

**Rosa Mayreders Libretto für Hugo Wolf
und das Problem der Stilhöhe***

von

TILL GERRIT WAIDELICH

I

Im Jahr 1888 setzte sich eine junge Wienerin im Privatleben und als Literatin mit dem Thema "eheliche Treue" auseinander. Zwei Texte aus ihrer Feder seien eingangs zitiert, zunächst eine Tagebuchnotiz:

Was für konventionelle Tiraden über Tugend und Schande habe ich noch vor kurzem gedacht und geschrieben! Der ganze Egoismus der weiblichen Tugendhaftigkeit, welchen eine bornierte Erziehung uns einpaukt, wird mir jetzt erst offenbar. Freilich, sobald man von ihm abweicht, wird es übermenschlich schwer, reine und richtige Maximen des Handelns zu befolgen. Es ist ein furchtbarer Kampf in meinem Innern, ein Kampf auf Tod und Leben. Ich möchte mich von allem Egoismus befreien, alle zu spät erkannten Konsequenzen einer übelangebrachten Schwärmerei willig auf mich nehmen; und ich stehe zwischen der erschütternden Großmut des einen Mannes und der erschütternden Leidenschaft des andern Mannes in hilfloser Verzweiflung, eine Beute der wildesten Unentschlossenheit, die je ein Herz zerrissen hat.¹

Ein weiteres Zitat, nur wenig später geschrieben, lautet:

* Der vorliegende Beitrag stellt die schriftliche Fassung (2000) eines Referates dar, das am 12. November 1999 auf Anregung von Anselm Gerhard im Rahmen des Internationalen Kolloquiums *Joseph Viktor Widmann und das deutschsprachige Opernlibretto nach Wagner* an der Universität Bern gehalten wurde, und gibt dessen Argumentationsgang unverändert wieder. Seither erschienene Forschungsliteratur blieb daher unberücksichtigt.

¹ Tagebucheintrag vom 1. Januar 1888, in: Rosa Mayreder, *Tagebücher 1873–1937*, hrsg. von Harriet Anderson, Frankfurt am Main 1988, S. 73.

MERCEDES

(den Corregidor spöttisch
und herausfordernd messend).

*Mein Gatte, der Corregidor,
Die Händel der Bürger zu schlichten,
War über Tags aus dem Haus,
Erfüllend erhabene Pflichten.
Doch kam er zu schicklicher Zeit
Zurück, sich niederzulegen;
Er kam mit Mantel und Hut,
Er trug an der Seite den Degen.
Die Diener geleiteten ihn,
Die lang ihn erwartet hatten;
Und ich – wie Gott es befiehlt,
Empfing als Gattin den Gatten.²*

Während im ersten Fall die eigene Lebenssituation der Autorin Rosa Mayreder (1858–1938) zwar reflektiert beschrieben wird, aber noch unbewältigt ist, scheint im letzteren die Frau einen im Rahmen des Sujets ungehörigen, ja geradezu ungeheuerlichen Vorgang dreist zu bemänteln: den Treuebruch einer Dame von Stand, die sich, allerdings nur vorgeblich, mit einem Mann intim einließ, der ihr in der Verkleidung ihres Gatten genaht war. Schockierend wäre der Vorgang namentlich durch das soziale Gefälle, scheint Donna Mercedes doch nicht Alkmene zu gleichen, die einen Zeus in der Gestalt des Amphitryon empfängt, sondern vielmehr einer Art Titania, die sich wissentlich und willentlich einem Handwerker hingibt, wenn auch nicht einem Zettel in Eselsgestalt. Mayreder, eine in ihrer Selbstwahrnehmung angefochtene Frau, legt ihrer Protagonistin – einer durchaus souveränen, betrogenen, aber treuen Ehefrau – die provozierend zweideutige Formulierung in den Mund, daß sie "*als Gattin den Gatten*" empfangen habe.

Die 1874 veröffentlichte Novelle *El sombrero de tres picos* des Pedro Antonio de Alarcón (1833–1891),³ die 1886 in Philipp Reclams Leipziger "Universalbibliothek" (Nr.

² Rosa Mayreder, *Der Corregidor. Oper in vier Akten von Hugo Wolf. Text nach einer Novelle des Alarcon von Rosa Mayreder* [Libretto], Mannheim 1896, S. 56.

³ Pedro Antonio de Alarcón y Ariza stammte aus Guadix bei Granada, wo er 1833 als viertes Kind in eine Familie des verarmten Landadels hineingeboren wurde. Ursprünglich sollte er Jurist werden, mußte allerdings bald aus finanziellen Gründen ins Priesterseminar in Guadix eintreten. Als Zwanzigjähriger schon gab er die Zeitschrift *El Eco de Occidente* heraus und schloß sich progressiven revolutionären Kreisen an, zu deren Wortführer er bald darauf avancierte. Provokative Schriften gegen konservative Gruppen brachten ihm eine Duellforderung ein. Daraufhin aber vollzog sich in Alarcón ein

2144) in einer deutschen Übersetzung von Hulda Meister erschienen war, wurde um 1888 bis 1890 durch Rosa Mayreder dramatisiert, um sie zu einer Vertonung für die Opernbühne vorzubereiten. Und Mayreder machte sich für Hugo Wolf (1860–1903) ans Werk, der als Liederkomponist gerade erste größere Erfolge verzeichnen konnte, nachdem dieser sich für den Stoff als Librettosujet entschieden hatte – jedoch ohne daß sie von Wolf dazu beauftragt worden wäre.

