
Libretto zur Ausstellung

Das Libretto – Vom kleinen Buch zur Grossen Oper

Einleitung		3
Raum 1	Ein Traum von der Oper – UNDINE E.T.A. Hoffmann, Friedrich Baron de la Motte Fouqué, Carl Friedrich Schinkel	5
Raum 2	Metastasio, Metastasio und Libretti aus dem 17. und 18. Jahrhundert	11
Raum 3	Gross und Grösser	17
Raum 4	Affentheater – DER JUNGE LORD Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze	25
Raum 5	Zum Zähneausbeissen – BERENICE Durs Grünbein und Johannes Maria Staud	29
Korridor	Laufsteg der Oper – ARIADNE AUF NAXOS Skizzen für die Kostüme und Dekorationen von Ernst Stern	33
Treppe	Die Musik spricht	37
Impressum		39
Leihgeber		40



Einleitung

Das kleinformatige Buch zu musikalischen Werken, im besonderen der Oper, markiert einen interessanten Sonderfall der Literatur. Das Libretto ist angewiesen auf das dramatisch inszenierte Zusammenspiel von Wort und Musik. Es bietet einen Text, der nicht nur gelesen, sondern auch gehört werden will. Vielfältig und perspektivenreich ist die Stellung des Librettos zur Musik und zur Literatur im allgemeinen, zugleich aber ist sie höchst fragwürdig und prekär. Sein schillernder, stark transformativer Charakter macht das Libretto zu einer medialen Wunderkammer mit vielen Rätseln.

Angelegt auf die Übertragung in einen musikalischen Kontext geht das Libretto häufig der Komposition der Musik voraus. Die alte Streitfrage nach dem Verhältnis des Dichters zum Komponisten und des Wortes zur Musik hat indes durch die Geschichte hindurch sehr viele Neuauflagen erlebt und dabei sehr verschiedene Antworten auf den Plan gerufen. Lange Zeit führte das Libretto im literarischen und musikalischen Leben eher ein randständiges Dasein: Seinem Charakter nach ambivalent, vagabundierend zwischen Text und Ton, wurden auch seine literarischen Qualitäten für dubios gehalten. Der Text für die Musik galt manchem Leser schlechterdings als literarisches Mängelwesen ohne Musik. Noch in der Frühgeschichte der Oper war dies anders: Ehemals wurde dem Text – nicht der Musik – eine größere Bedeutung zugemessen. Für Mozart hingegen muss «die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn». Seit Richard Wagner und den Anfängen der Moderne wiederum haben es zahlreiche renommierte Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, Ingeborg Bachmann und Durs Grünbein unternommen, literarisch ambitionierte Textbücher zu verfassen und die Sicht auf das Libretto einer erneuten Revision zu unterziehen.

Die Ausstellung im Strauhof möchte Einblicke in den hybriden Kosmos des Librettos gewähren und verschiedene Aspekte seiner facettenreichen literarisch-musikalischen Karriere anschaulich machen. Sie zeigt Gemeinsamkeiten und Schnittstellen, Berührungspunkte und Verwerfungen im gleichsam magischen Dreieck, das die Literatur, die Musik und das Libretto zusammen beschreiben. Textbücher, Manuskripte, Korrespondenzen, Noten und Notizen, Bilder und Töne werden zu einer Konfiguration versammelt, die Einsicht in markante Entwicklungsstationen des kleinen Buches gewährt.



Raum 1

Ein Traum von der Oper - UNDINE

E.T.A. Hoffmann, Friedrich Baron de la Motte Fouqué,
Carl Friedrich Schinkel

E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822), der Dichter und der Komponist, versammelte in seinem Werk eine Vielzahl von Zugängen zum spannungsvollen Verhältnis von Wort und Musik. Als Tonsetzer und als Librettist, als Erzähler und als Essayist suchte er in immer neuen Anläufen dem Traum eines geglückten Zusammenspiels von Text und Ton in der Oper auf die Spur zu kommen.

Neben seinem umfangreichen literarischen Werk schuf Hoffmann 8 Opern und Singspiele, dazu 23 Bühnen- oder Ballettmusiken, mehrere Messen, eine Symphonie und zahlreiche kleinere Vokal- und Instrumentalstücke. Die romantische Zauberoper *Undine* (1816) galt ihm selbst, der in erster Linie Komponist und erst dann Dichter sein wollte, als Höhepunkt seines Schaffens. Das Libretto der *Undine* entstand in enger Zusammenarbeit mit Friedrich Baron de la Motte Fouqué, die Bühnenbilder für die Berliner Uraufführung entwarf der Architekt und Maler Carl Friedrich Schinkel. Nach nur 14 Aufführungen der Oper wurde das Berliner Schauspielhaus am 29. 7. 1817 von einem Brand vernichtet. Zu einer Wiederaufnahme der *Undine* sollte es zu Lebzeiten Hoffmanns nicht mehr kommen.



Friedrich de la Motte Fouqué
 Punktierstich (o.J.) von Friedrich
 Fleischmann (1791 – 1834) nach einer
 Zeichnung von Wilhelm Hensel (1818)
 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
 © bpk, Berlin, 2009



Hoffmann
 Der Kapellmeister Johannes Kreisler
 vor einem Spinett mit der Partitur
 der Oper UNDINE
 Staatsbibliothek Bamberg

«Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die
 Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis
 derselben entspringt.»

E.T.A. Hoffmann: DER DICHTER UND DER KOMPONIST

«Ich bin, wie Sie sich wohl nach dem Verzeichnis der von mir komponierten Sachen, welches ich meinem letzten Brief beilegte, vorstellen können, in der Setzkunst ganz erfahren, welches eine genaue Kenntnis der Instrumente voraussetzt. Ich spreche außer dem Teutschen französisch und italiänisch, und bin sowohl literarisch und künstlerisch ausgebildet. Daß Sie es mit einem redlichen, tätigen Manne zu tun haben, darf daraus folgen, daß ich bis jetzt den wichtigen Posten eines Rates bei der Preuß: Regierung in Warschau bekleidete, den mir die Abtretung der Provinz an Sachsen geraubt hat. Nächstdem war ich, wie es auch durch die Leipziger Musikalische Zeitung bekannt geworden ist, Direktor und Kapellmeister des großen Musikalischen Instituts in Warschau, und hatte als solcher das Amt die großen Musiken zu dirigieren. Ich bin jetzt 30 Jahre alt und verheiratet aber ohne Kinder.

Hier haben Sie nun alles wahr und offen über meine Persönlichkeit.»

