132-138.
- CONE, Edward T.: *The Composer's Voice*. Berkeley [u. a.] 1974.
- »The World of Opera and Its Inhabitants«. In: Ders.: *Music: A View from Delft. Selected Essays Edited by Robert P. Morgan*. Chicago [u. a.] 1989, S. 125-138.
- »Poet's love or composer's love?« In: Scher 1992, S. 177-192.
- DANUSER, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 7).
- DAHLHAUS, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971 (= *Arbeitsgemeinschaft »100 Jahre Bayreuther Festspiele«*, 5).
- »Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse«. In: Faltin/Reinecke 1973, S. 37-47.
- »Fragmente zur musikalischen Hermeneutik«. In: Ders. (Hg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, 43), S. 159-172; (= 1975a).
- »Über das ‚kontemplative Ensemble‘«. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*. Tutzing 1975, S. 189-195; (= 1975b); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 33-38, Dahlhaus 1989a, S. 41-49 und Dahlhaus 2001a, S. 405-411).
- »Musik als Text«. In: Schnitzler 1979, S. 11-28.
- »Zur Methode der Opern-Analyse«. In: *Musik und Bildung 12* (1980), 9, S. 518-523 (später in: Dahlhaus 1983a, S. 9-17, Dahlhaus 1989a, S. 11-26 und Dahlhaus 2001a, S. 412-422).

- 
- »Igor Strawinskij's episches Theater«. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 23 (1981), 3, S. 163-188; (= 1981a); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 174-198 und Dahlhaus 1989a, S. 186-227).
  - »Zeitstrukturen in der Oper«. In: *Die Musikforschung* 34 (1981), 3, S. 2-11; (= 1981b); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 25-32, Dahlhaus 1989a, S. 27-40 und Dahlhaus 2001a, S. 423-432).
  - »Oper«. In: Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.): *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*. Sechster Band. Freiburg [u. a.] 1981, S. 105-119; (= 1981c).
  - »Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper«. In: Kühn, Hellmut (Hg.): *Musiktheater heute. Sechs Kongressbeiträge*. Mainz [u. a.] 1982 (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 22), S. 20-33; (= 1982a); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 229-237 und Dahlhaus 1989a, S. 278-293).
  - »Diskussion«. In: Wiesmann 1982, S. 57-63; (= 1982b).
  - »Zur Dramaturgie der Literaturoper«. In: Wiesmann 1982, S. 147-163; (= 1982c); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 238-248 und Dahlhaus 1989a, S. 294-312).
  - »Am Text entlang komponiert'. Bemerkungen zu einem Schlagwort«. In: Wiesmann 1982, S. 185-195; (= 1982d); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 249-255).
  - »Die Historie als Oper. Gattungsgeschichte und Werkinterpretation«. In: Krummacher, Friedhelm (Hg.): *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*. Referate der Kieler Tagung 1980. Kassel [u. a.] 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), S. 20-29; (= 1982e); (später in: Dahlhaus 1983a, S. 49-58 und Dahlhaus 1989a, S. 50-66).
  - *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München [u. a.] 1983; (= 1983a).
  - »Einleitung«. In: Dahlhaus 1983a, S. 5-8; (= 1983b).
  - »Ist die Oper eine ‚homologe Struktur‘?«. In: Dahlhaus 1983a, S. 18-24; (= 1983c).
  - »Oper und neue Musik. Versuch einer Problemskizze«. In: Dahlhaus 1983a, S. 145-152; (= 1983d).
  - »Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte«. In: Dahlhaus 1983a, S. 199-221; (= 1983e); (später in: Dahlhaus 1989a, S. 228-266 und Dahlhaus 2001a, S. 433-459).
  - »Tragödie, Tragédie, Reformoper, Zur Iphigenie in Aulis von Euripides, Racine und Gluck«. In: Gier 1986a, S. 95-100.
  - *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* [1983] (= Serie Musik Piper Schott; 8238). München 1989; (= 1989a).
  - »Vorwort«. In: Dahlhaus 1989a, S. 7-9; (= 1989b).
  - »Die Tragödie als Oper«. In: Dahlhaus 1989a, S. 162-169; (= 1989c).
  - »Dramaturgie der italienischen Oper«. In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*. Band 6: Theorien und Techniken, Bilder und Mythen (Übersetzung der italienischen Ausgabe (Turin 1988)). Laaber 1992, S. 75-145 (Erstdruck in italienischer Sprache: »Drammaturgia dell'opera italiana« in: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Band 6: Teorie e tecniche immagini e fantasmi. Turin 1988, S. 79-158; später in: Dahlhaus 2001a, S. 467-545).
  - *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2: Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*. Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2001; (= 2001a).
  - »Was ist ein musikalisches Drama?«. In: Dahlhaus 2001a, S. 546-564 (Erstdruck in englischer

- Übersetzung: *Cambridge Opera Journal* 1 (1989), S. 95-111; die deutsche Version von 2001 beruht dagegen auf Dahlhaus' Typoskript); (= 2001b).
- *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 5: 19. Jahrhundert 2, Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*. Hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2003; (= 2003a).
  - »Die Musik des 19. Jahrhunderts«. In: Dahlhaus 2003a, S. 11-390 (Erstdruck als: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6)); (= 2003b).
- DAHLHAUS, Carl et al. (Hg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Kassel [u. a.] 1971.
- DALLAPICCOLA, Luigi: »Geburt eines Librettos«. In: *Melos* 35 (1968), S. 265-278.
- DECHANT, Hermann: *Arie und Ensemble. Zur Entwicklungsgeschichte der Oper. Band 1. 1600 – 1800*. Darmstadt 1993.
- DEMMLER, Martin: *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1999.
- DENT, Edward J.: »Un Ballo in Maschera«. In: *Music and Letters* 33 (1952), 2, S. 101-110.
- »The Translation of operas«. In: Taylor, Hugh (Hg.): *Selected Essays. Edward J. Dent*. Cambridge 1979, S. 1-25 (Erstdruck in *Proceedings of the Musical Association* 61 (1934/35), S. 81-104).
- DENT, Edward J./SMITH, Patrick J.: »Libretto«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 10. London 1980, S. 821-823; (=1980a).
- »Opera. VII The libretto«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 13. London 1980, S. 610-617; (= 1980b).
- DEPPERMANN, Arnulf/LINKE, Angelika: »Einleitung: Warum „Sprache intermedial“?«. In: Dies. (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin 2010 (= Jahrbuch Institut für Deutsche Sprache, 2009), S. VII-XIV.
- DÖHRING, Sieghart: *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. [Itzehoe] 1975 (zgl. Diss., Marburg, 1975).
- »Besprechung der Neuauflage von Siegfried Goslichs Publikation Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper«. In: *Die Musikforschung* 35 (1982), 2, S. 191-193.
  - »Grand opéra als historisches Drama und als private Tragödie: Meyerbeers 'Le prophète' und Verdis 'Don Carlos'«. In: Pompilio, Angelo/Restani, Donatella/Bianconi, Lorenzo/Gallo, F. Alberto (Hg.): *Atti del XIV congresso della Società internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*. Band 1. Turin 1990, S. 727-733.
  - »Musikdrama: Entstehung und Konzeption von Wagners Ring des Nibelungen«. In: Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 257-281.
  - »Konversationsoper – Probleme und Forschungsstand«. In: Capelle, Irmlind (Hg.): *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*. München 2004, S. 31-44.
  - »Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse: Verdis <parola scenica>«. In: Quetin/Gier 2007, S. 29-49.
  - »Von der Inszenierung zur Regie: Die Aufwertung des Szenischen in der Geschichte der Oper«. In: Brunner, Gerhard/Zalfen, Sarah (Hg.): *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?* München [u.a.] 2011 (= Die Gesellschaft der Oper, 8).
- DÖHRING, Sieghart/HENZE-DÖHRING, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber



- 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 13).
- DONIN-JANZ, Beatrice: *Zwischen Tradition und Neuerung. Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre 1946 – 1960*. 2 Bände. Frankfurt a. M. [u. a.] 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 9: Italienische Sprache und Literatur, 24; zgl. Diss., Mainz, 1992).
- »*Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 20. Jahrhundert*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1138-1141.
- DORN, Heinrich: *Gesetzgebung und Operntext. (Eine Schrift für Männer.) Zeitgemässe Betrachtungen*. Berlin 1879.
- DURANTE, Sergio: »*Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera*«. In: Hunter, Mary/Webster, James (Hg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge [u. a.] 1997 (= Cambridge studies in opera), S. 311-339.
- DÜRINGER, Philipp Jakob/BARTHELS, Heinrich Ludwig (Hg.): *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig 1841.
- DÜRR, Karl-Friedrich: *Opern nach literarischen Vorlagen. Shakespeares: The Merry Wives of Windsor in den Vertonungen von Mosenthal – Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor und Boito – Verdi: Falstaff. Ein Beitrag zum Thema Gattungstransformation*. Stuttgart 1979 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 62; zgl. Diss., Stuttgart, 1978).
- DÜRR, Walther: *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel [u. a.] 1994 (= Bärenreiter-Studienbücher Musik, 7).
- DÜRR, Walther/LÜHNING, Helga/OELLERS, Norbert/STEINECKE, Hartmut (Hg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998 (= Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, 8); (= 1998a).
- »*Vorwort*«. In: Dürr et al. 1998a, S. 5f.; (= 1998b).
- DWORAK, Erich A.: *Das deutschsprachige Opernlibretto in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. 2 Bände. Wien 1966 (zgl. Diss., Wien, 1966).
- ECO, Umberto: *Einführung in die Semiotik* [1972]. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trawandt. Paderborn 2002.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich: »*Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*«. In: Falting/Reinecke 1973, S. 48-57.
- »*Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst*«. In: Schnitzler 1979, S. 36-69.
- EGK, Werner: »*Die Verlobung in San Domingo. Von der Novelle zur Oper*«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 124 (1963), S. 440-445 (später in: Kanzog/Kreutzer 1977a, S. 34-44).
- EHRENHAUS, Martin: *Die Operndichtung der deutschen Romantik*. Breslau 1911 (= Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, 29; zgl. Diss, Breslau, 1911).
- EHRMANN, Sabine: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*. Paffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien, 2; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 1986).
- EHRMANN-HERFORT, Sabine: »*Opera / Oper*«. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* [Stuttgart 1972]. Vierter Band. 29. Auslieferung, Herbst 1999, S. 1-30.
- »*Operette*«. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* [Stuttgart 1972]. Vierter Band. 31. Auslieferung, Frühjahr 2001, S. 1-20.
- EINSTEIN, Alfred: *Gluck. Sein Leben – seine Werke* [London 1936]. Kassel 1987.

- EMERSON, Caryl: *Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington [u. a.] 1986 (= Indiana-Michigan series in Russian and East European studies).
- ENGEL, Titus/SCHONER, Viktor: (Hg.): *Libretto. Zeitgenössische Positionen von Komponisten, Schriftstellern und Interpreten zur Ligerzer Opernwerkstatt 2005*. Saarbrücken 2006; (= 2006a).
- »Musiktheater – Theatermusik. Über das zeitgenössische Libretto«. In: Engel/Schoner 2006a, S. 9-17; (= 2006b).
- ETTL, Helga: »Libretto«. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 532.
- »Libretto«. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard/Beck, Wolfgang (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* [1986]. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 591f.
- FALTIN, Peter/REINECKE, Hans-Peter (Hg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973.
- FELD, Leo: »Operndichtung«. In: *Die Schaubühne IV* (1908), 19, Erster Band, S. 481-485.
- FILIPPI, Paola Maria: »Dalla Schicksalstragödie romantica di Heinrich Heine alla Letterooper di Pietro Mascagni per la mediazione di Andrea Maffei«. In: *La questione romantica* 11 (2001), S. 73-84.
- FISCHER, Erik: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1982 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, XX; zgl. Diss., Bochum, 1980).
- »'Die Oper'. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 92-100.
- FISCHER, Jens-Malte: (Hg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg 1985 (= Reihe Siegen, 60); (= 1985a).
- »Vorwort«. In: Fischer 1985a, S. 7-10; (= 1985b).
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen* [1983]. Tübingen 1998.
- *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung* [1983]. Tübingen 1999 (= 1999a).
- *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text* [1983]. Tübingen 1999; (= 1999b).
- *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.
- *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika/KOLESCH, Doris (Hg.): *Kulturen des Performativen*. Berlin 1998.
- FISCHER-LICHTE, Erika/KOLESCH, Doris/WARSTAT, Matthias (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (Hg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen 2005.
- FLAHERTY, Gloria: *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton 1978.
- FLAMM, Christoph: »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 2. Das weißrussische Libretto«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel u. a. 1996, Sp. 1214-1217; (= 1996a).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 3. Das ukrainische Libretto«. In: *Ibid.*, Sp. 1217-1220; (= 1996b).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 2. Das tschechische Lib-

- retto«. In: Ibd., Sp. 1222-1226; (= 1996c).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 3. Das slowakische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1226-1227; (= 1996d).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 4. Das sorbische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1227-1228; (= 1996e).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 2. Das serbokroatische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1230-1232; (= 1996f).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 3. Das slowenische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1232; (= 1996g).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 4. Das makedonische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1233; (= 1996h).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 2. Das rumänische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1234-1238; (= 1996i).
  - »Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 3. Das albanische Libretto«. In: Ibd., Sp. 1238; (= 1996j).
- FLÜCKIGER, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001 (= Zürcher Filmstudien, 6; zgl. Diss., Zürich, 1999).
- FORTNER, Wolfgang: »Subtilste Verständigung«. In: *Akzente IV* (1957), S. 121-126.
- »Libretto und musikalische Sprache«. In: Thomas 1966, S. 62.
- FRICKE, Harald: »Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper«. In: Fischer 1985a, S. 95-115.
- FRIEDRICH, Götz: »Das Singen auf der Bühne« [1957]. In: Ders.: *Musiktheater. Ansichten, Einsichten*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1986, S. 15-26.
- FRIGG, Roman/HUNTER, Matthew C.: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*. Dordrecht [u. a.] 2010 (= Boston studies in the philosophy of science, 262), S. XV-XXX.
- FÜGER, Wilhelm: »Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts«. In: Helbig 1998a, S. 41-57.
- GAGLIANO, Marco da: »Dedicatoria e prefazione alla Dafne.« [Florenz 1608]. In: Solerti 1903, S. 76-89.
- GÄNZL, Kurt (Hg.): *The encyclopedia of the musical theatre*. 2 Bände. Oxford 1994.
- GATTY, Nicholas Comyn: »Libretto«. In: Colles, H. C.: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Third Edition. Volume III. London 1927, S. 190-192.
- GEBHARDT, Armin: *Das Rechtsverhältnis zwischen Komponist und Librettist. Eine urheberrechtliche Studie*. Berlin 1954.
- GEIGER, Heinz/HAARMANN, Hermann: *Aspekte des Dramas*. Opladen 1978.
- GELTINGER, Christian: *Eine Oper der Dichter. Studien zum deutschen Opernlibretto um 1800*. Anif 2010 (= Wort und Musik, 68; zgl. Diss., Regensburg, 2008).
- GENETTE, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. (Originalausgabe: *Seuils*. Paris 1987). Frankfurt a. M. [u. a.] 1989.
- GEMOLL, Wilhelm: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch* [1908]. Wien 1991.
- GEORGIADIS, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin 1954.
- »Musik und Schrift. Festvortrag zur Jahressitzung der Bayerischen Akademie der Schönen

- Künste im Prinz-Carl-Palais, München 10. Juli 1962*«. München 1962 (später erneut in: Ders.: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26), S. 107-120).
- »*Das musikalische Theater. Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München am 5. Dezember 1964*«. München 1965 (später erneut in: Ders.: *Kleine Schriften* Tutzing 1977 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26), S. 133-144).
- GERHARD, Anselm: »*Sortire dalle vie comuni*«. *Wie Rossini einem Akademiker den Guillaume Tell verdarb*«. In: Gier 1986a, S. 185-219.
- GERHARTZ, Leo Karl: *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*. Berlin 1968 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 15; zgl. Diss., FU Berlin, 1966).
- »*Warum und zu welchem Zweck komponiert man heute noch Opern?*«. In: Wiesmann 1982, S. 45-57.
- *Oper. Aspekte der Gattung*. Laaber 1983.
- GIER, Albert: (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986 (= *Studia Romanica*, 63); (= 1986a).
- »*Einleitung*«. In: Gier 1986a, S. 9-13; (= 1986b).
- »*Zwischen Handwerk und Machwerk. Möglichkeiten und Grenzen des Librettisten*«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 65; (= 1986c).
- (Hg.): *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*. Bamberg, 1 (1994) – 23 (2013).
- »*Parler, c'est manquer de clairvoyance*« *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*«. In: Gier/Gruber 1995, S. 9-17; (= 1995a); (= Gier/Gruber 1997, S. 9-17).
- »*Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur*«. In: Zima 1995b, S. 31-6; (= 1995b).
- *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998; (= 1998a).
- »*A=B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto*«. In: Harten, Uwe et al. (Hg.): *Bruckner-Symposion. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.-29. September 1996*. Linz 1998, S. 9-16; (= 1998b).
- *Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung und ihre Theorie. Vortrag am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum am 25. Juni 1998*. Bamberg 1999. <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/7> (06.11.2012); (= 1999a).
- »*Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper)*«. In: Bayerdörfer 1999, S. 40-54; (= 1999b).
- *Salome: Literatur wird Oper. Vortrag in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 3. Januar 2000*. Bamberg 2000. <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/8> (06.11.2012).
- *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung, 4 Teile (Allgemeines – Systematisch, Allgemeines – Historisch, Librettisten, Komponisten)*. Bamberg 2003. <http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html> (24.06.2010); (= 2003a).

