DE GRUYTER

Anja Overbeck

ITALIENISCH IM OPERNLIBRETTO

Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil

BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE EDITION NIEMEYER

DE G

BEIHEFTE ZUR
ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON GUSTAV GRÖBER
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER HOLTUS
UND WOLFGANG SCHWEICKARD

Band 364

ANJA OVERBECK

Italienisch im Opernlibretto

Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil

De Gruyter

ISBN 978-3-025382-5
e-ISBN 978-3-025834-9
ISSN 0084-5396

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Overbeck, Anja.
Italienisch im Opernlibretto : quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil / by Anja Overbeck.
p. cm. -- (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie ; Bd. 364)
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-3-11-025832-5 (alk. paper)
1. Italian language--Lexicology. 2. Italian language--Syntax. 3. Opera, Italian--Librettos. I. Title.
PC1567.O94 2011
455--dc23
2011028401

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

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Satz: Johanna Boy, Brennberg
Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagung

Die vorliegende Arbeit beruht auf meiner Anfang 2010 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen angenommenen Habilitationsschrift. Die Realisierung eines solchen Großprojektes erfordert neben den fachlichen Qualifikationen vor allem ein hohes Maß an Motivation und Durchhaltevermögen und wäre ohne Unterstützung nicht ohne Weiteres möglich gewesen. Daher möchte ich an dieser Stelle meine Dankbarkeit für die Hilfe ausdrücken, die mir von vielen Seiten zu Teil wurde:

Zunächst danke ich herzlich meinem langjährigen Betreuer und Mentor Prof. Dr. Günter Holtus (Göttingen), der mich in meiner gesamten bisherigen wissenschaftlichen Laufbahn in Trier und Göttingen begleitet und gefördert hat und der mir stets Raum und Zeit für alle meine Vorhaben gewährte.

Den übrigen Gutachtern dieser Arbeit sei gedankt für ihre Mühen und für die konstruktiven Hinweise, die in die Druckversion der Arbeit mit einfließen konnten: Herrn Prof. Dr. Albert Gier (Bamberg), Herrn Prof. Dr. Christoph Gabriel (Hamburg), Herrn Prof. Dr. Tobias Brandenberger (Göttingen) und Herrn Prof. Dr. Andreas Waczkat (Göttingen).

Da diese Arbeit in Teilen über die Grenzen einer Einzeldisziplin hinausgeht, haben mich die Gespräche mit den jeweiligen Spezialisten sehr motiviert und mir neue Impulse in fachlicher wie in persönlicher Hinsicht gegeben. Im Einzelnen waren dies Prof. Dr. Albert Gier (Bamberg) für die Literaturwissenschaft und Librettoforschung, Prof. Dr. Andreas Waczkat (Göttingen) für die Musikwissenschaft und Dr. Karl-Heinz Best (Göttingen) für die Quantitative Linguistik; ihnen sei ausdrücklich gedankt.

Den vielen Kolleginnen und Kollegen, die hier nicht einzeln aufgezählt werden können, ein herzliches Dankeschön für regen Austausch, wertvolle Hinweise und so manchen aufbauenden *Paninoteca*-Abend. Dem Linguistischen Kolloquium des Seminars für Romanische Philologie Göttingen sei gedankt für die Möglichkeit, meine Arbeit zu präsentieren und zu diskutieren. Besonders hervorheben für ihre fachlichen, strategischen und freundschaftlichen Gespräche und Ratschläge möchte ich Prof. Dr. Christiane Maaß (Hildesheim) und Dr. Harald Völker (Zürich), die mir in vielerlei Hinsicht neue Anschübe gaben, sowie Prof. Dr. Uta Helfrich (Göttingen) insbesondere für die Unterstützung im Vorfeld des Habilitationsverfahrens.

Als Korrekturleserin danke ich Dr. des. Kristina Bedijs (Göttingen), die mit scharfem Auge und konstruktiver Kritik die qualitativen Analysekapitel durcharbeitete.

Der Kurt-Ringger-Stiftung sei herzlich gedankt für die Verleihung des Kurt-Ringger-Preises der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz) 2011, der für mich nicht nur in finanzieller Hinsicht eine Anerkennung des Geleisteten repräsentiert.

Prof. Dr. Günter Holtus (Göttingen) und Prof. Dr. Wolfgang Schweickard (Saarbrücken) danke ich für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe der *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*.

Ein Dank geht auch an Dr. Ulrike Krauß und Norbert Alvermann (Tübingen) für die gewohnt routinierte und freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem Verlag.

Nicht zuletzt habe ich auch die sich vom Thema her anbietenden angenehmen Begleitumstände sehr geschätzt, die mich im Laufe der Arbeit zu den unterschiedlichsten kleinen wie großen Opernbühnen im In- und Ausland führten, wodurch ich erneut erkennen konnte, dass sich Wissenschaft stets auch mit persönlichen Vorlieben und Freude verbinden lässt.

Abschließend möchte ich meine Familie erwähnen, ohne deren vielfache Unterstützung diese Arbeit nicht zu Stande gekommen wäre: Meine Eltern und Schwiegereltern für stetige Präsenz und Hilfe bei der Kinderbetreuung, meinen Mann und meine Kinder als Beispiele für die gelebte Vereinbarkeit von Beruf und Familie und für die Überwindung vieler, nicht zuletzt räumlicher Hürden, die das Pendlerdasein zwischen Göttingen und Rheinland mit sich bringt. Ihnen allen: Danke!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung V

Einleitung 1
1. Italienische Opernlibretti in Geschichte und Gegenwart 7
1.1. Das Libretto: eine eigene Textsorte? 7
1.2. Sprache und Musik: ein ungleiches Paar? 19
1.3. Das Libretto-Idiom: Versuch einer definitorischen Eingrenzung . . . 36

2. Korpus und Methodik 47
2.1. Zum Korpus 47
2.1.1. Aspekte der Korpuszusammenstellung 47
2.1.2. Präsentation der Korpuslibretti 61
2.2. Zur Methodik 70
2.2.1. Korpuslinguistische Ansätze 70
2.2.2. Ansätze der Quantitativen Linguistik und Sprachstatistik . . . 74
2.2.3. Zur Differenzierung von Rezitativ und Arie 84

3. Quantitative Analysen 89
3.1. Univariate Analysen zur Lexikostatistik 90
3.1.1. Univariate Analyse 1: Wort(art)häufigkeiten 91
3.1.1.1. Textlänge 94
3.1.1.2. Durchschnittliches Wortvorkommen 95
3.1.1.3. Relatives Wortartvorkommen 102
3.1.1.4. Quotient v/n 105
3.1.1.5. Fazit 106
3.1.2. Univariate Analyse 2: Durchschnittliche Satzlänge 107
3.1.2.1. Definition von Satz 107
3.1.2.2. Satzlängenrangfolge 108
3.1.2.3. Fazit 111
3.2. Bivariate Analysen zum Vokabularreichtum 111
3.2.1. Bivariate Analyse 1: Der Diversitätsindex (Type-token-Verhältnis) 113
3.2.1.1. Problematisierung 114
3.2.1.2. TTR-Berechnung 116
3.2.1.3. Fazit 120

3.2.2. Bivariate Analyse 2: Der Einmaligkeitsindex (Hapax legomena) . . . 122
3.2.2.1. HL-Quotient . . . 123
3.2.2.2. Fazit . . . 125
3.3. Bivariate Analysen zur linguistischen Stilistik . . . 126
3.3.1. Bivariate Analyse 3: Der Konzentrationsindex . . . 128
3.3.1.1. *types*-Frequenzen . . . 129
3.3.1.2. Konzentrationsindex I . . . 132
3.3.1.3. Konzentrationsindex II . . . 133
3.3.1.4. Normierter Konzentrationsindex . . . 135
3.3.1.5. Fazit . . . 143
3.3.2. Bivariate Analyse 4: Der Aktionsindex . . . 143
3.3.2.1. Rangfolge der Aktionsquotienten . . . 144
3.3.2.2. Fazit . . . 147
3.4. Ergebnisse der quantitativen Analysen . . . 147

4. Qualitative Analysen . . . 155
4.1. Lexikalisch-semantische Analysen . . . 156
4.1.1. Archaismen, Kultismen und Poetismen . . . 156
4.1.1.1. Typ *saria/fia* . . . 158
4.1.1.2. Allotrope . . . 160
4.1.1.3. Topoi . . . 167
4.1.1.4. Idiomatismen . . . 173
4.1.1.5. Fazit . . . 175
4.1.2. Interjektionen und exklamative Wendungen . . . 176
4.1.2.1. Eigentliche Interjektionen . . . 184
4.1.2.2. Uneigentliche Interjektionen . . . 187
4.1.2.3. Exklamative Wendungen . . . 188
4.1.2.4. Fazit . . . 192
4.1.3. Wortfelder und Schlüsselwörter . . . 200
4.1.3.1. Frequenzen von Substantiven, Adjektiven, Verben . . . 200
4.1.3.2. Die *iuncturae* . . . 211
4.1.3.3. Wortfeld SCHMERZ/TOD . . . 217
4.1.3.4. Wortfelder LICHT/SCHATTEN und WÄRME/KÄLTE . . . 221
4.1.3.5. Schlüsselwörter . . . 229
4.1.3.6. Fazit . . . 230
4.2. Syntaktisch-stilistische Analysen . . . 231
4.2.1. Subjektabschwächung . . . 232
4.2.1.1. *si*-Konstruktionen . . . 233
4.2.1.2. Futur und *passato remoto* . . . 235
4.2.1.3. Apostrophe und Selbstdialog . . . 241
4.2.1.4. Fazit . . . 252

4.2.2. Imperative 252
4.2.2.1. Quantifizierung der Imperativformen 253
4.2.2.2. Der *imperativo tragico* 256
4.2.2.3. Fazit 261
4.2.3. Inversionen 261
4.2.3.1. Tmesis, Hyperbaton, Inversion, Epiphrase 262
4.2.3.2. *più non* + Verb 271
4.2.3.3. Präpositionalphrasen mit *di* 277
4.2.3.4. Infinitiv + *potere* 281
4.2.3.5. Voran- oder Nachstellung von *che* 288
4.2.3.6. Satzsegmentierung 290
4.2.3.7. Fazit 293
4.2.4. Rhetorisch-syntaktische Verfahren 294
4.2.4.1. Verfahren der Hinzufügung 295
4.2.4.2. Verfahren der Tilgung 308
4.2.4.3. Verfahren der Umstellung 312
4.2.4.4. Fazit 313
4.3. Ergebnisse der qualitativen Analysen 315

5. Zusammenfassung der Ergebnisse 323
5.1. Abschließende Methodenreflexion 323
5.2. Auswertung der Einzeltexte 325
5.3. Das Librettoidiom: von der Innovation zur Konvention 332

6. Literaturverzeichnis 339
6.1. Libretto-Drucke 339
6.2. Libretto-Editionen 340
6.3. Zitierte Literatur 341

7. Register 355

Einleitung

Scena VI
IRCANO E MIRTEO

IRCANO
La principessa udisti? Ella superba
va degli affetti miei. Misero amante!
Ti sento sospirar, ti veggo afflitto.
Cangia, cangia desio;
e per consiglio mio torna in Egitto.

MIRTEO
Mi fai pietà. La tua fiducia insana,
il tuo rozzo parlar, con cui l'offendi,
ti rinfaccia Tamiri; e non l'intendi.

IRCANO
Dunque in diversa guisa i loro affetti
qui trattano gli amanti? E quale è mai
questo vostro d'amor leggiadro stile?

MIRTEO
Con lingua più gentile
qui si parla d'amor; qui con rispetto
un bel volto si ammira;
si tace, si sospira,
si tollera, si pena,
l'amorosa catena
si soffre volontier, benché severa.

IRCANO
E poi si ottien mercede?

MIRTEO
E poi si spera.

IRCANO
Miserabil mercé! No, d'involarti
il pregio di gentil non ho desio.
Ciascun siegua il suo stile; io sieguo il mio.
(Parte).

(Pietro Metastasio, *Semiramide riconosciuta* I 6).

«Con lingua più gentile / qui si parla d'amor» – dieser Satz aus Pietro Metastasios *Semiramide riconosciuta* (uraufgeführt mit der Musik von Leonardo Vinci im Jahre 1729) beschreibt den Versuch des ägyptischen Prinzen Mirteo, dem skythischen Prinzen Ircano – beide lieben dieselbe Frau – die landestypischen

Sitten und Gebräuche näher zu bringen.[1] In Ägypten benehme man sich in Liebesdingen besser und spreche gepflegter als der ungehobelte Ircano mit seinem «rozzo parlar» (ib.). Gewisse Themen, vor allem im Bereich der Liebe, fordern also demnach spezielle sprachliche Formen, und wo träfe man häufiger auf diese Konstruktion von Sprache als auf der Bühne, speziell der Opernbühne? Es ist in der Tat eine «lingua più gentile», in die der Opernbesucher eintaucht: Unabhängig von Alter und Stoff der jeweiligen Oper scheint es letztlich immer um das eine Thema zu gehen, und das in einer seltsam künstlich anmutenden Sprache, die der Zuhörer als gegebenes Charakteristikum der Gattung hinnimmt, auch wenn er sie nur in den seltensten Fällen lückenlos versteht. Zu zahlreich sind die Störfaktoren, die die akustische und kognitive Aufnahme erschweren: Nebengeräusche von der Bühne und aus dem Publikum, Klänge aus dem Orchstergraben, undeutlich artikulierende Sänger, aber auch eine Sprachvarietät, die per se weit entfernt ist von der des Alltags, selbst wenn es sich um die eigene Muttersprache handelt. Eigentlich ist die Oper also eine sehr anstrengende Sache, dennoch stellt sie für viele einen zeitlosen Ausdruck von Kunst schlechthin dar, man lässt sich allem Gefühlsbombast, allen thematischen Stereotypen und akustischen Beschwernissen zum Trotz immer wieder verzaubern und gerne für ein paar Stunden in eine fremde Welt entführen.