Hoffmann in einem Bewerbungsschreiben an den Musikverleger Ambrosius Kühnel Berlin, den 14. November 1807
Staatsbibliothek Bamberg

Hoffmann

UNDINE, Oper in 3 Akten von Hoffmann

1. Notenblatt des 1. Actes

Staatsbibliothek zu Berlin

© bpk/SBB, Berlin, 2009

Overture

Violini

Viola

Flauti

Oboe

Clarinetto in B

Fagotti

Corni in G

Trombe in C

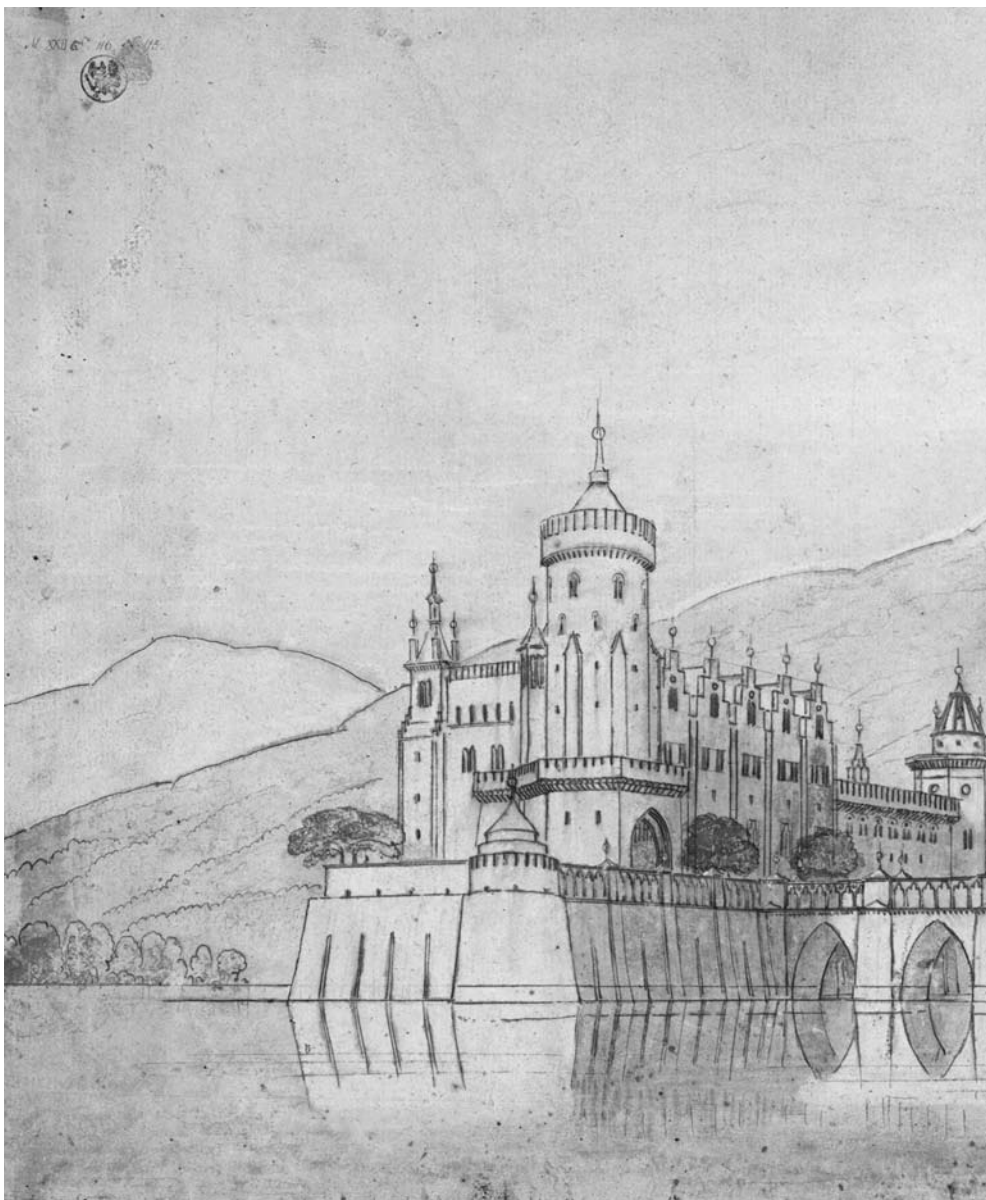
Timpani

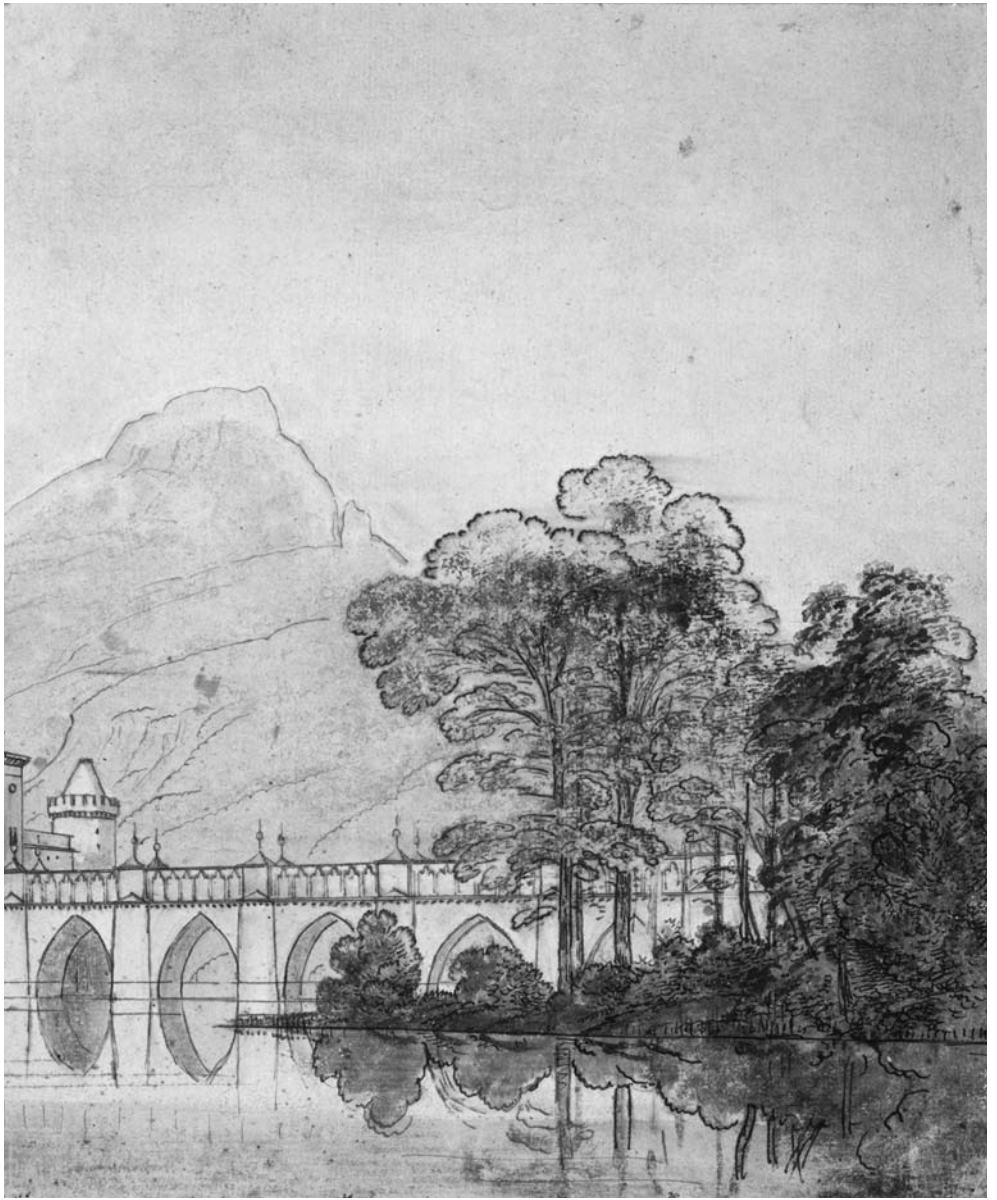
Tromboni

Violoncelli

Bassi

Ex
Bibliotheca Regia
Berolinensis





Carl Friedrich Schinkel (1781-1841)
Bühnenbildentwurf zu Hoffmanns Oper
UNDINE (1816)
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
zu Berlin, © bpk/SMB/Jörg P. Anders,
Berlin, 2009

Hoffmanns Traum von der Oper hatte einen in vielen Werken wiederkehrenden realen Bezugspunkt – Wolfgang Amadeus Mozarts Drama *gocosso: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787).