- 
- »Gott! – Welch ein Augenblick!« *Wie funktioniert ein Libretto?*« In: Prinzbach 2003a, S. 96-99; (= 2003b).
  - »Études récentes sur le livret – un bilan provisoire«. In: Quetin 2007, S. 11-28.
  - »Metastasio, Metastasio... und Libretti aus dem 17. und 18. Jahrhundert«. In: Pankow 2009, S. 11f.
  - *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*. Bamberg 2012 (= Romanische Literaturen und Kulturen; 6).
  - GIER, Albert/GRUBER, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 127).
  - (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* [1995]. Frankfurt a. M. [u. a.] 2019 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 127).
  - GITEAU, Cécile: *Dictionnaire des arts du spectacle*. Paris 1970.
  - GLUCK, Christoph Willibald: »Épître dédicatoire de l'opéra d'Alceste«. In: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par. M. le Chevalier Gluck*. Neapel, Paris 1781, S. 15-17.
  - GOMMEL, Caroline: *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns »Fräulein von Scuderi« zu Hindemiths »Cardillac«*. Freiburg i. Br. 2002 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Culture, 24; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 2001).
  - GOSLICH, Siegfried: *Die deutsche romantische Oper [Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs 'Faust' und Wagners 'Lohengrin']*. Leipzig 1937 (= Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 1). Tutzing 1975.
  - GOSTOMZYK, Swantje: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*. Frankfurt a. M. 2009 (= Perspektiven der Opernforschung, 17; zgl. Diss., Hamburg, 2007).
  - GOTTSCHED, Johann Christoph: »Der Biedermann. Eine moralische Wochenschrift. 95. Blatt (28.2.1729)«. In: Martens, Wolfgang (Hg.): *Der Biedermann. Faksimile-Druck der Original-Ausgabe Leipzig 1727-1729*. Stuttgart 1997, S. 177-180.
  - GRÄWE, Karl Dietrich: »Halbgestaltete dichterische Materie«. In: Wiesmann 1982, S. 233-243.
  - GRELL, Petra: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 1513; zgl. Diss., Bayreuth, 1994).
  - GRIESEL, Yvonne: *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübersetzung*. Berlin 2007 (= TransÜD, 12; zgl. Diss., HU Berlin, 2006).
  - GRÖNING, Karl/KLIEB, Werner: *Friedrichs Theaterlexikon. Herausgegeben von Henning Rischbieter*. Velber bei Hannover 1969.
  - GROOS, Arthur: »Introduction«. In: Groos/Parker 1988, S. 1-11.
  - GROOS, Arthur/PARKER, Roger (Hg.): *Reading Opera*. Princeton 1988 (= Princeton studies in opera).
  - GROßMANN, Stephanie: *Inszenierungsanalyse von Opern. Ein interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013 (zgl. Diss., Passau, 2011).
  - GRUBER, Gerold W.: »Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma«. In: Gier/Gruber 1995, S. 19-33 (= Gier/Gruber 1997, S. 19-33).
  - GRUHN, Wilfried: *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt a. M. 1978 (= Schriftenreihe zur Musikpädagogik, 18).

- GUMBRECHT, Hans Ulrich: »Musikpragmatik – gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs«. In: Gier 1986a, S. 15-23.
- HAAS, Willy: »Die Oper und ihr Text«. In: *Opernwelt* (1965), 3, S. 28-35 (angeblich ebenfalls in: *Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg* 1965, S. 348-363).
- HACKS, Peter: »Oper und Drama«. In: *Sinn und Form* 6 (1973), S. 1236-1255.
- »Das Libretto und die Musik«. In: Seeger, Horst (Hg.): *Musikbühne 1974. Probleme und Informationen*. Berlin 1974, S. 19-44.
- *Oper*. Düsseldorf 1976.
- HALLIWELL, Michael: »Narrative Elements in Opera«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 135-153.
- *Opera and the Novel. The Case of Henry James*. Amsterdam [u. a.] 2005 (= *Word and Music Studies*; Bd. 6).
- HARNONCOURT, Nikolaus: »Die große Neuerung um 1600«. In: Ders.: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg [u. a.] 1984, S. 31-33.
- HARRIS, Ellen T.: »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 1. 17. und 18. Jahrhundert«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1181-1184.
- HARTMANN, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ›Faust‹*. Tübingen 2004 (= *Hermaea – Neue Folge*, 105; zgl. Diss., Tübingen, 2003).
- HARTUNG, Manuel J.: »Das Spiel mit Sepp«. In: *DIE ZEIT Online* 13 (2007).
- HARWEG, Roland: »Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik«. In: Bernhart 1994a, S. 135-152.
- HAUPTMANN, Silvia: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*. Bonn 2002 (= *Abhandlungen zur Sprache und Literatur*, 144; zgl. Diss., Gießen, 2000).
- HAUßWALD, Günter: *Die deutsche Oper*. Köln 1941.
- HAUßWALD, Günter: *Das deutsche Libretto*. O. O. 1973.
- HEINRICH, Klaus: »Notes on Librettology (1999/2007)«. In: Hüttler, Michael (Hg.): *Lorenzo da Ponte*. Köln [u. a.] 2007 (= *Maske und Kothurn* 52 (2006), 4), S. 11-14.
- HEISELER, Bernt von: »Über die dichterischen Voraussetzungen einer Oper«. In: Ders. (Hg.): *Gesammelte Essays zur alten und neuen Literatur*. Band 2. Stuttgart 1966, S. 284-298.
- HELBIG, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg 1996 (zgl. Diss., FU Berlin, 1996).
- (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines intermedialen Forschungsgebietes*. Berlin 1998; (= 1998a).
- »Vorwort des Herausgebers«. In: Helbig 1998a, S. 8-13; (=1998b).
- HENNEBERG, Claus H.: »Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Musik am Beispiel von Aribert Reimanns ‚Lear‘«. In: Fischer 1985a, S. 261-269.
- »Die Textbehandlung im Opernalltag«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 66.
- HENZE-DÖHRING, Sabine: »Einleitung«. In: Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 1-10 (=1997a).
- »Vom Drama per musica zum Melodramma serio«. In: Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 13-16; (= 1997b).
- »Das Melodramma unter dem Einfluß der Ästhetik Victor Hugos: Verdis Ernani und Rigoletto«. In: Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 40-48; (= 1997c).

- 
- »Das Singspiel und die Idee des ›Romantischen‹«. In: Döhning/Henze-Döhning 1997, S. 96-109; (= 1997d).
  - »Verdis *Drame bourgeois: La traviata*«. In: Döhning/Henze-Döhning 1997, S. 183-190; (= 1997e).
  - »*Dramma musicale: Von Boitos Mefistofele zu Verdis Otello*«. In: Döhning/Henze-Döhning 1997, S. 198-216; (= 1997f).
  - »*Opéra bouffe und Musikalische Komödie*«. In: Döhning/Henze-Döhning 1997, S. 297-312; (= 1997g).
- HEPOKOSKI, James A.: *Giuseppe Verdi: Otello*. Cambridge [u. a.] 1987 (= Cambridge opera handbooks).
- »*Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent Translation': A Study in the Genesis of the Otello Libretto*«. In: Groos/Parker 1988, S. 34-59.
- HERKMAN, Juha: »*Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology*«. In: Ders. (Hg.): *Intermediality and media change*. Tampere 2012, S. 10-27.
- HERZ, Joachim: »*Sinn und Unsinn in Operntexten. Zu einigen Fragen der Übersetzung*«. In: *Theater der Zeit* 14 (1959), 4 (Beilage), S. 22-32.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B./POSNER, Roland (Hg.): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen 1990.
- HIB, Guido: *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des »Wozzeck« von Alban Berg*. Tübingen 1988 (= Medien in Forschung + Unterricht, Serie A, 24; zgl. Diss., FU Berlin, 1988).
- »*Lied als Beispiel. Bausteine für eine multimediale Semantik*«. In: Walter 1992a, S. 243-252.
- HOCHRADL, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern [u. a.] 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung, 4; zgl. Diss., Salzburg, 2010).
- HOLLAND, Dietmar: »*Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. Zu Heimo Erbses opera semiseria Julietta nach Kleists Marquise von O...*«. In: Kanzog/Kreutzer 1977a, S. 137-162.
- »*«Linienkreise – Figuren – Wer das lesen könnte!» Zur Funktion der Musik im «Wozzeck»*«. In: Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Alban Berg. Wozzeck*. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 252-259 (Erstdruck: *Programmheft zur Münchner Neuinszenierung*. Bayerische Staatsoper. München 1982).
- HOLTBERND, Benedikt: *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes. »Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet«*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1992 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, 34; zgl. Diss., Bochum, 1992).
- HOMMEL, Friedrich: »*Diskussion*«. In: Wiesmann 1982, S. 81-85.
- HONOLKA, Kurt: *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*. Stuttgart 1962 = *Opern, Dichter, Operndichter. Eine Geschichte des Librettos*. Stuttgart 1962.
- »*Die Poeten und die Musik. Große Dichter als Librettisten*«. In: *Opernwelt* (1966), 11, S. 22-32.
  - *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven 1978.
  - *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter* [1962]. Wilhelmshaven 1979.
- HORTSCHANSKY, Klaus (Hg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*. Hamburg 1991 (= Musikwissenschaft aus Münster, 1); (=1991a).
- »*Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*«. In: Hortschansky

- 1991a, S. 233-252; (= 1991b).
- HUBER, Wolfgang: *Das Textbuch der frühdeutschen Oper. Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen*. München 1957 (zgl. Diss., München, 1957).
- HUEFFER, Francis: »Libretto«. In: Grove, George (Hg.): *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450 – 1880) by eminent Writers, english and foreign. With illustrations and woodcuts*. Vol. II. London 1880, S. 128-130.
- HÜLK, Walburga: »Paradigma Performativität?«. In: Erstić, Marijana (Hg.): *Avantgarde, Medien, Performativität. Wahrnehmungs- und Inszenierungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005 (= Medienumbrüche, 7), S. 9-25.
- ISTEL, Edgar: *Die Entstehung des deutschen Melodramas*. Berlin 1906.
- *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs/nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von „Figaros Hochzeit“*. Berlin 1914 (englischsprachige Fassung: ISTELE 1922).
  - *The Art of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions. Translated From the German Manuscript by Dr. Th. Baker*. New York 1922.
- JACOBESHAGEN, Arnold: »Opernkritik und Opern-*Reform*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 74-84.
- JAKOBSON, Roman: »Linguistik und Poetik« [1960]. In: Holenstein, Elmar/Schelbert, Tarcisius (Hg.): *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt a. M. 1979 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 262), S. 83-121.
- JAHN, Bernhard/PLACHTA, Bodo: »Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti (1660-1740)«. In: Roloff, Hans-Gert (Hg.): *Editionsdesiderate zur frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit*. Erster Teil. Amsterdam [u. a.] 1997 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, 24), S. 231-245.
- JAHN, Bernhard: *Grundkurs Drama* [2009]. Stuttgart 2012 (= Uni-Wissen: Germanistik).
- JANKE, Pia: *Dramaturgie der Leidenschaften. Libretti aus vier Jahrhunderten*. Wien 2000.
- JEULAND-MEYNAUD, Maryse: »Légitimité de la Librettologie«. In: *Revue des Études Italiennes* 22 (1976), S. 60-101.
- JIRÁNEK, Jaroslav: »Zum Problem des Opernlibrettos und dessen Analyse«. In: Pečman, Rudolf (Hg.): *Colloquium The Musical Theatre*. Brno 1984 (= Mezinárodní Hudební Festival 1980: Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno, 15), S. 46-58.
- »Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs«. In: Bernhart 1994a, S. 153-173.
- JUNOLD, Arkadi: *Das Für und Wieder der Literaturoper*. Berlin 2008.
- *Von der Oper zum Film*. Berlin 2008.
- JUST, Klaus Günther: »Musik und Dichtung«. In: Stammer, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*. Band 3 [1957]. Berlin 1967, Sp. 699-750.
- »Das deutsche Opernlibretto«. In: *Poetica* 7 (1975), S. 203-220 (später erneut als JUST 1976, 1984).
  - »Das Opernlibretto als literarisches Problem« in: Ders.: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern 1976, S. 27-45 (Neufassung von JUST 1975).
  - »Das deutsche Opernlibretto«. In: Scher 1984a, S. 100-116 (entspricht JUST 1975, 1976).
- KANZOG, Klaus/KREUTZER, Hans Joachim (Hg.): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Berlin 1977 (= Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74); (= 1977a).
- »Vorwort«. In: Kanzog/Kreutzer 1977a, S. 7-10; (= 1977b).



- KAINDL, Klaus: *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen 1995 (= Studien zur Translation, 2).
- KÄMMERER, Sebastian: *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill*. Anif 1990 (= Wort und Musik, 5; zgl. Diss., Stuttgart, 1990).
- KATTENBELT, Chiel: »*Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*«. In: *Cultura, lenguaje y representación / Culture, language and representation VI* (2008), S. 19-29.
- KERMAN, Joseph: *Opera as Drama*. New York 1956.
- *Opera as Drama* [New York 1956]. New and Revisited Edition. Berkeley [u. a.] 1988.
- KESSLER, Frank/LENK, Sabine/MÜLLER, Jürgen E.: »*Christian Metz und die Analyse der enunziativen Figuren im Film*«. In: Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Aus dem Französischen von Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller. Münster 1997 (= Film und Medien in der Diskussion, 6), S. vii-xiv.
- KIVY, Peter: *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton 1984 (= Princeton essays on the arts, 15).
- *Osmín's Rage. Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*. Princeton 1988.
- »*Opera talk: A philosophical 'phantasie'*«. In: *Cambridge Opera Journal* 3 (1991), 1, S. 63-77.
- »*Speech, Sound, and the Transparency of Medium: A Note on Operatic Metaphysics*«. In: *The Journals of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), 1, S. 63-68.
- KLASSEN, Janina: »*Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis*«. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2001), S. 73-83.
- KLEBE, Giseler: »*Zum Thema Literaturoper*«. In: Wiesmann 1982, S. 177-178.
- KLEIN, Hans-Günter: »*Aktuelle Realität in Opern der 50er Jahre*«. In: Heister, Hanns-Werner/Stern, Dietrich (Hg.): *Musik 50er Jahre*. Berlin 1980 (= Das Argument, Sonderband, 42), S. 123-149.
- KLOIBER, Rudolf/KONOLD, Wulf/MASCHKA, Robert (Hg.): *Handbuch der Oper* [1951]. München 2006.
- KLOOCK, Daniela/SPAHR, Angela: *Medientheorien. Eine Einführung* [1986]. München 2000 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, 1986: Medienwissenschaft, Kulturwissenschaft).
- KLOPPENBURG, Josef: »*Musik im Tonfilm*«. In: Ders. (Hg.): *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*. Laaber 2012, S. 87-337.
- KOCH, Hans-Albrecht: *Das deutsche Singspiel*. Stuttgart 1974 (= Sammlung Metzler – Realien zur Literatur, 133).
- KOEBNER, Thomas: »*Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine ‚Opera impura‘*«. In Wiesmann 1982, S. 65-81.
- KONOLD, Wulf: »*Methodenprobleme der Opernforschung*«. In: Arndt, Michael/Walter, Michael (Hg.): *Jahrbuch für Opernforschung 1986*. Frankfurt a. M. 1987, S. 7-26.
- »*Musiktheater. I. Inszenierungen*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6: Meis – Mus, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1670-1689 (Literatur 1710-1712).
- KONSTANTINOVIĆ, Zoran/SCHER, Steven Paul/WEISSTEIN, Ulrich (Hg.): *Literature and the other Arts /*

- La littérature et les autres arts / Literatur und die anderen Künste*. Innsbruck 1981 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Sonderheft, 51; Proceedings of the IXth congress of the International Comparative Literature Association, 9,3).
- KOSCH, Wilhelm: »Libretto«. In: Ders.: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Zweiter Band. Klagenfurt [u. a.] 1960, S. 1232f.
- KOST, Katharina: *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*. 2 Bände. Heidelberg 2006 (zgl. Diss., Heidelberg, 2004).
- KOSTAKEVA, Maria: »Libretto. B. Historischer Überblick. IX. Das südslawische Libretto. 1. Das bulgarische Libretto«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1228-1230.
- KOTTE, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln [u. a.] 2005 (= UTB, 2665, Theaterwissenschaft).
- KOWALD, Cäcilie: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945 – 2000. Literaturwissenschaftliche Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Berlin 2007 (zgl. Diss., TU Berlin, 2007).
- KÖHLER, Kai: »Literaturopern nach Kleist. Seine Werke im modernen Musiktheater«. In: Blumberger, Günter/Breuer, Ingo/Müller-Salget Klaus (Hg.): *Kleist-Jahrbuch 2010*. Stuttgart 2010, S. 131-144.
- KRAUSSOLD, Max: *Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen*. Wien [u. a.] 1931.
- KRAUTSCHEID, Jutta: *Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln 2004 (= DuMont-Taschenbücher, 550).
- KREIMEIER, Klaus/STANITZEK, Georg (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004.
- KRENEK, Ernst: »Zur Problematik des Librettos«. In: Ders.: *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*. München 1958, S. 342-349.
- »Music and Text – Reflections of a Modern Composer on Lied and Libretto«. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 97-104.
- KREUTZER, Hans-Joachim: »Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes *Der Prinz von Homburg*«. In: Kanzog/Kreutzer 1977a, S. 60-100 (später überarbeitet als Kreutzer 1994b).
- *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994; (= 1994a).
- »Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes „Der Prinz von Homburg“«. In: Kreutzer 1994a, S. 217-261 (= 1994b); (= Neufassung von KREUTZER 1977).
- KREUZER, Anselm C.: *Filmmusik. Geschichte und Analyse* [2001]. Frankfurt a. M. [u. a.] 2003 (= Studien zu Theater, Film und Fernsehen, 33).
- KRONES, Hartmut: »Una specie di Romanzo ossia Programma'. Geheime (?) Programme in klassischer Instrumentalmusik«. In: Bernhart 1994a, S. 51-74.
- KUNATH, Martin: *Die Oper als literarische Form*. Leipzig 1925 (zgl. Diss., Leipzig, 1925).
- KÜHN, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933)*. Tübingen 2001 (= Theatron, 8; zgl. Diss., München, 2001).
- »Melodram und melodramatisches Sprechen als Modi gattungs- und spartenübergreifender Übergänge«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 145-159.
- KÜHNEL, Jürgen: »Die Novelle als Opernentwurf. Zur Dramaturgie einiger Opern Benjamin Brittens«. In: Fischer 1985a, S. 227-260.