Das nun erklärt sich folgendermaßen: Vorübergehend war Wolf nach der Lektüre des Reclam-Heftes 1889 bereits selbst intensiv damit befaßt gewesen, das Libretto näher zu planen, und entwarf ein Szenarium. Obwohl er gewiß nicht weniger gewandt die Feder führte⁴ als jene Librettisten, die er schließlich erkor, verfolgte er den Plan, sein eigener Textdichter zu werden, dann aber nur vorübergehend. Die produktive Auseinandersetzung mit fremden Texten inspirierte Wolf mehr. Seine Verzweiflung über die Probleme der kompositionsgerechten Adaption des bereits gewählten Alarcónschen Sujets ließ ihn gar erwägen, einen geeigneten Librettisten durch den Umweg über eine Annonce zu eruieren.⁵ Diese Aktion brachte nun seinen Freundeskreis auf die Idee, aus den eigenen Reihen einen kundigen Autor vorzuschlagen, was schließlich zu dem Ergebnis führte, Rosa Mayreder in das Projekt einzubinden.⁶

Die Wienerin Rosa Mayreder, geborene Obermayer, war zwei Jahre älter als Wolf und hatte ihre Jugend in den traditionellen Bahnen verbracht, die einer bürgerlichen "höheren Tochter" gebührten. Schriftliche Aufzeichnungen der 15jährigen verraten bereits eine besondere Profilierung, die ihre spätere Entwicklung durchaus erahnen lassen: Nach der Jahrhundertwende wurde Mayreder eine der führenden Frauenrechtlerinnen

extremer Gesinnungswandel und die Rückwendung zum Katholizismus. Erste öffentliche Aufmerksamkeit mit seinen literarischen Produkten erregte er durch Romane wie *El final de Norma* oder das Stück *El hijo pródigo*. Weite Verbreitung fanden dann seine Berichte über den Marokko-Feldzug und die Tagebücher der Europareise. Bis 1874 hatte ein Großteil seiner schriftstellerischen Werke politisch-agitativen Charakter. Zur Zeit der Entstehung des *Sombrero de tres picos* im selben Jahr zog er sich jedoch völlig vom gesellschaftlichen Leben zurück und verlegte seinen Wohnsitz aufs Land. Bis 1882 betätigte er sich weiterhin literarisch, veröffentlichte dann allerdings bis 1891, in seinen letzten neun Lebensjahren, kein weiteres Werk.

⁴ An Oskar Grohe, der sich erkundigte, ob Wolf nicht geneigt sei, selbst sein eigener Librettist zu werden, schrieb dieser am 6. Mai 1890: "*Auf Ihre Frage: ob ich ein Dichter sei? kann ich nur seufzend antworten: wär' ich's doch! [...] Ich habe vor der Dichtkunst einen zu großen Respekt, um ihr ins Handwerk zu pfuschen.*" *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*. Im Auftrag des Hugo Wolf-Vereins in Wien hrsg. von Heinrich Werner, Berlin: S. Fischer 1905 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911), S. 20.

⁵ Margarete Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, Tutzing: Schneider 1984, S. 201.

⁶ Rosa Mayreders Schwager Julius, der mit Wolf bekannt war, schlug diesem vor, seine Schwägerin mit der Dramatisierung und Versifizierung der Novelle zu betrauen. Die Einwände anderer Freunde wurden ignoriert, Mayreder machte sich ans Werk und stellte den ersten Aufzug fertig. Von allen Eingeweihten goutiert, wurde das Manuskript dem Komponisten anonym nach Perchtoldsdorf zugesandt, der daraufhin alle ihm nahestehenden Personen verdächtigte, das "erbärmliche Machwerk" verfaßt zu haben, worauf die Autorin, die er damals persönlich gar nicht kannte, ihr Buch zurückerhielt.

des deutschen Sprachraums und gründete etwa den "Allgemeinen österreichischen Frauenverein". Schließlich gelangte sie auf den Vorsitz der "Frauenliga für Frieden und Freiheit" und veröffentlichte die Schriften *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905), *Die Frau und der Internationalismus* (1921) und *Die Krise der Ehe* (1929). Die souveräne Teilnahme am öffentlichen Diskurs um die gesellschaftliche und rechtliche Gleichstellung der Frau war ihre Domäne. Schon Jahre vor ihren feministischen Aktivitäten scheute Mayreder sich nicht, sich auch in die Diskussion heikler Themen einzubringen, als es etwa um Reformen im Bereich des offiziellen Umgangs mit der Prostitution und deren gesundheitspolitische, ethische und sozialgeschichtliche Folgen ging. In journalistisch gewandten Prosatexten, die bis zu einem gewissen Zeitpunkt in der *Neuen Freien Presse* nur unter Pseudonym erscheinen konnten, sowie bei Auftritten als Rednerin vor Fachleuten und Politikern stellte sie ihre Talente als anerkannte Diskussionspartnerin, die nicht nur gehört werden wollte, sondern auf die auch gehört wurde, unter Beweis. Seit der Veröffentlichung von Auszügen aus Mayreders Tagebüchern⁷ ist bekannt, daß Mayreder zwischen ihrem 29. und 31. sowie ihrem 44. und 51. Lebensjahr zwei außereheliche Liebesbeziehungen unterhielt, in denen emotionale und sexuelle Bedürfnisse über sie gleichsam wie Naturgewalten hereinbrachen, was sie – geschult durch ihre intensive Beschäftigung mit der Thematik weiblicher Emanzipation zur Zeit des vorletzten Fin de siècle – selbst sehr genau analysierte, in der Selbstreflexion zu objektivieren bemüht war. Der im Tagebuch dokumentierte Umgang mit den widerstreitenden Konflikten während der ersten dieser beiden Affären wurde eingangs zitiert.