Die Erzählung *Don Juan* schildert die bewegten Eindrücke eines „reisenden Enthusiasten“ von dieser „Oper aller Opern“:

„Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten.“

Raum 2

Metastasio, Metastasio ...

... und Libretti aus dem 17. und 18. Jahrhundert

Pietro Metastasio (1698–1782) war ohne jeden Zweifel der erfolgreichste Librettist in der Geschichte des europäischen Musiktheaters; die meisten der 26 *drammi per musica* (Texte ernster Opern), die er zwischen 1724 und 1771 verfasste, regten Dutzende von Komponisten zwischen Lissabon und St. Petersburg zu immer neuen Vertonungen an; seine beliebtesten Bücher wie *Didone abbandonata* oder *La clemenza di Tito* dürften an die hundert Mal in Musik gesetzt worden sein, alles in allem entstanden in 100 Jahren mindestens 800 Metastasio-Opern. Der Ruhm des Dichters überdauerte seinen Tod und selbst die Französische Revolution: Erst um 1830 kamen seine Texte endgültig aus der Mode.

Die Zeitgenossen rühmten die ‚musikalische‘ Qualität, das heisst den Wohlklang seiner Verse: Metastasio, der selbst ein tüchtiger Musiker war, kam den Bedürfnissen des Komponisten und der Sänger weitest möglich entgegen, dichtete in regelmässigen Rhythmen und klangvollen Reimen. Seine Stoffe fand er meist in der antiken Geschichte; dabei bevorzugte er wenig bekannte Episoden, die er frei umgestalten konnte. Alle seine ersten Opern propagieren den aufgeklärten Absolutismus (diese Einstellung prädestinierte ihn zum Hofdichter Kaiser Karls VI. und Maria Theresias; mehr als 50 Jahre, von 1730 bis 1782, lebte Metastasio in Wien, angeblich ohne ein Wort deutsch zu lernen). Das Liebesleid seiner sympathischen Helden, die das Publikum in ganz Europa zu Tränen rührten, war für den Dichter selbst viel weniger wichtig als die politisch-dynastischen Aspekte der Handlung. Meist wird gezeigt, wie die Vernunft des weisen Herrschers über seine blinden Leidenschaften (oft die Liebe zu einer nicht standesgemässen Partnerin) triumphiert, so dass der Weg frei ist zum *lieto fine*, dem Versöhnungsschluss, der Glück und Wohlstand für alle verspricht.

Metastasios Libretti setzen sich aus die Intrige entwickelnden Rezitativen und aus Arien zusammen, in denen die Figuren ihre Gemütslage reflektieren (und so die Kontrolle über ihre Affekte (zurück gewinnen); Chöre sind selten, erst seit der Jahrhundertmitte finden sich vereinzelt Duette oder Terzette. So wie der Dichter die Texte konzipiert hatte, waren sie allerdings fast nur bei der Erstaufführung in Wien zu hören, sonst wurden sie den örtlichen Gegebenheiten und dem sich wandelnden Publikumsgeschmack angepasst: Wo die Zuschauer kaum Italienisch verstanden (z.B. in London), wurden die Rezitative radikal zusammengestrichen. Seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Texte grundlegend umgearbeitet, Arien durch Ensembles ersetzt und zwei grosse Finali eingeführt: Mozarts *Clemenza di Tito* (1791, Texteinrichtung Caterino Mazzolà) entfernt sich deutlich vom 1734 entstandenen Originallibretto, auch hinsichtlich des politisch-ideologischen Gehalts: Statt der Staatsraison bestimmt das Ideal der Humanität Titos Handeln.

Neben den *drammi per musica* verfasste Metastasio mehr als 30 *azioni teatrali*, allegorisch-mythologische Festspiele, die kürzer sind und weniger Figuren auftreten lassen; *L'isola disabitata* wurde 1779 von Joseph Haydn vertont, der knapp dreissig Jahre vorher Metastasios Nachbar im Grossen Michaelerhaus am Wiener Kohlmarkt gewesen war. Auch die acht Oratorientexte (*azioni sacre*) des *poeta cesareo* wurden vielfach vertont (*La Betulia Liberata* u.a. von Mozart) und beeinflussten die Entwicklung der Gattung wesentlich.

Albert Gier



Jacopo Amigoni (1675 – 1752)
Gruppenporträt: Der Sänger Farinelli
und Freunde (ca. 1750 – 52)
Öl auf Leinwand, 172,8 x 245,1 cm
National Gallery of Victoria, Melbourne,
Australia, Felton Bequest, 1949

Von links nach rechts: Der Dichter und Librettist Pietro Metastasio, die Sängerin Teresa Castellini, Farinelli, der Maler Jacopo Amigoni, Farinellis Hund und Page.

Der Kastrat Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705–1782), war der berühmteste Sänger seiner Zeit. Metastasio nannte Farinelli, mit dem er regelmäßig korrespondierte (und für den er in den 50er Jahren ältere Libretti überarbeitete), seinen «Zwilling». Der Text der Canzonetta, den Teresa Castellini und Farinelli in den Händen halten, stammt von Metastasio und wurde von Farinelli vertont. Amigoni zeigt die Gruppe der vier italienischen Künstler zur Zeit ihres Aufenthalts in Spanien. Teresa Castellini, die Lieblingsschülerin Farinellis, war *prima donna* an der Oper in Madrid, wo sie zusammen mit Farinelli auftrat.



Apostolo Zeno
Venezianisches Gemälde um 1730,
unbekannter Künstler
© Österreichische Nationalbibliothek,
Bildarchiv Austria

Der italienische Dichter, Librettist und Gelehrte Apostolo Zeno (1668 – 1750) war der Vorgänger von Metastasio am Hof in Wien. Seine 36 Libretti wurden vielfach vertont, darunter von den bedeutendsten Komponisten der Zeit wie Anfossi, Caldara, Galuppi, Gaspari, Händel, Hasse, Jomelli, Sarti, Scarlatti, Martín y Soler und Vivaldi.