- KUSS, Malena: »*Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 3. Das lateinamerikanische Libretto (Übersetzt von Thomas M. Höpfner)*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1196-1203.
- LAGERROTH, Ulla-Britta/LUND, Hans/HEDLING, Erik (Hg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam [u. a.] 1997 (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 24).
- LAUTENSCHLÄGER, Philine: *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper*. Schliengen 2008 (= Forum Musikwissenschaft, 3; zgl. Diss., Heidelberg, 2006).
- LAZARDZIG, Jan/TKACZIG, Viktoria/WARSTAT, Matthias (Hg.): *Theaterhistoriografie: Eine Einführung*. Tübingen [u. a.] 2012 (= UTB 3362).
- LEHMANN, Hans-Thies: »*Theatralität*«. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard/Beck, Wolfgang (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* [1986]. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 1106-1107.
- LEHNEN-BEYEL, Ilka: »*Evolution: Singen bringt Menschen Überlebensvorteil*«. In: *Spiegel Online* vom 26.08.2007, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/evolution-singen-bringt-menschen-ueberlebensvorteil-a-501895.html> (29.05.2014).
- LEICH, Karl: *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig*. München 1972 (= Schriften zur Musik, 26; zgl. Diss., Münster, 1971).
- LEISI, Ernst: »*Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung*«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 70.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* [Berlin 1766]. In: Blümner, Hugo (Hg.): *Lessings Laokoon*. Berlin 1880, S. 141-349.
- *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* [Berlin 1766]. In: Witkowski, Georg (Hg.): *Lessings Werke. Vierter Band*. Leipzig [u. a.] 1911 (= Meyers Klassiker-Ausgaben), S. 17-214.
- »*Materialien zu den Entwürfen. Zum Entwurf A 4, Abschnitt VI und VII, 5*«. In: Rilla, Paul (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Fünfter Band: Antiquarische Werke*. Berlin 1955, S. 299-304.
- LEOPOLD, Silke: »*Mozart, die Oper und die Tradition*«. In: Borchmeyer, Dieter (Hg.), *Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern [u. a.] 1992 (= Facetten deutscher Literatur, 3), S. 19-34.
- »*Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 17. und 18. Jahrhundert*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1123-1131.
- *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 11).
- LIEBERMANN, Rolf: »*Die Krise des Librettos*«. In: Lindlar/Schubert 1960, S. 29-30.
- LIEBSCHER, Julia: »*Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen*«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 55-70.
- LINDEMANN, Frido: *Die Operntexte Philippe Quinaults vom literarischen Standpunkte aus betrachtet*. Leipzig 1904 (zgl. Diss., Leipzig, 1903).

- LINDENBERGER, Herbert: »Towards a Theory of Musical Drama«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 29 (1980), S. 5-9.
- *Opera. The extravagant Art*. Ithaca 1984.
- »Oper als historisches Drama: La Clemenza di Tito, Chowanschtschina, Moses und Aron«. In: Walter 1992a, S. 211-241.
- *Opera in History. From Monteverdi to Cage*. Stanford 1998.
- *Situating Opera. Period, Genre, Reception*. Cambridge [u. a.] 2010.
- LINDLAR, Heinrich/SCHUBERT, Reinhold (Hg.): *Lebt die Oper*. Bonn 1960 (= Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Neue Folge; Heft 3).
- LINHARDT, Marion: »Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 167-176.
- LINK, Klaus-Dieter: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*. Bonn 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 173; zgl. Diss., Bochum, 1974).
- LIPPMANN, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*. Köln [u. a.] 1969 (= *Analecta musicologica*, 6).
- »Zum Verhältnis von Libretto und Musik in der italienischen Opera seria der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 162-168.
- LIPPOLD, Ekkehard: *Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas*. Freiburg i. Br. 2007. Online-Ressource <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3109> (20.09.2013); (zgl. Diss., Freiburg i. Br., 1996).
- LOBONOVA, Marina: »Libretto. B. Historischer Überblick. VII. Das ostslawische Libretto. 1. Das russische Libretto«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1203-1214.
- LOHMANN, Peter: *Ueber die dramatische Dichtung mit Musik*. Leipzig 1861.
- LOESER, Martin: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte*. Hildesheim 2011 (zgl. Diss., Hannover, 2007).
- LOSKANT, Christiane: *Librettologische Untersuchungen zur Opernpraxis im 17. und 18. Jahrhundert, ausgehend von Francesco Gasparinis La Statira (Venedig 1706)*. Egelsbach 1995 (= Deutsche Hochschulschriften, 1073; zgl. Diss., Erlangen-Nürnberg, 1994).
- LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte* [1972]. München 1993.
- LUXINGER, Marcel: »Über Handwerk und Kunst-Handwerk«. In: Engel/Schoner 2006a, S. 73-78.
- LÜDEKE, Roger/GREBER, Erika (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004 (= Münchener komparatistische Studien, 5).
- LÜDERSSEN, Caroline: *Der wiedergewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*. Tübingen 2012 (zgl. Habil.-Schr., Heidelberg, 2010/11).
- LÜHNING, Helga: »Gehören Operndialoge in eine ‚Werk‘-ausgabe?«. In: Dürr et al. 1998a, S. 169-183.
- LÜHNING, Helga/WIESEND, Reinhard (Hg.): *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*. Mainz 2005 (= Schriften zur Musikwissenschaft, 12).
- LULÉ, Susanna: *Oper als ästhetisches Modell für die Oper um 1800*. Gießen 2006 (zgl. Diss., Gießen, 2004).
- MACDONALD, Hugh: »Opera Translation in the 21st Century«. In: Schneider/Schmusch 2009a, S. 35-42.

- MACNUTT, Richard: »*Libretto (i)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 1992, S. 1185-1191.
- »*Libretto. C. Textbuch (Übersetzung von C. Schneider-Kliemt)*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1239-1248.
- »*Libretto*«. In: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 14. Kufferath to Litton. London 2001, S. 645-649.
- »*Libretto (i)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 2002, S. 1185-1191.
- MAEHDER, Jürgen: »*Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*«. In: Schultz, Klaus (Hg.): *Aribert Reimans ›Lear‹. Wege einer neuen Oper*. München 1984 (= Dtv, 10152), S. 79-89.
- »*The Origins of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*«. In: Groos/Parker 1988, S. 92-128.
- »*Ein königliches Libretto. Probleme der Librettoforschung, dargestellt am Montezuma-Libretto Friedrich des Großen*«. In: Bermbach/Konold 1992, S. 53-112; (= 1992a).
- »*Mentalitätskonflikt und Fürstenpflicht. Die Begegnung von mittelamerikanischem Herrscher und Conquistador auf der barocken Opernbühne*«. In: Walter 1992a, S. 131-179; (= 1992b).
- MALPIERO, Gian Francesco: *Claudio Monteverdi*. Milano 1929.
- MARCELLO, Benedetto: *Il teatro alla Moda [1720]*. Venedig 1730 (digitalisierte Fassung der Bayerischen Staatsbibliothek München).
- *Das neumodische Theater. Frisch übersetzt und herausgegeben von Sabine Radermacher*. Heidelberg 2001.
- MARX, Peter W.: »*Theaterwissenschaftliche Gattungsforschung*«. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart [u. a.] 2010, S. 298-301; (= 2010a).
- »*Theorien der Theaterliteratur*«. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart 2010, S. 335-338; (= 2010b).
- (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart [u. a.] 2012; (= 2012a).
- »*Dramentheorie*«. In: Marx 2012a, S. 1-11; (= 2012b).
- »*Drama und Performativität*«. In: Marx 2012a, S. 161-165; (= 2012c).
- MATUSSEK, Peter: »*Der Performative Turn: Wissen als Schauspiel*«. In: Fleischmann, Monika/Reinhard, Ulrike (Hg.): *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*. Heidelberg 2004, S. 90-95.
- MAUS, Fred Everett: »*The Disciplined Subject of Musical Analysis*«. In: Dell' Antonio, Andrew (Hg.): *Beyond Structural Listening? Postmodern modes of hearing*. Berkeley [u. a.] 2004, S. 13-43.
- MAUSER, Siegfried: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 14).
- MEHLTRETTER, Florian: *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 114; zgl. Diss., FU Berlin, 1994).
- MENCHELLI-BUTTINI, Francesca: »*Die Opera seria Metastasio*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 23-36.
- MESTERHÁZI, Máté: »*Libretto. B. Historischer Überblick. X. Das ungarische, rumänische und albanische Libretto. 1. Das ungarische Libretto*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte*

- und Gegenwart. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] <sup>2</sup>1996, Sp. 1233-1234.
- MERTENS, Mathias: *Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover 2000.
- MEYER, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*. Düsseldorf 2001 (= Habil.-Schr., Mainz, 1998).
- MEYER-KALKUS, Reinhart: »Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in ‚Oper und Drama‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘«. In: *Athenäum* (Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft) 6 (1996), S. 153-195.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: »Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz«. In: Birus, Hendrik/Donat, Sebastian/Meyer-Sieckendiek, Burkhard (Hg.): *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*. Göttingen 2003 (= Münchener komparatistische Studien, 3), S. 55-86.
- MICHELS, Ulrich: »Oper I/Italien: Anfänge«. In: Ders.: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 2: Historischer Teil: Vom barock bis zur Gegenwart* [1985]. München <sup>8</sup>1994, S. 308-321.
- MICKE, Arthur: *La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom Weg abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche*. Mannheim 1998 (vgl. Diss., Mannheim, 1997).
- MITTELBERG, Ute: *Daphnis et Chloé von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert*. Köln-Rheinkassel 2002 (= Beiträge zur Offenbach-Forschung, 3).
- MOJSISOVICS VON MOJSVÁR, Roderich: »Zur Opernbuchfrage«. In: *Die Musik* 29 (1936/37), 1, S. 405-409.
- MÖLLER, Hartmut: *Rezension: Stephanie Großmann: Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Stralsund 2013. <http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=11357> (17.04.2014).
- MÖSCH, Stephan: *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*. Stuttgart 2002 (vgl. Diss., TU Berlin, 2001).
- MOTTE, Diether de la: »Das Verhältnis zwischen Text und Musik«. In: Thomas 1966, S. 43-45.
- MOTTE-HABER, Helga de la: »Film-Musik und Filmmusik. Widersprüche zwischen funktionaler Bindung und ästhetischem Anspruch«. In: Motte-Haber/Emons 1980, S. 71-113; (= 1980a).
- »Musik und Handlung: 3. Treulich geleitet«. In: Motte-Haber/Emons 1980, S. 168-187 (= 1980b).
- MOTTE-HABER, Helga de la/EMONS, Hans (Hg.): *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München [u. a.] 1980.
- MÜLLER, Gerhard: »Affenkomödie oder Georg Büchner als Musikdramatiker«. In: Werner, Hans-Georg (Hg.): *Studien zu Georg Büchner*. Berlin 1988, S. 241-257.
- MÜLLER, Heiner: »Sechs Punkte zur Oper«. In: Ders.: *Theater-Arbeit*. Berlin 1975 (= Müller, Heiner: Texte, 4; Rotbuch, 142), S. 117-118.
- MÜLLER, Ingo: *Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds Lulu-Dramen und Alban Bergs Oper Lulu im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen*. Freiburg i. Br. [u. a.] 2010 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 177; vgl. Diss., Freiburg i. Br., 2009).
- MÜLLER, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996 (= Film und Medien in der Diskussion, 8; vgl. Diss., Mannheim, 1996).

- »*Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*«. In: Helbig 1998a, S. 31-40.
- MÜLLER, Klaus Peter: »*Theatersemiotik*«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [1998]. Stuttgart [u. a.] 2001, S. 632f.
- MÜLLER, Ralph: *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert*. Winterthur 1965 (zgl. Diss., Zürich, 1965).
- MÜLLER, Reto/GIER, Albert (Hg.): *Rossini und das Libretto*. Leipzig 2010 (= Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft, 6).
- MÜLLER, Ulrich: »*Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur*«. In: Zima 1995a, S. 31-60.
- »*Literatur-Operette, Literatur-Musical und Literatur-,Ballett*‘. Überlegungen und Beispiele zu einer Untergattung des modernen Musiktheaters«. In: Krakauer, Peter Maria (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag*. Anif 1999 (= Wort und Musik, 36), S. 173-188.
- MÜLLER-BLATTAU, Joseph: *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme*. Stuttgart 1952 (= Gesetz und Urbild).
- MÜLLER-LINDENBERG, Ruth: *Lachen und Weinen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750-1790)*. 2 Bände. Berlin [u. a.] 2006 (= Forum Musiktheater, 3; zgl. Habil.-Schr., Bayreuth, 2001).
- MUNGEN, Anno (Hg.): *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg 2011 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 23); (= 2011a).
- »*Wem gehört die Oper?*«. In: Mungen 2011a, S. 9-22; (= 2011b).
- NEUDECKER, Claudia: *Vom grapevine zum Fahrschein. Übersetzung in der deutschsprachigen Populärmusik am Beispiel der Lieder von Elvis Presley, Bob Dylan, Juanes und anderen*. Stuttgart 2008.
- NEUMANN, Peter Horst: »*Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied und die Idee der Einheit von Musik und Dichtung von Lessings ‚Laokoon‘-Fragmenten hin zu Richard Wagner und Heinrich Heine*«. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 7 (1972), S. 103-123.
- NEWMAN, Jane O.: »*Textual Reproduction an the Politics of the Edition: Spellerberg on Just on Lohenstein*«. In: Feger, Hans (Hg.): *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*. Amsterdam [u. a.] 1997 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, 27), S. 101-124.
- NIEDER, Christoph: *Von der »Zauberflöte« zum »Lohengrin«*. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1989 (= Germanistische Abhandlungen, 64; zgl. Diss., Münster, 1988).
- »*Libretto*«. In: Fricke, Harald et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band II: H-O. Berlin [u. a.] 2000, S. 416-420.
- »*Libretto*«. In: Weimar, Klaus et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band II: H-O. [Broschurausgabe]. Berlin 2007, S. 416-420.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: COLLI, Giorgio/MONTINARI, Mazzino: *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Band 1 [1980]. München 2003, S. 9-156.
- N. N.: »*Der Gang nach dem Eisenhammer*«. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Gang\\_nach\\_dem\\_Eisenhammer](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Gang_nach_dem_Eisenhammer) (24.01.2013).

- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 5).
- NYSTRÖM, Esbjörn: *Libretto im Progress. Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern [u. a.] 2005 (= Arbeiten zur Editionswissenschaft, 6; zgl. Diss., Göteborg, 2004).
- OEHLMANN, Werner: *Oper in vier Jahrhunderten*. Stuttgart 1984.
- OBEBEIL, Horst: »*Begegnung zwischen Literatur und Musik am Beispiel der Literaturoper des 20. Jahrhunderts*«. In: Gojowy, Detlef (Hg.): *Literatur und Musik – E.T.A. Hoffmann, Dokumentation zum XII. Literaturkongress des FDA vom 4. bis 6. Oktober 2002 in Bamberg*. Simmern 2002, S. 128-133.
- ORFF, Carl: »*Das Libretto im zeitgenössischen Musiktheater*«. In: Thomas 1966, S. 61.
- ORTKEMPER, Hubert: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. Berlin 1993.
- OSTHOFF, Wolfgang: »*Richard Wagner als Dichter musikalischer Dramen*«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 68.
- OVERBECK, Anja: *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*. Berlin 2011 (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 364; zgl. Habil.-Schr., Göttingen, 2010).
- PAECH, Joachim: »*Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*«. In: Helbig 1998a, S. 14-30.
- PANAGL, Oswald: »*Literaturoper: Terminologische und Semantische Überlegungen eines Linguisten*«. In: Chew/Macek 2009, S. 15-25.
- PANKOW, Edgar: *Das Libretto – Vom kleinen Buch zur Grossen Oper. Libretto zur Ausstellung: Stadt Zürich – Museum Strauhof. (17. Juni – 6. September 2009)*. Zürich 2009.
- PARKER, Roger (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper. Aus dem Englischen von Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel*. Stuttgart [u. a.] 1998.
- PAVIS, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1998.
- PETERSEN, Peter: »*Funktionen der Musik in der Oper*«. In: Bermbach/Konold 1992, S. 31-52.
- »*Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung*«. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), S. 52-70.
- PETERSEN, Peter/WINTER, Hans-Gerd (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1997 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14); (= 1997a).
- »*Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur "Literaturoper"*«. In: Petersen/Winter 1997a, S 6-31; (= 1997b).
- PETRI, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964 (= Schriften zur Literatur, 5).
- PETSCH, Robert: *Wesen und Form des Dramas*. Halle 1945 (= Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 29).
- PEYSER, Herbert F.: »*Some Observations on Translation*«. In: *Musical Quarterly* 8 (1922), 3, S. 353-371.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse* [1977]. München 112001 (= UTB für Wissenschaft, 580); (= 2001a).
- »*Performance/Performativität*«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und*



- Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [1998]. Stuttgart [u. a.] <sup>2</sup>2001, S. 496-498; (= 2001b).
- PFITZNER, Hans: »Zur Grundfrage der Operndichtung«. Teil I. In: *Süddeutsche Monatshefte* 5 (1908), 1, S. 1-11.
- »Zur Grundfrage der Operndichtung«. Teil II. In: *Süddeutsche Monatshefte* 6 (1909), 5, S. 565-595.
- *Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze von Hans Pfitzner*. München [u. a.] 1915.
- *Gesammelte Schriften*. Band II. Augsburg 1926.
- PLACHTA, Bodo: »Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts«. In: Dürr et al. 1998a, S. 147-156.
- *Ein „Tyrann der Schaubühne“? Situationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntexte im 18. Jahrhundert*. Berlin 2003.
- PLANK, Christiane: *Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts. Eine musikdramatische Ausdrucksform*. München 2005 (= Münchener Universitätschriften, Reihe: Theaterwissenschaft, 3; zgl. Diss., München, 2003).
- PLOEGER, Roland: *Studien zur systematischen Musiktheorie* [Lilienthal/Bremen 1990]. Eutin <sup>2</sup>2002 (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung, 3).
- POTOLSKY, Matthew: *Mimesis*. New York [u.a.] 2006 (= The new critical idiom).
- PÖHLMANN, Egert: »Altgriechische Musik und ihr Wiederaufleben in der Neuzeit«. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (Hg.): *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*. Würzburg 2010, S. 33-70.
- PRINZBACH, Cécile (Hg.): »Gehorsame Tochter der Musik« *Das Libretto: Dichter und Dichtung in der Oper*. München 2003; (= 2003a).
- »*Dramma per Musica – Anfänge der Oper*«. In: Prinzbach 2003a, S. 27-29; (= 2003b).
- »*Krise in der Frühromantik*«. In: Prinzbach 2003a, S. 70f.; (= 2003c).
- PROFITLICH, Ulrich/STUCKE, Frank: »Komödie«. In: Fricke, Harald et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2: H – O. Berlin 2007, S. 309-313.
- PSCHYREMBEL, Willibald: *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch* [1894/1932]. Berlin <sup>258</sup>1998.
- QUETIN, Laurine/GIER, Albert (Hg.): *Le livret en question*. Tours 2007 (= Musicorum, 2006/07).
- QUISSEK, Heike: *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*. Stuttgart [u. a.] 2012 (zgl. Diss., Bamberg, 2012).
- RABENALT, Peter: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin 2005.
- RADEMACHER, Jörg W. (Hg.): *Vater und Sohn. Franz Hüffer und Ford Madox Ford (Hüffer). Eine Anthologie*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Jörg W. Rademacher. Münster 2003 (= Edition Kulturregion Münsterland, 2).
- RADERMACHER, Sabine: »»*Un sogno fatto alla presenza della ragione*«. Pietro Antonio Domenico Bonaventuro Trapassi, alias Metastasio (1698-1782)«. In: Prinzbach 2003a, S. 32-38.
- RAJESWKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen [u. a.] 2002 (= UTB, 2261).
- RATAJCZAKOWA, Dobrochna: »*Libretto. B. Historischer Überblick. VIII. Das westslawische Libretto. 1. Das polnische Libretto (Übersetzt von Jan Sześzewski)*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] <sup>2</sup>1996, Sp. 1220-1222.
- REIBER, Joachim: »*Libretto. B. Historischer Überblick. III. Das deutschsprachige Libretto. 2. 19. und*

20. Jahrhundert«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG2). Sachteil 5 Kas – Mein. Kassel u. a. 1996, Sp. 1168-1180.
- REICH-RANICKI, Marcel/MATT, Peter von: *Der doppelte Boden. Ein Gespräch mit Peter von Matt*. Zürich 1992.
- REIMANN, Aribert: »Wie arbeite ich an einer Oper?«. In: Wiesmann 1982, S. 181-182 (= 1982a).
- »Warum ist das Komponieren von komischen Opern so schwierig geworden?«. In: Wiesmann 1982, S. 183-184; (= 1982b).
- RENTSCH, Ivana: »Literaturoper – veroperete Literatur. Dahlhaus' Erklärungsmodell für das Musiktheater nach 1900 und seine analytischen Perspektiven«. In: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*. Hg. von Hermann Danuser et al. Schliengen 2011, S. 88-99.
- RIDDER, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert*. Köln 1971 (zgl. Diss., Köln, 1971).
- RIEMANN, Hugo: »Libretto«. In: Ders.: *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*. Leipzig 1882, S. 522.
- *Opern-Handbuch. Repertorium der dramatisch-musikalischen Litteratur (Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatische Kantaten u.s.w.). Ein notwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon*. Leipzig 1887.
- RIHM, Wolfgang: »Dichterischer Text und musikalischer Kontext«. In: Schnitzler 1979, S. 29-35.
- RINGGER, Kurt: »Monteverdis Libretti und die Anfänge der italienischen Tragödie«. In: *Arcadia* 13 (1978), 2, S. 146-160 (später in: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 507-520).
- »*Che gelida malina...* – Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto«. In: *Arcadia* 19 (1984), 2, S. 113-129 (später in: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 491-506).
- »*Textbuchschwachsinn...* Zur Sprache italienischer Librettos«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 65f.; (= 1986a).
- »*Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire*«. In: *Sprachkunst XVIII* (1987), S. 110-125 (später in: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 543-558).
- »*Così fan tutte: Partnertausch als Schule der Einsicht – Struktur und Thematik des Librettos*«. In: Loos, Erich (Hg.): *Kurt Ringger: Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedenkband*. Tübingen 1991, S. 521-529.
- RINGGER, Rolf Urs: »*«...not information but revelation» W. H. Auden als Opernlibrettist*«. In: *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 207 (1986), 135 (14./15. Juni), S. 69f.; (= 1986b).
- RISCHBIETER, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*. Zürich [u. a.] 1983.
- ROLANDI, Ulderico: *Il libretto per musica attraverso i tempi*. Rom 1951.
- ROSAND, Ellen: »*Operatic ambiguity and the power of music*«. In: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), 1, S. 75-80.
- ROSEN, David: »*Cone's and Kivy's 'World of Opera'*«. In: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), 1, S.

- 61-74.
- ROSMARIN, Léonard: *When literature becomes opera. Study of a transformational process*. Amsterdam [u. a.] 1999 (= Chiasma, 8).
- ROSS, Peter: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*. Bern 1979 (zgl. Diss., Bern, 1980).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. I. Das italienische Libretto. 19. Jahrhundert«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1131-1138.
- ROTHMUND, Elisabeth: »Opitz' erster Entwurf einer Oper in deutscher Sprache: kulturpatriotisches Wagnis oder kunstgeschichtlicher Irrweg?« In: Béhar/Schneider 2005, S. 15-31.
- RUF, Wolfgang: »Musiktheater. II. Kompositionen«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6: Meis – Mus, Kassel 1997, Sp. 1689-1714 (Literatur 1712-1714).
- RUF, Wolfgang/DYCK-HEMMING, Annette van (Hg.): *Riemann Musiklexikon*. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden. Band 3. Kano-Nirv. Mainz [u. a.] 132012.
- RUPP, Susanne: »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 2. 19. und 20. Jahrhundert«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1184-1186; (= 1996a).
- »Libretto. B. Historischer Überblick. IV. Das englischsprachige Libretto. 3. Das Libretto in den USA«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1186-1187; (= 1996b).
- RUPPEL, Karl Heinrich (gelegentlich auch Heinz): »Die literarische Wendung der Oper«. In: Ders.: *Musik unserer Zeit*. München 1960, S. 147-152 (auch in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 24 (1957), S. 65-68 sowie in: *Neue Zürcher Zeitung* (1957)).
- SCHAAL, Richard: »[Auswahl-Übersicht Librettisten und Bibliographie zu Libretto]«. In: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 8: Laaff – Mejtus. Kassel [u. a.] 1960, Sp. 727-732.
- SCHAUDIG, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen*. München 1992 (= Diskurs Film/Bibliothek, 4; zgl. Diss., München, 1992).
- SCHAUENBERG, Günther: *Stereotype Bauformen und stoffliche Schemata der Oper*. [Nürnberg] 1975 (zgl. Diss., München, 1976).
- SCHMITZ, Gerhard: *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*. Frankfurt a. M. 1995 (= Fischer, 12513: Literaturwissenschaft); (= 1995a).
- »Die Oper als Gesamtkunstwerk«. In: Zima 1995a, S. 93-125; (= 1995b).
- SCHMITZ, Irmgard: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn [u. a.] 2005 (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 12).
- SCHER, Steven Paul: »How Meaningful is 'Musical' in literary Criticism?« In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 21 (1972), S. 52-56.
- »Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology«. In: Konstantinović/Scher/Weisstein 1981, S. 215-221.
- (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984; (= 1984a).

- »*Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*«. In: Scher 1984a, S. 9-25 (= 1984b).
- (Hg.): *Music and text: critical inquiries*. Cambridge [u. a.] 1992.
- »*Mozart – An Epistolary Aesthetician?*«. In: Lagerroth/Lund/Hedling 1997, S. 145-150.
- »*Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies*«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 9-24.
- SCHERER, Stefan: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin [u. a.] 2003 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 26 (=260); zgl. Habil.-Schr., Karlsruhe, 2001).
- SCHERLE, Arthur: *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*. München 1954 (zgl. Diss., München, 1954).
- SCHIESTEL, Ilse-Marie: »*Schiller auf der Opernbühne – Zum 250. Geburtstag eines deutschen Klassikers*«. In: *IBS Journal* (Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums) 28 (2009), 3, S. 1-2.
- SCHLÄDER, Jürgen: »*Libretto*«. In: Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.): *Das große Lexikon der Musik*. Band 5. Freiburg 1981, S. 109-111.
- »*Die Dramaturgie in Lortzings komischen Opern*«. In: Gier 1986a, S. 249-275.
- »*Libretto*«. In: Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.): *Das große Lexikon der Musik* [1981]. Band 5. Aktualisierte Sonderausgabe. Freiburg 1992, S. 109-111.
- »*Libretto*«. In: Noltensmeier, Ralf (Redaktion Text)/Rothmund-Gaul, Gabriela (Redaktion Abbildungen): *Das neue Lexikon der Musik*. In vier Bänden. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire de la musique von Marc Honegger (1976). Band 3. Kum-Reig. Stuttgart 1996, S. 79-81.
- SCHLEMMER, Kathrin B.: *Absolutes und nichtabsolutes Hören. Einflussfaktoren auf das Erinnern von Tonarten*. Berlin 2005 (zgl. Diss., Berlin, 2005).
- SCHLETTERER, Hans Michael: *Die Entstehung der Oper. Ein Vortrag gehalten am 21. Februar 1872. Nördlingen 1873*.
- SCHLOSSER, Horst Dieter: *dtv-Atlas Deutsche Literatur*. München 2010.
- SCHLÜTER, Bettina: »*Vom Werkcharakter der 'Oper' zur Textur von 'opera'. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas*«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 110-126.
- SCHMIDGALL, Gary: *Literature as opera*. New York 1977.
- SCHMIDT, Dörte: *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*. Stuttgart [u. a.] 1993 (= Metzler Musik; zgl. Diss., Freiburg i. Br., 1992).
- SCHMIDT, Hans: »*Ein wiederaufgefundenes ‚Fidelio‘-Libretto*«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 555-556.
- SCHMIERER, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper. Komponisten, Werke, Interpreten, Sachbegriffe*. Band 2. Li – Z. Laaber 2002.
- SCHMITT-V. MÜHLENFELS, Astrid: *Amerikanische Literatur in amerikanischen Literaturopern. Fünf Beispiele zum Gattungswechsel*. Essen 1999 (= Anglistik in der Blauen Eule, 21).
- SCHMUSCH, Rainer: »*Zur Einführung: Libretto-Übersetzung und Kulturtransfer – Genese einer Forschungsperspektive*«. In: Schneider/Schmusch 2009, S. 13-34.
- SCHNEIDER, Herbert: »*Tragédie lyrique*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 147-220; (= 2001a).
- »*Opéra-comique*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 239-299; (= 2001b).
- »*Das Singspiel vor Mozart*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 301-322; (= 2001c).

- SCHNEIDER, Herbert/SCHMUSCH, Rainer (Hg.): *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim [u. a.] 2009 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32); (= 2009a).
- »*Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*«. In: Schneider/Schmusch 2009a, S. 7-12; (= 2009b).
- SCHNEIDER, Herbert/WIESEND, Reinhard (Hg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Laaber 2001 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 12).
- SCHNEIDER, Reinhard: *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*. München 1980 (= Kritische Information, 90; zgl. Diss., Münster, 1978)
- SCHNITZLER, Günter (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979.
- SCHRADE, Leo: »*Das Libretto der modernen Oper*«. In: *Melos* 20 (1953), S. 312-316.
- SCHUBERT, Giselher: »*Rezension zu Fischer, Erik: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd. XX). Wiesbaden 1982*«. In: Arndt, Michael/Walter, Michael (Hg.): *Jahrbuch für Opernforschung 1985*. Frankfurt a. M. 1985, S. 162-165.
- SCHUH, Willi (Hg.): *Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel [1952]*. Zürich 1970.
- »*Richard Strauss und seine Libretti*«. In: Dahlhaus et al. 1971, S. 169-174.
- SCHULTZE, Friedrich: »*Einige Überlegungen und Anmerkungen zum Thema: Libretto*«. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*. Mainz 1973, S. 358-371.
- SCHULZ, Daniela: *Wenn die Musik spielt... Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeldt 1012 (= Film; zgl. Diss., Köln, 2011).
- SCHUMANN, Karl: »*Die Emanzipation des Librettos. Literarische Tendenzen in der modernen Oper*«. In: Lindlar/Schubert 1960, S. 17-24.
- SCHÜTZE, Johannes: »*„Prima la musica?“ Beobachtungen zu Fragen des Opernlibrettos*«. In: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 21 (1977), S. 149-178.
- SMITH, Patrick J.: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London 1970.
- SOLERTI, Angelo: *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin 1903.
- SOLERTI, Angelo: *Gli albori del melodramma. Volume II. I. Ottavio Rinuccini*. Mailand 1904.
- SORGNER, Stefan Lorenz: »*Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie*«. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (Hg.): *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*. Würzburg 2010, S. 15-31.
- STEIERT, Thomas: »*Musiktheater: Zwischen Werkkonzept und Forschungsperspektive*«. In: Mungen 2011a, S. 25-36.
- STEIGER, Klaus Peter: »*Literatur veroperiert. Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper*«. In: Helbig 1998a, S. 120-132.
- STEINBECK, Dietrich: »*Über Aufgaben und Formen des Opernlibrettos*«. In: *Das Opernjournal* 1967/68, 3, S. 4-6.
- STENZL, Jürg: »*Heinrich von Kleists Penthesilea in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/25)*«. In: Schnitzler 1979, S. 224-245.
- »*Azione scenica und Literaturoper*«. In: Pestalozza, Luigi (Hg.): *Luigi Nono*. München 1981 (= Musik-Konzepte, 20), S. 45-57.
- STERNFELD, Frederick William: *The Birth of Opera*. Oxford 1993.
- STOLZE, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung [1994]*. Tübingen 2005.