Was ist es nun aber für eine spezielle Textsorte, die der Oper zu Grunde liegt, was macht diese sprachliche Varietät aus, und wie also lässt sich «die» Sprache der Oper oder – genauer – des Opernlibrettos definieren? In der vorliegenden Arbeit wird aus verschiedenen Blickwinkeln eine Annäherung an diese Sprachvarietät versucht. Dabei gilt es, drei Grundfragen zu verfolgen:

1. Gibt es eine spezifische «Opernsprache», ein klar definierbares Librettoidiom?
2. Wenn ja: Was zeichnet diese Varietät aus, was grenzt sie von anderen Idiomen ab?
3. Ist sie von Beginn an einheitlich? Wenn nein: Wann und wie entwickelt sie sich?

Eine Folgefrage richtet sich zudem auf die Ermittlung der Ursachen der genannten Einschätzungen dieses Idioms: Worauf beruhen die allgemeinen Urteile über die Sprache der Oper? Sind alle Libretti bezüglich ihrer Sprache mehr oder weniger gleich, oder basieren diese Urteile nur auf einem kleinen Ausschnitt aus der mittlerweile mehr als vier Jahrhunderte umspannenden Opernhistorie?

Zunächst und vor allem wird die Librettosprache offensichtlich dadurch charakterisiert, dass sie für die Umsetzung in Musik geschrieben wurde bzw. dafür verwendet werden kann.[2] Somit stellt sich eine weitere für die sprachwissen-

---

[1] Dieses Libretto ist Teil des hier untersuchten Korpus (E4), cf. die ausführliche Beschreibung weiter unten, Kap. 2.1. Das Zitat ist in dieser Form nicht in allen Drucken enthalten; zitiert wurde hier aus der Edition von Bellina 2002, 390, die auf dem ältesten spanischen Druck (Madrid, Mojados, 1793) beruht.

[2] Nicht in jedem Fall besteht der Entstehensprozess eines Librettos darin, dass ein Komponist einen Textdichter beauftragt, einen Text zu einem bestimmten Thema zu verfas-

schaftliche Analyse von Libretti relevante Frage: Kann ein Text, der primär zur Vertonung geschrieben wurde, überhaupt ohne seinen musikalischen Widerpart existieren und isoliert betrachtet werden? In der Literatur- und Sprachwissenschaft lautet die Antwort hier eindeutig ja; Fabio Rossi etwa, der die Libretti zu den Rossini-Opern analysiert hat, vergleicht das Verhältnis von Libretto und Musik mit dem von Drehbuch und Film und beantwortet für beide die Frage wie folgt:

> «Sì, se lo scopo è quello di illustrare i meccanismi della sola componente testuale, senza alcuna pretesa di estendere il discorso a tutta l'opera e senza mai pretendere di negarne la complessità e l'intreccio dei codici» (Rossi 2005a, 42).[3]

Auch wenn also eine Oper immer aus mindestens zwei Komponenten besteht (im Prinzip wäre noch die dramaturgische Seite hinzuzufügen), kann man doch jede der Einzelkomponenten separat betrachten; so ist es beispielsweise möglich, eine Oper konzertant aufzuführen, also ohne die Inszenierung auf der Bühne, oder sie ohne Gesang auf dem Klavier nachzuspielen. Ebenso ist ein Libretto auch «lesbar» und wie ein Buch behandelbar, ohne dass Musik und Bühnenhandlung zwangsläufig hinzutreten müssen.[4] Für eine linguistische Analyse ist das Libretto demnach eine feste, klar begrenzbare Texteinheit, die auch separat betrachtet werden kann.

Auf der anderen Seite ist es bedauerlich, dass gerade eine so vielschichtige Textsorte wie das Libretto bislang so selten im interdisziplinären Fokus stand. Auch wenn in der Literatur verschiedentlich auf 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 Gesamtheit zu erfassen» (Borchmeyer et al. 1996, 1120), hingewiesen wurde,[5] wird diese Interdisziplinarität bisher nur in Ansätzen umgesetzt, teilweise werden

---

sen, den er sodann in Musik setzt. So entstanden vor allem in jüngerer Zeit zahlreiche Kompositionen auf der Grundlage von bereits zuvor als eigenständige literarische Werke vorhandenen Libretti (Literaturopern); auch gibt es Texte, etwa gerade von dem Meister des Opernlibrettos, Pietro Metastasio, die mehrfach und von unterschiedlichen Komponisten für eine Oper verwendet wurden, cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.1.

3 Cf. hierzu auch die *Quattro tesi* von Lorenzo Bianconi, der die Perspektive des das Libretto als autonomen Text akzeptierenden «filologo letterario» von der des «filologo musicale», des «storico del teatro d'opera» und des «studioso di letteratura comparata» (Bianconi 1995b, 429–431) differenziert. Weitere Meinungen zu dieser schwierigen Frage finden sich bei Roccatagliati 1995 (cf. auch id. 1996, 119), und Gronda/Fabbri 1997, XIVs. Cf. auch weiter unten, Kap. 1.1.

4 Die zuletzt genannte Praxis lässt sich auch historisch belegen, so waren etwa in Privatsammlungen des 18. Jahrhunderts zahlreiche Libretti enthalten, die auch optisch wie «echte» Bücher behandelt wurden, cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.2. Einige Libretti wurden zudem nie vertont, sie existieren aber dennoch bis heute als Texte; ebenso wurde in so manches Libretto seitens des Komponisten, Regisseurs, Impresario etc. so stark eingegriffen, dass bei der musikalischen Umsetzung seine ursprüngliche Gestalt völlig verloren ging.

5 Ihre Schlussfolgerung lautet denn auch: «Die Librettistik ist demgemäß eine interdisziplinäre Wissenschaft, die Musikologie, Philologie und Theatrologie integriert» (ib.).

ganze Wissenschaftszweige vernachlässigt. So konstituieren sich die meisten Tagungen und Sammelbände der sich in den letzten Jahrzehnten endgültig etablierenden Librettoforschung (auch Librettistik, Librettologie) zumeist aus Beiträgen von Literatur- und (seltener) Musikwissenschaftlern, fast nie jedoch von Theaterwissenschaftlern, und auch der Bereich der Sprachwissenschaft wird zumeist – wenn vielleicht auch unabsichtlich – ganz ausgeklammert, was jedoch auch an deren geringer Eigeninitiative liegen mag:[6]

> «Das bisherige mangelnde Interesse der Philologie an der erst vierhundert Jahre alten literarischen Sonderform des Librettos steht in einem Missverhältnis zu ihrer weiten Verbreitung und Popularität, die von kaum einem Dramatiker der Weltliteratur erreicht wird, aber auch zu ihrer eminenten Bedeutung als Traditionsträger nicht nur theatraler Strukturen und Topoi, sondern auch allgemeinen Kulturwissens» (Borchmeyer et al. 1996, 1118).

Eine Ausnahme bildet allenfalls die italienische Philologie, die in den letzten Jahren ihre Aufmerksamkeit zunehmend der Gattung Libretto zugewandt hat, dies jedoch ebenfalls nur selten mit linguistischem Schwerpunkt und zumeist fokussiert auf die Oper des 19. Jahrhunderts:

> «Di libretti d'opera si sono occupati spesso, negli ultimi anni, i musicologi, un po' meno gli italianisti, quasi per niente gli storici della lingua e i linguisti» (Rossi 2005a, 11).[7]

Dabei sollte gerade eine zusammengesetzte, komplexe Gattung wie die des Opernlibrettos zur übergreifenden, interdisziplinären Arbeit herausfordern. Ein literarisches Genre, das sich stets zwischen den Stühlen befunden hat und umstritten war (cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.1.), das auf eine über 400jährige, sehr bewegte

---

6 Dies betrifft vor allem die deutsch- und französischsprachige Tagungs- und Veröffentlichungslandschaft, cf. stellvertretend den die Ergebnisse der Libretto-Sektion des Deutschen Romanistentages 1983 (Berlin) repräsentierenden Sammelband *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (Gier 1986a), an der nur Literatur- und Musikwissenschaftler beteiligt waren. Ähnliches liegt vor bei dem Themenband *Le livret en question* der Zeitschrift *Musicorum* (2006/2007), der die Beiträge eines deutsch-französischen Kolloquiums zum Libretto (Januar 2007 in Bamberg) zusammenfasst.

7 Rossi stellt im Folgenden die These auf, dass vor allem die Libretti des 18. Jahrhunderts, insbesondere die Metastasios und Goldonis, gut erforscht seien. Dies trifft zwar pauschal zu, allerdings nicht aus linguistischer Sicht. So sind die von ihm aufgezählten Studien (cf. Rossi 2005a, 11 n. 1; cf. auch id. 2005b, 75 n. 1) allesamt keine rein sprachwissenschaftlichen Veröffentlichungen, was an der unterschiedlichen Struktur der italienischen und der deutschen universitären Philologien liegen mag. Insgesamt sind es jedoch eher die Opern des 19. Jahrhunderts, die von den italienischen Wissenschaftlern mittlerweile – auch aus sprachlicher Sicht – gut erforscht sind, bezeichnenderweise meist auf die Komponisten und nicht auf die Librettisten ausgerichtet, cf. etwa Rossi 2005a und 2005b selbst (zu den Rossini-Opern), Telve 1998 (zu den Verdi-Opern) oder Baldacci 1997 (zu den Opern des 19. Jahrhunderts allgemein), allerdings auch Telve 2004 (zu den Libretti Boitos) oder Roccatagliati 1996 (zu Felice Romani) und als Überblick Bentivogli 1975. Zum weiteren Forschungsstand cf. weiter unten, Kap. 1.3.

Geschichte zurück blicken kann (cf. hierzu Kap. 1.2.), das eine schillernde, facettenreiche Gestalt aufweist (cf. hierzu Kap. 1.3.) müsste nicht nur Literatur- und Musikwissenschaftler, sondern auch Theater- und Sprachwissenschaftler sowie Sprach- und Kulturhistoriker interessieren. Die nur für diese daher als hybrid zu nennende Gattung charakteristische Verbindung von mehreren Medien bietet an sich ein weites Forschungsfeld. Trotz dieser reizvollen Plurimedialität, die einen Musterfall für interdisziplinäre Forschungen darstellen könnte, landet das Libretto immer wieder entweder bei Musik liebenden Philologen oder bei sprachinteressierten Musikologen.

Diesem Desiderat versucht die vorliegende Arbeit, die durchaus als Anregung für eine umfassende Zusammenarbeit der verschiedenen Disziplinen in der Zukunft verstanden werden soll, zumindest aus der Sicht der Linguistik entgegenzuwirken. Ausgangspunkt der Betrachtungen sind die oben bereits gestellten Fragen, ob es ein klar definierbares und anhand zahlreicher Charakteristika für jeden dieser Musiktexte nachweisbares Librettoidiom, also eine gattungstypische Sprache, gibt und wie diese zu definieren wäre. Dabei werden im ersten Kapitel zunächst die gängigen Urteile über die Qualität und die Struktur der Librettosprache gesammelt und weitere Merkmale herausgestrichen (cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.3.). Die Leitthese, soviel sei an dieser Stelle vorweg genommen, ist die Vermutung, dass die für das Libretto als typisch postulierten Wesenszüge lediglich die Libretti des 19. Jahrhunderts ab ca. 1815 betreffen. Hier finden sich alle bisher aufgeführten Charakteristika in hoher Potenz wieder, so kreist etwa eine durchschnittliche Verdi-Oper thematisch vor allem um die Liebe, der Inhalt ist einer romantischen Vorlage entnommen (z. B. von Victor Hugo, William Shakespeare etc., cf. hierzu weiter unten, Kap. 2.1.), der Wortschatz mutet mitunter sehr altertümlich an, und die Sprache ist bei der Aufführung oftmals nur durch die Übertitelung erschließbar, was wiederum durch die verschiedensten Faktoren begründbar ist (Dominanz der Musik, große Orchesterstärke, Massenszenen auf der Bühne etc.). Doch wie stellt sich die Situation bei der Aufführung einer Mozart-Oper dar? Wie bei einer Barockoper von Händel oder gar Monteverdi? Treffen die (Vor-)Urteile hier ebenso uneingeschränkt zu? Eine Folgethese muss also lauten, dass frühe Operntexte sich noch nicht wesentlich von solchen des Sprechtheaters differenzieren lassen und dass sie evtl. für «die» Librettosprache, wie sie sich heute allgemein präsentiert, nicht oder zumindest weniger prägend waren als ihre Nachfolger aus dem 19. Jahrhundert.