Der Dichter und Librettist Philippe Quinault (1635 – 1688) arbeitete eng mit dem Komponisten Jean-Baptiste Lully zusammen. Ihre Kollaboration am Hof des «Sonnenkönigs», Ludwig XIV., führte zur Entwicklung des spezifisch französischen Operngenes der *tragédie lyrique*. Quinault wurde 1670 in die *Académie française* aufgenommen.

Philippe Quinault (1635 – 1688)
Anonymes Porträt (1670)
Versailles
© RMN



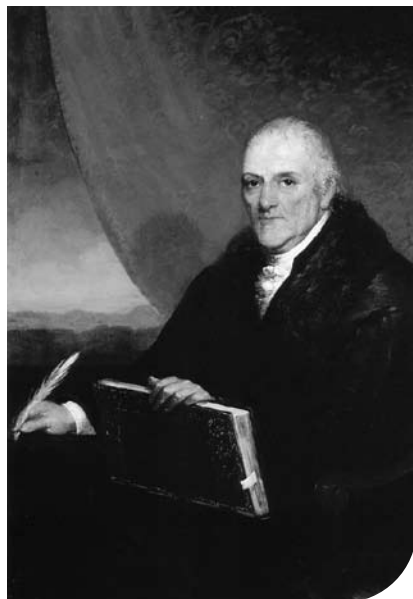
Ranieri de' Calzabigi schrieb drei Libretti zu Opern von Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1764). Er war massgeblich an der Entwicklung der Gluck'schen Opernreform beteiligt.

Ranieri de' Calzabigi (1714 – 1795)
Porträt auf Gedenkmünze



Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787)
Porträt (1775) von
Joseph Siffred Duplessis (1725 – 1802)
Kunsthistorisches Museum, Wien
© bpk/Hermann Buresch, Berlin, 2009

Lorenzo Da Ponte (1749 – 1838)
Anonymes Porträt (um 1830)
Columbia University, New York



«Ich hatte [...] in Prag der Darstellung des Don Giovanni nicht beiwohnen können, allein Mozart hatte mich sofort unterrichtet, daß sie außerordentlich schön ausgefallen sei. In gleicher Weise schrieb der Impresario Guardassoni hierüber folgendes:

„Es lebe Da Ponte! es lebe Mozart! Die Impresari wie die Künstler können sich Glück wünschen. Solange sie leben, wird das Elend nicht wieder wagen, sich den Theatern zu nahen!“»

Der Kaiser ließ mich rufen und machte mir unter den verbindlichsten Lobsprüchen ein neues Geschenk von hundert Zechinen, wobei er äußerte, er brenne vor Verlangen, den *Don Giovanni* zu hören. Ich schrieb an Mozart, dieser traf ein und gab die Rollen an den Abschreiber, der sich beeilte, sie zu verteilen. Die bevorstehende Abreise des Kaisers Joseph II. beschleunigte die *Mise en scène*, und was soll ich sagen? *Don Giovanni* gefiel nicht! Alle Welt, Mozart allein ausgenommen, war der Ansicht, das Stück müsse umgearbeitet werden. Wir machten Zusätze dazu, änderten mehrere Stücke, und zum zweiten Male: *Don Giovanni* gefiel nicht! Dies hinderte den Kaiser aber nicht, sich zu äußern: «Dieses Werk ist himmlisch; es ist noch schöner als die *Hochzeit des Figaro*: aber es ist kein ‚Bissen‘ für meine Wiener.»

Ich erzählte Mozart diese Worte, der mir, ohne sich irre machen zu lassen, antwortete: «Laßt ihnen nur Zeit, ihn zu kosten!» Er irrte sich nicht. Auf seinen Rat ließ ich den *Don Giovanni* so oft als möglich aufführen; mit jeder Darstellung steigerte sich der Erfolg. Nach und nach gewöhnten sich die Wiener daran, diesen Bissen schmackhaft zu finden und seinen Wert einzusehen, endlich schmeckte er ihnen so wohl, dass sie den *Don Giovanni* zum Rang dramatischer Meisterwerke erhoben. Die Kunst ist im allgemeinen zu hoch für die Menge; sie bedarf zuweilen eines oder zweier Jahrhunderte, um jene Jury der Genies zu bilden, welche endlich mit Kenntnis der Sache ohne Appellation und für die Nachwelt entscheidet.»

Lorenzo Da Ponte. Mein abenteuerliches Leben.
Aus dem Italienischen von Eduard Burckhardt.
Zürich: Diogenes, 1993