Ohne vordergründige Parallelen zwischen den biographischen Erlebnissen der Autorin und deren Niederschlag in ihrem literarischen Text konstruieren zu wollen, bietet es sich in diesem Fall an, die Gegebenheiten im Leben der Librettistin ein wenig zu beleuchten. Von Interesse für die Thematik des *Corregidor* sind diese biographischen Details nämlich insofern, als Mayreder die auf ihre persönliche Entwicklung und Selbstwahrnehmung äußerst einflußreichen außerehelichen Liebesaffären bis zu einem gewissen Grade durchaus offen mit ihrem Mann, dem namhaften Architekten Karl Mayreder (1856–1935), diskutierte. Mithin war die das Libretto dominierende Frage nach der ehelichen Beziehung zwischen dem Corregidor und der Corregidora sowie namentlich zwischen den Müllersleuten Tio Lukas und Frasquita, die Frage, welchen Einfluß auf ihre Ehe mit dem buckligen Müller Frasquitas außerordentliche erotische Ausstrahlung auf andere Männer haben könne, die Thematik von Anfechtung, Treue

⁷ Die Manuskripte befinden sich seit 1956 in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek im Rathaus). Eine partielle Edition legte Harriet Anderson 1988 vor.

und Vertrauen überhaupt also, auch eine Verarbeitung eigener Erlebnisse der Textdichterin. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch wissenswert, daß Mayreder – trotz zeitweiliger großer Probleme – ihrem Mann in einer emotional und geistig tiefen Beziehung dauerhaft verbunden blieb, sich mit ihm auf eigenen Wunsch als 19jährige verlobte und von 1881 an bis zu seinem Tod 1935 über 54 Jahre zusammenlebte.

Mayreders Wirken als Librettistin jedoch erschließt sich kaum – oder zumindest nicht direkt – als Reflex auf ihre Bedeutung als emanzipatorisch engagierte und profilierte Frau. Vielmehr handelt es sich hier noch um eine Art Relikt ihrer Persönlichkeitsentfaltung als eine etwas über das gewöhnliche Maß hinaus gebildete "höhere Tochter", die ihre kreativen Talente in der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik pflegte.⁸ Unzufrieden mit dem Ausbildungsstandard weiblicher Jugendlicher, hatte sie sich durch die Lektüre der Bücher ihrer Brüder überwiegend autodidaktisch weitergebildet. Trotz ihrer intellektuellen und nicht eigentlich künstlerischen Begabung verzichtete sie aber nicht darauf, als bildende Künstlerin und Schriftstellerin zu wirken. Ob ein – zumindest partiell – stärker emanzipatorisch ausgerichtetes Sujet wie *Der Widerspenstigen Zähmung* Mayreders literarischem Gestaltungsvermögen zuträglicher gewesen wäre, bleibe dahingestellt. Im Leben meisterte sie zwar mehrfach eigene Bestrebungen nach persönlicher Autarkie, hier machte sie dank innerer Stärke und in aktiver Auseinandersetzung mit ihren emotionalen und erotischen Bedürfnissen Entwicklungsprozesse durch, bei denen sie schließlich aus Einsicht und nicht durch äußeren Zwang in die geordneten Bahnen bürgerlicher Verhältnisse zurückkehrte, – in eine fast schon gleichberechtigte Beziehung mit ihrem Mann. Ob diese Thematik von ihr jedoch in einem fiktionalen komisch-dramatischen Werk bewältigt worden wäre, bleibt fraglich.

II

Hugo Wolf war es als enthusiastischem Wagnerianer, der Wagner als Jüngling noch persönlich kennengelernt hatte, bewußt, daß er als Opernkomponist, als der er zu reüs-

⁸ Auf seinem ureigensten Gebiet blieb Wolf auch nicht verborgen, daß Mayreder über nur laienhafte Kenntnisse verfügte, wie er an Melanie Köchert am 2. August 1895 schrieb: "*Mayreders sind doch gar zu charmante Leute, aber Polyhymnia stand nicht an ihrer Wiege. So was Unmusikalisches als die zwei Leutchen kann man in der Welt suchen. Als ich Frau M. einer Prüfung unterzog, verwechselte sie das Motiv des Corregidors mit dem des Repela. Dergleichen passiert Ihnen wohl nicht. Verzeihen Sie, daß ich Sie zu einem Vergleich mit Frau M. heranziehe, aber da ich im übrigen eine große Verehrung für die seltene Begabung jener Frau hege, ist der Vergleich einigermaßen entschuldbar.*" Hugo Wolf. *Briefe an Melanie Köchert*, hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing: Schneider 1964, S. 149.

sieren hoffte, nicht auf dessen Pfaden fortschreiten dürfe. Epigontum, insbesondere im Stofflichen, wußte er denn auch glücklich zu vermeiden, letztlich waren Wagners Dichtungen zu seinen Musikdramen für keines der von Wolf favorisierten Opernprojekte Vorbild. Und Wolfs Entscheidung für die Librettistin Mayreder war somit zunächst – obwohl er zuvor erwogen hatte, Dramen renommierter zeitgenössischer Dramatiker wie Hermann Sudermann oder Gerhart Hauptmann zu vertonen – keine *per se* unglückliche Idee.

In ihrer Darstellung der Entstehungsgeschichte des *Corregidor* von 1900 – geschrieben zunächst als Feuilleton-Beilage sowie für die dem *Corregidor* gewidmete Publikation des Wolf-Vereins⁹ – bemerkt Mayreder glaubhaft, jene erste von ihr offerierte Librettofassung, die Wolf anfangs so vehement ablehnte,¹⁰ sei damals lediglich als Entwurf und Diskussionsvorlage konzipiert gewesen. Anfang 1895 – Wolf und Mayreder hatten sich inzwischen 1889 im Café Griensteidl bei einem kontroversen Gespräch über Henrik Ibsens *Hedda Gabler* persönlich kennen- und später dann auch schätzen gelernt – hatte Wolf bereits die zweite Libretto-Bearbeitung desselben Stoffes aus der Feder eines Bekannten verworfen: Franz Schaumann, der Vorsitzende des Wiener Wagner-Vereines, hatte sich hier als Librettist versucht. Nachdem Wolf aber bei der neuerlichen Lektüre der Mayrederschen Fassung einmal Feuer gefangen hatte, ließ er im Grunde nicht mehr die geringsten Zweifel an diesem Librettoentwurf gelten. Als sich etwa Ludwig Strecker vom Schott-Verlag über die literarische und theatralische Qualität des Librettos lediglich verhalten skeptisch äußerte und dazu riet, bei Fachleuten – erfahrenen Librettisten und Theaterkundigen – diesbezüglich Rat einzuholen und davon erst die Entscheidung über eine Vertonung abhängig zu machen, führte das lediglich dazu, daß Wolf ihn künftighin nicht mehr über das Werk informierte, sondern bewußt falsche Fährten legte, so daß es aussah, als habe er von dem Plan einer Komposition des Buches abgelassen.¹¹