- STRASSER-VILL, Susanne: »*Literaturoper*«. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Victor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 223-226 (später als: VILL 1994).
- STROHM, Reinhard: »*Händels Opern im europäischen Zusammenhang*«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 37-45.
- »*Partitur und Libretto. Zur Edition von Operntexten*«. In: Lühning/Wiesend 2005, S. 37-56.
- STRUCK, Gustav: »*Die Wende zur Literatur-Oper: Zur 50. Wiederkehr der Salome-Uraufführung*«. In: *Musica* 12 (1955), 8, S. 589-594.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: »*Nachwort*«. In: Ders. (Hg.): *Spectaculum. Texte moderner Opern*. Frankfurt a. M. 1962, S. 329-334.
- SUCHER, Curt Bernd/BROMMER, Michael (Hg.): *Henschels Theaterlexikon. Mit Stückregister*. Darmstadt 2010.
- TANI, Gino: »*Libretto*«. In: D'Amico, Silvio (Hg.): *Enciclopedia dello spettacolo*. Band 6: Guari-Mak. Rom 1959, Sp. 1461-1477.
- TARUSKIN, Richard: »*She do the Ring in different voices*«. In: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), 2, S. 187-197.
- THOMA, Dieter: »*Libretto*«. In: Gurlitt, Wilibald/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Riemann Musik-Lexikon*. Band 3. Sachteil. Mainz 1967, S. 519-522 (Verfassernachweis S. VI).
- THOMAS, Ernst (Hg.): *Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongreß Hamburg 1964*. Im Auftrag des Deutschen Musikkrates herausgegeben von Ernst Thomas. Hamburg 1966.
- TORRES, Jacinto: »*Libretto. B. Historischer Überblick. VI. Das spanische und portugiesische Libretto in Europa und Lateinamerika. 1. Das spanische Libretto (Übersetzt von Christoph Flamm)*«. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Kassel [u. a.] 21996, Sp. 1191-1195.
- TRAUBNER, Richard: *Operetta. A theatrical history* [Garden City 1983]. New York 2003.
- TRILSE-FINKELSTEIN, Jochanan (Hg.): *Theaterlexikon*. Berlin 1977.
- TREICHEL, Hans-Ulrich: »*Arbeit am Libretto. Zur Entstehung des Librettos von Hans Werner Henzes Oper ‚Das verratene Meer‘*«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 33 (1995), 136, S. 364-373.
- TROWELL, Brian: »*Libretto (ii)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 1992, S. 1191-1252.
- »*Libretto (ii)*«. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 2. London 2002, S. 1191-1252.
- TUMAT, Antje: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«*. Kassel [u. a.] 2004 (zgl. Diss., Heidelberg, 2003).
- ULLRICH, Almut: *Die »Literaturoper« von 1970-1990. Texte und Tendenzen*. Wilhelmshaven 1991 (= Veröffentlichungen zur Musikforschung, 11; zgl. Diss., RWTH Aachen, 1990).
- VALENTIN, Erich: »*Dichtung und Oper. Eine Untersuchung des Stilproblems der Oper*«. In: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 138-179.
- VAUGHAN, Virginia Mason: *Othello. A contextual history*. Cambridge [u. a.] 1996.
- VERBAND DER THEATERSCHAFFENDEN DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK (Hg.): *Literaturoper – Opern-Oper – Regietheater. Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt*. Berlin 1988 (= Material zum Theater: Reihe Musiktheater, 36 (=209)).
- VIERHAUS, Rudolf (Hg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*. 3. Band: Einstein – Görner. München 2006 (= 2006a).

- 
- *Deutsche Biographische Enzyklopädie* (DBE). 4. Band: Görres – Hittorp. München 2006 (= 2006b).
  - VILL, Susanne: »Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik – Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth vom 5. bis 7. August 1980«. In: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 493f.
  - »Über Opernrezeption im zeitgenössischen Tanztheater«. In: Wiesmann 1982, S. 211-232.
  - »Literaturoper«. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Victor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 246-250 (Erstdruck STRASSER-VILL 1987).
  - »Das Theater in der Singstimme. Anforderungen an die Analyse vokaler Interpretation«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 71-79.
  - VOLTMER, Ulrike: *Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis*. Saarbrücken [u. a.] 2005 (zgl. Diss., Saarbrücken, 2004).
  - VOSS, Egon: *Musikdrama und Gesangsoper*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*. Band 1 (herausgegeben von Elmar Budde). Frankfurt a. M. 1981, S. 274-304.
  - VRATZ, Christoph: *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg 2002 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 372; zgl. Diss., Wuppertal, 2000).
  - Vysloužil, Jiří: »Zur Frage der Literaturoper im Musiktheater von Leoš Janáček«. In: Chew/Macek 2009, S. 131-137.
  - WAGNER, Richard: *Oper und Drama. Erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik*. Leipzig 1852.
  - *Oper und Drama. Zweiter Theil. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst*. Leipzig 1852.
  - *Oper und Drama. Dritter Theil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Leipzig 1852.
  - WALLNIG, Pia: »Die Verwaltung der Länder: Das Beispiel Neapels und der Österreichischen Niederlande«. In: Seitschek, Stefan et al. (Hg.): *300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des ‚letzten‘ Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs 5. Oktober – 23. Dezember 2011*. Wien 2011, S. 106-111.
  - WALTER, Michael (Hg.): *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*. München 1992; (= 1992a).
  - »Vorwort«. In: Walter 1992a, S. 7f.; (= 1992b).
  - »Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung«. In: Walter 1992a, S. 9-31; (= 1992c).
  - *Versstruktur und Versvertonung in der italienischen Oper*. <http://www.uni-graz.at/michael.walter/Aktuell/Versvertonung.pdf> (27.04. 2012).
  - WEBSTER, James: »Cone's ›Personae‹ and the Analysis of Opera«. In: *College Music Symposium: Journal of the College Music Society* 29 (1989), S. 44-65.
  - »Understanding opera buffa: analysis = interpretation«. In: Hunter, Mary/Webster, James (Hg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge [u. a.] 1997 (= Cambridge studies in opera), S. 340-377.
  - WEIDINGER, Andreas: *Filmmusik*. Konstanz 2006 (= Praxis Film, 21).
  - WEISSTEIN, Ulrich: »The Libretto as Literature«. In: *Books Abroad* 35 (1961), 1, S. 16-22 (= WEISSTEIN 2006, S. 3-16).
  - »Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste«. In: Ders.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart [u. a.] 1968, S. 184-197.
  - *The Essence of Opera*. New York 1969 (»Introduction« auch in: WEISSTEIN 2006, S. 33-42).

- »Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?«  
In: *Neohelicon* 5 (1977), 1, S. 93-123 (später erneut in SCHER 1984a, S. 40-60).
  - »Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology«. In: Konstantinović/Scher/Weisstein 1981, S. 19-30.
  - »Librettology; The Fine Art of Coping With a Chinese Twin«. In: *Literatur und die anderen Künste*. Bayreuth 1982 (= Komparatistische Hefte der Universität Bayreuth, 5/6), S. 23-42.
  - »Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?«. In: Scher 1984a, S. 40-60 (Erstdruck WEISSTEIN 1977).
  - »Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise«. In: Gier 1986a, S. 147-184.
  - »Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Opernzensur«. In: Brockmeier, Peter/Kaiser, Gerhard R. (Hg.): *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg 1996, S. 49-73 (= WEISSTEIN 2006, S. 337-368).
  - »How to Read an Opera. Some Methodological Remarks with Examples Drawn from Mozart's Zauberflöte«. In: Lagerroth/Lund/Hedling 1997, S. 151-166.
  - »'Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man singen'. Varieties of Verbo-Vocal Utterance in Opera«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 155-183.
  - *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*. Edited by Walter Bernhart. Amsterdam [u. a.] 2006 (= Word and music studies, 8).
- WERNER, Theodor Wilhelm: »Libretto«. In: Merker, Paul/Stammler, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Zweiter Band. Jambus-Quatrain. Berlin 1926/1928, S. 205-209.
- WESTRUP, Jack Allan: »Review of Books: The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto. By Patrick J. Smith«. In: *Music and Letters* 52 (1971), 4, S. 433f.
- WIESMANN, Sigrid (Hg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 6).
- »'Disposizioni sceniche' oder 'Gesamtkunstwerk': Wagner, Verdi und die Große Oper«. In: Pompilio, Angelo/Restani, Donatella/Bianconi, Lorenzo/Gallo, F. Alberto (Hg.): *Atti del XIV congresso della Società internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Band 1. Turin 1990, S. 714-720.
- WIESEND, Reinhard: »Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Hinführung«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 15-21; (= 2001a).
- »Mozart und die Operngattungen«. In: Schneider/Wiesend 2001, S. 323-333; (= 2001b).
- WILPERT, Gero von: »Libretto«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1955, S. 309f.
- »Libretto«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. Stuttgart 1989, S. 512.
  - »Libretto«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. Stuttgart 2001, S. 463f.
  - »Literaturoper«. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. Stuttgart 2001, S. 476f.
- WOITAS, Monika: »'Geste' und 'Wort'. Anmerkung zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters«. In: Bayerdörfer 1999a, S. 80-91.
- WOJNO-OWCZARSKA, Ewa: »Zum umstrittenen Begriff der Literaturoper«. In: *Studia niemcoznawcze* 34 (2007), S. 185-193.
- WOLF, Werner: »Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies«. In: Bernhart/Scher/Wolf 1999, S. 37-58.
- »Intermedialität«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*.



- Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [1998]. Stuttgart [u. a.] 2001, S. 284f.
- WORTHEN, William B.: *Drama. Between poetry and performance*. Malden, MA [u. a.] 2010.
- WÜSTER, Eugen: *Einführung in die allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie* [Wien 1979]. Bonn 31991 (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 20).
- WYSS, Ulrich: »Die Inszenierung des Operntexts im Libretto«. In: Dürr et al. 1998a, S. 275-283.
- ZEGOWITZ, Bernd: *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettoproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2012 (zgl. Habil.-Schr., Frankfurt a. M., 2010).
- ZERINSCHKE, Klaus: *Jakob Michael Reinhold Lenz' Werke auf dem Musiktheater. Ein Beitrag zur Strukturbestimmung des Opernlibrettos*. Innsbruck 1981 (zgl. Diss., Innsbruck, 1981).
- »Literatur und Musik«. In: Wischer, Erika (Hg.): *Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Fünfter Band: Das bürgerliche Zeitalter 1830-1914*. Berlin 1984, S. 496-511.
- *Paradigmen zur Untersuchung des Opernlibrettos nach literarischen Vorlagen. Ein Beitrag zur Theoriebildung der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Innsbruck 1990 (zgl. Habil.-Schr., Innsbruck, 1990).
- ZIMA, Peter von (Hg.): *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995; (= 1995a).
- »Vorwort«. In: Zima 1995a, S. 1-28; (= 1995b).
- »Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘. Einleitung«. In: Zima 1995a, S. 1-28; (= 1995c).
- ZOPFF, Hermann: *Grundzüge einer Theorie der Oper. Ein theoretisch-praktisches Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, Dichter und Componisten, Sänger, Capellmeister, Regisseure und Directoren basiert auf den Anforderungen der Gegenwart und auf zahlreiche in den Text verwebte Aussprüche hervorragender Geister. Erster Theil: Die Production*. Leipzig 1868.



## 6.3 Namensregister

### A

Abbate, Carolyn 178, 215, 218, 219, 281, 349, 355  
 Abbiati, Franco 152  
 Abert, Anna Amalie 6, 12, 20, 81, 100, 104, 110, 111, 113, 114, 130, 131, 136, 161, 168, 169, 172, 176, 201, 222, 228  
 Abert, Hermann 18, 65, 75, 100, 110, 111, 185, 186  
 Accorsi, Maria Grazia 313, 376  
 Achberger, Friedrich 65, 130, 201  
 Achberger, Karen 53, 65, 130, 177, 201, 202, 214, 234  
 Adams, John Luther 52  
 Adorno, Theodor W. 132, 246  
 Aikin, Judith P. 33, 280, 282, 285, 374  
 Akhtar, Farhan 315  
 Alberich 372  
 Albert, Heinrich 282  
 Algarotti, Francesco 40, 41, 43, 283  
 Altenmüller, Eckart 410, 411  
 Ambroise, Thomas 356  
 Angermüller, Rudolph 41, 43  
 Anheisser, Siegfried 44, 96, 111, 116, 267  
 Aristoteles 38, 90, 211, 212, 239  
 Artaud, Antonin 404  
 Arteaga, Esteban de 43  
 Artusi, Giovanni 23  
 Assmann, Aleida 368  
 Assmann, Jan 368  
 Åstrand, Hans 170  
 Athene 270  
 Auber, Daniel-François-Esprit 46, 358  
 Auden, Wystan Hugh 3, 47, 51, 52, 71, 107, 109, 110, 111, 203, 311, 421  
 Aureli, Aurelio 319  
 Austin, John L. 405

### B

Bach, Johann Sebastian 416  
 Bach, Susanne 403  
 Bachmann, Claus-Henning 113, 117, 121  
 Bachmann, Ingeborg 47, 51, 52, 55, 61, 71, 82, 151, 245, 260, 290, 292, 297, 311, 421  
 Baldacci, Luigi 123, 152, 317  
 Balestrini, Nassim Winnie 3, 123, 281, 346, 347, 350, 373, 374  
 Balet, Leo 363  
 Ball, Robert Hamilton 175, 176  
 Balme, Christopher 226, 403, 404, 405, 414  
 Bandur, Markus 212  
 Banoun, Bernard 57, 280, 301, 302, 304, 374  
 Bansbach, Karen Renée 56, 65, 130, 149, 163, 201, 234, *Siehe auch* Achberger, Karen  
 Barca, Pedro Calderón de la 28  
 Bardi, Giovanni de' 20, 21, 23  
 Bargagli, Girolamo 21  
 Barthels, Heinrich Ludwig 175, 176  
 Barthes, Roland 179, 181, 188, 216, 349, 406  
 Bartošová, Fedora 301  
 Bartsch, Rudolf Hans 327  
 Basso, Alberto 165, 168  
 Batteux, Charles (Abbé) 38  
 Bauernfeld, Eduard von 285  
 Bauman, Thomas 38, 40, 41, 42, 45, 170, 220, 235, 236  
 Bayerdörfer, Hans-Peter 221, 262, 279  
 Bayreuth, Wilhelmine von 284, *Siehe* Preußen, Friederike Sophie Wilhelmine von  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 71, 126  
 Bechstein, Ludwig 285  
 Beck, Thomas 16, 17, 21, 45, 50, 51, 52, 62, 90, 102, 146, 174, 176, 220, 227, 228, 229, 230, 243, 276, 277, 278, 290, 297, 311, 332, 388, 418  
 Becker, Heinz 14, 15, 51, 130, 146, 159, 178, 262

Beckmesser, Sixtus 47  
 Beethoven, Ludwig van 37, 45, 48, 49, 118, 255, 266, 296, 328, 427  
 Béhar, Pierre 281, 316  
 Beise, Arnd 68  
 Bekker, Paul 96, 110  
 Bellini, Vincenzo 12, 156, 194  
 Benatzky, Ralph 327  
 Benda, Georg Anton (Jiří Antonín) 49  
 Benveniste, Émile 354  
 Berg, Alban 55, 61, 63, 65, 68, 89, 137, 147, 148, 149, 151, 193, 194, 259, 297, 298, 306, 332, 371  
 Berio, Luciano 52, 289, 290  
 Berkoff, Steven 257  
 Berlioz, Hector 47, 296  
 Bernabei, Ercole 32  
 Bernhart, Walter 220, 248, 252, 253, 276  
 Bernicke, Astrid 11  
 Berté, Heinrich 327  
 Betzwieser, Thomas 46, 281, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 374, 375  
 Bianconi, Lorenzo 317  
 Bidmon, Robert K. 319  
 Bie, Oscar 3, 11, 17, 20, 26  
 Biedenfeld, Ferdinand von 70, 285  
 Bielefeldt, Christian 281, 290, 291, 292, 293, 336, 374  
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 285  
 Birkenhauer, Theresia 421  
 Birtwistle, Harrison 54  
 Bis, Hippolyte Louis Florent 70  
 Bizet, Georges 46, 115, 118, 137, 155, 224  
 Blacher, Boris 63, 109  
 Blaser, Robin 54  
 Blichmann, Diana 28, 29, 36, 281, 313, 314, 376  
 Blum, Carl 47, 285  
 Blum, Robert 175, 176  
 Blume, Friedrich 169  
 Boccaccio 13, 66  
 Bode, Andreas 351, 352  
 Bogner, Ralf Georg 74  
 Bohn, Rainer 412  
 Boieldieu, François-Adrien 46  
 Boito, Arrigo 47, 48, 51, 122, 229, 235, 243, 304, 312, 314, 315, 319, 320, 322, 358  
 Bonaparte, Napoléon 221  
 Bonds, Mark Evan 379  
 Borcherdt, Hans Heinrich 107  
 Borchmeyer, Dieter 11, 13, 26, 69, 85, 89, 90, 170, 176, 220, 234, 235, 292, 332, 341, 349, 350, 351  
 Borghi, Giovanni Battista 224  
 Borris, Siegfried 63  
 Borsa, Matteo 41  
 Boughton, Rutland 63  
 Boulez, Pierre 52  
 Bowman, Walter Parker 175, 176  
 Bragaglia, Leonardo 123, 152  
 Brahms, Johannes 132, 250, 323  
 Brandenburg, Daniel 140, 358  
 Braunschweig-Lüneburg, Anton Ulrich von 282, 284  
 Braunthal, Karl Johann Braun Ritter von 285  
 Brecher, Gustav 96, 111, 115, 267  
 Brecht, Bertolt 17, 47, 71, 82, 180, 194  
 Brecht, Christoph 315  
 Bressand, Friedrich Christian 32  
 Bretzner, Christoph Friedrich 325  
 Briegel, Wolfgang Carl 31  
 Brito, Manuel Carlos de 170  
 Britten, Benjamin 68, 155, 257, 297  
 Brod, Max 302  
 Brommer, Michael 175  
 Broschi, Carlo 36, 314, *Siehe auch* Farinelli  
 Brown, Calvin S. 39, 87, 123, 124, 125, 129, 130, 134, 135, 162, 163, 177, 205, 234, 248, 253  
 Brütting, Ulrike 331