Raum 3

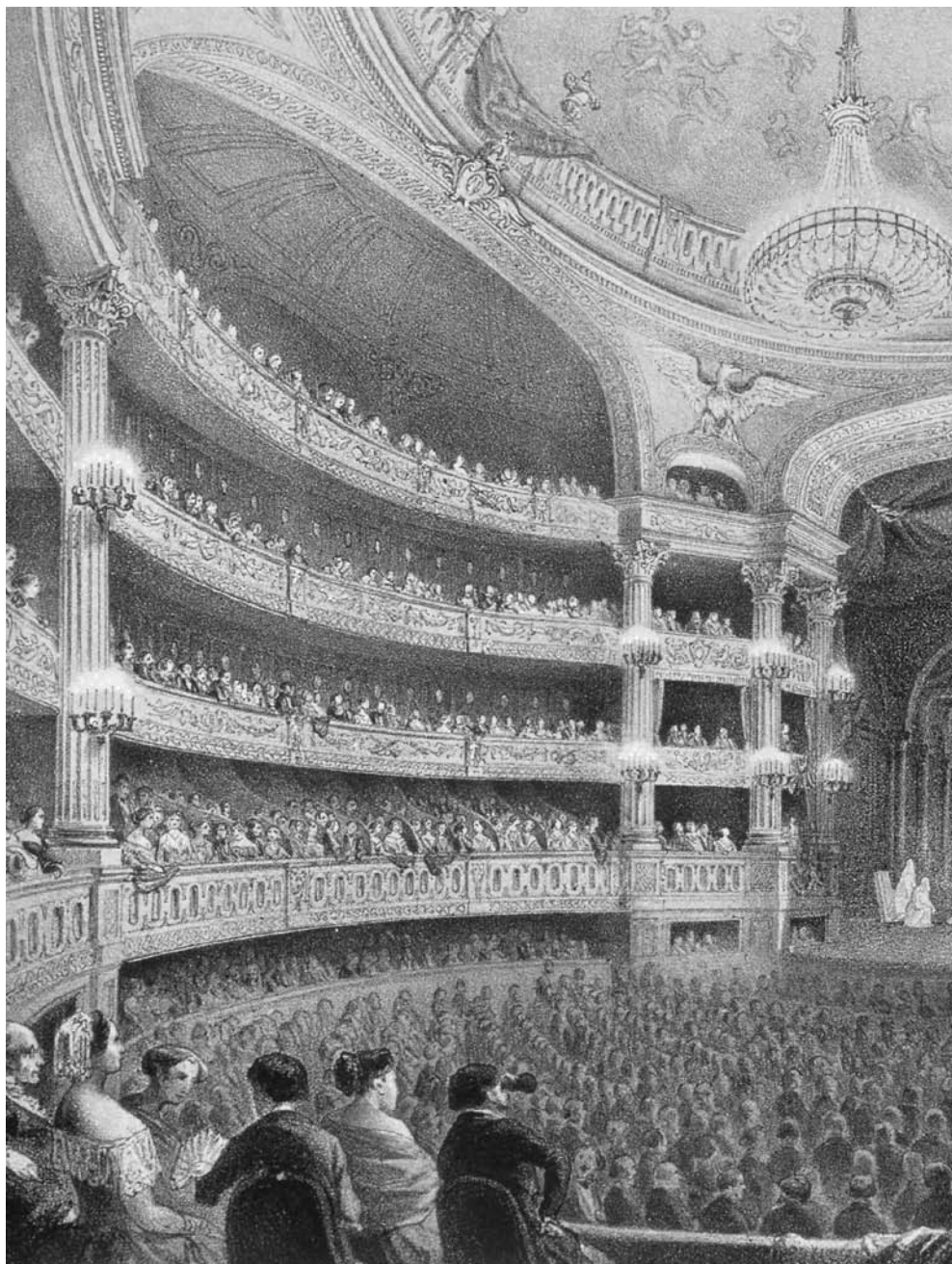
Gross und Grösser

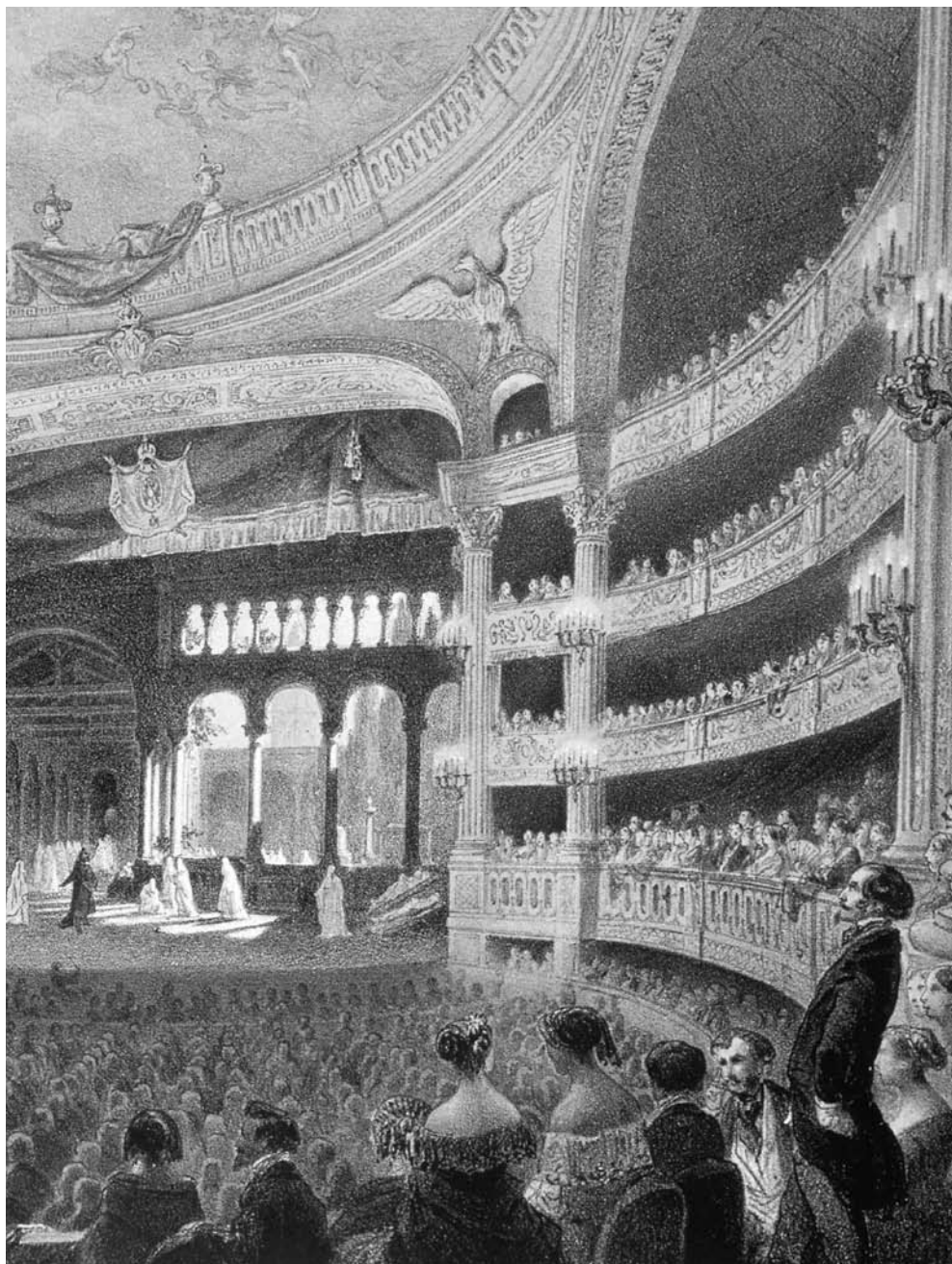
Der Weg des kleinen Buches zur Grossen Oper und über die Grosse Oper hinaus führt über zahlreiche Stationen. Dabei machen die medialen Verwandlungen des Librettos auf der Bühne nicht halt. Früh erreichen sie den Film. Selbst der Stummfilm – wie «Der Rosenkavalier» unter der Regie von Robert Wiene (1926) – erliegt der Faszination der grossen Szene.

Kleine Bücher können auch aus grossen entstehen. So das Libretto von Salvatore Cammarano zu «Lucia di Lammermoor», das sich auf einen Roman des Sir Walter Scott bezieht. Die Aufnahme von Schlüsselszenen der von Donizetti komponierten Oper in grosse Bücher der Weltliteratur, in Gustave Flauberts «Madame Bovary» und E.M. Forsters «Where Angels Fear to Tread», und deren spätere Verfilmungen gehören ebenso zur erstaunlichen Karriere des kleinen Buches.

Die Grand Opéra findet ihre eigentlichen Protagonisten im Komponisten Giacomo Meyerbeer und seinem Librettisten Eugène Scribe. Die opulenten Pariser Aufführungen von «Robert le Diable» und den «Huguenots», mit neuartigen Lichteffekten und grosser Ballettszene nach der Pause, bilden den Inbegriff des Genres. Viel Wind um Nichts – wie Richard Wagner meinen wird, der alles, Komponist und Dichter, sein wollte, nicht aber Librettist.

Die eleganten, witzigen und stark selbstreflexiven Libretti des Hugo von Hofmannsthal bilden den Ausgangspunkt der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss. Der Blick in die Werkstatt zeigt aber auch, dass die Zeit gemeinsamen Schaffens eine Zeit grosser Konflikte war. Gleichwohl: Werke wie «Der Rosenkavalier», «Die Frau ohne Schatten» und «Ariadne auf Naxos» führen das Libretto über die Idee des Gesamtkunstwerkes hinaus – bis hin zum «Capriccio», jenem «Konversationsstück für Musik», dessen Text Strauss zusammen mit dem Dirigenten Clemens Krauss entwickelte.