Gegenüber Oskar Grohe äußerte Wolf die Überzeugung, Mayreder, eine ihm "*seit Jahren bekannte, geniale Frau*", habe "*das Kunststück fertig gebracht, die Novelle in ein äußerst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten. Freund Schalk*", der Dirigent, dem er das Buch vorgelesen habe,

⁹ Zuerst veröffentlicht im März 1900 im Periodikum *Die Zeit*, wurde der Beitrag wiederabgedruckt in: *Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung*. Im Auftrage des Vereinsvorstandes redigiert von Edmund von Hellmer, Berlin: S. Fischer 1900.

¹⁰ Marie Lang beschrieb Wolfs drastische Kommentare nach der Erstlektüre in einem Zeitungsartikel von 1903 zwar wohl etwas zu pointiert, doch dürfte die Tendenz stimmen, daß Wolf "*sich in der schärfsten und erbarmungslosesten Kritik darüber*" ergangen habe; vgl. Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, S. 201.

¹¹ Ebd., S. 239 f.

"äußerte sein überschwenglichstes Entzücken über die außerordentliche Kunst und Geschicklichkeit der Verfasserin und meinte, es sei die komische Oper par excellence."¹²

Wolfs Naturell verbietet es, davon auszugehen, er sei aus bloßer gesellschaftlicher Verbindlichkeit der befreundeten Autorin gegenüber vielleicht weniger kritisch gewesen; er war in der Tat ohne Vorbehalte begeistert. Das belegt auch ein Brief an seine Geliebte, die Sängerin Frieda Zerny:

Daß Dir die Novelle so gut gefallen finde ich nur zu begreiflich. Es steckt eine gehörige Dosis Humor darin. Die Verfasserin des Textbuches (eine alte Bekannte von mir) hat aber auch das Ihrige dazu beigetragen den Stoff auf das Bühnenwirksamste zu gestalten. Die Verse rollen im vierfüßigen Jambus,¹³ zum größtentheil ohne Reim, mit einer Grandezza dahin, daß es nur so eine Lust ist ihnen zu lauschen. Sobald eine Abschrift von dem Buche angefertigt sein wird, schicke ich Dir dasselbe.¹⁴

Edmund Hellmer schildert, namentlich indirekt durch die Beschreibung von Wolfs Lesung der Vorlage, welchen Einfluß die Entscheidung für das Buch letztlich auf Wolfs Gemütszustand und seine Schaffenskraft hatte:

An einem dieser Tage traf ich mit ihm in Gesellschaft zusammen. Da langte er plötzlich seinen Schatz, das kürzlich erhaltene Textbuch hervor und begann zu lesen. Erst nur ein paar Proben, wie er sagte, dann noch einen Auftritt, und noch einen, zuletzt das ganze Stück, Wort für Wort, Zeile um Zeile. Wer Wolf einmal vorlesen gehört hat, wird es begreifen, daß die Zuhörer wie gebannt lauschten und am Ende so begeistert von der Dichtung waren, wie der Vorleser selbst. So eindringlich und ausdrucksvoll verstand dieser zu lesen. Kein Akzent, kein Tonfall ging hier verloren; und in der eigentlich unschönen Stimme stets der Goldklang echten Empfindens.¹⁵

Wolf erörterte in einem relativ frühen Stadium der Arbeit an der Oper gegenüber Frieda Zerny sogar grundsätzliche Fragen der formalen Gestaltung. Und er stellt zu diesem

¹² *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*, S. 174.

¹³ Wolf irrt hier bezüglich des Versmaßes, es handelt sich überwiegend um Trochäen und Amphibrachen.

¹⁴ Wolf an Frieda Zerny, 17. Januar 1895, in: *Hugo Wolf. Briefe an Frieda Zerny*, hrsg. von Ernst Hilmar und Walter Obermaier, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1978, S. 58.

¹⁵ Edmund Hellmer, *Hugo Wolf. Erlebtes und Erlauschtes*, Wien und Leipzig: Wiener Literarische Anstalt 1921, S. 98.

Zeitpunkt bereits fest, daß eine offene Form, das freie "Durchkomponieren", mit der Vorlage kaum in Einklang zu bringen sei, die Faktur der Verse scheint ihm anfangs gar zu teils melodramatischer bzw. rezitativischer Vertonung geeignet:

*Mein Operntext macht mir viel Freude. Ich bin mir nur noch nicht klar genug darüber, wie ich mich demselben gegenüber verhalten soll, ob der Text durchcomponirt, oder zum Theil melodramatisch, oder recitativisch componirt werden soll. Das sogenannte Durchcomponiren scheint mir eine äußerst schwierige und gefährliche Sache zu sein. Man riskirt allzuleicht langweilig zu werden.*¹⁶