Um diese Thesen belegen zu können, wird daraufhin ein insgesamt 16 Libretti aus drei Jahrhunderten umfassendes Korpus (cf. zur Korpusbildung Kap. 2.1.) aus sprachwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet. Sprachlich richtet sich die vorliegende Arbeit vorrangig auf das Italienische, das in vielerlei Hinsicht besonders als Sprache der Musik hervortritt,[8] doch wird bewusst auch ein einzelnes französisches Libretto in die Studien integriert, das quasi als Korrektiv dient und

[8] Cf. hierzu bereits Overbeck 2008.

in vielerlei Hinsicht wertvolle, über die Arbeit hinaus weisende Randergebnisse zeitigt. Die aus verschiedensten musikhistorischen Epochen stammenden Texte werden kontrastiv überprüft, wobei – anders als in den bisher existierenden Studien zur Sprache des Opernlibrettos – nicht nur qualitative Analysen (cf. Kap. 4), sondern als methodische Neuerung auch quantitative Untersuchungen erfolgen (cf. Kap. 3). Die Methoden der Quantitativen Linguistik (QL) und der Sprachstatistik wurden bereits mehrfach auf literarische Texte angewandt,[9] jedoch in dieser Form bislang noch nie auf Musiktexte,[10] und dies zudem im Zusammengang mit qualitativen Ansätzen. Der Darstellung der unterschiedlichen Methodiken ist aus diesem Grund ein eigenes Unterkapitel gewidmet (cf. Kap. 2.2.).

Die mit den Methoden der QL erarbeiteten Studien weisen Schwerpunkte in den Bereichen der Lexikostatistik (cf. Kap. 3.1.), des Vokabularreichtums (cf. Kap. 3.2.) und der linguistischen Stilistik (cf. Kap. 3.3) auf. In den qualitativen Analysen wird der Fokus auf lexikalisch-semantische (Archaismen, Kultismen und Poetismen, Interjektionen, Wortfelder und Schlüsselwörter, cf. Kap. 4.1.) und auf syntaktisch-stilistische Aspekte (Subjektabschwächung, Imperative, Inversionen, rhetorisch-syntaktische Verfahren, cf. Kap. 4.2.) gerichtet. Dass die beiden Methoden in der Kombination eine sehr fruchtbare Symbiose eingehen und damit die eingangs gestellten Fragen zur Gänze beantwortet werden können, zeigen die in Kapitel 5 präsentierten Ergebnisse der Gesamtstudie.

---

[9] Cf. etwa die schon als klassisch zu nennenden Studien zu den Werken Pierre Corneilles (Muller 1979b), Jean Racines (Bernet 1983) und Victor Hugos (Brunet 1988) oder, in neuerer Zeit, die Untersuchung zu Goethes *Erlkönig* (Altmann/Altmann 2005).

[10] Ansätze zu einer quantitativen Studie finden sich in dem kurzen Beitrag Buford Normans zur Sprache der Libretti Philippe Quinaults (cf. Norman 1988), diese bleiben jedoch eher Skizzen und können nicht als fundierte Analyse gelten.

1. Italienische Opernlibretti in Geschichte und Gegenwart

1.1. Das Libretto: eine eigene Textsorte?

Die Oper als Konglomerat aus Musik und Sprache[1] ist im Prinzip eine «unmögliche Kunstform» (Honolka 1979, 10): «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» (ib.). Die Herausforderung liegt hier in der Verschmelzung von Noten und Worten, die fast immer – und das scheint die Crux zu sein – künstlich herbeigeführt wird durch zwei verschiedene Personen, die sich in vielen Fällen nicht einmal persönlich kennen.[2] Ein Libretto zu schreiben ist daher eine eher undankbare Aufgabe. Der Librettist muss sich nicht nur, wie der Theaterdichter, «von Schauspielern und Regisseuren tyrannisieren» (ib.) lassen, sondern auch noch einen Komponisten bedienen, und kann niemals gänzlich unabhängig arbeiten.[3] Zudem stehen Operntexte seit jeher in dem Ruf, eben durch ihre enge Anbindung an die Musik unnatürliche und alberne Situationen hervorzurufen:

> «Verschwörer, die ‹Nur stille, stille› brüllen und sich damit um ihre letzten Chancen bringen; Häscher, die ihre Opfer entschlüpfen lassen, weil sie ihnen und sich Gelegenheit geben müssen, das Duett zu Ende zu singen; altgermanische Lindwürmer, die durchs Mikrophon grölen, und persische Kriegshelden, die im barocken Schmuckpanzer, eine Straußenfeder auf dem Papphelm, Koloraturen jauchzen, ehe sie eine Brücke über den Hellespont schlagen; junge Damen, die mit dem Mörderdolch in der zarten Brust die Kraft aufbringen, ihrem Schicksal wenigstens noch die fünf Minuten ab-

---

1 Im Prinzip müsste hier auch noch das dramaturgische Element, die Inszenierung des jeweiligen Stücks genannt werden, doch tritt dieses erst sekundär auf den Plan, nämlich ausschließlich im Moment der Aufführung, während die Partitur und das Libretto auch unabhängig voneinander und von einer Inszenierung existieren. Zu diesen Gedanken cf. auch weiter unten in diesem Abschnitt.

2 Auf die nicht immer einfache Verbindung zwischen Musik und Poesie in der Oper weist auch Fabbri in seinem Beitrag mit dem vielsagenden Titel *Musica* vs *Poesia: quando le arti sorelle si accapigliano* (Fabbri 2005) hin. Cf. auch bereits Fabbri 1997.

3 Cf. den viel zitierten «Diener zweier Herren» bei Honolka 1978, 30s. Ausgenommen sind hier natürlich Autoren, die ihre Werke nicht ausdrücklich als Libretti konzipiert hatten, so existieren – vor allem in neuerer Zeit – durchaus Opern, deren Libretti aus späteren Bearbeitungen von Theaterstücken oder Prosatexten entstanden sind. Cf. hierzu weiter unten in diesem Abschnitt.

zuringen, die für eine rührende Abschiedsarie mit hohen B's gerade nötig sind – wie unendlich viele Anlässe zur Parodie!» (ib., 9).[4]

Auch Kurt Ringger beschreibt anschaulich diese gerade für die Oper typischen Unglaubwürdigkeiten:[5]

> «Im Gegensatz zum Drama ist es eben in der Oper nicht nur ‹möglich›, sondern geradezu notwendig, laut und zu mehreren *Nur 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» (Ringger 1984, 494).

Wie kann man nun diese komplizierte, künstlich-kunstvolle und oft verpönte Textsorte innerhalb der weiten literarischen Gattungslandschaft verorten? «Ambiguo è lo statuto del testo nel libretto d'opera», lässt Lorenzo Bianconi seine *Quattro tesi* zur Philologie des Librettos beginnen (Bianconi 1995b). Um dieser Textgattung trotz aller Ambiguität dennoch näher zu kommen, seien zunächst einige strukturelle und historische Grundvoraussetzungen genannt:[6]

Im 17. und 18. Jahrhundert war das Libretto zunächst eine Art Programmheft, das vor der Aufführung verkauft wurde und nicht nur den Text der Oper, sondern auch eine Widmung, ein Vorwort, ein Personenverzeichnis und eine Inhaltsangabe enthielt (cf. Fabbri 2003, 82).[7] Anders als heute war der Zuschauerraum bis etwa zu den Zeiten von Richard Wagner erleuchtet, so dass ein Mitlesen des Textes problemlos möglich war und auch praktiziert wurde. Bei der Aufführung italienischer Opern im Ausland wurde das Libretto sogar zweisprachig gedruckt – ein Beleg für die Bedeutung des Wortes für den damaligen Zuschauer. Dennoch war die Textvorlage zu dieser Zeit keine «Literatur» im engeren Sinne, sondern ein Gebrauchstext, der auf billigem Papier in schlechter Qualität gedruckt, während der Aufführung durchgeblättert und danach weggeworfen wurde.[8] Die Bedeutung

---

4 Zur Glaubwürdigkeit von Operntexten und -handlungen cf. auch Ringger 1978, 507, der auf eine Textstelle aus Thomas Manns *Zauberberg* hinweist (Hans Castorps Reflexionen über die Schlussszene aus *Aida*), und Hildesheimer 1980, 246, der über die Ungereimtheiten im *Don Giovanni* nachdenkt, jener Oper, deren gesamte Handlung sich in der Nacht abspielt. Ringger prägte zudem die treffende Wendung der «Kohärenz des Irrealen» (Ringger 1984, 505), die innerhalb der «librettoeigenen Bühnenlogik» (ib.) jedoch durchaus funktioniere. Cf. auch id. 1987 zur internen (Un)Logik von *Così fan tutte*.

5 Cf. auch den Beitrag Bodo Plachtas zur Debatte über die Oper in der deutschen Aufklärung mit dem viel sagenden Titel *«Die Vernunft muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht»* (Plachta 1996a).

6 Einen knappen Abriss zur Struktur und Geschichte des Librettos geben auch Gronda 1997, Betzwieser 2001 und Beghelli 2004.

7 Zu diesen so genannten «Schwellentexten», die für sich schon eine reizvolle literarische Gattung darstellen, cf. Gier 1998a, 54.

8 Schon der Diminutiv scheint anzudeuten, dass das Libretto, das 'Büchlein' oder 'Büchelchen' (bei Mozart auch 'büchel', cf. den Brief an seinen Vater vom 7. Mai 1783, ed. Kunze 1987, 330), in seiner langen Geschichte nie vollkommen als eigenständiges

des Textverständnisses nahm im Laufe der Zeit – unterstützt auch durch die Abdunklung des Zuschauerraums – zugunsten des spätestens im 19. Jahrhundert mehr und mehr dominierenden visuellen Aspektes der Opernhandlung stark ab.[9] Zudem waren (und sind) die Übersetzungen von fremdsprachigen Operntexten oftmals von dermaßen schlechter Qualität, dass Albert Gier sich fragt, ob die gängigen Vorurteile über Librettisten nicht vorrangig aus diesen teils wirklich stümperhaften Übertragungsversuchen herrühren (cf. Gier 1998a, 4).[10] Kurt Ringger spricht von dem Usus des Opernfreundes, «Libretti und Librettisten als notwendiges Übel zu betrachten» und die «Verseschmiede» (Ringger 1978, 508) allenfalls mitleidig zu belächeln. Sie waren «in jenen trüben Bereich verwiesen, wo die Musik noch nicht einsetzt, die Literatur aber schon längst aufgehört hat» (ib.).[11] Auch der Literat Peter Hacks fragt sich in seinem ironisch-amüsanten Essay *Versuch über das Libretto*, «ob das Libretto überhaupt ein Genre sei» (Hacks 1976, 209):

> «Sicher, irgendetwas ist es. Es ist eine Menge von Worten und geht gelegentlich bei Reclam zu kaufen. Darüber hinaus sind kaum Bestimmungen dieses Dings unternommen worden. Für die Praxis ist es schlichtweg entweder ein eingestrichenes mittelmäßiges Stück oder das heimliche Laster eines Komponisten. Für die Theorie ist es derjenige Teil der Oper, auf den einzugehen sich nicht lohnt. Das Libretto ist das Blümlein, das

---

literarisches Werk anerkannt wurde. Der Name rührt jedoch ursprünglich aus dem handlichen Format der ersten Textbücher (ca. 10 x 15 cm), die im Venedig des 17. Jahrhunderts bei Kerzenschein während der Aufführung mitgelesen wurden und deren Verkauf den Librettisten ein bescheidenes Einkommen sicherte, cf. Honolka 1979, 11, und Gier 1998a, 3–5. Im Italienischen wurde der Begriff *libretto* bereits ab dem 13. Jahrhundert verwendet, allerdings zunächst unabhängig von muskalischen Inhalten als Diminutiv von *libro* (ca. 1294, Brunetto Latini), etwa als 'libretto segreto' (der Kaufleute, Florenz 1310), 'libretto de' pagamenti' (1494) oder 'taccuino per appunti, indirizzi, conti' (ca. 1519, Leonardo), cf. DELI, 872. In der Bedeutung 'testo di un melodramma' wird *libretto* im Italienischen erst seit 1724 durch Pietro Metastasio offiziell verwendet, cf. ib. Auch in den anderen europäischen Sprachen tritt der Terminus Libretto im Sinne von 'selbstständiger Text zu einer Oper' erst etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auf; in dieser Bedeutung ist der Begriff im Englischen erstmals 1742 belegt, im Französischen seit 1817 (neben der Lehnprägung *livret*, die seit 1867 in der Bedeutung 'paroles d'une pièce de théâtre lyrique' verwendet wird, cf. FEW, 297), im Deutschen seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, im Russischen seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts und im Spanischen seit 1884, cf. Gier 1998a, 3.

9 Cf. hierzu im Detail weiter unten, Kap. 1.2., und passim.

10 Ein schönes Beispiel für Giers Vermutung führt Ringger an, wenn er die deutsche Übersetzung des im Italienischen noch gerade «sagbaren» *Che gelida manina* mit *Wie eiskalt ist dies Händchen* zitiert (cf. Ringger 1984, 505). Auch Otellos Todesworte *Un bacio..., un bacio ancora... un altro bacio...* wirken in der deutschen Übersetzung deutlich uneleganter: *Noch einmal küss' ich dich wieder, / Ach! küss' ich dich wieder...* (cf. ib.). Eine anschauliche Übersicht über den Gestaltwandel einer Oper in den Händen ihrer zahlreichen Übersetzer gibt Gschwend 2006 anhand von 18 deutschen Übertragungen der bekannten Arie Nr. 9 (*Non più andrai farfallone amoroso*) aus dem ersten Akt der Oper *Le nozze di Figaro*. Zu diesem Komplex cf. auch Kaindl 1995 und den aktuellen Sammelband von Marschall 2004.