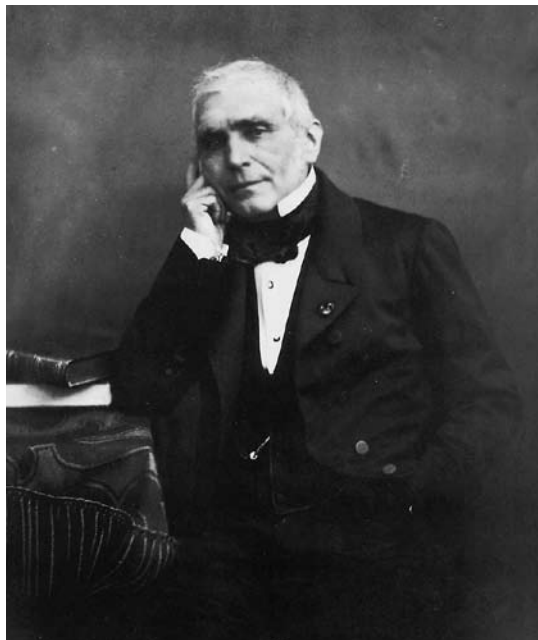
J. Arnout
Kreidelithographie, koloriert,
1850er Jahre
© akq-images

Innenansicht der Opéra de Paris (Académie Royale de Musique, rue Le Peletier) während einer Aufführung von *Robert le Diable* (Musik: Giacomo Meyerbeer; Libretto: Eugène Scribe und Germain Delavigne). Das Tableau zeigt das berühmte Nonnenballett zu Beginn des II. Aktes.

Giacomo Meyerbeer (1791–1864)
Foto von L. Haase
Sammlung Manskopf, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main



Eugène Scribe (1791–1861)
Foto (um 1855) von Félix Nadar
Privatbesitz



Filmstill aus: Richard Wagner, DIE WALKÜRE
Dirigent: Pierre Boulez
Regie: Patrice Chéreau
Siegmund: Peter Hofmann
Sieglinde: Jeanine Altmeyer
Regie der Videoproduktion: Brian Large
(Bayreuth 1980)



«Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsere Theater übergesiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergetzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberbotten seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maaß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletkorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Theilnahme für ihre besondere Virtuosität in Anspruch nehmen. Als Vorwand zu diesen verführerischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeigezogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsskandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen stellt sich als »große Oper« dar.»

Richard Wagner, Ein Theater in Zürich (1851)

«Wie geht das Dichterische bei Wagner von Anfang an übers Libretto-
mässige hinaus –, und zwar weniger sogar im Sprachlichen als
im Psychologischen!»

Thomas Mann, Leiden und Grösse Richard Wagners (1933)

Th.Th. Heine, In der Oper. Illustration aus
Thomas Mann, Wälsungenblut, München:
Phantasia, 1921
Thomas-Mann-Archiv, Zürich



Hugo von Hofmannsthal
Fotografie (um 1910) von Nicola Perscheid
© akg-images



Richard Strauss, um 1905
© akg-images





Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (am Klavier).
Silhouette (1914) von Wilhelm Bithorn
© akq-images



«Man spricht vom Dichter und Musiker, die sich zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden. Corneille mit Lully, Calzabigi mit Gluck, Daponte und Schikaneder mit Mozart. Aber abgesehen davon, daß dies existiert – man macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig *ich* zu dieser Form komme.»

Hofmannsthal: Die Ägyptische Helena (1928)

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Aus dem 1. Aufzug

Typoskript-Durchschlag mit eigenhändigen
Zusätzen von Hugo von Hofmannsthal
und Richard Strauss. © Freies Deutsches
Hochstift/Frankfurter Goethe-Haus

21

Handwritten notes:

«Menschen sind
in der Todesluft!
[Ais Kees, geborn die Kees
empfindliche, unsterbliche Mensch
hüllend im Reich der
Kaisers Hande]
was recht die Reue
nach roten Lira
nach gestrahlten Blut
und nach alten Leiden!
Doch wenn von hier
sind tiefer Reue?»

Die Kaiserin:
Sei es wo immer,
zeig mir den Weg
und geh ihn mit mir!

Die Arme:
Bei dem Menschen!
Gruuste dich nicht?
Hinh zu ihnen!
Dich ihnen vermischen,
hausen mit ihnen,
handeln mit ihnen
Rede um Rede
Aten un Aten,
erspühen ihr Belieben,
ihrer Bosheit dich schmiegen -
ihnen dienen!
Gruuste dich nicht?

Die Kaiserin:
Ich will den Schatten!
Ein Tag bricht an!
Führ mich zu ihnen:
Ich will!

Die Arme:
Ein Tag bricht an,
ein Menschen Tag

Handwritten musical notation:



Raum 4

Affentheater –

DER JUNGE LORD

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze

Die Dichterin Ingeborg Bachmann (1926–1973) und der Komponist Hans Werner Henze (*1926) lernten sich 1952 anlässlich eines Treffens der Gruppe 47 kennen. Die lebenslange Freundschaft – mit wiederholten Plänen zu einem gemeinsamen Leben in Italien – wurde begleitet von Phasen überaus produktiver künstlerischer Zusammenarbeit. Bachmann übernahm 1953 die Neufassung des *Monologs des Fürsten Myschkin* für die Ballettpantomime *Der Idiot* (nach Dostojewski), Henze schrieb die Musik für das Hörspiel *Die Zikaden* (1955) und vertonte unter dem Titel *Nachtstücke und Arien* (1957) und *Lieder von einer Insel* (1964) Gedichte von Ingeborg Bachmann. Nachdem erste gemeinsame Opernprojekte fallengelassen wurden (Arbeitstitel »Anchises und Aphrodite«; »Belinda«), kam es 1960 zur Realisation von *Der Prinz von Homburg* (nach Kleist). Mit der komischen Oper *Der junge Lord*, die 1964 als Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin entstand, schuf Bachmann ihr einziges »originales« Libretto (nach einer Parabel von Wilhelm Hauff). Im Mittelpunkt des Interesses: ein als junger Lord eingekleideter Affe.

«Das Faszinierendste und zugleich Schwerste beim Schreiben für die Oper sind, für mich, die Überlappungen von Texten, und der gleichzeitige Ablauf von kontradiktorischen, variierten oder zur Deckung kommenden Textstellen. Daß die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen, ist eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper. Was scheinbar eine Abstrusität und voller Künstlichkeit ist, macht aber die Überlegenheit des lyrischen Theaters aus. Denn im Leben und auf dem Prosatheater sind Menschen nur verhindert, einem ihrer elementarsten Ausdrucksbedürfnisse nachzugeben, und kein innerer Monolog kann ihnen

ersetzen, woran man sie hindert, und wenn sie sich «ins Wort» fallen, werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anerzogene Abwarten, im Aufbegehren, im Einverständnis. Dies vielmehr ist ein künstlicher Zustand, und die Oper setzt auf einer äußerst kunstvollen Weise den natürlichen wieder ins Recht.»