Wolf sandte Mayreder so begeisterte Briefe,¹⁷ daß auch sie durch diese uneingeschränkte Zustimmung ihre ansonsten durchaus ausgeprägte Selbstkritik hintanstellte und kaum mehr Zweifel an dem Werk hegte. Und selbst auf jene Verbesserungsideen, die Mayreder nach jenen fünf Jahren anzubringen trachtete, in denen das Buch unberührt in der Schublade gelegen hatte, war Wolf kaum mehr einzugehen bereit, als er sich einmal für das Buch entschieden hatte. Auch im Metrischen blieb es bei der ursprünglichen Dominanz des Trochäus, die Wolf anfangs irritiert hatte: Als Mayreder ihm überarbeitete Entwürfe in Jamben zukommen ließ, verwarf Wolf diese unversehens.¹⁸ Und den durchaus plausiblen Vorschlägen zu Kürzungen, die Mayreder für den IV. Akt einbrachte, verweigerte sich Wolf vollends.¹⁹

Um die Hintergründe der Erarbeitung der Librettofassung letzter Hand zu eruieren, scheint die Quellenlage auf den ersten Blick außerordentlich gut zu sein: Ab 1903 – also noch zu Wolfs Lebzeiten – wurde seitens seiner Verehrer damit begonnen, seine Briefe zu edieren. Dies geschah in erster Linie als ein Akt der Pietät gegenüber dem geistig Erkrankten, wollte man doch Wolfs inzwischen durch die progressive Paralyse

¹⁶ Wolf an Frieda Zerny, 17. Januar 1895, in: *Hugo Wolf. Briefe an Frieda Zerny*, S. 58. Wolfs Geliebte Frieda Zerny interessierte sich bereits vor der Lektüre des Librettos für die weibliche Hauptpartie, Wolf erachtete für sie indes die erheblich blässere Rolle der Corregidora als passender. Möglicherweise mag für ihn neben der Tessitura Zernys auch ausschlaggebend gewesen sein, daß er die unverhohlene Koketterie der Frasquita ungern auf seine eigene Lebensrealität übertragen gesehen hätte.

¹⁷ Vgl. die Briefe vom Frühjahr und Sommer 1895 an Mayreder, in: *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des "Corregidor"*, hrsg. von Heinrich Werner, Wien: Rikola 1921. Wolfs grundsätzlich positive Beurteilung von Mayreders literarischer Qualifikation zeigt sich sogar an seiner verhalteneren Äußerung gegenüber Potpeschnigg über das zweite Opernprojekt mit ihr am 16. November 1896: "Gestern schickte mir Frau Mayreder den ersten Akt des neuen Textbuches zu. [...] Die Verse sind übrigens, wie es zu erwarten war, herrlich. Aber was nützt die schönste Sprache, wenn die Leute nicht darnach sind." *Hugo Wolf. Briefe an Heinrich Potpeschnigg*, hrsg. von Heinz Nonveiller, Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1923, S. 156.

¹⁸ Rosa Mayreder in ihrem Nachwort der Ausgabe von Wolfs Briefen an sie (*Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder*), S. 120.

¹⁹ Wolf an Mayreder, 8. November 1895, in: *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder*, S. 57.

entstellte Persönlichkeit in ihrer bedeutendsten Schaffensphase dokumentieren.²⁰ Offenbar zum Schutze vor öffentlicher Bloßstellung der beteiligten Damen aber wurde ein Schleier der Diskretion über Wolfs Liebesbeziehungen mit Vally (Valentine) Frank, Melanie Köchert, Margarete Klinckerfuß und namentlich Frieda Zerny geworfen, wodurch ein Gutteil des Quellenmaterials ausgeblendet blieb. Weitestgehend unveröffentlicht sind bis heute auch die zum Verständnis von Wolfs Briefen im Grunde unentbehrlichen Gegenbriefe seiner Freundinnen, Freunde und Bekannten.²¹

Die bekannten Fakten zur Entstehung der Oper dokumentiert die Werk-Monographie von Peter Cook (London 1976)²² sowie der maßgebliche Begleitband Leopold Spitzers zur Hugo-Wolf-Gesamtausgabe (Wien 2000).²³ In der Tat liegt eine selten detaillierte Beschreibung einzelner Änderungen an den im Laufe der Konzeption erarbeiteten Zwischenfassungen und für das Orchestermaterial vor.²⁴ Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade zu den Frühfassungen des Librettos, vor dessen endgültiger Ausarbeitung, eine vergleichsweise rudimentäre Überlieferung existiert: Verloren – vielleicht auch bewußt vernichtet? – sind Rosa Mayreders erster Entwurf sowie ihre Reinschrift (eine eigenhändige Kopie) aus jener Zeit, als sich Wolf neuerlich für das Buch zu interessieren begann.²⁵ Vom Librettotext sind, außer in den Notenaufzeichnungen selbst, nur eine Wolfsche Libretto-Reinschrift, der autographe Nachtrag einer Szene des

²⁰ Wie eine jüngst erschienene wissenschaftliche Neuausgabe der Briefe an Hugo Faißt im Vergleich zu deren Erstveröffentlichung belegt, konnten jedoch die persönlichen Dokumente zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ohne Eingriffe publiziert werden. (vgl. *Hugo Wolf. Briefe an Hugo Faißt*, hrsg. von Joachim Draheim und Susanne Hoy. Mit einem Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau und einer Dokumentation "Hugo Wolf in Stuttgart" von Joachim Draheim, Tutzing: Schneider 1996.) Insofern ist eine gewisse Vorsicht gegenüber dem Quellenwert dieser frühen Briefausgaben angebracht. Um 1900 schien es seitens seiner Freunde geradezu geboten, den Komponisten im Bewußtsein der Zeitgenossen gleichsam zu rehabilitieren, da seine luetische Erkrankung und der Aufenthalt in der Heilanstalt durchaus publik waren.

²¹ Zahlreiche ungedruckte Quellen wertete etwa Margarete Saary in ihrer Studie von 1984 aus; vgl. ebd., S. 452.

²² Peter Cook, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*; London: [Selbstverlag] 1976.