11 Cf. auch Ringger 1984, 491.

am Fuße der Mauer der großen Gattung dahinkümmert, und auch diese selbst, die Oper, ist von der Ästhetik selten zu anderen Zwecken besucht worden als zu dem, den eine Klagemauer eben hat. Es ist kein leichtes Unterfangen, etwas Licht in die schattige Szenerie zu bringen» (ib., 209s.).

Seine Beurteilung des Librettos fällt dem entsprechend negativ aus:

> «Die meisten Libretti sind schlecht; schlecht häufig als Libretti, schlecht immer als Stücke. Die Musiker, die, ihrer Veranlagung nach, mit der Literatur wenig anzufangen wissen, vergreifen sich fast regelmäßig in der dramatischen Vorlage; die bisher bestmögliche Wahl, die eines zugkräftigen Lust- oder Intrigenspiels, bleibt eben bloß eine bestmögliche; furchtbar oft scheitert eine schöne Komposition an solchem Mißgriff. Die Dichter wiederum kommen mit dem Libretto nicht zurecht, weil dessen sämtliche Regeln nicht aus der Gesetzeswelt der Literatur stammen. Die Sache scheint kaum durchführbar und will nicht wohl taugen, und es wäre allerdings nur erfreulich, wenn sich die Frage des Librettos kurzerhand durch den Verzicht auf dasselbe lösen ließe» (ib., 211s.).

Auch wenn sich diese pauschalen Be- bzw. Verurteilungen von Libretti in der Forschung heute nicht mehr in diesem Maße halten lassen (cf. weiter unten in diesem Abschnitt) und zudem die fortschreitende Entwicklung der elektronischen Medien trotz einiger Missgriffe so manche solide Neu- oder Erstedition von Operntexten ermöglicht hat, gewinnt man doch manchmal den Eindruck, die zahlreichen, oft populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen trügen gerade zum Tradieren ihrer Unbeliebtheit bei. So finden sich beispielsweise ausgerechnet in der Einführung (mit der bezeichnenden Überschrift *Das Libretto – Büchlein ohne Leser*, cf. Finkbeiner 2002) zu Band 57 der Digitalen Bibliothek mit dem Titel *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachliche Libretti mit deutschen Übersetzungen* (Hafki 2002) folgende bezeichnende Formulierungen:

> «Unter allen literarischen Gattungen fristet das Libretto, der Opern-, Operetten- oder Ballettext, das erbärmlichste Dasein. Gelesen wird es nicht, dafür ist es auch im engeren Sinne gar nicht geschrieben. [...] Der Librettist hat also wohl nur einen einzigen Leser, der zunächst an seinem Text unmittelbar interessiert ist, diesen aber doch schließlich nur auf den Gebrauchswert für sein eigenes Schaffen hin überprüft: das ist in den meisten Fällen der Komponist, seltener der Impressario [sic] oder Dramaturg eines Opernhauses. Während des Lesens ist dabei weniger sein literarisches Interesse als vielmehr bereits seine musikalische oder kaufmännische Phantasie aktiv. Er ist auch derjenige, der meistens über Wohl und Wehe des ‹Büchelchens› entscheidet, ob es also letztendlich in seiner Vertonung seinem eigentlichen Zweck, nämlich der Aufführung der Oper zugeführt wird, oder ob es, gar nicht erst vertont, der Vergessenheit anheimfällt, da es in dem Fall fast keine Aussichten auf irgendeine Form der Veröffentlichung hat. Über das Schicksal nicht komponierter Libretti ist nur in den aller seltensten Fällen irgend etwas in Erfahrung zu bringen. Als selbständige Literatur also kommt das Libretto nicht in Frage» (Finkbeiner 2000, o. P.).[12]

---

[12] Im Übrigen ist es auch bezeichnend, dass diese elektronische Edition von Opern*texten* nach den Anfangsbuchstaben der jeweiligen Komponisten sortiert ist und die Librettisten nur am Rande erwähnt werden. Auch die Auswahl der Libretti ist schwer nachvollziehbar und nur teilweise durch die Erklärung zu rechtfertigen, dass man sich einerseits auf

In der Forschung werden Libretti dagegen spätestens seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als Teil des literarischen Kanons anerkannt, vielleicht auch im Rahmen der allgemein geänderten Auffassung über Trivialliteratur. Etwa seit den 1970er Jahren gelangte man zu der Erkenntnis, dass das Libretto eine selbstständige Gattung darstellt und als solche nicht nur notwendigerweise ganz eigenen Gesetzen folgt, sondern auch einen Beitrag zur Erklärung von gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Vorgängen leisten kann.[13] Die sich verändernde Bewertung dieser Gattung lässt sich gut an den entsprechenden Einträgen zum Stichwort *Libretto* in den beiden Auflagen der MGG verfolgen (cf. Blume 1951–1986 und Finscher 1994–2008).[14] 1960 hatte Anna Amalie Abert in vol. 8 der ersten Auflage das Libretto noch als nicht wirklich «literarisch» zu nennende Form charakterisiert:

> «Das Libretto bildet praktisch das Rückgrat jeder Oper [...]. Will ein Komp[onist] 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[ition] seinem Wesen nach unselbständig, von vornherein auf die Mitw[irkung] der Musik hin angelegt und den Eigenheiten dieser Kunst angepaßt» (Abert 1960, 710).

Ihre Gesamtbewertung des Librettos liest sich denn auch entsprechend negativ:

> «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» (ib., 710s.).

Im Sinne dieser noch in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts wurzelnden Auffassung ist das Libretto als ein Teil der Gebrauchsliteratur nicht als eigenständiges literarisches Kunstwerk anzusehen.[15] Im 5. Band der zweiten Auflage der MGG von 1996 präsentiert sich der Artikel zum Libretto in völlig neuem Gewand: Was 1960 in ca. 19 Spalten von Abert abgehandelt wurde, ist nun von mehr als 20 Autoren

---

die vom Deutschen Bühnenverein jährlich herausgegebene Werkstatistik gestützt und die Opern mit den höchsten Aufführungs- und Besucherzahlen bevorzugt aufgenommen habe und dass man zudem auf urheberrechtlich geschützte Textvorlagen verzichten musste, deren Librettist oder Übersetzer nicht seit mindestens 70 Jahren verstorben ist (cf. den in der Einführung enthaltenen Abschnitt *Zur Textauswahl*).

13 Cf. Ringger 1978, 508s.

14 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, das umfangreiche Werk erschien erstmals in 17 Bänden von 1951 bis 1986 unter der Herausgeberschaft von Friedrich Blume und wurde in zweiter Auflage unter der Ägide von Ludwig Finscher 1994–2008 veröffentlicht (seither 26 Bände).

15 Diese Auffassung wurde in den Folgejahren häufig unreflektiert übernommen; auch heute finden sich noch allenthalben Überreste dieser überkommenen ästhetischen Anschauungsweise (cf. zu diesem Thema auch Gier 1998b, 1s.).

auf über 140 Spalten verteilt und berücksichtigt auch Randgebiete wie etwa das ostslawische, das sorbische oder das makedonische Libretto (cf. Borchmeyer et al. 1996). Das Libretto wird nun allgemein wertfreier betrachtet, doch auch hier ist man sich der Gattungsproblematik bewusst:

> «Das Libretto sitzt aufgrund seiner Funktionsgebundenheit an die Musik, aber eben als nicht-musikalisches Genre gewissermaßen zwischen den Stühlen der Musik und der Literatur sowie der auf sie bezogenen Wissenschaften. Lange fühlten sich weder Musikologie noch Philologie für diese Gattung zuständig. Sie genießt bis heute den schlechten Ruf einer subliterarischen Zweckgattung» (Borchmeyer et al. 1996, 1117).[16]

Seit einigen Jahren entwickelt sich nun ein Wissenschaftszweig, der sich selbst Librettologie, Librettistik oder Librettoforschung nennt.[17] 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,[18] sowie (bis Ende 2008) das *Da Ponte-Institut für Librettologie, Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte* in Wien.[19] Auch an diesen sind jedoch in der Mehrzahl Musikwissenschaftler beteiligt, cf. etwa das LesMu-Projekt, das ursprünglich wesentlich durch den Sprach- und Literaturwissenschaftler Gianfranco Folena inspiriert wurde.

Zumindest wird dem Libretto heute also ein Platz innerhalb der literarischen Gattungsvielfalt eingeräumt, und es wird nicht mehr nur als leblose Vorform angesehen, die einzig dem Zweck dient, ein musikalisches Kunstwerk herzustellen. Das mag auch an der inzwischen anerkannten Tatsache liegen, dass an der Her-

---

16 Zur Kritik auch an diesem Artikel cf. jedoch Gier 1998b, 3 und 13s. Er moniert vor allem, dass Borchmeyer et al. bei dem Definitionsversuch zum Libretto – wie viele andere auch – von der klassischen Tragödie ausgehen, was für Gattungen wie diese nicht günstig bzw. nicht zulässig ist.

17 Als Pionierarbeit wird hier oft das – eher populärwissenschaftlich gehaltene und mitunter sehr vergnüglich zu lesende – Bändchen *Kulturgeschichte des Librettos* von Kurt Honolka genannt (cf. Honolka 1979). Noch 1986 bezeichnete allerdings Carl Dahlhaus die Librettoforschung als «eine noch unsichere, ihren Weg suchende Disziplin oder Teildisziplin, deren Ziele einstweilen ebenso wenig feststehen wie die Methoden, mit denen sie erreicht werden sollen» (Dahlhaus 1986a, 95). Den besten Überblick über die inzwischen sehr regen Aktivitäten auf diesem Sektor liefern heute die unter der Ägide von Albert Gier (Bamberg) zwei Mal jährlich erscheinenden *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*, cf. den folgenden Abschnitt. Cf. auch die Einleitung zu dem Sammelband von Gier (1986a), in der der Herausgeber die Entwicklung der Librettoforschung seit den 1970er Jahren zusammenfassend darstellt (cf. Gier 1986b).

18 Cf. hierzu Nicolodi/Trovato 1991 und die bisher erschienenen drei Bände der Reihe *Le parole della musica* (1994–2000). Seit 2007 ist das Lexikonwerk auf CD-ROM erhältlich, cf. Nicolodi/Trovato 2007.

19 Letzteres existiert seit Ende 2008 nicht mehr, die Nachfolge hat das Da Ponte Research Center angetreten, cf. http://www.daponte.at; das Don-Juan-Archiv wurde 2007 ausgegliedert (cf. http://www.donjuanarchiv.at, beide zuletzt eingesehen am 16.01.2011).

stellung von Libretti weitaus häufiger als angenommen auch die Komponisten beteiligt waren, so dass die Oper nicht mehr nur als mehr oder weniger gelungene Kombination von zwei unabhängigen Kunstprodukten angesehen wird, sondern als Ergebnis einer Durchdringung verschiedener künstlerischer Domänen. Mozart hat beispielsweise, da seine Suche nach guten bereits vorhandenen Textvorlagen ihn wenig zufrieden stellte,[20] durchaus aktiv an der Entstehung und Gestaltung der Libretti zu seinen Kompositionen mitgewirkt; aus seinen Briefen geht hervor, dass er sich gerade zu den Ungereimtheiten der Handlung und der Wirkung auf der Bühne Gedanken gemacht hat. So schreibt er etwa 1780 an seinen Vater über das von Abbate Giambattista Varesco verfasste Libretto zu *Idomeneo*:[21]

> «Sagen sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. – Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn – sie muss eindringen – man muss glauben, es sey wirklich so – wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? – Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn» (Mozart an seinen Vater, 29. November 1780, ed. Kunze 1987, 175s.).

Die möglichst logisch nachvollziehbare Verbindung von Musik und Sprache war ihm ebenfalls ein wichtiges Anliegen:

> «Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; – die Aria der Ilia im zweyten Ackt und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben – se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese stropfe könte nicht besser seyn – Nun aber kömmts was mir immer *NB:* in einer Aria, unnatürlich schien – nemlich das *à parte reden*. im Dialogue sind diese Sächen ganz Natürlich – Man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite – aber in einer aria – wo man die wörter wiederhollen muß – macht es üble Wirkung – und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Aria – der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charmant – eine ganz Natürlich fortfliessende Aria – wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann, denn wir haben uns verabredet hier eine aria Andantino mit 4 Concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flaute, eine oboe, ein Horn, und ein Fagott. – und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme» (Mozart an seinen Vater, 8. November 1780, ed. Kunze 1987, 164s.).

Auch von Verdi, dessen *Trovatore* ein viel zitiertes Beispiel für eine Oper mit undurchschaubarer, unrealistischer Handlung darstellt,[22] sind zahlreiche Briefe

---

20 Cf. etwa Mozarts verzweifelte Äußerung: «ich habe leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln durchgesehen – allein – ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte; wenigstens müsste da und dort vieles verändert werden. – und wenn sich schon ein dichter mit diesem abgeben will, so wird er vieleicht leichter ein ganz Neues machen» (Mozart an seinen Vater, 7. Mai 1783, ed. Kunze 1987, 329s.). Zu Mozart und seinen Librettisten cf. auch Beeson 1988, Gallarati 1993, Candiani 1994 und Scher 1994.

21 Zu diesem Libretto und seinem Verfasser cf. weiter unten, Kap. 2.1. (Libretto mit der Korpusnummer Q6), und Kesting 2005, 16–23. Auch Kesting beschreibt die intensive Mitwirkung Mozarts am Entstehen des Librettos.