Brzoska, Matthias 289  
 Buchner, August 32, 33, 282  
 Büchner, Georg 65, 68, 89, 110, 147, 227, 259, 284  
 Budden, Julian 63, 64, 169, 175, 176, 220, 277  
 Bullard, Beth 279  
 Bulthaupt, Heinrich 96, 97, 102, 108, 111, 125  
 Bunker, Chang 212  
 Bunker, Eng 212  
 Burde, Wolfgang 57, 220, 277  
 Burke, Kenneth 408  
 Burns, Elizabeth 404  
 Burton, Tim 315  
 Busch, Barbara 73, 281, 297  
 Buschmeier, Gabriele 3, 26, 27, 28, 170, 220, 221, 242, 243, 265, 279  
 Busenello, Giovanni Francesco 25, 28, 155, 313  
 Busoni, Ferruccio 48, 52, 102, 108, 111, 122, 125, 228, 235, 310, 311, 344, 345  
 Busse, Bodo 11  
 Büssel, Alois Joseph 285  
 Butler, Judith 407

**C**

Caccini, Giulio 15, 21, 379  
 Cage, John 52  
 Cagli, Bruno 168  
 Cahusac, Louis de 39  
 Calella, Michele 37  
 Calzabigi, Ranieri de' 41, 42, 43, 82, 268  
 Cambert, Robert 166  
 Cammarano, Salvatore 47, 319  
 Campra, André 39  
 Capece, Carlo Sigismondo 368  
 Čapek, Karel 301  
 Carter, Elliott 53, 54  
 Carter, Tim 34, 35  
 Caspari, Georg 96, 111, 115, 267  
 Cassi Ramelli, Antonio 123, 152, 168, 201  
 Castelli, Ignaz Franz 285, 357  
 Casti, Giovanni Battista 40  
 Catalani, Alfredo 47  
 Cavalieri, Emilio de' 15, 21, 138  
 Cavalli, Francesco 28  
 Čech, Svatopluk 301  
 Červinka, Vincenc 301  
 Cesare, Gaetano 51, 310  
 Cesti, Antonio 32, 236  
 Chamness, Nancy O. 123, 280, 344, 345, 374  
 Charell, Erik 327  
 Charlton, David 140, 170, 220, 246, 276  
 Charpentier, Marc-Antoine 39  
 Chatman, Seymour 348  
 Cherubini, Luigi 353  
 Chew, Geoffrey 58, 77, 281, 300, 301, 304, 374  
 Chézy, Helmina von 64, 285  
 Child, Harold 54, 98, 99, 103, 110, 111, 112, 122, 234, 269  
 Chomsky, Noam 330  
 Christ, Karl-Heinz 121, 201  
 Claudel, Paul 47  
 Claudius, Otto 69  
 Clayton, Desmond 314  
 Clayton, Martin 349, 350  
 Clayton, Michael 281  
 Clemens IX. 140  
 Clüver, Claus 252  
 Cocteau, Jean 47  
 Cone, Edward T. 107, 130, 178, 201, 215, 216, 217, 218, 220, 237, 243, 276, 334, 348, 349, 355  
 Contarini, Gaspar 315  
 Corasio, Artino 36, *Siehe auch* Metastasio  
 Corneille, Pierre 28  
 Cornelius, Peter 47, 53, 261, 371  
 Corsi, Jacopo 20, 21  
 Cossa, Pietro 304  
 Cramer, Heinz von 109, 110, 111  
 Crescimbeni, Giovanni Maria 28, 29, 35

Crommelynck, Fernand 73

## D

d'Albert, Eugen 53, 149  
 D'Amico, Silvio 168  
 D'Annunzio, Gabriele 63, 304  
 Dach, Simon 31, 282  
 Dahlhaus, Carl 4, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 43, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 75, 76, 77, 85, 91, 93, 127, 130, 131, 132, 133, 148, 159, 162, 164, 171, 177, 185, 188, 191, 192, 197, 198, 199, 204, 210, 211, 213, 214, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 243, 247, 248, 256, 259, 260, 261, 264, 276, 277, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 317, 324, 325, 349, 352, 374, 411  
 Dallapiccola, Luigi 113, 121, 152, 289  
 Danuser, Hermann 58, 63, 65, 352  
 Dargomyżskij, Aleksandr 55, 63, 148, 173, 398  
 Daun, Wirich Philipp Graf von und zu 140  
 De Lemene, Francesco 28  
 De Sanctis, Francesco 152  
 de' Paoli, Domenico 152  
 Debussy, Claude 53, 55, 62, 63, 77, 149, 169, 175, 224, 306, 316  
 Dechant, Hermann 11, 15, 20, 21, 24, 29, 30, 31, 32, 35, 41, 42, 47, 50  
 Dedekind, Constantin Christian 282  
 Dedner, Burghard 68  
 Delibes, Léo 16, 219  
 Della Corte, Andrea 168  
 Delmar, Axel (eigentlich Alexander Hans Waldemar von Demandowsky) 379  
 Dent, Edward J. 94, 96, 106, 110, 111, 115, 125, 145, 165, 166, 167, 176, 177, 266, 267, 313  
 Deppermann, Arnulf 411  
 Derrida, Jacques 349, 407  
 Deslandres, Adolphe Edouard Marie 69  
 Destouches, André Cardinal 39  
 Devrient, Eduard 285  
 Diderot, Denis 43, 126  
 Dionysos 270  
 Döhring, Sieghart 14, 26, 33, 104, 157, 164, 281, 310, 311, 321, 353, 372, 392, 394, 398  
 Donin-Janž, Beatrice 170, 220, 223, 224, 277, 279  
 Donizetti, Gaetano 12, 47, 115, 148, 194, 308  
 Dorn, Heinrich 95, 110  
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 301  
 Draeseke, Felix 48  
 Dryden, John 34, 47  
 Dukas, Paul 149, 250  
 Dumas, Alexandre (fils) 302  
 Durante, Sergio 219, 220, 279  
 Durazzo, Giacomo 41  
 Düringer, Philipp Jakob 175, 176  
 Dürr, Karl-Friedrich 130, 147, 163, 205  
 Dürr, Walther 221, 265, 279, 416, 418, 422, 423, 424  
 Dusapin, Pascal 53, 54  
 Dusch, Alexander von 285  
 Duse, Eleonora 304  
 Duveyrier, Charles 70  
 Dworak, Erich A. 56, 113, 119, 120, 126  
 Dyck-Hemming, Annette van 171

## E

Ebb, Fred 315  
 Eckschlager, Joseph August 285  
 Eco, Umberto 15, 182, 183, 187, 190, 216, 406  
 Egénieff, Franz 96  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 130, 145, 146, 147, 162, 163, 165, 171, 228, 229, 418  
 Egger, Max 327  
 Egk, Werner 52, 311  
 Ehrenhaus, Martin 95, 110, 111  
 Ehrmann, Sabine 24, *Siehe auch* Ehrmann-Herfort, Sabine  
 Ehrmann-Herfort, Sabine 23, 24, 26, 47, 325  
 Einem, Gottfried von 63, 109

Einstein, Alfred 40, 171  
 Ellmenreich, Frederike 285  
 Elmenhorst, Heinrich 32  
 Emerson, Caryl 245  
 Engel, Titus 5, 53, 281, 350, 351  
 Erhardt, Otto 95, *Siehe* Ehrenhaus, Martin  
 Erkel, Ferenc 46  
 Ettl, Helga 175, 176, 177  
 Euripides 64  
 Euryale 270  
 Evreinov, Nikolaj 404

## F

Fabbri, Paolo 168, 317  
 Fabrizi, Paolo 69  
 Faggioli, Michelangelo 140  
 Farinelli 36, 314, *Siehe auch* Broschi, Carlo  
 Faustini, Marco 314  
 Federico, Gennaro Antonio 27  
 Feind, Barthold 32, 45, 283  
 Feld, Leo 95, 110  
 Fenton, Geoffrey 315  
 Féral, Josette 407  
 Ferrari, Benedetto 48, 313  
 Fiebach, Joachim 404  
 Filippi, Paola Maria 57, 280, 303  
 Fink, Gottfried Wilhelm 70  
 Fischer, Erik 40, 65, 174, 177, 181, 185, 186, 187, 188, 190, 204, 213, 214, 221, 228, 239, 263, 275, 334  
 Fischer, Jens Malte 93, 177, 206, 207, 340  
 Fischer-Lichte, Erika 64, 175, 181, 182, 183, 184, 185, 190, 213, 247, 250, 269, 276, 329, 357, 366, 367, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 415, 420  
 Flaherty, Gloria 32, 93  
 Flamm, Christoph 170  
 Flückiger, Barbara 425  
 Folena, Gianfranco 376  
 Fontana, Ferdinando 30, 304  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 423  
 Fortner, Wolfgang 109, 110, 111, 113, 121, 149  
 Förtsch, Johann Philipp 32  
 Fosse, Bob 315  
 Foucault, Michel 216, 330  
 Franchetti, Alberto 304  
 Franck, Johann Wolfgang 32  
 Frank, Joseph 127  
 Frankowski, Hans 327  
 Franz I. 42  
 Franzos, Karl Emil 89  
 Frehsee, Martin 379  
 Freytag, Gustav 239  
 Fricke, Harald 54, 63, 69, 78, 177, 199, 214, 234, 235, 261, 269, 302, 332  
 Friedrich der Große *Siehe* Friedrich II.  
 Friedrich II. 45, 284  
 Friedrich, Götz 17, 427  
 Frigg, Roman 254  
 Frigimelica, Girolamo 155, 156, 221  
 Fuchs, Georg 403  
 Füger, Wilhelm 220, 260

## G

Gagliano, Marco da 22  
 Galilei, Galileo 21  
 Galilei, Vincenzo 21  
 Gallup, George 319  
 Galuppi, Baldassare 37  
 Gänzl, Kurt 175  
 Gasparini, Francesco 223  
 Gatty, Nicholas Comyn 166, 176  
 Gay, John 146, 255, 257  
 Gebhardt, Armin 104, 111, 228, 264  
 Gehe, Eduard 285  
 Geibel, Emanuel 285  
 Geltinger, Christian 91, 241, 280, 284, 285, 374  
 Gemoll, Wilhelm 88  
 Genette, Gérard 308, 354

Georgiades, Thrasybulos 132, 148, 162  
 Gerhard, Anselm 211  
 Gerhartz, Leo Karl 22, 23, 35, 36, 57, 63, 113, 116, 117, 118, 122, 136, 156, 177, 193, 213, 234, 264, 425  
 Ghislanzoni, Antonio 29, 51, 310  
 Giacosa, Giuseppe 224  
 Giazotto, Remo 380  
 Gier, Albert 5, 11, 12, 13, 15, 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 36, 38, 41, 42, 43, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 57, 64, 65, 66, 68, 70, 75, 77, 78, 86, 89, 91, 93, 116, 122, 123, 159, 167, 174, 176, 177, 178, 179, 187, 204, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 220, 221, 223, 227, 228, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 259, 264, 269, 273, 276, 277, 278, 280, 281, 285, 287, 289, 293, 294, 296, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 317, 323, 324, 326, 327, 329, 332, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 358, 365, 367, 370, 373, 376, 377, 378, 388, 391, 393, 397, 416, 420, 430  
 Gilbert, Robert 327  
 Gilbert, William Schwenck 47, 257, 326  
 Giocosa, Giuseppe 47  
 Giordano, Umberto 47  
 Giraldi, Giovanni Battista 315  
 Giteau, Cécile 175, 176  
 Glanert, Detlev 58, 231  
 Glass, Philip 52, 368  
 Glinka, Michail Ivanovič 46  
 Gluck, Christoph Willibald 3, 27, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 53, 81, 115, 118, 242, 268, 317, 366  
 Gmys, Marcin 77  
 Goethe, Cornelia 344  
 Goethe, Johann Wolfgang von 45, 47, 48, 70, 71, 83, 107, 126, 135, 166, 237, 239, 241, 251, 283, 284, 339, 340, 341, 342, 343, 356  
 Goffman, Erving 404  
 Gogol, Nikolai Wassiljewitsch 55, 110, 307  
 Goldoni, Carlo 37, 47, 224, 314  
 Goldschmidt, Berthold 73  
 Goldsmith, Oliver 343  
 Gollmick, Carl 285  
 Gommel, Caroline 280, 331, 346, 350, 374, 384  
 Gorter, Albert 379  
 Goslich, Siegfried 30, 70, 103, 110, 130  
 Gostomzyk, Swantje 58, 74, 75, 92, 122, 215, 217, 218, 281, 297, 298, 299, 300, 331, 332, 337, 344, 349, 373, 374, 375, 376, 388, 401, 415  
 Gottsched, Johann Christoph 23, 33, 283  
 Gounod, Charles 122  
 Gozzi, Carlo 70  
 Grabbe, Christian Dietrich 284, 285  
 Grabu, Louis 34  
 Graener, Paul 149  
 Granichstaedten, Bruno 327  
 Gravina, Gian Vincenzo 28, 29  
 Gräwe, Karl Dietrich 24, 57, 64, 177, 182, 204, 205, 414  
 Gredy, Friedrich Melchior 285  
 Grell, Petra 44, 55, 56, 81, 91, 136, 177, 221, 260, 261, 277, 290  
 Grétry, André-Ernest-Modeste 49, 50, 356, 397  
 Griesel, Yvonne 338  
 Griffiths, Paul 45, 54, 300  
 Grillparzer, Franz 45, 47, 126, 284, 285  
 Grimm, Friedrich Melchior Baron von 27, 43  
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 110  
 Gronda, Giovanna 317  
 Gröning, Karl 175, 176  
 Groos, Arthur 11, 14, 177, 206, 207, 213, 340  
 Großmann, Stephanie 281, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 386  
 Grove, George 165  
 Gruber, Gerold W. 220, 247, 248, 276  
 Gruhn, Wilfried 422, 423, 424  
 Gryphius, Andreas 31, 32, 47, 82  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 177, 209, 214, 228, 229  
 Günther, Ursula 159

Gurlitt, Manfred 63, 147  
Gurlitt, Wilibald 171

## H

Haas, Willy 113, 121  
Hackländer, Friedrich Wilhelm 47, 285  
Hacks, Peter 4, 130, 143, 149, 150, 163, 228, 229  
Halévy, Ludovic 46, 261  
Halliwell, Michael 4, 52, 220, 243, 252, 253, 276, 281, 347, 348, 349, 350, 374, 375, 376  
Hammerstein, Oscar 326, 349  
Händel, Georg Friedrich 45, 118, 146, 368  
Hansen-Löve, Aage A. 257  
Hanslick, Eduard 131, 270  
Harbison, Paul 53  
Harnoncourt, Nikolaus 21, 22  
Harris, Ellen T. 34, 170, 220  
Harsdörffer, Georg Philipp 32, 82, 282  
Hartmann, Tina 280, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 352, 374, 376  
Hartung, Manuel J. 209  
Harweg, Roland 220, 250, 276, 417, 418  
Hase, Johann Adolph 44  
Haupt, Theodor von 70  
Hauptmann, Gerhart 105, 226  
Hauptmann, Silvia 198, 281, 287, 288, 289, 373, 374, 375  
Haußwald, Günter 130, 142, 143, 162, 163, 228  
Hawthorne, Nathaniel 346  
Haydn, Joseph 249, 371  
Haym, Nicola Francesco 319  
Hebbel, Friedrich 47, 285  
Hedling, Erik 253  
Heidenreich, David Elias 282  
Heigel, Cäsar Max 285  
Heine, Heinrich 63  
Heinrich IV. 21  
Heinrich VIII. 308  
Heinrich, Klaus 281, 307, 376  
Heiseler, Bernt von 113, 117, 121  
Helbig, Jörg 220, 258  
Helbo, André 181  
Held, Wilhelm 70  
Henneberg, Claus H. 3, 55, 61, 63, 177, 178, 197, 314  
Henze, Hans Werner 3, 51, 64, 71, 109, 151, 231, 290, 292, 297, 306, 358  
Henze-Döhring, Sabine 45, 46, 49, 50, 51, 326  
Hepokoski, James A. 315  
Her, Christian 380  
Herder, Johann Gottfried 47, 340  
Herkman, Juha 346  
Herloßsohn, Karl 175, 176  
Hermant, Jost 201  
Hermes 270  
Herrmann, Max 385, 403  
Hervé (Louis Auguste Florimond Ronger) 326  
Herz, Joachim 110, 111  
Hesiod 154  
Heyn, Thomas 58  
Hickethier, Knut 412  
Hidalgo, Juan 28  
Hindemith, Paul 56, 109, 247, 331  
Hirsch, Franz 94, 111  
Hirschfeld, Leo *Siehe* Feld, Leo  
Hirschfeld, Victor *Siehe* Léon, Victor  
Hiß, Guido 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 213, 220, 239, 246, 251, 255, 263, 275, 276, 334, 366  
Hjelmslev, Louis 188  
Hochradl, Karin 281, 352, 373, 374  
Hoffmann, E.T.A. 16, 45, 47, 50, 70, 126, 203, 331, 353  
Hoffmann, Willy 105  
Hofmannsthal, Hugo von 29, 50, 53, 71, 81, 82, 85, 105, 146, 229, 261, 266, 302, 303, 310, 327, 356, 395, 429  
Hogarth, William 54, 78  
Holbein, Franz Ignaz von 69, 285