²³ Diese Dokumentation war dem Verfasser vor Abschluß der Arbeit (2000) noch nicht zugänglich; inzwischen sind alle für Wolfs Oper relevanten Dokumente dort verfügbar und in einer kritischen Edition wiedergegeben; vgl. Leopold Spitzer, *Hugo Wolfs "Der Corregidor". Fakten und Daten*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2000.

²⁴ Davon profitiert namentlich der Herausgeber der unlängst erschienenen Partitur im Rahmen der Hugo-Wolf-Gesamtausgabe (Musikwissenschaftlicher Verlag Wien). Leopold Spitzer kann sich im Revisionsbericht auf fast all jene wünschenswerten Detailinformationen berufen, die der wissenschaftlichen Dokumentation oft vorenthalten bleiben.

²⁵ Erwähnt ist diese Quelle etwa in einem Brief an Zerny: "*Das Opernbuch in der Handschrift der Verfasserin befindet sich gegenwärtig im Besitze des Capellmeisters Zumpe in Stuttgart, der ein lebhaftes Interesse an meinem Schaffen nimmt. [...] Sobald Zumpe das Manuskript entbehren kann, werde ich es Dir zukommen lassen. Meine eigene Abschrift möchte ich ungern entbehren, da es mir zu einem Bedürfnis geworden tagtäglich darin zu lesen, um fortwährend neue Eindrücke daraus zu empfangen. Vielleicht kann ich Dir schon nächste Woche den Text zusenden; jedenfalls werde ich trachten die Zusendung zu beschleunigen.*" Wolf an Frieda Zerny, 3. März 1895, in: *Hugo Wolf. Briefe an Frieda Zerny*, S. 60.

IV. Aktes von Mayreders Hand sowie der Erstdruck von Libretto, Klavierauszug und Partitur auf uns gekommen.²⁶

Mithin bietet nur ein Vergleich dieser "endgültigeren" Fassungen mit jenen knappen Zitaten im Briefwechsel einen gewissen Anhaltspunkt dafür, wie Mayreders ursprüngliche, von Wolf so außerordentlich brüsk abgelehnte Version ausgesehen haben könnte. In seiner schließlich vertonten Fassung ist das Libretto ein Gemeinschaftsprodukt Mayreders und Wolfs unter geschickter Einbeziehung zweier Gedichte aus dem *Spanischen Liederbuch* von Paul Heyse, die Wolf als Klavierlieder bereits komponiert hatte (Emanuel Geibels Beiträge zu dem Zyklus fanden hier keinen Eingang).

III

Betrachtet man das Ringen um die endgültige Form von Libretto und Partitur, so gibt es im Grunde nichts Außergewöhnliches zu vermelden: Manche Stellen, die er anfangs nicht vertonen zu können glaubte, bewältigte Wolf dann doch, offenbar ohne Änderung der Vorlage.²⁷ Einzelne Nachbesserungen erfolgten in der Regel einvernehmlich. Aufgrund der Quellsituation lassen sich nur relativ vage Rückschlüsse auf die konkreten Mutationen ziehen, denen die Werkgestalt in diesem Prozeß unterlag.

Natürlich gibt es die üblichen Wünsche um Verlängerung und Verkürzung einiger Repliken, die Erfordernis weiterer Strophen von ähnlichem oder gar gleichem Ausdruckscharakter.²⁸ Auch genaue metrische Vorgaben für einzelne Versgruppen, die Wolf bereits komponiert hat und nun nachträglich in der Korrespondenz mit der Autorin einfordert, vermag Mayreder in Wolfs Sinne zu dichten und auch prompt zu liefern.²⁹ "Verflucht, daß ich kein Dichter bin, und gesegnet Sie, daß Sie mir so hilfreich beistehen" ermuntert er am 31. Mai 1895 Mayreder.³⁰ Wolf bekundet am 1. Juni, er habe immer nur Mayreders Zeilen gelesen und sich "bald an den Versen, bald an der Prosa [...] delectiert. Die Verse sind herrlich, wenn sie schon auch nicht mit meiner

²⁶ Vgl. Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, Bd. 12: *Der Corregidor. Oper in vier Aufzügen. Text nach einer Novelle des Pedro de Alarcón von Rosa Mayreder-Obermayer. Revisionsbericht*. Vorgelegt von Leopold Spitzer, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1996, S. VIII und S. XIV. Eine Transkription von Wolfs Abschrift gibt Herta Dworschak in ihrer unveröffentlichten Wiener Dissertation von 1949 über *Rosa Mayreder-Obermayer. Leben und Werk*.

²⁷ Wolf an Melanie Köchert, 13. April 1895 aus Perchtoldsdorf nach Wien: "Arbeite soeben an der 1. Szene des ersten Aktes, an der ich anfänglich verzweifelt u. schon beabsichtigt hatte, sie aus dem Textbuch zu streichen. Nun aber ist mir eine äußerst glückliche [Idee] gekommen u. ich denke, das Stück wird ganz prächtig werden." Hugo Wolf, *Briefe an Melanie Köchert*, S. 129.

²⁸ Wolf an Mayreder, 12. April 1895, in: *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder*, S. 12.

²⁹ Wolf an Mayreder, 30. Mai 1895, in: ebd., S. 18 f.