22 So behauptet man vom *Trovatore* oftmals, selbst der Komponist habe sich nicht mehr

an seinen Librettisten Cammarano überliefert, in denen deutlich wird, dass er als Komponist diese Szenarien absichtlich so anforderte und dass sie nicht Produkte eines mittelmäßigen Stückeschreibers sind. Mit dem Verhältnis von Sprache und Musik in der Oper hat er sich ebenfalls intensiv beschäftigt, vor allem mit dem Begriff des *parlar cantando* bzw. *recitar cantando*.[23] Im Zusammenhang mit der Oper *Aida* fordert er die viel zitierte und diskutierte *parola scenica* von seinem *Aida*-Librettisten Ghislanzoni:

> «Ma quando in seguito l'azione si scalda mi pare che manchi la parola scenica. Non so s'io mi spiego dicendo parola scenica; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione» (Brief von Verdi an Ghislanzoni, 17. August 1870, zit. nach Della Seta 1994, 274).[24]

Insgesamt kann man festhalten, dass die Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten und dem Komponisten um so enger sein muss, je weniger feste Formen und Regeln für die Verkettung von Sprache und Musik vorgegeben sind, was sich wiederum meist aus dem historischen Kontext ergibt. So konnte im 18. Jahrhundert wohl jeder halbwegs erfahrene Musiker ungefähr angeben, wie ein Libretto Metastasios zu vertonen wäre, während sich dies mit der fortschreitenden Loslösung von musikalisch-ästhetischen Vorgaben während des 19. Jahrhunderts bis heute als immer schwieriger erweist.[25]

---

ganz in der Handlung zurechtgefunden, cf. Ringger 1978, 508, und id. 1984, 493–495. Cf. auch Dahlhaus 1989b, der das Libretto des *Trovatore* für «miserabel konstruiert und dennoch brauchbar» hält (ib., 32) und es als Beleg für seine These verwendet, die Substanz einer Oper sei das Sichtbare und nicht das Erzählbare. Zur Kritik an dieser Auffassung cf. jedoch Gier 1998a, 12s.

23 Zur Herkunft des Ausdrucks *recitar cantando* (in Ergänzung zu *cantar recitando*, cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.2.), der schon um 1600 belegt ist, cf. Ringger 1978, 512, und Strohm 1998, 225. Cf. demnächst auch Overbeck in Vorbereitung.

24 Im Anschluss an den zitierten Satz gibt Verdi ein Beispiel aus der *Aida*, das zeigt, warum Della Seta diesen kontrovers diskutierten Begriff als «vago e preciso insieme» (Della Seta 1994, 272) bezeichnet. Verdi drückt hiermit vermutlich eine Verflechtung von Sprache und Musik, aber auch Inszenierung aus, die nur schwer entwirrbar ist. Das Wort im Libretto soll, so fordert es Verdi von Ghislanzoni, vor allem in dramatische Handlung umzusetzen sein, weshalb der Librettist auf eine komplexe Syntax und Lexik verzichten und so dem Darsteller die Möglichkeit bieten soll, das Gesungene mit einfachen Mitteln durch Gesten und Bühnenaktion zu verdeutlichen. Zu dem Begriff der *parola scenica* bei Verdi cf. zusammenfassend Döhring 2006/2007; ausgelöst hatte die Debatte Dahlhaus 1980. Cf. dazu auch Ringger 1984, 503, und (auch zu weiteren musikdramatischen Begriffen Verdis) Goldin Folena 1995, bes. 244–250. Zur Zusammenarbeit von Verdi und Boito sowie anderen Librettisten cf. außerdem Telve 1998, 324–327 und passim, sowie Zoppelli 2001a und 2001b.

25 Cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.2., sowie Gier 1998b, 8. Auch zwischen Rossini und seinem Librettisten Rossi ist eine enge Zusammenarbeit nachgewiesen, cf. Rossi 2005a, 30, cf. auch Libretto Q7 in der vorliegenden Arbeit. Serianni (2005, 113s.) berichtet von Beschwerden der Librettisten Puccinis über die komplizierte Zusammenarbeit mit diesem Komponisten.

Bemerkenswert ist auch, dass sich bereits ab dem frühen 18. Jahrhundert unter Dramatikern, Librettisten und Komponisten durchaus ein Bewusstsein für die mitunter komischen oder absurden Seiten des Opernlebens feststellen lässt, das sich in zahlreichen Parodien und Satiren niedergeschlagen hat. So ist etwa das Intermezzo *La Dirindina* von Girolamo Gigli aus dem Jahre 1712 als frühe Opernparodie anzusehen, ebenso Metastasios Libretto *L'Impresario delle Canarie* von 1724 oder das von Baldassare Galuppi vertonte Libretto *Le virtuose ridicole* von Carlo Goldoni (1752).[26] Kritisiert bzw. dem Spott ausgesetzt werden in diesen Parodien vor allem drei Aspekte des Opernbetriebes:[27] Zum einen der soziologische Aspekt (etwa die Gestalten des Impresario – wie im Falle des genannten Librettos von Metastasio –, des Sängerstars und des *protettore* der Sängerin), zum anderen der theatralische Aspekt (Themen, Dramaturgie, Gesang, Musik; etwa schlecht ausgebildete Sänger) sowie – für den hier untersuchten Zusammenhang besonders relevant – der sprachliche Aspekt, nämlich eben jenes zumeist äußerst stereotype und weit von der Alltagssprache entfernte Librettoidiom.[28]

Wie lässt sich die Textsorte Libretto, die mittlerweile auf eine mehr als 400jährige Tradition zurück blicken kann,[29] nun zusammenfassend definieren, wenn man sie nicht mehr nur als in Musik gesetztes Drama, sondern als komplexe Gattung mit eigenen Kriterien betrachtet? Als Grundlage einer definitorischen Eingrenzung sei hier in Kurzform die von Albert Gier in seinem Standardwerk zum Libretto (cf. Gier 1998a) vorgenommene Strukturierung referiert. Gier setzt sich von früheren Definitionen wie den bereits zitierten ab, nach denen das Libretto «ein zur Komposition bestimmter Text, dessen Inhalte und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden» (Abert 1960, 708) sei, da hier etwa ein Sonderfall wie die Literaturoper nicht eingeschlossen wäre.[30] Er erweitert daher diese Definition: «Als Libretto wäre demnach nicht der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder vertonbare dramatische Text zu bezeichnen» (Gier 1998a, 6) und empfiehlt einen eher semiotischen statt literaturhistorischen Zugang.[31] Zur

---

26 Cf. hierzu ausführlicher Ringger 1987, 544s. Zu Goldonis komischen Librettotexten cf. auch Folena 1983, 307–324.

27 Cf. hierzu auch Ringger 1987, 545ss.

28 Konkret illustriert wird diese Kritik z. B. durch in den weiter unten in Kap. 1.3. wiedergegebenen Zeilen aus dem Stück *Il poeta di teatro* (1808) von Filippo Pananti.

29 Als erstes Libretto wird allgemein Ottavio Rinuccinis *Dafne* angesetzt, das 1598 zuerst von Iacopo Peri vertont wurde, cf. Gier 1998a, 5 und 41–46. Dagegen cf. jedoch Leopold 2004, 61, die die Uraufführung von *L'Euridice* derselben beiden Künstler am 6. Oktober 1600 als Geburtsstunde der Oper bezeichnet.

30 Als Literaturoper bezeichnet man ein (auch älteres) Sprachdrama, das von einem Komponisten des 20. oder 21. Jahrhunderts bearbeitet und vertont wurde, das aber genuin nicht zur Komposition verfasst wurde, cf. Gier 1998a, 6. Zu diesem Komplex cf. auch Roth 1999.

31 Cf. hierzu ergänzend Gier 1998b. Hier stellt sich natürlich die Frage, welcher – zumal dramatische – Text nicht vertonbar wäre und ob diese Definition daher nicht als zu offen gelten muss. Sicherlich gibt es mehr oder weniger für die musikalische Aufführung geeignete Texte, doch ist nicht theoretisch jeder Text ein mögliches Libretto?

Verdeutlichung zitiert Gier eine Kategorie, die Thomas Beck in seiner 1997 veröffentlichten Dissertation zu den Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze eingeführt hat, nach der ein Libretto-Text durch eine «semantische Unterdetermination» (Beck 1997, zit. nach Gier 1998b, 6) charakterisiert wird. Damit gemeint ist eine gewisse Offenheit des als Libretto konzipierten Textes, der bestimmte Leerstellen aufweisen soll, die der Komponist dann durch musikalische Mittel füllen kann. So hat etwa Ingeborg Bachmann absichtlich bestimmte expressive Metaphern aus ihren Texten entfernt, um der Musik nicht allzu sehr vorzugreifen bzw. diese nicht zu stark zu lenken. Für die Musikästhetik der Moderne sei dieser Ansatz, so Gier, durchaus nachvollziehbar, doch zeichnen sich etwa die Arien in der Barockoper eher durch eine Übercodierung in Text und Musik als durch mit Musik gefüllte Leerstellen aus (cf. ib., 6), man denke etwa an die unzähligen Wellenmetaphern, die im Text einen Seelenzustand der betreffenden Figur beschreiben und die zusätzlich durch entsprechende Orchesterbewegungen musikalisch unterstützt werden. Es sind also, so kann man also aus der Diskussion schlussfolgern, stets die Zeitumstände zu berücksichtigen, unter denen ein Libretto entstanden ist, wenn man seine Gestalt eindeutig definieren möchte. Eine für alle Libretti geltende Definition muss, wenn sie umfassend sein soll, recht allgemein und abstrakt bleiben.

Dennoch gibt es natürlich einige wesentliche Merkmale, die im Prinzip alle Libretti aufweisen; diese sind nach Gier 1. Kürze, 2. diskontinuierliche Zeitstruktur, 3. Selbstständigkeit der Teile, 4. Kontraststruktur und 5. Primat des Wahrnehmbaren (cf. Gier 1998a, 14).

Die Kürze als relative Kategorie ergibt sich aus der Tatsache, dass gesungener Text stets eine längere Zeitdauer ausfüllt als gesprochener; je nach Epoche lässt sich hier für den Umfang von Opern- gegenüber Schauspieltext ein Verhältnis zwischen 1 : 1,5 und 1 : 3 angeben.[32] Die Anzahl der Verse eines Librettos kann zumeist mit ca. 1000 umrissen werden (natürlich in Abhängigkeit von der Verslänge); Libretti Zenos oder Metastasios weisen allerdings meist 1500 und mehr Verse auf.[33]

Die diskontinuierliche Zeitstruktur der Oper stellt einen der Hauptgegensätze zum Schauspiel dar; während im Sprechtheater das Redetempo dem des Alltagsgesprächs zumindest annähernd entspricht, sind vor allem Arien im Zeitverlauf stark gedehnt, während Rezitative die Handlung eher vorantreiben.[34]

---

[32] Cf. ib., 6. War für eine Barockoper eine Aufführungslänge von 5–6 Stunden durchaus nicht ungewöhnlich, so wurde die Toleranz des Publikums in späteren Jahrhunderten selten länger als 3–4 Stunden in Anspruch genommen (sieht man von Sonderfällen wie den Wagner-Opern einmal ab).

[33] Cf. hierzu auch die quantitativen Angaben zur Länge der in der vorliegenden Arbeit analysierten 14 Libretti weiter unten, Kap. 2.1., 3.1. und 3.2.

[34] Mit dem Verhältnis von Statik und Dynamik in Oper und Schauspiel hat sich besonders Carl Dahlhaus beschäftigt (cf. z. B. Dahlhaus 1989a). Dessen stark polarisierende Darstellung relativiert Gier jedoch, cf. Gier 1998b, 10s. Cf. zu dieser Thematik auch

Ein besonders typisches Kennzeichen des Librettos ist die Selbstständigkeit seiner Teile. Die verschiedenen Bilder oder Akte sind zumeist in sich abgeschlossen, oft ist – schon aus dramaturgisch-praktischen Gründen – die Einheit von Ort und Handlung innerhalb eines solchen Bildes oder Aktes gewährleistet, sie ändert sich jedoch oft mit dem nächsten Abschnitt.

Mit der Kontraststruktur des Librettos ist jene Opposition gemeint, die den meisten Operntexten ihre Dynamik verleiht. Teilweise ist diese Opposition auf die zentrale Figur fokussiert, wie etwa die in der italienischen *opera buffa* oder *seria* oftmals anzutreffende Thematik der getauschten oder falschen Identität (die Adlige als Magd, der König als Hirte etc.), teilweise ergibt sie sich aus verschiedenen entgegen gesetzten Prinzipien, die durch unterschiedliche Figuren oder Figurengruppen dargestellt werden. Diese Kontraststruktur findet sich nun sicherlich auch im Sprechtheater, doch ist sie nach Gier in Verbindung mit Musik statischer (Arie, gesungener Monolog, im Gegensatz zur eher dynamischen Struktur im Drama) und dadurch deutlicher ausgeprägt (cf. ib.).[35] Beide stellen wie in narrativen Texten die Differenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit auf der Bühne dar, doch wird die Kluft zwischen fiktiver und realer Zeit in der Oper stärker wahrgenommen, da hier selbst in Dialogen das Sprechtempo durch die Musik beliebig variiert werden kann, was im Sprechdrama kaum möglich ist.