Holland, Dietmar 89, 130, 147, 148, 162, 163, 295  
Hollitzer, (österreichische Firmengruppe) 377  
Holstein, Franz von 48  
Holtbernd, Benedikt 343  
Holtei, Karl von 285  
Homer 270, 309  
Hommel, Friedrich 60, 61, 210  
Honegger, Arthur 149  
Honegger, Marc 172  
Honolka, Kurt 23, 24, 31, 47, 83, 86, 113, 114, 115, 116, 123, 130, 148, 154, 176, 226, 233, 267, 311, 317, 340  
Honzl, Jindřich 181  
Horaz 126, 127  
Horrible, Harry 188  
Hortschansky, Klaus 220, 221, 222, 279  
Hoven, Johann 70  
Huber, Klaus 149  
Huber, Wolfgang 33, 108, 110, 111  
Hudemann, Ludwig Friedrich 283  
Hueffer, Francis 165, 176, 228, *Siehe* Hüffer, Franz  
Hüffer, Franz 165, 166, 167, 228  
Hugo, François-Victor 315  
Hugo, Victor-Marie 302  
Hülk, Walburga 407  
Humboldt, Wilhelm von 350  
Humperdinck, Engelbert 68  
Hunold, Christian Friedrich 45, 283, *Siehe auch* Menantes  
Hunter, Matthew C. 254

## I

Ibsen, Henrik 199  
Iffland, August Wilhelm 70  
Illica, Luigi 47, 224, 304  
Ingarden, Roman 132, 268, 269  
Irving, Washington 346  
Iser, Wolfgang 188  
Istel, Edgar 53, 55, 75, 77, 78, 86, 96, 97, 98, 99, 103, 110, 111, 112, 113, 115, 122, 125, 168, 201, 234, 304, 384  
Ivanovich, Cristoforo 34

## J

Jacobshagen, Arnold 41, 42, 43  
Jacovacci, Vincenzo 226  
Jahn, Bernhard 265, 319  
Jähns, Friedrich Wilhelm 381  
Jakobson, Roman 188, 189  
James, Henry 346, 347, 349  
Janáček, Leoš 55, 149, 194, 300, 301, 302  
Janke, Pia 280, 282  
Jarrell, Michael 302  
Jarry, Alfred 149  
Jelinek, Elfriede 47, 240, 352, 353  
Jeuland-Meynaud, Maryse 130, 133, 134, 152, 153, 154, 160, 162, 163, 223  
Jiránek, Jaroslav 220, 250, 251, 276, 411  
Johar, Karan 315  
Jolles, André 99, 100  
Jommelli, Niccolò 41, 42  
Jones, James Sidney 326  
Jouy, Victor-Joseph Étienne de 70, 288  
Juan, Don 148  
Junold, Arkadi 58, 281  
Just, Klaus Günther 4, 23, 31, 32, 45, 92, 108, 123, 130, 136, 163, 177, 203, 234

## K

Kafka, Franz 64, 71, 109, 110, 421  
Kagel, Mauricio 52, 72, 148  
Kaindl, Klaus 116, 176, 221, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 296  
Kallman, Chester 3, 51  
Kálmán, Emmerich 326  
Kämmerer, Sebastian 16, 17

Kandar, John 315  
 Kanzog, Klaus 130, 150, 162, 163, 228  
 Katharina die Große 235  
 Kattenbelt, Chiel 346  
 Keiser, Reinhard 32, 33  
 Kerll, Johann Caspar von 31, 32  
 Kerman, Joseph 106, 107, 110, 111, 112, 123, 125, 134, 145, 217, 225, 233, 317, 418  
 Kessler, Frank 354  
 Khan, Farah 315  
 Kierkegaard, Søren 126  
 Kind, Johann Friedrich 30, 64, 285  
 Kirnberger, Johann Philipp 249  
 Kivy, Peter 178, 217, 218, 220, 357  
 Klassen, Janina 369  
 Klebe, Giselher 4, 57, 177  
 Klein, Hans-Günter 177  
 Kleindiek, Jürgen Walter 366  
 Kleist, Heinrich von 55, 150, 151, 245, 293, 304, 305  
 Klerr, Johann Baptist 69  
 Kließ, Werner 175, 176  
 Kloiber, Rudolf 165  
 Kloppenburg, Josef 426  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 45  
 Knepler, Georg 423  
 Knoller, Richard 315  
 Koch, Hans-Albrecht 342  
 Koebner, Thomas 57, 177, 202, 203, 214, 234, 235, 269, 332  
 Köhler, Kai 58, 62, 280, 304, 374  
 Kolesch, Doris 175  
 König, Johann Ulrich von 32, 45, 283  
 Konold, Wulf 16, 165, 177, 191, 192, 213, 214, 260, 264  
 Konstantinović, Zoran 177  
 Korngold, Erich Wolfgang 149, 426  
 Kosch, Wilhelm 175, 176  
 Kost, Katharina 221  
 Kostakeva, Maria 170  
 Kowald, Cäcilie 13, 280, 323, 324, 325, 373, 374  
 Kowzan, Tadeusz 181  
 Kramer, Lawrence 253  
 Krämer, Sybille 407  
 Krauss, Clemens 40  
 Kraussold, Max 102, 103, 110, 111, 228  
 Krautscheid, Jutta 15  
 Krenek, Ernst 56, 110, 111, 115, 149, 177, 214, 234  
 Kretschmar, Hermann 369  
 Kreutzer, Conradin 64, 69, 70  
 Kreutzer, Hans Joachim 61, 130, 150, 151, 162, 163, 220, 228, 276  
 Kreuzer, Anselm C. 427  
 Krieger, Johann (der Jüngere) 32  
 Kristeva, Julia 67, 78, 294  
 Krones, Hartmut 220, 249, 276, 279, 371  
 Kühn, Ulrich 49, 221, 255, 281, 423  
 Kühnel, Jürgen 177, 203  
 Kunath, Martin 12, 99, 100, 110, 111, 136  
 Künneke, Eduard 327  
 Kupsch, Carl Gustav 69  
 Kuss, Malena 170  
 Kusser, Johann Sigismund 32  
 Kutscher, Artur 385, 403

## L

Lacan, Jaques 291  
 Lachenmann, Helmut 324, 352, 368  
 Lachmann, Hedwig 63  
 Lachmayer, Herbert 376  
 Lachner, Franz 70  
 Lachner, Vinzenz 70  
 Lafite, Carl 327  
 Lagerroth, Ulla-Britta 253  
 Lalli, Domenico 314  
 Lamartine, Alphonse de 322  
 Landi, Steffano 26  
 Landon, Alf 319  
 Lautenschläger, Philine 39

Lazardzig, Jan 175  
 Le Cerf de La Viéville, Jean-Laurent 27  
 Lecocq, Alexandre Charles 326  
 Lehár, Franz 326, 327  
 Lehmann, Hans-Thies 404, 406  
 Lehnen-Beyel, Ilka 411  
 Leich, Karl 14, 155, 221  
 Leisi, Ernst 23, 178, 198, 267  
 Lemaire, Ferdinand 54  
 Lenk, Sabine 354  
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 13, 71, 151  
 Leo, John 315  
 Léon, Victor 95  
 Leoncavallo, Ruggero 158, 194, 236  
 Leopold, Silke 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 140, 170, 220  
 Leroux, Gaston 13  
 Lessing, Gotthold Ephraim 39, 48, 126, 127, 133, 199, 283  
 Lévi-Strauss, Claude 188  
 Lewald, August 11, 285  
 Lewkenor, Lewes 315  
 Liebermann, Rolf 109, 113, 121  
 Liebscher, Julia 221, 263, 264, 279, 417  
 Lindemann, Frido 95, 98, 100, 106, 110, 112, 122, 234, 240  
 Lindenberger, Herbert 177, 192, 193, 213, 214, 220, 233, 234, 246, 276, 281, 349, 350  
 Lindpaintner, Peter Joseph von 70  
 Linhardt, Marion 325, 326, 329  
 Link, Klaus-Dieter 12, 13, 15, 23, 96, 108, 130, 136, 144, 145, 162, 163  
 Linke, Angelika 411  
 Lion, Ferdinand 331  
 Lippmann, Friedrich 14, 113, 114, 130, 156  
 Lippold, Ekkehard 101  
 Livius, Titus 309  
 Lloyd-Webber, Andrew 356  
 Lobe, Johann Christian 47, 285  
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian 83  
 Lobonova, Marina 170  
 Locle, Camille du 47  
 Lohmann, Peter 94, 110  
 Löhner, Johann 32  
 Löhner-Breda, Fritz 327  
 Lorca, Federico Garcia 109  
 Lortzing, Albert 47, 53, 261, 285  
 Loskant, Christiane 220, 276, 277  
 Lothringen, Franz Stephan von Siehe Franz I.  
 Lotman, Jurij 184, 188, 251, 364, 366, 367, 368, 369, 372  
 Lüderssen, Caroline 281, 289, 346, 373, 374  
 Ludwig XIV. 14, 38  
 Ludwig, Christian Gottlieb 283  
 Lühning, Helga 12, 221, 265, 266, 279  
 Lulé, Susanna 412, 413  
 Lully, Jean-Baptiste 26, 27, 38, 39, 42, 166, 240  
 Lund, Hans 253  
 Luxinger, Marcel 351  
 Luzio, Alessandro 51, 310  
 Lyser, Ludewig Peter August 285

## M

Maazel, Lorin 53  
 Macdonald, Hugh 301, 316  
 Macek, Petr 58, 77, 281, 300  
 Macnutt, Richard 14, 167, 169, 170, 172, 176, 220, 278, 281, 430  
 Maehder, Jürgen 57, 177, 220, 246, 276, 277, 278, 303, 380  
 Maeterlinck, Maurice Polydore Marie Bernard 53, 63  
 Maffei, Andrea 63, 303, 315  
 Maffei, Scipione 28, 313  
 Malibran, Maria 155  
 Malipiero, Gian Francesco 23, 24, 149  
 Mallarmé, Stéphane 425  
 Mann, Thomas 69

Marais, Marin 39  
 Marcello, Benedetto 11, 44  
 Marecotti, Giorgio 379  
 Marggraff, Hermann 175, 176  
 Marschner, Heinrich 30, 49, 50, 64, 218  
 Marshall, Rob 315  
 Marx, Peter W. 20, 338, 339, 394, 402, 408, 409  
 Mascagni, Pietro 47, 55, 63, 106, 158, 194, 303, 304  
 Maschka, Robert 165  
 Massenet, Jules 115, 224  
 Massenkeil, Günther 172  
 Mathauser, Zdeněk 250  
 Matisse, Henri 413  
 Matt, Peter von 429  
 Mattheson, Johann 45, 283  
 Matussek, Peter 406  
 Matzat, Wolfgang 360  
 Maupassant, Guy de 110  
 Maus, Fred Everett 216  
 Max, Hans 327  
 Mayer, August 70  
 Mayrhofer, Johann Baptist 285  
 Mazarin, Jules bzw. Giulio 26  
 Mazzocchi, Domenico 26  
 Mazzolà, Caterino 36  
 McLuhan, Marshall 260  
 Medici, Maria de' 21  
 Medusa 270  
 Mehlretter, Florian 220, 222, 234, 276, 277  
 Méhul, Étienne-Nicolas 12  
 Mei, Girolamo 21  
 Meier, Reinhart 265  
 Meilhac, Henri 46  
 Mejo, Franz 69  
 Melville, Hermann 297  
 Menantes 45, *Siehe* Hunold, Christian Friedrich, *Siehe auch* Hunold, Christian Friedrich  
 Menchelli-Buttini, Francesca 36, 37  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 70  
 Menotti, Gian Carlo 155  
 Mercandante, Saverio 47  
 Mesterházi, Máté 170  
 Metastasio 28, 30, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 45, 56, 82, 85, 89, 144, 196, 219, 235, 242, 243, 268, 283, 309, 313, 314, 319, 320, 341  
 Meyerbeer, Giacomo 46, 51, 118, 146, 219, 261, 321  
 Meyer-Kalkus, Reinhart 306  
 Meyers, Ari Benjamin 148  
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 188  
 Michels, Ulrich 22  
 Micke, Arthur 116, 221, 267, 273, 274, 275, 278  
 Mihalovici, Marcel 110  
 Milhaud, Darius 236  
 Millenet, Johan Heinrich 285  
 Millöcker, Carl 325, 326  
 Minato, Nicolò 319  
 Mishima, Yukio 231  
 Mittelberg, Ute 280, 282  
 Mojsisovics von Mojsvár, Roderich 103, 104  
 Molière 26, 110  
 Möller, Hartmut 368, 369, 370  
 Moniglia, Giovanni Andrea 14  
 Moniuszkos, Stanisław 46  
 Montèclair, Michel Pignolet de 39  
 Montemezzi, Italo 304  
 Monterosso, Raffaello 152  
 Monteverdi, Claudio 15, 23, 24, 25, 40, 137, 141, 310, 352  
 Monteverdi, Giulio Cesare 23, 24, 40  
 Mörike, Eduard 285  
 Mösch, Stephan 55, 57, 58, 65, 75, 76, 77, 82, 92, 94, 100, 101, 114, 177, 281, 297  
 Mosel, Ignaz Franz von 353  
 Möser, Justus 283  
 Motte, Diether de la 113, 118, 121, 262, 279, 425  
 Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich Karl Baron de la 45  
 Motte-Haber, Helga de la 426, 427  
 Mounin, Georges 181

Mozart, Wolfgang Amadeus 12, 18, 36, 37, 40, 43, 44, 45, 53, 81, 89, 99, 118, 137, 139, 149, 158, 193, 249, 284, 325, 328, 354, 363, 429  
 Mukařovský, Jan 181  
 Müller, Heiner 130, 184  
 Müller, Ingo 280, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 341, 345, 374, 375, 376, 388  
 Müller, Jürgen E. 67, 220, 354, 412  
 Müller, Klaus Peter 181  
 Müller, Ralph 113, 121, 122, 234  
 Müller, Reto 281  
 Müller, Ulrich 147, 220, 258, 276, 277, 327  
 Müller-Blattau, Joseph 123, 422  
 Müller-Einigen, Hans 327  
 Müller-Lindenberg, Ruth 281, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 374  
 Mundry, Isabel 53, 54  
 Mungen, Anno 19  
 Münz, Rudolf 404  
 Muratori, Ludovico Antonio 28  
 Murray, Gilbert 64  
 Mussorgskij, Modest 54, 55, 194, 302, 306, 307

## N

Nasolini, Sebastiano 221  
 Nattiez, Jean-Jacques 420  
 Neef, Sigrid 55  
 Neher, Caspar 69  
 Nestroy, Johann Nepomuk 13, 326  
 Netrebko, Anna 351  
 Neubauer, John 253  
 Neumann, Peter Horst 130, 133, 162  
 Neumeister, Erdmann 45, 283  
 Neuwirth, Olga 352  
 Newman, Alfred 426  
 Newman, Jane O. 136  
 Nicolai, Otto 30  
 Nicolodi, Fiamma 376  
 Nieder, Christoph 4, 11, 82, 93, 136, 173, 174, 176, 177, 178, 213, 214, 215, 228, 234, 280, 340  
 Nietzsche, Friedrich 291  
 Nono, Luigi 289  
 Nutter, Charles 16  
 Nyström, Esbjörn 82, 280, 336, 337, 339, 373, 374, 376, 415

## O

Oberbeil, Horst 56, 57, 281, 302  
 Oellers, Norbert 265  
 Oertzen, Carl Ludwig von 70  
 Offenbach, Jacques 46, 194, 325, 326, 359  
 Opitz, Martin 32, 33, 47, 82, 233, 282  
 Orff, Carl 113, 121  
 Orgel, Stephen 394  
 Ortkemper, Hubert 36  
 Osthoff, Wolfgang 48, 178  
 Ostrowski, Nikolai Alexejewitsch 301  
 Overbeck, Anja 23, 24, 281, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 360, 366, 373, 374, 376, 378

## P

Paech, Joachim 220, 257, 260, 278  
 Paliani, Louis 14  
 Panagl, Oswald 56, 58, 60, 281, 302  
 Pankow, Edgar 281, 311  
 Pariati, Pietro 35, 223  
 Parker, Roger 177, 178, 206, 213, 215, 218, 340  
 Pavis, Patrice 181, 366  
 Pepusch, Johann Christoph 146  
 Pergolesi, Giovanni Battista 27, 166  
 Peri, Jacopo 15, 21, 22, 25, 138  
 Perrin, Pierre 26  
 Petersen, Peter 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 91, 110, 126, 220, 261, 277, 293, 297, 298, 305, 335, 371  
 Petrarca, Francesco 37



Petri, Horst 123, 128  
 Peyser, Herbert F. 96, 111, 115, 267  
 Pfeiffer, Carl 357  
 Pfister, Kurt 147  
 Pfister, Manfred 333, 337, 338, 339, 348, 355, 373, 405, 408, 409  
 Pfitzner, Hans 3, 75, 101, 111, 120  
 Piave, Francesco Maria 47, 319, 321  
 Piccini, Niccolò 27  
 Pindar 270  
 Pistocchi, Francesco Antonio 32  
 Pizzeti, Ildebrando 304  
 Plachta, Bodo 3, 4, 33, 34, 40, 45, 93, 221, 265, 279, 280, 283, 285, 302, 319, 336  
 Planelli, Antonio 41  
 Plank, Christiane 49  
 Platon 21, 422  
 Plautus, Titus Maccius 47  
 Plett, Heinrich F. 24  
 Ploeger, Roland 417  
 Plutarch 309  
 Poelchau, Georg 381  
 Pohl, Richard 70  
 Pohle, David 282  
 Poißl, Johann Nepomuk von 48, 285  
 Ponte, Lorenzo da 29, 146, 147, 149  
 Pory, John 315  
 Possart, Ernst von 96  
 Postel, Christian Heinrich 32  
 Potolsky, Matthew 256  
 Poulenc, Francis 224  
 Prechtler, Otto 285  
 Preissová, Gabriela 301  
 Preußen, Friederike Sophie Wilhelmine von 284  
 Prinzbach, Cécile 24, 30, 46, 281, 311  
 Profitlich, Ulrich 137  
 Proust, Marcel 349  
 Pschyrembel, Willibald 212  
 Puccini, Giacomo 12, 30, 47, 98, 115, 158, 193, 194, 224, 239, 272, 429  
 Purcell, Henry 34, 155, 257  
 Puškin, Aleksandr 55, 63, 148, 173, 398