Ingeborg Bachmann. «Notizen zum Libretto». In: Opern Journal (April 1965).

«Der Anfang von Schreiben hängt für mich mit Komponieren zusammen, denn ich habe seltsamerweise zuerst zu komponieren angefangen, da war ich ein Kind. Musik war für mich das Größte, ist es auch immer geblieben. Zu schreiben angefangen habe ich, weil mir niemand die Worte dafür gegeben hat, die ich gebraucht habe. Wie ich achtzehn Jahre alt war, habe ich begriffen, daß ich immer ein Dilettant bleiben werde und alles ist immer mehr aufs Schreiben gegangen. Geholfen hat mir das insofern, indem ich wenig später Hans Werner Henze getroffen habe. Es war eine gegenseitige Faszination und Anziehung, in dem Fall hat sich wirklich ein Komponist mit einem Schriftsteller getroffen.»

Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2004.

«Zum nächsten Bild nun hätte ich einige Wünsche, und zwar müsstest Du mir diese so bald wie möglich, also heute, erfüllen.»

Hans Werner Henze an Ingeborg Bachmann, 19. Juli 1964

© Österreichische Nationalbibliothek, Nachlass Ingeborg Bachmann

2/
Im nächsten Bild nun hätte ich einige Wünsche, und diese müsstest Du mir bitte so bald wie möglich, also heute, erfüllen. Denn in dieser kommenden Woche (heute war Samstag) werde ich das Zweispieltun mit dem in dem 5. Bild geben.
(Bitte schreiben mir was jenseitig dieses Cartaggio, denn so haben wir a) Medvedev zusammen mit b) Natural für das Barock-Buch)
(Nun jetzt hinzugeben, da das Licht vom Sonnenaufgang nicht mehr reicht, inzwischen kommt ein ca. 30-jähriger Mann herauf, alles fängt an zu schreiben. Später habe ich noch Nabler's Dritte.)
Also zum 5. Bild
(ich habe dafür schon eine ganze Menge III-Natural, und für Barock. Louis Driscoll war für ein paar Tage hier, wir haben einiges ausprobieren können) man im 4. Bild ihn aus der Hand nehmen lassen, hat man auch schon erste Fragmente seiner späteren Figuren, und dazu eine Art Minuetto, das inhaltlich dem Liedgut zugesprochen werden wird: In der Tat selbst so hat Barock. Gerade Dinge aus dem 1. Akt finden wir wieder auf, natürlich verandelt (nach den Erlebnissen, die die hatten!) aber werden doch erkennbar. Demnach aber werden der Bürgermeister und die anderen

Ms. A53/2
19.11.64 - 19.11.64



DER JUNGE LORD
Aufführungsfoto
Deutsche Oper Berlin 1965 (UA)
Foto: Ilse Buhs
Sammlung Schödt Verlag, Mainz
© Deutsches Theatermuseum München



Ingeborg Bachmann
und Hans Werner Henze
Bei den Proben zur Uraufführung der Oper
DER JUNGE LORD 1965 in Berlin
Foto: Ilse Buhs
© Deutsches Theatermuseum München

Raum 5

Zum Zähneausbeissen –

BERENICE

Durs Grünbein und Johannes Maria Staud

Im Jahr 2004 wurde die Oper «Berenice» – nach der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allan Poe – während der Münchner Biennale uraufgeführt. Das Libretto stammt aus der Feder des deutschen Dichters Durs Grünbein (geb. 1962 in Dresden), die Musik schrieb der österreichische Komponist Johannes Maria Staud (geb. 1974 in Innsbruck). Die Erzählung Edgar Allan Poes (1809 – 1849, USA) erschien zuerst im Jahr 1835 in der Zeitschrift «The Southern Literary Messenger». Die Oper ist das erste abendfüllende Werk von Johannes Maria Staud, der Text ist das erste Libretto Durs Grünbeins. Nach der Münchner Uraufführung produzierte die Oper Heidelberg im Jahre 2005 eine neue Fassung.

Gegenüber der Erzählung Poes finden sich vor allem im Personal des Librettos viele Änderungen. Die männliche Hauptfigur des Egäus wird verdoppelt: als Sänger und als Sprecher; ein weiblicher Vampir gesellt sich hinzu, ebenso ein Chor der Familiengeister. Librettist und Komponist rücken die Figurenkonstellation insgesamt in die Nähe zum Genre des Horrorfilms.



Durs Grünbein
Foto (2007) von J. Spitzczok von Brisinski

«Logik des Traums: genau darin paßt das Libretto sich den Wünschen des Komponisten an. Der Text baut auf den Urkonflikt zwischen Wort und Musik, der nicht verwischt, sondern demonstrativ vorgeführt werden soll.»

Durs Grünbein
CON TRENTA DUE DENTI. Notizen zu einer Oper. 2004

«Da das Libretto eindeutig der ‚Handlungsträger‘ ist, kann die Musik sich ihrer eigenen Stärken besinnen: zu suggerieren, anzudeuten, zu illustrieren, irrezuleiten, zu verführen, zu manipulieren – kurz: eigengesetzlich zu agieren (auch wenn sie Impulse von «außen» erhält). Das Resultat soll nun keine Oper sein, auch kein Schauspiel, sondern irgendetwas dazwischen in der Vielfalt der Schattierungen und Bedeutungsräume...»

Johannes Maria Staud
Extrablatt. 2004

Johannes Maria Staud
Foto (2007) von Marion Kalter
© akg-images



Berenice – Striche

1. Akt

3. Szene	Takt 26	Egäus 1 „Mir genügt...“ bis „Gelehrsamkeit“ ✓	-1'15"
	Takt 30	Egäus 1 „daß ich mich“ bis „Vorstellungskraft“ Egäus 1 „Seltsam auch“ bis „seitenverkehrt“ ✓	
7. Szene	Takt 1	Egäus 1 „denn keine andere“ bis „Krankheit“	-40"
	Takt 49	Egäus 1 „Jene Monomanie“ bis „allerbanalsten Dinge“	
		Egäus 1 „überaus ernste und unverhältnismäßige“	
	Takt 54	Egäus 1 „die ihrer Natur nach ganz nichtig sind“ Egäus 1 „Denn dies war“ bis „ganz eigenes Symptom“	

21'00" → 19'00" -2'00"

2. Akt

10. Szene	Takt 35	Hausmädchen „Komm wir singen“	-5"
Überleitung 10./11. Szene:	4. Strophe (Takt 13 – 16) – <u>aus Berenice</u>	ganz	
12. Szene			-1'30"

16'05" → 14'40" -1'25"

3. Akt

14. Szene	Takt 2	Egäus 1 „Nie die lebendige“ bis „Traum-Berenice“ -5"
15. Szene	Takt 11	Tote Mutter „Sitz doch still“ bis „beim Gehn“
	Takt 77	Berenice „Er war der Stille“ bis „sind tief“
	Takt 82	Berenice „Die gläserne“ bis „Fiebers Gespielin“

21'35" → 22'30" -0'55"