Die Dominanz des Wahrnehmbaren ergibt sich schließlich aus der Tatsache, dass die Oper eine «multimediale Kunstform» (ib., 13) ist, in der nicht nur das Sichtbare, sondern alles Wahrnehmbare der Sinndeutung durch den Zuschauer dient. Muss im Sprechtheater oftmals aus einer Andeutung oder aus Gestik und Mimik der Schauspieler auf ein außerhalb der reinen Texthandlung liegendes Phänomen – etwa den Seelenzustand einer Figur – geschlossen werden, so kann in der Oper zum einen die Musik «unsagbare» Nuancen hörbar machen, zum anderen werden aber vom Libretto vorgegebene Empfindungen auch ausgesprochen, etwa in einer Arie zum Liebesleid einer Figur: «Die Reihung weitgehend statischer Bilder führt zum Vorrang des Zuständlichen gegenüber dem Prozeßhaften» (ib., 13).

Zu ergänzen wäre noch, dass sich das Libretto nicht zuletzt dadurch von anderen literarischen Gattungen unterscheidet, dass es zahlreiche metatextuelle Informationen enthält. So finden sich im Libretto – vor allem dem des 17. und 18. Jahrhunderts – nicht nur die bereits zitierten Schwellentexte wie Inhaltsangabe, Liste der Akteure, Widmung etc.,[36] sondern auch Angaben zu Aufführungsort

---

Dechant 1993, 10–12 und passim, sowie weiter unten, Kap. 2.2.3. Zu bemerken ist an dieser Stelle, dass im Libretto selbst etwa die Arientexte natürlich nicht ständig wiederholt werden, sondern dass auf die musikalische Struktur durch bestimmte Handlungsanweisungen nur hingewiesen wird (wodurch wiederum teilweise seine relative Kürze bedingt ist).

35 Hinzuzufügen wäre noch, dass das Hinzutreten der Musik und bestimmte kompositorische Mittel vorhandene Antithesen noch hervorheben können (cf. etwa die Wagnersche Leitmotivtechnik).

36 Cf. weiter oben in diesem Abschnitt und weiter unten, Kap. 1.2.

und -datum, zu Handlungsort und -zeit, Regieanweisungen für die Sänger oder (und hier geht es über das Sprechtheater hinaus) Hinweise auf zu verwendende Instrumente oder musikalische Aufführungspraktiken. Spezifisch besonders für die frühen Libretti sind auch Textpassagen, die nur zur Lektüre bestimmt sind und durch so genannte *virgolette* vom zum Vortrag vorgesehenen Text abgetrennt werden.[37] Mit Charakteristika dieser Art bestätigt das Libretto seinen Rang als autonome literarische Gattung entgegen allen geschilderten Vorbehalten. Diese bestehen verständlicher Weise auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive, aus der heraus man sich fragen muss, ob ein Text, der ausschließlich zur Vertonung geschrieben wurde (abgesehen sei hier von der weiter oben zitierten Literaturoper), überhaupt ohne sein musikalisches Pendant betrachtet werden kann.[38] In der Literatur- und Sprachwissenschaft wird dies durchaus so gehandhabt, wie weiter oben bereits geschildert wurde (cf. die Einleitung dieser Arbeit sowie Roccatagliati 1996, 119, und Gronda/Fabbri 1997, XIVs.).

Einen weiteren erwähnenswerten Ansatz zur Typisierung des Genres Opernlibretto skizziert Rossi (cf. ib., 26s.), wenn er das Konzept der Inter- bzw. Hypertextualität auf Opernlibretti bezieht. Dieses Konzept wurde in den 1980er Jahren von Gérard Genette entwickelt und ursprünglich nicht auf eine literarische Gattung beschränkt (cf. Genette 1982). Es lässt sich jedoch sehr gut auf Theater- und Operntexte mit ihren zahllosen Veränderungen, Übernahmen, Neufassungen, Wiederholungen und Bearbeitungen übertragen (cf. Cioni 1993 und Emanuele 2001).[39] Libretti sind danach, mehr als Sprechtheatertexte, auch dadurch gekennzeichnet, dass sie aufgrund ihrer teilweise nicht klar nachvollziehbaren Autorschaft sehr komplexe und vielschichtige Texte darstellen. Ähnlich wie bei der mittelalterlichen Handschriftenüberlieferung kann man oftmals kaum einen «Urtext» ausmachen,[40] denn dadurch, dass vielfach bereits ein denkbares «Urlibretto», also eine von einem Librettisten geschriebene, autorisierte und noch nicht vom Komponisten in Musik umgesetzte Version, lediglich eine Bearbeitung älterer Stoffe, Motive, Werke darstellt, handelt es sich nur selten um einen freien, selbstständigen Text.

---

37 Cf. hierzu Dubowy 1995, 1460s., und weiter unten, Kap. 2.1.

38 Für die Darstellung dieser Perspektive danke ich Herrn Prof. Dr. Andreas Waczkat, Musikwissenschaftler an der Georg-August-Universität Göttingen. Auch bei dieser interessanten und nicht abschließend beantwortbaren Frage muss man vermuten, dass eine einheitliche Antwort für alle Libretti nicht möglich ist. So kann man als weiteres Argument für die Autonomie zumindest der frühen Libretti z. B. die Tatsache anführen, dass diese durchaus auch als Buch behandelt wurden, das im Regal stand und unabhängig von jeder musikalischen Komponente gelesen wurde (cf. hierzu weiter unten, Kap. 1.2.). Dies trifft für die Libretti des 19. Jahrhunderts jedoch deutlich weniger zu; diese Veränderung liegt auch in der Sprache der jeweiligen Libretti begründet, was u. a. durch die vorliegende Arbeit belegt werden soll.

39 Erwähnenswert ist hier auch die interessante These der «intertestualità intersemiotica» des Theaters (Cioni 1993, 393).

40 Cf. hierzu etwa Overbeck 2003b.

Häufig werden zudem im Verlauf der Vertonungsgeschichte von den Librettisten selbst Umschreibungen vorgenommen bzw. Zweit- oder Mehrfachfassungen erstellt, etwa um einem veränderten Zeitgeschmack nachzukommen, einen anderen Komponisten zu beliefern oder um Beschränkungen eines Impresarios oder Regisseurs bezüglich Aufführungsort, Orchesterstärke, Sängerbesetzung o. ä. zu berücksichtigen. Teilweise verwertet auch ein Librettist eine Szene, meist eine Arie, in zwei oder mehreren Opern (cf. hierzu die weiter unten in Kap. 1.2. geschilderte Pasticciotechnik Metastasios und seiner Zeitgenossen). Ist das Libretto eine Auftragsarbeit, entsteht es also in einem durch verschiedene Herrscher, Mäzene, Impresarii mehr oder weniger eng vorgegebenen Kontext, wird es erst Recht zu einem mehrdimensionalen, variablen Text. Ebenso wird jede Inszenierung einer Oper anders ausfallen, da sich die praktischen Umstände von Aufführung zu Aufführung verändern und auch den Text beeinflussen können. Ein Opernlibretto ist aus dieser Perspektive im Prinzip ein virtuelles, multivalentes Gebilde, das durch seine fast schon hypertextuell zu nennenden Züge nur schwer fassbar und kaum definierbar ist.[41]

Die geschilderten Komplikationen sollen nun jedoch nicht den Eindruck aufkommen lassen, dass es unmöglich ist, das Opernlibretto und seine Sprache eingrenzen zu können. Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, kann man aus linguistischer Sicht sehr wohl eine Messlatte anfertigen, anhand derer sich vor allem sprachliche Charakteristika dieses Genres detailliert festmachen und es gegenüber anderen Gattungen abgrenzbar werden lassen.

1.2. Sprache und Musik: ein ungleiches Paar?

In ihrer nunmehr rund 400jährigen Geschichte ist die Oper stets und unbestritten als zusammengesetzte Kunstform angesehen worden, in welcher Musik und Sprache in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander auftreten. Das Verhältnis jedoch, in dem die beiden Komponenten zueinander stehen, ist immer wieder neu definiert worden. «Prima la musica e poi le parole»?[42] Oder doch «prima le parole e dopo

---

[41] Zusätzlich finden sich auch Beispiele, in denen der Komponist ein Libretto für die Komposition einrichtet, und dies sowohl mit als auch ohne Beratung durch den Librettisten, wie etwa die vier verschiedenen Vertonungen von Metastasios *Ezio* durch Hasse (1730 und 1755), Händel (1732) und Graun (1755) zeigen, die sämtlich von der «Urform» des Librettos abweichen, cf. hierzu ausführlich Thöming 1999. Richard Wagner bildet auch hier wieder einen Sonderfall, indem er als Librettist seiner eigenen Kompositionen fungierte.

[42] So der Titel eines *Divertimento teatrale* von Giambattista Casti (vertont von Antonio Salieri) aus dem Jahre 1786, cf. PEnz 5, 534–536, und Ringger 1987, 545. Die Auffassung von der Dominanz der Musik wurde erstmals explizit von Pier Jacopo Martello im Jahre 1714 vertreten, cf. Gier 1998a, 22, und Martello 1715.

la musica»?[43] Für die Beschreibung des dialektischen Verhältnisses werden gerne die Metaphern von Vater und Tochter oder Herr und Diener herangezogen, so etwa in der viel zitierten Aussage Mozarts: «bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn» (Brief an den Vater vom 13.10.1781, ed. Kunze 1987, 270). Ebenfalls oft zitiert wird die Aussage Hofmannsthals, die Dichtung könne «nur ein Drahtgestell sein, um die Musik gut und hübsch daran aufzuhängen» (cf. etwa Abert 1960, 710, und Honolka 1979, 14).[44] Die entgegen gesetzte Auffassung findet sich etwa bei Christoph Willibald Gluck: «Ich versuchte... die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen» (cf. Honolka 1979, 15).[45]

Um diese aus dem kulturwissenschaftlichen und chronologischen Kontext gerissenen Zitate nachvollziehen und interpretieren zu können, muss man die wechselvolle Geschichte der Oper von ihren Anfängen an verfolgen. Der nun folgende kurze Abriss der Operngeschichte kann (und soll) keinen Anspruch auf eine vollständige Darstellung erheben, sondern lediglich einen Hintergrund für die in der vorliegenden Arbeit präsentierten Analysen bilden. Dem entsprechend werden nur diejenigen Aspekte erwähnt, die für das Verhältnis von Sprache und Musik im Laufe der Zeit relevant sind.[46]

---

43 So die Formulierung des Dichters Olivier (passim) in Richard Strauss' *Capriccio* (1942), einer Oper über die Oper (cf. Krauss/Strauss 1980), der auch meint: «Poesie ist die Mutter aller Künste» (ib., 149). Sein Diskussionspartner, der Komponist Flamand, nimmt die Gegenposition ein («Musik ist die Wurzel, der alles entquillt», ib., 149s.). Richard Strauss entzieht sich übrigens geschickt einer Entscheidung zwischen Wort und Ton, indem er den Ausgang des Streits wie auch der geschilderten Liebesgeschichte am Ende offen lässt. Cf. auch Honolka 1979, 13s. (Kapitelüberschrift *Prima la musica – prima le parole*). Gianfranco Folena betitelt einen Aufsatz zu Scipione Maffei mit *«Prima le parole, poi la musica»* (cf. Folena 1983, 235ss.).

44 Cf. jedoch auch den Hinweis von Gier (1998b, 1), dass dieses Zitat oft unvollständig aufgeführt wird und dadurch missverständlich wirkt; Hofmannsthal selbst ergänzte die Möglichkeit, der Librettist könne auch ein «mehr dienendes Verhältnis der Musik» verlangen (cf. auch Abert 1960, 710).

45 Goethe tendiert zur gegensätzlichen Meinung, so erteilt er den Rat, «die Poesie der Musik zu subordinieren» (Goethe an den Komponisten Philipp Christoph Kayser vom 14.10.1787, cf. Borchmeyer et al. 1996, 1120). Cf. auch Strohm 1979, 32, der das Gegensatzpaar *la musica serva della parola* vs. *la parola serva della musica* zitiert. 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 in Zusammenhang mit der sog. Monteverdi-Artusi-Kontroverse. Es ist zudem auf die Textvertonung im Madrigal bezogen und weist keinerlei thematische Verbindung mit der zu dieser Zeit erst in Entstehung begriffenen Oper auf. Ich danke Prof. Dr. Andreas Waczkat (Göttingen) für diesen Hinweis.

46 Als Referenz und Grundlage einer ausführlicheren Übersicht sei hier auf die Bände 11, 12 und 13 aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen* (cf. Mauser 1993–2006) verwiesen, die das 17., 18. und 19. Jahrhundert betreffen (cf. Leopold 2004, Schneider/Wiesend 2001 und Döhring/Henze-Döhring 1997).