³⁰ Ebd., S. 20.

anticipando aufgeschriebenen Musik ganz übereinstimmen. Das tut aber nichts."³¹ Wolf räumt hier dann aber ein, er werde die Musik anderweitig verwerten und die Verse als Inspirationsquelle nutzen und neu vertonen. Vorschläge Mayreders, der flüssigeren Aussprache wegen etwa die Replik "tu wie ich Dich heiß" in "tu wie ich gebot" zu ändern, sind Wolf wegen des Reimverlustes nicht genehm. Er kontert denn auch:

Wie aber denken Sie, was flüssige Aussprache anbelangt, über die rasch zu sprechende Stelle Repelas im dritten Akt:

*"Was mich auch so sehr erschreckt,
Daß in eures Rockes Schößten
Eures Hauses Schlüssel steckt"?*

*Wer sich dabei nicht verplappern will, muß schon ein virtuosos Mundstück haben; ich wenigstens habe tagelang daran üben müssen. Das soll indes kein Vorwurf sein – beileibe nicht –, denn ich möchte gerade diese Stelle um keinen Preis in ihrer Dichtung missen.*³²

Schließlich aber geht Wolf am 13. Juni auch auf die ureigene Problematik der Textvertonung in Opern ein, die Frage nach der Plausibilität exzessiver oder zu vermeidender Wiederholungen einzelner Textphrasen:

*Ich habe im Sinn, den Schluß des dritten Aktes mit einem reicher ausgeführten Finale zu bedenken. Wollte ich nach der alten Schablone der Textwiederholungen, namentlich in Chorsätzen vorgehen, so würden die paar Verse allerdings genügen, stundenlang darauf zu musizieren, wie ja das sattsam bekannte "Amen" in der Kirchenmusik, das Hektor Berlioz in seiner *Damnation des Faust* so köstlich parodiert, ein drastisches Beispiel dafür liefert. Da ich aber keineswegs beabsichtige, in eine unfreiwillige Komik zu verfallen, andererseits aber die Notwendigkeit begreife, der Musik gerade an jener Stelle einen größeren Spielraum zu gewähren, bitte ich Sie, für jede in die Aktion eingreifende Person eine Strophe hinzuzufügen, und zwar in der Weise, daß die hinzuzufügende Strophe das Bindeglied zwischen der ersten und jetzigen zweiten Strophe bilden soll. Nach Ihrem Schema scheinen Sie die zweite Strophe nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der*

³¹ Ebd., S. 22.

³² Wolf an Mayreder, 5. November 1895, in: ebd., S. 56.

*ersten gedacht zu haben, was mich aber veranlassen wird, die geteilten Verse zusammenzuziehen und als dritte Strophe zu gebrauchen. Dazwischen aber benötige ich noch vier Verszeilen, die Sie mir baldigst zukommen lassen mögen.*³³

Um nun konkreter auf die Problematik dieses Librettos an sich und im Hinblick auf seine Vertonung und Theatergerechtigkeit einzugehen, seien ein paar Anmerkungen über sein Verhältnis zur Sujetvorlage erlaubt:

Die Eigenart und Qualität von Alarcóns Novelle liegt nicht zuletzt in der souveränen ironischen Distanz des Erzählers zur – bewußt gewählten – Trivialität des Stoffes, die er haben kann und darf, da sein vorrangiger Gegenstand nicht die bloße Fabel ist, sondern – aus dem Blickwinkel des aufgeklärten Nachgeborenen – die Desavouierung von Amtsanmaßung und Opportunismus. Gerade diese souveräne Haltung gegenüber seinem Sujet ist aber einem Librettisten verwehrt: In Werken vom Schlage des *Corregidor*, in denen der Darsteller kaum, wie im sogenannten "epischen" Theater Brechts, "neben" seine Rolle treten kann, scheint es angezeigt, daß sich aus dem komponierten Dialog selbst die Beziehung der Figuren untereinander manifestiert und daß sich ihre Selbstbehauptung oder Demontage im Sinne des Sujets oder auch des Autors gleichsam von allein ergibt. Daß die eigentliche Handlung der Novelle Alarcóns trotz ihrer Tragikomik ans Possenhafte grenzt, wird in der Oper überdeutlich, da in Rosa Mayreders Libretto eben nur diese Fabel, nicht jedoch die Distanz und der Witz des erzählerischen Stils Eingang finden konnte.

Zwar enthält bereits Alarcóns Novelle bemerkenswert viele Stellen, in denen sich die Protagonisten in "wörtlicher Rede" äußern, und Mayreder greift denn auch immer wieder wörtlich auf Hulda Meisters Übertragung für das Reclam-Heft zurück. Meisters sprachliche Wendungen erscheinen oftmals als längere Zitate in der Oper. Die auktoriale Erzählhaltung – die wohl erst den besonderen Reiz von Alarcóns Stil ausmacht – konnte jedoch die Gattungstransformation vom "epischen" Prosawerk ins Opernlibretto in gebundener Sprache nicht mitmachen. Diese ironische Distanz zum Erzählten hat also die Vertonung – oder zumindest dann der Regisseur einer szenischen Aufführung – einzunehmen.

Ein weiteres Moment, das nur durch die Musik oder die Ausstattung, kaum aber rein sprachlich vermittelt werden kann, ist das spanische Lokalkolorit. Direkte Anklänge an das, was jedermann unmittelbar als "typisch spanische" Rhythmik und Melodik empfin-

³³ Ebd., S. 32 f.

det, kommen in Mayreders und Wolfs Oper allerdings viel seltener vor als beispielsweise in Georges Bizets zwanzig Jahre zuvor entstandener *Carmen*. Zu nennen sind hier hauptsächlich Frasquitas Fandango im ersten Akt, die Umbaumusik zwischen den Bildern "Küche in der Mühle" und dem Haus des Juan Lopez sowie schließlich der Kanon "Don Rodrigo".³⁴

Mayreder fiel es offenkundig schwer, die Authentizität des Milieus eines spanischen Provinznestes allein durch dialogische und allenfalls monologische Repliken zu erzielen, wie sie die Gattung des Librettos ja fast ausschließlich fordert. Dort aber, wo sie versucht, gewitzt zu erscheinen, vertraut sie zu wenig auf den unpräzisen Stil der Vorlage. Auf die süffisante Frage des Nachbarn nach den Kosten steter Bewirtung hoher Gäste erwidert der Müller Lukas gleich zu Beginn:

*Diese Arbeit überlaß' ich
Arithmetisch mehr Geübten,
Euch zum Beispiel, guter Freund.*³⁵

Es ist nicht mehr zu eruieren, ob dergleichen holperige, gespreizte, stilistisch entgleisende Stellen Mayreders erstem Entwurf entstammen und in der Zweitfassung einfach nur stehenblieben. Es wäre wohl müßig, sie hier allesamt aufzulisten, schließlich hat man durch ein Zusammenklauben stilistischer "Blüten" auch aus zweifelsfrei erfolgreichen Werken noch nie Schlüsse auf die Theaterauglichkeit, sondern allenfalls auf die bloße literarische Qualität eines Librettos ziehen können.