4. Akt

18. Szene	Takt 11	Poe „Was hat der Quatsch zu besagen?“	
	Takt 14	Vamp „Nicht Ihr“ bis „hier die Fragen“	
	Takt 22	Poe „Bleck ruhig“ bis „nichts erschrecken“	Bleck ruhig – bleichen?
	Takt 27	Vamp „Ich lad dich“ bis „hic salta!“	
	Takt 31	Poe „Vergiß nicht, ich bin hier der Hypnotiseur“?	
	Takt 37	Vamp „Seht, wie zerraut“ bis „Friseur“	
19. Szene	Takt 41	Poe „Mein letztes Paar“ bis „nehm ich dir krumm“	
	Takt 42	Vamp „Bis ins Grab“ bis „und so wirr“	
	Takt 1	Egäus 1 „Ich rieb mir die Augen und sah“ - 15" <small>Pabred gezeichnet</small>	
	Takt 46	Egäus 1 statt „Da brach sie“ bis „Gedanken an sie“ <small>no, neue Konvention</small> nun „Von Mademoiselle Sallé“ bis „nichts als Ideen“	
20. Szene	Takt 56	Egäus 1 statt „Schritte Gefühle waren...“ nun „Das wars, das gab mir den Rest! Heilige Einfalt.“	
	Takt 63	Egäus 1 „Nur so nahm Vernunft mich zurück“	
	Takt 2	Hausarzt „Welcher Zahnarzt“ bis „geblendet vom Schein“ Vamp „In jeder Beleuchtung“ bis „Beschaffenheit nach“	-1'00"
21. Szene	Takte 10-16	Tote Mutter ab „Die Dunkelheit“ ganz streichen <small>weh!</small>	
22. Szene	Takt 1	Egäus 1 statt „in dieses Trugbild der Zähne“ nun „Noch beherrschte es mich...“	
	Takt 1	Egäus 1 „Da sprang ich“ bis „und erstarrte“ Hausmädchen „vor Anbruch der Nacht, alles ist vorbereitet“	-10"
	Takt 16	Hausmädchen „Aus Baltimore“ bis „und blass“	

12'45" → 11'35" -1'10"

Librettotypenscript mit handschriftlichen
Zusätzen des Komponisten
© Mit freundlicher Genehmigung
der Universal Edition A.G., Wien

(An Joh. M. Staud)

Entre nous

Hör zu: ich mach, was du willst.

Wenn auch nicht alles.

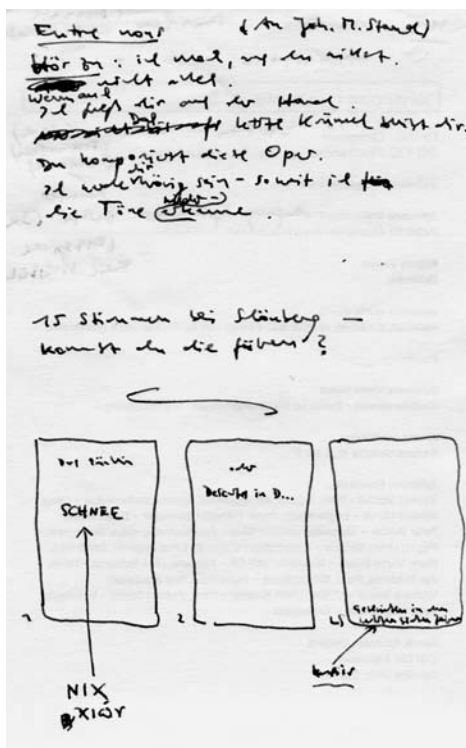
Ich freß dir aus der Hand.

Das letzte Krümel bleibt dir.

Du komponierst diese Oper.

Ich werde dir hörig sein. – Soweit ich diese Töne wieder-erkenne.

Programmblatt - Rückseite
Berliner Philharmonie, Kammemusiksaal
22. Oktober, 2004
Handschriftliche Eintragungen
von Grünbein
Ex lib. Durs Grünbein
© Durs Grünbein



Korridor
Laufsteg der Oper –
ARIADNE AUF NAXOS

Skizzen für die Kostüme und Dekorationen von Ernst Stern



der junge Komponist



der Tanzmeister



Ariadne



ein Schneidergesell

ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzuge

von Hugo von Hofmannsthal,

Musik von Richard Strauss.

Skizzen für die Kostüme und

Dekorationen von Ernst Stern.

Berlin, Paris: Fürstner, o.J. [1912].

© Freies Deutsches Hochstift/

Frankfurter Goethe-Haus



Treppe

Die Musik spricht

Die Musik ergreift das Wort, um sich als Musik zu erkennen zu geben: Diese Paradoxie findet sich bereits ganz am Anfang der Geschichte der Oper, im *L'Orfeo* (UA 1607) von Claudio Monteverdi und Alessandro Striggio. – Modern ist die Transformation des Librettos in ein mitlaufendes Textband. Im Opernhaus und vor dem Bildschirm wird der elektronisch generierte Buchstabenfluss zu einem wesentlichen Moment der ästhetischen Erfahrung.



Libretto auf Bildschirm

lo la Musica son – Ich bin die Musik

Filmstill aus: L'ORFEO (Opernhaus Zürich
1978)

Musik: Claudio Monteverdi, Libretto:
Alessandro Striggio

Regie: Jean-Pierre Ponnelle





Impressum

Kurator	Prof. Dr. Edgar Pankow
Fachmitarbeiter	Prof. Dr. Albert Gier (Metastasio), Dr. Alexandra Kleihues (Bachmann – Henze), Prof. Dr. Barbara Naumann (Grünbein – Staud), Simon Zumsteg (Wagner – Mann)
Gestaltung	Mathis Füssler
Bauten	Immobilienbewirtschaftung der Stadt Zürich, Regiebetrieb
Licht	Mati AG
Audio und Video	klangbild GmbH
Bildbearbeitung	Hürlimann Medien AG
Druck	Druckerei Nicolussi
Aufbau	Adrian Buchser, Marlyse Brunner, Georgette Maag, Karin Nyffenegger, Barbara Roth, René Sturny
Ausstellungsbüro	Małgorzata Peschler
Leitung Strauhof	Roman Hess



Leihgeber

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau
ARTE Deutschland TV GmbH
Bayerische Staatsbibliothek, München
Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University USA
Bibliothèque de Genève
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne
Deutsches Theatermuseum, München
Dichter- und Stadtmuseum Liestal
ETH-Bibliothek, Zürich
Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Haus
Durs Grünbein, Berlin
Regine Körner, München
Library of Congress, Washington DC
Thomas-Mann-Archiv, Zürich
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Paul Sacher Stiftung, Basel
Richard-Wagner-Museum, Bayreuth
Schott Music GmbH & Co. KG
Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln
Staatsbibliothek Bamberg
Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Abteilung
Historische Drucke
Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz
Johannes Maria Staud, Wien
The Pierpoint Morgan Library, New York
Universal Edition AG, Wien
Universität Zürich, Deutsches Seminar
Universität Zürich, Musikwissenschaftliches Institut
Universitätsbibliothek Basel
Universitätsbibliothek Bern
Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen
Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
Zentralbibliothek Zürich