Dass die ersten Opern das Wort der Musik voranstellten, ergibt sich aus ihrer historischen Entstehung: Am Ende des 16. Jahrhunderts verbreitete sich die Auffassung, die antiken Tragödien seien in einer Art Gesang vorgetragen worden (cf. Gier 1998a, 41, und 257 n. 1). Ein von den frühen, dem antiken Ideal anhängenden Operndichtern wie auch Komponisten gemeinsam angestrebtes Ziel war demnach eine möglichst hohe Textverständlichkeit. Die Folgen dieser Bestrebungen waren nicht nur die Verdrängung der mittelalterlichen Polyphonie durch die neu aufkommende Monodie, sondern auch die Entstehung des *stile recitativo*,[47] der danach in Form des Rezitativs lange Zeit einen der typischen Bestandteile der Oper bilden sollte. Die Verbindung von Sprechen und Singen (*cantar recitando*)[48] besteht in den frühen Opern daher mehr in der Unterstreichung denn in der Interpretation des Textes durch die Musik, wobei der Komponist nur in gewissen Ausnahmefällen seine Kunst durch musikalische Verzierungen zur Schau stellte. Der Text der frühen Opern ist bereits geteilt in eher erzählende, unregelmäßige und eher kommentierende, strophische Partien, aus denen sich auf musikalischer Ebene das Rezitativ als Ort der «Affekt-*Begründung*» und die Arie als Ort der «Affekt-*Darstellung*» (Gier 1998a, 42, Hervorhebungen vom Autor) ergeben.[49] Die Mischung dieser beiden Ebenen ist aus gattungstypologischer und metrisch-stilistischer Sicht

---

47 Cf. Gier 1998a, 41s., nach dem man Jacopo Peri als Erfinder dieses Stils bezeichnen kann; er zitiert als Beleg eine Stelle aus Peris *Euridice*-Vorrede (1600): «[...] veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Grechi e Romani, (i quali secondo l'opinione di molti cantavano su le scene le tragedie intere) usassero una armonia, che avanzando quello del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana» (ib.). Cf. weiterhin das Zitat da Gaglianos in der folgenden Fußnote. Aus diesem Umkreis entstammt auch das «erste gedruckte Libretto der Musikgeschichte» (Borchmeyer et al. 1996, 1124), *La Dafne* von Ottavio Rinuccini aus dem Jahre 1598, das Jacopo Peri erstmals in Musik umsetzte; cf. Gier 1998a, 41–46, und Libretto E1 im hier zu Grunde liegenden Korpus (zu dessen Beschreibung cf. weiter unten, Kap. 2.1.). Zum Diskurs über die Form der frühen Opern cf. Di Benedetto 1988. Zum *stile recitativo* und der Herleitung aus lat. RECITARE, das zunächst in Ergänzung bzw. als Abgrenzung zu CANTARE verwendet wurde, cf. Strohm 1998, 224–226. Cf. zu diesem Themenkomplex demnächst auch Overbeck in Vorbereitung.

48 Gier verwendet hier die deutsche Übersetzung der «musikalischen Rede» (ib., 41). Seltener findet sich auch die umgekehrte, aber synonym gebrauchte Formulierung des *recitar cantando*, cf. das Zitat aus M. da Gaglianos Vorrede zu einer Ausgabe von *La Dafne* aus dem Jahr 1608: «[...] ritrovò il Sig. Jacopo Peri quella artifiziosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira» (nach Strohm 1998, 225).

49 Bereits zu Beginn dieser historischen Entwicklung werden die strophischen Gebilde als *aria* bzw. *arietta* bezeichnet, cf. hierzu Ruf 1994, 809–813. Demnach ist die Etymologie von dt. *Arie* (seit ca. 1620), it. *aria* (seit 1550, cf. DELI, 125), frz. *air*/*aire*, prov. *aire*/*agre*, engl. *air*/*ayre* etc. nicht eindeutig geklärt und kann sowohl auf lat. AER 'Luft' als auch auf lat. AGER 'Acker, Heimat, Familie, Art' zurückgeführt werden (cf. ib. 809). Nach Ruf ist hier eine semantische Doppelschichtigkeit anzunehmen, die sich «einerseits auf die Luft als physikalische Substanz der Musik und andererseits auf die Art und Weise eines musikalisch Dargebotenen oder Komponierten» (ib.) bezieht. Zu den ältesten Libretti aus metrischer Sicht cf. Fabbri 2003, 36–45.

eine besondere Errungenschaft der Oper dieser Zeit, denn sie ist dadurch keine reine Gattung mehr: Während die Rezitative mit ihren willkürlich zusammen gestellten Sieben- und Elfsilbern von ihrer Versform her den mittelalterlichen Madrigalen nahe kommen und damit den hohen Stil einer Tragödie erreichen können, sind die Arien mit ihrer strophischen Form eher dem mittleren Stil zuzuordnen (cf. Gier 1988, 42, und Mehltretter 1994, 48–52). Im Laufe der Operngeschichte verliert sich diese klare Differenzierung in zunehmendem Maße. Zwar bleiben die verschiedenen Dichtungsformen (*versi sciolti* in Rezitativen, gesungene Lyrik in Arien) und Vortragstypen (Monolog/Dialog) über die Zeit hinweg weitgehend unverändert, doch kann man bereits bei Metastasio nicht mehr von unterschiedlichen Diskurstypen sprechen, da er nicht – wie weiter oben erwähnt – stringent zwischen Erzählung und Affektdarstellung differenziert, sondern je nach Handlungsführung durchaus auch affektstarke und affektschwache Stücke in Arien- wie in Rezitativform verwendet (cf. Schneider/Wiesend 2001, 29).[50]

Die ersten Opern sind als pastorale Tragikomödien zu bezeichnen, zumal sich der Begriff *opera* als Gattungsbezeichnung erst später durchsetzt.[51] Hier sind auch die im Korpus der vorliegenden Arbeit enthaltenen Werke *La Dafne* von Ottavio Rinuccini (vertont von Iacopo Peri, Korpusnr. E1) und *La favola d'Orfeo* von Alessandro Striggio (vertont von Claudio Monteverdi, Korpusnr. Q1, Beschreibung cf. Kap. 2.1.) einzuordnen.

Ein weiteres wichtiges Zentrum für die Weiterentwicklung der Oper und für die Diskussion um das Primat von Sprache oder Musik ist Venedig, wo die Oper nun erstmals zu einem öffentlichen Unterhaltungsinstrument wird.[52] Im Jahre 1637 finden die ersten Aufführungen vor zahlendem Publikum statt (cf. Gier 1998a, 49). Von der höfischen Aufführung vor adeligem Publikum wandelt sich die Oper zu einer Belustigung für alle sozialen Schichten, verbunden mit dem Karneval, während dessen alle Normen für wenige Tage in spielerischer Weise aufgehoben werden. Daher ist es nachvollziehbar, dass die venezianischen Libretti nicht mehr mit der aristotelischen Regelpoetik gemessen werden können; die zu-

---

50 In diesem Zusammenhang sei auch auf den treffenden Begriff des *chiaroscuro* hingewiesen, der den Wechsel zwischen Extrem- und Mittelwerten beschreibt, cf. ib. Zur Differenzierung zwischen Rezitativ und Arie cf. auch Dechant 1993 und Maeder 1993, 45–131, sowie weiter unten, Kap. 2.2.3.

51 Cf. DELI, 1078; demnach wurde der Begriff *opera* im Sinne von 'opera musicale' zum ersten Mal offiziell im Jahre 1639 für das in Venedig uraufgeführte Werk *Le nozze di Tetide e Peleo* (vertont von Pietro Francesco Cavalli) verwendet. Der sich im 17. Jahrhundert vollziehende begriffliche Übergang von *opera* 'lavoro (teatrale)' zu *opera* 'melodramma' ist jedoch nicht mehr eindeutig nachvollziehbar; evtl. handelt es sich sogar um eine semantische Lehnprägung aus dem Französischen (cf. ib.). Zur Musikterminologie im 17. Jahrhundert cf. auch Gargiulo 1994.

52 Ein weiteres Zentrum der wechselvollen Operngeschichte war – nach Florenz und Mantua – zeitweise Rom, u. a. repräsentiert durch Giulio Rospigliosi (ab 1667 Papst Clemens IX.), cf. Leopold 2004, 67–70, und Dechant 1993, 37–44 (zu Venedig cf. ib., 45–57). Zur Geschichte der Oper in Venedig im Folgejahrhundert (18. Jh.) cf. Muraro 1981.

vor bereits erkennbare Gattungs- und Stilmischung wird hier verstärkt und z. T. bewusst eingesetzt (cf. Mehltretter 1994, bes. 20–37). An diesem Punkt beginnt zudem die eigentliche Geschichte des Librettos als Druckwerk: Um den Zuschauern die Möglichkeit zu geben, die Oper mitzulesen, wurden vor der Aufführung kleine Textheftchen verkauft und im Kerzenschein mitverfolgt.[53] Die Einnahmen aus dem Verkauf durfte der Librettist behalten, der sich auch um die Veröffentlichung sowie einen Mäzen für den Druck zu kümmern hatte. Diesem wurde dann in einer Widmung zu Beginn des Librettos gedankt.[54] Die Librettisten der venezianischen Opern waren teils Berufsschriftsteller, teils Juristen oder auch – oft adelige – Laien (cf. Fabbri 2003, 77),[55] da in den immer zahlreicher werdenden Opernhäusern eine ständige Nachfrage nach neuen Stücken bestand. Dies führte auch zu einer Veränderung des Ansehens der Librettisten und des Opernbetriebs im Allgemeinen:

> «‹Der Poet› weicht dem Librettisten-Handwerker, der allein noch den Massenbedarf befriedigen kann, die Arie hält triumphalen Einzug im Opernhaus, und mit ihr der Sängervirtuos. 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 [...]» (Honolka 1979, 16).[56]

Inhaltlich stellen die venezianischen Libretti keine einheitliche Gruppe dar, so bedienen sich die Librettisten der antiken Mythologie wie der mittelalterlichen Ritterepik oder historischer Stoffe. Aus formaler Sicht sind sie dagegen eher stereotyp: Sie sind recht kurz und einfach gehalten (weniger als 1000 Verse; Metastasios Libretti haben in der Regel ca. 1500 Verse) und weisen ähnliche Figurenkonstellationen und -typen auf, etwa den treuen Diener, den weisen König oder die komische Amme (cf. Gier 1998a, 55). Die Verwendung dieser Rollentypen bedingt eine inhaltliche Festlegung auf bestimmte, immer wiederkehrende Situationen, die meist in Arien zum Ausdruck gebracht werden, etwa Schlaflied, Verhör

---

53 Cf. hierzu bereits weiter oben, Kap. 1.1. Cf. auch Gier 1998a, 54, und Fabbri 2003, 79s.

54 Gier (1998a, 54) bezeichnet diese Widmungen, zusammen mit anderen Angaben wie dem Vorwort (*avvertenza*), einer Inhaltsangabe (*argomento*), einem Personenverzeichnis etc., als Schwellentexte (cf. hierzu bereits weiter oben, Kap. 1.1.) und weist darauf hin, dass diese für eine (literaturwissenschaftliche) Analyse äußerst informativ sind. So ist es sehr zu begrüßen, dass in modernen Editionen mehr und mehr auch diese die Kontextualisierung der Oper erleichternden Informationen mitgeliefert werden, cf. etwa die vorbildliche Edition der *drammi per musica* Metastasios durch Bellina 2002–2004 oder die Anthologie *Libretti d'opera italiani* von Gronda/Fabbri 1997. Zur Edition von Musiktexten cf. allgemein Borghi/Zappalà 1995, darin v. a. die *tavola rotonda* zum Thema *La filologia dei libretti* (ib., 421–482). Cf. auch Bianconi 1995a und 1995b.

55 Typische Vertreter der venezianischen Librettisten waren Mateo Noris, Nicolò Minato und Aurelio Aureli; von den beiden Letztgenannten wird je ein Libretto in der vorliegenden Arbeit analysiert: *Xerse* (Minato, 1654, Korpus-Nr. E2) und *L'Orfeo* (Aureli, 1672, Korpus-Nr. Q2), Beschreibung cf. Kap. 2.1.

56 Cf. hierzu auch Dubowy 1995, 1460s.

oder Wahnsinnsszene.[57] Die Oper nähert sich dabei mehr und mehr der *Commedia dell'arte* an, indem sie ebenfalls feste Rollen und versatzstückähnliche Situationen immer wieder neu aneinander reiht. Die Sprache nimmt dadurch zwangsläufig an Bedeutung ab, denn wo der Zuschauer auf eine ihm bereits aus anderen Opern bekannte Struktur stößt, ist das Textverständnis mitunter nur noch sekundär, und der Kunstgenuss resultiert in zunehmendem Maße aus dem Vergnügen an Musik und Inszenierung. Dieses Strukturprinzip der Reihung betrifft nun aber nicht nur, wie man erwarten könnte, die komischen Elemente der venezianischen Oper, sondern durchaus auch ernste Handlungsabschnitte, und hier liegt wohl der Grund dafür, dass es sich in der Geschichte der Oper durchsetzen sollte (cf. ib.). Es stellt zudem den Hauptunterschied zu den ersten Opern dar, etwa den Vertonungen der Libretti von Alessandro Striggio und Ottavio Rinuccini, die noch einen einzigen großen Spannungsbogen und einen mehr oder weniger linearen Handlungsablauf aufwiesen (cf. auch Borchmeyer et al. 1996, 1126).