## Q

Quetin, Laurine 280, 310  
 Quetzalcoatl 351  
 Quinault, Philippe 26, 27, 30, 38, 39, 56, 82, 95, 240, 319, 320  
 Quissek, Heike 280, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 370, 373, 374, 375, 376, 378

## R

Racine, Jean 3, 26, 28, 199, 239  
 Rademacher, Jörg W. 165  
 Radermacher, Sabine 11, 35, 281, 311  
 Raff, Joachim 48  
 Ragueneau, François 27  
 Rajewsky, Irina O. 15, 67, 73, 74, 124, 128, 346, 412, 413  
 Rameau, Jean-Philippe 39, 42, 148  
 Ramler, Karl Wilhelm 283  
 Ratajczakowa, Dobrochna 170  
 Raupach, Ernst 285  
 Ravel, Maurice 271  
 Rebling, Eberhard 363  
 Rehme, Ingrid 68  
 Reiber, Joachim 63, 170, 343  
 Reich, Willi 107  
 Reichardt, Johann Friedrich 70, 210, 283  
 Reichert, Heinz 327  
 Reich-Ranicki, Marcel 429  
 Reil, Johann Anton Friedrich 70  
 Reimann, Aribert 57, 66, 177, 203, 314  
 Reinick, Robert 285  
 Reiß, Katharina 270  
 Reißinger, Carl Gottlieb 70  
 Rellstab, Ludwig 285, 296

Renner, Karl Nikolaus 367, 368, 369, 372  
 Rentsch, Ivana 77, 281, 305, 306, 307, 374  
 Reverdy, Michèle 231  
 Richard I (Richard Löwenherz) 397  
 Richter, Ursula 107  
 Ridder, Liselotte de 130, 139, 140, 141, 142, 163  
 Riemann, Hugo 171, 172, 176  
 Riethmüller, Albrecht 165  
 Rihm, Wolfgang 52, 65, 130, 142, 147, 162, 163, 184, 228, 311, 352  
 Rilla, Paul 133  
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 63  
 Ringger, Kurt 13, 21, 81, 87, 177, 178, 198, 199, 204, 214, 234, 287, 289, 317  
 Ringger, Rolf Urs 107, 178  
 Rinuccini, Ottavio 21, 22, 32, 55, 319, 320, 322, 379  
 Rischbieter, Henning 175, 176  
 Ritter, Alexander 48  
 Robert, Ludwig 285  
 Roccatagliani, Alessandro 317  
 Rodgers, Richard Charles 326  
 Rolandi, Ulderico 11, 81, 123, 152, 168  
 Romani, Felice 308, 319  
 Romer, Frank 69  
 Roosevelt, Blanche 315  
 Roosevelt, Franklin D. 319  
 Rosand, Ellen 217, 218, 220  
 Rosen, David 217, 218, 220  
 Rosmarin, Léonard 220, 224, 225, 276, 277  
 Rospigliosi, Giulio 13, 55, 66, 140, 142  
 Ross, Peter 130, 156, 157, 158, 163, 164, 170, 220, 227, 229, 266, 318  
 Ross, Werner 228  
 Rossi, Fabio 317  
 Rossi, Gaetano 319  
 Rossi, Luigi 26  
 Rossi, Michelangelo 26  
 Rossini, Gioachino 12, 18, 70, 118, 156, 194, 211, 308  
 Rothmund, Elisabeth 32  
 Roullet, Marie François Louis Gand Leblanc Bailly du 3, 43  
 Rousseau, Jean-Jacques 27, 47, 49, 264, 349, 423  
 Ruf, Wolfgang 16, 18, 19, 64, 171  
 Rupp, Susanne 170  
 Ruppel, Karl H. 110, 111, 121  
 Rusconi, Carlo 315  
 Ruskin, John 154

## S

Saint-Évremond, Charles de 26  
 Saint-Léon, Arthur 16  
 Saint-Saëns, Camille 54, 115  
 Salieri, Antonio 40  
 Sanguineti, Edoardo 289  
 Sartori, Claudio 161, 265, 319, 378  
 Saussure, Ferdinand de 354  
 Sbarra, Francesco 32  
 Schaal, Richard 113, 169  
 Schatz, Albert 378, 379  
 Schaudig, Michael 74  
 Schauenberg, Günther 21, 130, 137, 138, 141, 163, 234  
 Schechner, Richard 405  
 Scheibe, Johann Adolph 283  
 Scheit, Gerhard 220, 258, 260, 276, 277, 333, 363, 397  
 Scheitler, Irmgard 280, 324  
 Scher, Steven Paul 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 162, 177, 198, 204, 206, 218, 220, 246, 252, 253, 254, 276  
 Scherchen, Hermann 136  
 Scherer, Stefan 285  
 Schering, Arnold 369  
 Scherle, Arthur 94, 107, 108, 110, 111, 114, 123, 136, 176  
 Schiestel, Ilse-Marie 69  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 51, 54, 69, 70, 71, 72, 135, 203, 226, 241, 246, 302, 304, 340  
 Schillings, Max von 54, 78, 149

- Schirmer, David 282  
 Schläder, Jürgen 48, 172, 176, 177, 243  
 Schlegel, August Wilhelm 114, 315  
 Schlemmer, Kathrin B. 250, 371  
 Schletterer, Hans Michael 21, 94, 110  
 Schlosser, Horst Dieter 175  
 Schlüter, Bettina 221, 264, 279  
 Schmidgall, Gary 102, 123, 130, 134, 135, 162, 163, 224, 225, 228, 233, 234  
 Schmidt, Dörte 58, 65, 220, 277  
 Schmidt, Gustav 48, 285  
 Schmidt, Hans 159, 264, 266  
 Schmierer, Elisabeth 60, 172, 173, 176  
 Schmitt-v. Mühlenfels, Astrid 58, 220, 276, 277  
 Schmusch, Rainer 116, 281, 314, 315, 316, 376  
 Schneider, Friedrich 70  
 Schneider, Herbert 27, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 116, 281, 314, 316, 343, 358, 376  
 Schneider, Reinhard 420  
 Schnitzler, Günter 130, 162  
 Schoeck, Othmar 305  
 Schönberg, Arnold 56, 132, 149, 193  
 Schönemann, Lilli (Anna Elisabeth) 344  
 Schoner, Viktor 5, 53, 281, 350, 351  
 Schönfeld, Karl 69  
 Schopenhauer, Arthur 126  
 Schottelius, Johann Georg 32  
 Schrade, Leo 109, 110, 111  
 Schramm, Helmar 404  
 Schreker, Franz 48, 149  
 Schreyer, Lothar 105  
 Schubert, Franz 69, 70, 191, 248, 251, 323, 327  
 Schubert, Giselher 185  
 Schuh, Willi 82, 130, 146, 261, 266, 267, 311  
 Schuhbauer, Joachim 283  
 Schuhmann, Karl 75  
 Schultejans, Britta 86  
 Schultz, Klaus 228  
 Schultze, Friedrich 1, 2, 130, 135, 136, 163, 234  
 Schulz, Daniela 315  
 Schulz-Beuthen, Heinrich 69  
 Schumann, Karl 110, 113, 121  
 Schumann, Robert 70, 191  
 Schütz, Heinrich 32, 33, 282  
 Schütze, Johannes 130, 148, 154  
 Schweden, Christina von 28  
 Scott, Sir Walter 347  
 Scribe, Eugène 29, 30, 46, 54, 226, 261, 304, 358  
 Searle, Humphrey 64  
 Sedaine, Michel-Jean 342, 397  
 Seeger, Horst 60  
 Seneca (Lucius Annaeus) 21  
 Sergel, Albert 379  
 Shakespeare, William 64, 66, 114, 135, 147, 184, 244, 302, 314, 315, 394  
 Shaw, George Bernard 199  
 Simonides von Keos 127  
 Sloterdijk, Peter 86  
 Smetana, Bedřich 46, 194, 250  
 Smith, Anna Nicole 257  
 Smith, Patrick J. 14, 23, 94, 123, 130, 136, 145, 154, 155, 162, 165, 166, 167, 168, 176, 177, 233, 266, 313, 317, 340  
 Sografi, Simeone Antonio 221  
 Solerti, Angelo 81, 123  
 Somma, Antonio 54  
 Sondheim, Stephen 233, 315, 349  
 Sonneck, Oscar 379  
 Sorgner, Stefan Lorenz 21  
 Specht, Richard 96  
 Spohr, Louis 30, 50, 353, 357  
 Spontini, Gaspare 289  
 Staden, Theophil 32, 82, 282  
 Staiger, Emil 121  
 Stampiglia, Silvio 35  
 Steiert, Thomas 16  
 Steigentesch, August Ernst von 53  
 Steiger, Klaus Peter 220, 257, 258, 278  
 Steinbeck, Dietrich 113, 118, 121, 162, 228  
 Steinecke, Hartmut 265  
 Steiner, Ines 315  
 Steiner, Max 426, 427  
 Stendhal 126, 210  
 Stenzl, Jürg 57, 130, 148, 149, 177, 302  
 Stephanie, Gottlieb 325  
 Sternfeld, Frederick William 176, 220, 279  
 Sternfeld, Friedrich Wilhelm *Siehe* Sternfeld, Frederick William  
 Stieger, Franz 69  
 Stockhausen, Karlheinz 72, 417  
 Stolle, Philipp 282  
 Stolz, Robert 327  
 Stolze, Radegundis 269, 270  
 Stolzing, Waltherr von 47  
 Strasser-Vill, Susanne 62, 63, 175, 176, 177, *Siehe* Vill, Susanne  
 Strauss, Johann (Sohn) 325, 326  
 Strauss, Richard 40, 50, 53, 55, 63, 71, 81, 105, 119, 137, 139, 146, 149, 194, 242, 261, 266, 284, 298, 302, 303, 306, 310, 327, 355, 356, 395, 429  
 Strawinsky, Igor 51, 54, 71, 72, 78, 109, 149  
 Striggio, Alessandro (der Jüngere) 25, 319, 321  
 Strobel, Heinrich 109  
 Strohm, Reinhard 38, 281, 312, 313, 376  
 Strozzi, Pietro 21  
 Struck, Gustav 109, 110, 111  
 Strungk, Nicolaus Adam 32, 325  
 Stucke, Frank 137  
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 113, 149, 277  
 Sucher, Curt Bernd 175  
 Sullivan, Arthur 47, 257, 325, 326  
 Sulzer, Johann Georg 283, 423  
 Suppé, Franz von 325, 326, 327
- ## T
- Tani, Gino 168, 175, 176  
 Tappert, Wilhelm 381  
 Tartini, Giuseppe 37  
 Taruskin, Richard 219  
 Tasso, Torquato 21  
 Tate, Nahum 34  
 Telve, Stefano 317  
 Terry, Léonard 69  
 Těsnohlídek, Rudolf 301  
 Theile, Johann 32  
 Thoma, Dieter 95, 113, 114, 171, 172, 176, 243  
 Tichý, Jaroslav 301  
 Tieck, Ludwig 203, 241, 284  
 Titzmann, Michael 364, 368  
 Tkaczig, Viktoria 175  
 Todorov, Tzvetan 247  
 Torrejón y Velasco, Tomás de 28  
 Torres, Jacinto 170  
 Traetta, Tommaso 41, 42  
 Traubner, Richard 329  
 Treichel, Hans-Ulrich 220, 228, 231, 232, 276, 277, 279  
 Treitschke, Georg Friedrich 266, 285  
 Trilse-Finkelstein, Jochanan 175  
 Trovato, Paolo 376  
 Trowell, Brian 167, 168, 172, 176, 220, 278  
 Tullio, Francesco Antonio 140  
 Tumat, Antje 23, 24, 26, 30, 40, 51, 52, 114, 281, 292, 293, 294, 296, 297, 299, 311, 331, 344, 374, 375, 376, 401
- ## U
- Uffenbach, Johann Friedrich von 283  
 Ullrich, Almut 55, 57, 61, 62, 63, 220, 241, 277, 279
- ## V
- Valentin, Erich 29, 32, 35, 75, 100, 101, 110, 111  
 Varesco, Giambattista 158, 319  
 Vaughan, Virginia Mason 315

- Vecchi, Orazio 21, 140, 141  
 Veltruský, Jiří 181  
 Venn, John 368  
 Verdi, Giuseppe 12, 30, 47, 51, 52, 54, 66, 67, 71, 72, 115, 116, 118, 135, 156, 157, 158, 159, 194, 218, 224, 226, 239, 242, 261, 268, 273, 308, 310, 311, 312, 314, 315, 321, 395, 429  
 Verga, Giovanni 106, 322  
 Vergil (Publius Vergilius Marco) 141, 309  
 Vering, Eva-Maria 68  
 Vestris, Gaetano 398  
 Vierhaus, Rudolf 95, 142  
 Vill, Susanne 57, 58, 62, 66, 67, 68, 175, 176, 221, 230  
 Villazón, Rolando 351  
 Vischer, Friedrich Theodor 99  
 Volborth, Eugen von 379  
 Voltaire 47, 126  
 Voltmer, Ulrike 411, 416, 417, 420  
 Vos, Eric de 254  
 Voss, Egon 52, 158, 177, 194, 195, 196, 213, 214, 229, 234  
 Vratz, Christoph 296  
 Vysloužil, Jiří 301
- W**
- Wagner, Richard 2, 19, 42, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 67, 89, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 105, 109, 111, 115, 118, 119, 124, 126, 127, 131, 137, 138, 146, 147, 181, 194, 195, 199, 203, 218, 219, 230, 233, 236, 237, 256, 258, 262, 267, 271, 284, 285, 290, 298, 302, 305, 306, 307, 313, 328, 337, 352, 356, 372, 417, 427  
 Wallnig, Pia 140  
 Wallnöfer, Adolf 69  
 Walter, Michael 157, 220, 246, 276  
 Walzel, Oskar 85  
 Warren, Austin 123  
 Warstat, Matthias 175  
 Watkins, Maurine Dallas 315  
 Webber, Andrew Lloyd 13, 55  
 Weber, Carl Maria von 30, 46, 49, 50, 64, 65, 92, 100, 105, 118, 174, 353, 381  
 Webern, Anton 193  
 Webster, James 178, 215, 216, 220  
 Wedekind, Frank 110, 332  
 Weidinger, Andreas 187, 425, 426  
 Weigl, Joseph 357  
 Weill, Kurt 56, 69, 71, 149, 193, 194  
 Weiße, Christian Felix 283  
 Weisstein, Ulrich 5, 87, 88, 90, 107, 123, 125, 126, 127, 128, 134, 145, 153, 177, 201, 206, 207, 211, 212, 214, 220, 226, 234, 253, 254, 255, 256, 262, 276, 279, 281, 317, 387, 410  
 Wellek, René 123  
 Werner, Friedrich Ludwig Zacharias 45  
 Werner, Theodor Wilhelm 173, 176  
 Wesendonk, Agnes Mathilde 256  
 Westrup, Jack Allan 155  
 Wetzel, Manfred 68  
 Widmann, Jörg 86  
 Wieland, Christoph Martin 47, 126, 166, 283, 284  
 Wiesend, Reinhard 36, 37, 44  
 Wiesmann, Sigrid 18, 57, 58, 62, 66, 177, 328  
 Wilde, Oscar 53, 63, 105, 303  
 Williams, Ralph Vaughan 63, 98  
 Willner, Alfred Maria 327  
 Wilpert, Gero von 56, 92, 174, 175, 176, 280  
 Winter, Hans-Gerd 59, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 91, 110, 220, 261, 277, 293, 297  
 Witkowski, Georg 89  
 Wohlbrück, Wilhelm August 64, 285  
 Woitas, Monika 221, 264, 279  
 Wojno-Owczarska, Ewa 58, 77, 280, 304  
 Wolf, Christa 302  
 Wolf, Hugo 191  
 Wolf, Werner 67, 123, 220, 252, 253, 254, 257, 278, 413  
 Worthen, William B. 408  
 Wüster, Eugen 59  
 Wyss, Ulrich 54, 221, 265, 266, 279
- Z**
- Zandonai, Riccardo 63, 304  
 Zegowitz, Bernd 47, 48, 280, 285, 286, 287, 378  
 Zelter, Carl Friedrich 251  
 Zeno, Apostolo 28, 29, 30, 31, 35, 37, 82, 223, 268, 313, 319  
 Zerinschek, Klaus 147, 177, 205, 214, 220, 244, 245, 276, 277, 279, 295  
 Zeyer, Julius 301  
 Ziegler, Caspar 282  
 Zima, Peter von 220, 276  
 Zimmermann, Bernd Alois 13, 65, 149, 151, 194, 206, 305, 306  
 Zingarelli, Nicola Antonio 221  
 Zola, Émile 47  
 Zöllner, Heinrich 105  
 Zopff, Hermann 53, 70, 95, 98, 99, 103, 110, 111, 112, 122, 158, 228, 234, 384  
 Zuber, Barbara 264, 279