Die venezianischen Libretti «mit ihrer nachdrücklichen Nichtbeachtung jeglicher Regelpoetik» (ib.) behielten ihren Modellstatus noch bis fast zum Ende des 17. Jahrhunderts: «Dabei kamen die Librettisten zunehmend der wachsenden Schaulust des Publikums entgegen, die nicht nur durch Bären und Meeresungeheuer, sondern auch durch Bühneneffekte wie Blitz und Donner, Seestürme, Sprünge von brennenden Türmen ins rettende Wasser eines Burggrabens oder einstürzende Paläste befriedigt wurde» (ib.). Erst die im Jahre 1690 in Rom gegründete *Accademia dell'Arcadia* gebot der immer weiter ausufernden Karnevalisierung der Oper Einhalt. Ihre Forderung nach einer Rückbesinnung auf die klassische Antike und die italienischsprachige Literatur des 14. bis 16. Jahrhunderts, vor allem Petrarca, bewirkte auch bei den Librettisten ein Umdenken, die sich nun zunehmend bemühten, eine eigene Regelpoetik zu etablieren. Dies betraf nun vor allem die Arien, deren Anzahl gekürzt und fester reglementiert wurde, und die sonstige formale Gestaltung. Die verworrenen Intrigen und Verwicklungen wichen einem neuen Ideal der Einfachheit und Klarheit und dem Streben nach aristotelischen Grundsätzen (cf. ib., 1126s., und Gier 1998a, 69).[58] Es entstand nach der *opera buffa* mit der *opera seria* eine neue Kunstform,[59] die für die kommenden 100 Jahre fast unverändert bestehen und vor allem durch den Namen Pietro Metastasio geprägt sein sollte.[60] Sie folgt einem festen Schema, das nicht nur die Makro-

---

57 Zu Letzterer cf. auch den Anhang von Fabbri (2003, 341–381), *Alle origini di un* topos *operistico: la scena di follia*.

58 Einer der ersten Reformer war Apostolo Zeno; cf. auch Korpuslibretto Q4. Zu den Reformen Zenos und Metastasios cf. insbesondere Freeman 1981.

59 Cf. hierzu Strohm 1995. Er betont den Rang, den diese neue Untergattung auch auf nationaler Ebene hatte, indem sie in Italien eine – auf politischer Ebene undenkbare – kulturelle Einheit stiftete (cf. ib., 1481s.). Sprachlich drückt sich dies durch die Wahl des Toskanischen aus, was der *opera seria* (im Gegensatz etwa zur meist regionalsprachlichen Komödie) eine weitläufige Rezeption ermöglichte. Zur Reform der Oper am Wiener Hof cf. auch Radoš-Perković 2007.

60 Zu ihm cf. weiter unten in diesem Abschnitt und Kap. 2.1., Libretti Q5 und E4. Als

struktur der Oper (3 Akte), sondern auch Form, Vorkommen und Struktur der Arie (Abgangsarie, Da-capo-Arie) oder die Rollenkonstellation und Anzahl der Auftritte (Herrscher plus zwei Paare, Primadonna und Primo uomo erhalten je 5, der Herrscher 4, das zweite Paar 3 Arien etc.) reglementiert (cf. Gier 1998a, 68, und Borchmeyer et al., 1127). Den Inhalt bestimmt stets ein scheinbar unlösbarer Konflikt, der am Ende doch in einen *lieto fine* mündet. Dabei findet die Haupthandlung hinter der Bühne statt und wird nur berichtet (Rezitative) bzw. reflektiert (Arien).[61] Eine Regelpoetik nach aristotelischen Grundsätzen ist jetzt wieder möglich; die drei Akte entsprechen ähnlich wie in der zeitgenössischen Tragödie der Trias von Exposition, Peripetie und Katastrophe mit abschließender Auflösung. Charakteristisch für die Oper, da nur durch die Verknüpfung von Sprache und Musik möglich, sind zusätzliche Einschübe von Balletteinlagen oder Intermezzi, die durchaus komische Züge tragen dürfen.[62] Zudem wird die lineare Struktur des Librettos teilweise gebrochen, indem die Arien als Einzelnummern erscheinen und als solche austauschbar sind, und zwar nicht nur innerhalb einer Oper oder als heraus gelöstes Musikstück, sondern sogar zwischen verschiedenen Opern:

> «In letzter Konsequenz führt das zum Pasticcio als einer Vorform der Hitparade: Beliebte Arien (meist) verschiedener Komponisten werden lose in eine zu diesem Zweck neu erfundene Handlung eingebunden. Isoliert wirken die Musiknummern zum einen deshalb, weil es sich um Abgangsarien handelt: Auch wenn der Text sich an einen auf der Bühne anwesenden Partner richtet, ist eine unmittelbare Antwort nicht möglich. Zum anderen handelt es sich meist um Da-capo-Arien, also um zirkuläre (statische) Gebilde. Die dominant paradigmatische Struktur der Oper steht in einem dialektischen Verhältnis zu den Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums: Die formale Geschlossenheit der Arien verleitet die Zuschauer dazu, in einem bereits bekannten Werk nur noch auf ihre Lieblingsstücke zu achten und die Zeit dazwischen mit Gesprächen etc. auszufüllen; aus diesem Verhalten wiederum mögen Komponisten und Librettisten den Schluß ziehen, daß eher spektakuläre Einzelnummern als eine schlüssig konstruierte Fabel den Erfolg eines Werkes garantieren» (Gier 1998a, 69).

Was bedeutet diese Entwicklung nun für das Verhältnis von Sprache und Musik? Die von Gier geschilderte Pasticcio-Praxis lässt die logische Schlussfolgerung zu, dass die Sprache in einem nicht mehr konsequent linear ablaufenden Werk, dessen

---

stellvertretend für die Fülle an Literatur über Pietro Metastasio seien hier die Sammelbände von Sommer-Mathis/Hilscher 2000, Sala Di Felice 1983 und 1985, Sala Di Felice/Caira Lumetti 2001 sowie Lütteken/Splitt 2002 genannt. Zu Metastasios musikalischen und sprachlichen Kompetenzen cf. Nicolodi 1994.

61 Zur Struktur der Oper in der metastasianischen Ära cf. besonders Maeder 1993 und Schneider/Wiesend 2001, 23–36.

62 Zwar gilt gerade Metastasio als Verbanner der komischen Rollen und als Verfechter der Stilhöhenregel, doch war er, wie viele seiner Libretti zeigen, durchaus nicht gegen die Integration von Komik. Diese wird jedoch weniger durch komische Rollen als durch die Auswahl von Themen und Situationen erzeugt und ergibt sich eher aus der Handlung heraus, cf. Borchmeyer et al. 1996, 1128, und Gier 1998a, 74s.; Beispiele etwa aus *L'Olimpiade* (Korpuslibretto Q5) cf. ib., 81.

stofflicher Inhalt sekundär ist gegenüber den (vorwiegend musikalisch begründeten) Lieblingsstücken des Publikums, keine große Rolle mehr spielt. Dennoch gilt gerade Metastasio als Verfechter vom Primat des Textes (cf. etwa Honolka 1979, 16, und Gier 1998a, 22). Dieser scheinbare Widerspruch löst sich auf, wenn man Metastasios Interpretation der Poetik des Aristoteles betrachtet.[63] Ist für Aristoteles die syntagmatische Entwicklung der Tragödienhandlung entscheidend, legt Metastasio mehr Gewicht auf die «paradigmatische Dimension der Charaktere und der Affekte» (Gier 1998a, 75), die durch die antithetische Konstruktion der Rollen ausgedrückt wird. Diese in den Arien stattfindende Gegenüberstellung führt zu einer in musikalischer Sicht austauschbaren Reihung von Situationen, die als sprachliche Mikroeinheiten jedoch unangetastet bleiben. Die szenische Umsetzung des Wortes folgt den Vorgaben des Textes, wodurch die Musik eher zweitrangig wird.[64] Auch die von Metastasio verwendete Bezeichnung *dramma per musica*[65] ist ein Beleg für das Dominieren der Sprache über die Musik: Es handelt sich um ein Drama, das in Musik gesetzt wird, bei dem der Text jedoch das entscheidende Moment bleibt und als eigenständiges Gebilde auch unabhängig von Musik (und Inszenierung) existiert.[66] Dafür spricht auch die Tatsache, dass sich viele Libretti dieser Zeit in Privatsammlungen finden; ein Hinweis darauf – wenn auch kein Beweis –, dass diese häufig außerhalb der Opernbühne wie Dramen gelesen wurden (cf. hierzu Strohm 1995, 1479, und weiter oben, Kap. 1.1.).

Die Text-Musik-Streitfrage wurde nicht zuletzt in Frankreich heftig diskutiert. Die Entwicklung der Operndichtung unterscheidet sich hier von der in Italien in zahlreichen Aspekten; unter anderem darin, dass in Frankreich zu Beginn der Operngeschichte bereits eine lange Theatertradition bestand, die die Oper nachhaltig und mehr als in andern Ländern beeinflusst hat. Ausgangspunkt waren hier Ende des 16. Jahrhunderts neben der Pastorale vor allem die *ballets de cour* und

---

63 Cf. Gier 1998a, 75s.; Auszüge aus Metastasios *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima* (Erstdruck 1780–1782) finden sich in der Edition der Werke Metastasios durch Brunelli/Fubini 1968, 553–584.

64 Cf. hierzu ausführlich Sala Di Felice 1983, 7s.

65 Cf. hierzu ausführlich Dubowy 1995, bes. 1453–1455. Er bezeichnet das *dramma per musica* als «Oberbegriff für jegliche Art von Dramen [...], die für eine musikalische Aufführung gedacht sind» (ib., 1453). Als Gattungsbezeichnung setzt sich der Begriff um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch; er findet sich z. B. auf den Titelblättern der Opern *Il Teutone* (1645) und *Ersilla* (1648) (cf. ib.). Allerdings ist die Vielfalt der Werkbezeichnungen im 17. Jahrhundert sehr groß, so existieren parallel auch etwa die Bezeichnungen *dramma musicale*, *melodramma*, *tragedia musicale*, *festa teatrale*, *opera scenica*, *opera drammatica* oder *favola*, jeweils mit nur leichten, kaum trennbaren Bedeutungsunterschieden.

66 Cf. hierzu auch die Bewertung Costantino Maeders, der sich intensiv mit den Libretti Metastasios beschäftigt hat: «I libretti [di Metastasio, eig. Hinzufügung] infondono allo studioso un senso di sicurezza. Esistono materialmente, sono completi, non si distinguono molto da altri testi teatrali. Anche senza essere a conoscenza del contesto culturale o di quello spettacolare possono essere letti e interpretati» (Maeder 1993, 85).

die *tragédies à machines*.[67] Nachdem man zunächst – auch gefördert durch staatliche Maßnahmen – zahlreiche italienische Opern rezipiert und aufgeführt hatte,[68] war es bald das erklärte Ziel, eine eigene nationale Operntradition aufzubauen. Als besonders fruchtbar erwies sich hier die Zusammenarbeit von Molière und Lully, die Komödie und *ballet de cour* zu der neuen Gattung des *comédie-ballet* vereinten.[69] Es war unter anderen der Dichter Pierre Perrin (ca. 1620–1675), der um 1660 scharfe Kritik an der italienischen Oper übte und dabei vor allem das Rezitativ kritisierte. Solche halb gesungenen, halb gesprochenen Passagen seien lächerlich und daher aus der modernen Oper zu verbannen.[70] Seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Robert Cambert führte im Jahre 1659 zur ersten so genannten *comédie en musique*, einer Pastorale ohne Maschinen und Ballette (*Pastorale d'Issy*, cf. Gier 1998a, 56s., und Borchmeyer et al. 1996, 1142), die eine neue, genuin französische Gattung begründete. Diese Veränderungen hatten natürlich Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Sprache und Musik in der Oper; wird das Rezitativ als textdominantes Medium beseitigt und die Arie als musikalische Einzelszene mit Affektausdruck gestärkt, ist das Libretto und damit das Textverständnis während der Aufführung nicht mehr ausschlaggebend. Durch das von König Ludwig XIV. ab 1669 ausgestellte Opernprivileg, das zunächst Perrin und ab 1672 Lully inne hatten, wurde die Weiterentwicklung der Oper in Frankreich, anders als etwa in Italien, institutionalisiert und zentralisiert, wozu auch die Eröffnung der *Académie d'Opéras en Musique et Verbe François* 1671 und die Einrichtung der *Académie Royale de Musique* 1672 als Pflegestätten der Oper beitrugen (cf. Gier 1998a, 57, und Borchmeyer et al. 1996, 1142). Für die Librettistik ist besonders die Tatsache von Vorteil, dass neben dem Opernprivileg auch ein Druckprivileg eingeführt wurde, das es Lully gestattete, über Druck und Drucker aller aufgeführten Libretti allein zu entscheiden. Daraus resultiert eine heute komfortable Überlieferungslage der französischen Librettodrucke jener Jahrzehnte,[71] die sich so für Italien nicht bietet.

Ähnlich wie Metastasio mit der *opera seria* in Italien schuf zuvor schon in Frankreich der häufig mit dem Komponisten Lully zusammen arbeitende Librettist

---

67 Auf die ausführliche Darstellung der Geschichte der Librettistik in Frankreich – wie auch in anderen Ländern – muss im Rahmen dieser sprachwissenschaftlichen Arbeit verzichtet werden; zusammenfassend zu Frankreich cf. Borchmeyer et al. 1996, 1141–1151, Gribenski 2005 oder Schreiber 1988, 80–139.

68 So förderte etwa Kardinal Mazarin ab etwa 1640 nachdrücklich die Aufführung italienischer Opern, cf. Borchmeyer et al. 1996, 1142.

69 Cf. hierzu z. B. Schreiber 1988, 86s.

70 Cf. Gier 1998a, 56s.; der Brief, in dem Perrin diese Meinung äußert, ist ediert in Becker 1981, 105–111.

71 Im Jahr 1680 schloss Lully überdies einen Verlagsvertrag mit seinem Hauptlibrettisten, Philippe Quinault, und dem Verleger Pierre Ballard, so dass in der Folge fast alle Drucke dort erschienen, cf. Borchmeyer et al. 1996, 1143.