Anders als in der Frühzeit der Aneignung des Verses für das deutsche Drama macht sich bei Mayreder der Vers unseligerweise als Korsett bemerkbar.³⁶ Daß Mayreder selbst das offenbar nicht wahrnahm, nimmt wunder und belegt, daß sie im Bereich der poetischen Produktion die "höhere Tochter" blieb, die sie ansonsten abgestreift hatte.³⁷ Während Wolfs Freundin Marie Lang nachträglich dokumentierte, daß den Komponi-

³⁴ Zu den erwähnten Stellen vgl. Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, Bd. 12/1 A–D: *Der Corregidor. Oper in vier Aufzügen. Text nach einer Novelle des Pedro de Alarcón von Rosa Mayreder-Obermayer. Partitur*. Vorgelegt von Leopold Spitzer, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1995, S. 70 ff, S. 305–321, S. 374 ff.

³⁵ Mayreder, *Der Corregidor* [Libretto], S. 3.

³⁶ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Vers – insbesondere der Blankvers – von wichtigen deutschen Dramatikern aufgegriffen, um eine Form, eine Gliederung der Sprache zu erzielen und anhand der Auseinandersetzung mit dem Vers inhaltliche Akzente setzen zu können. Die Szenen unter dem "einfachen" Volk blieben jedoch wohlweislich meist prosaisch, wie bei den elisabethanischen Dramatikern.

³⁷ Am Rande sei erwähnt, daß gerade Mayreder sich als 18jährige bereits endgültig dagegen entschieden hatte, sich in die damals modische und bei Frauen von Stand angeblich unvermeidbare Korsage zwängen zu lassen.

sten bei der – nur unwesentlich modifizierten Erstfassung – "[n]amentlich die Banalität der Sprache" förmlich "erbittert" habe,³⁸ erkannten weder Wolf noch Mayreder die Bedeutung der adäquaten Stilhöhe für theatergerechte dialogische Situationen. Gleichgültig, ob man den Text im Libretto liest oder in der Vertonung hört, man zweifelt, ob der, der da auf der Bühne singt, ein derber spanischer Müller ist, der vermeint, die Untreue seiner Frau mit dem buckligen Richter sei bewiesen, als er diesen im Ehebett in der Mühle entdeckt und darüber sophistisch erörternd in folgenden Versen sinniert:

*Wenn es dennoch Täuschung wäre?
Muß es denn nicht Täuschung sein?
Viele Möglichkeiten giebt es,
Tausend Möglichkeiten gäb es!
Wenn es Gott gefallen hätte,
Mich durch schlimmen Schein zu prüfen?
[...]
Auf dem Kissen sein Gesicht!
Nein, ich habe mich getäuscht!
Eifersüchtiger Gedanken
Böse Hirngespinnste sind's!*

Und die folgenden Äußerungen gar, bei denen Wolf dann die Amphibrachen nicht nach deutschem Usus in Betonungen, sondern nach antikisierender Tradition in Längen komponiert, scheinen auch ein anderes Milieu als jenes der Mühle zu evozieren:

*Da steh' ich betrogen,
Da steh' ich entehrt,
Und doch ist mir Aermsten
Die Rache verwehrt.
Ich könnte sie töten –
Und wären sie todt,
So hätten die Leute
Mit mir ihren Spott.
Verlachten, verhöhnnten*

³⁸ Vgl. Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, S. 201. Marie Lang, die diese Äußerung 1903 mitteilt, mag es aber auch darum gegangen sein, Mayreder für den mangelnden Erfolg der endgültigen Fassung verantwortlich zu machen.

*Den buckligen Mann,
Der sich vor der Hochzeit
Nicht besser besann.*³⁹

Hier spricht denn doch – um Heinrich von Kleists Komödie *Amphitryon* zu bemühen, die es Wolf besonders angetan hatte – eher ein Amphitryon als ein Sosias, eher ein Bürger als ein Bauer. Der gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheinbar (noch?) unvermeidliche Zwang zum Reim und zur Versifizierung, die unabdingbare "Veredelung" der Sprache durch Rhythmus und Reim macht sich hier als Hemmschuh flüssigen und angemessenen Stils deutlich bemerkbar.⁴⁰ Ein Blick auf den gleichfalls in wörtlicher Rede formulierten diesbezüglichen Abschnitt der Novelle vermag das drastisch zu veranschaulichen:

*"Nein, ich sage dir, nein", murmelte Tío Lucas und blickte auf die Waffe. "Du bist nicht das, was ich brauche. Alle Welt würde Mitleid mit ihnen haben, und mich würden sie aufhängen. Es handelt sich ja um einen Corregidor, und einen Corregidor zu töten ist in Spanien noch eine unverzeihliche Sache; sie würden sagen, ich hätte ihn aus unbegründeter Eifersucht getötet und dann ausgezogen und ins Bett gelegt. Sie würden weiter sagen, daß ich meine Frau auf den einfachen Verdacht hin getötet hätte. Und mich würden sie aufhängen. Und ob sie mich aufhängen würden. Übrigens hätte ich wenig Herz und Verstand bewiesen, wenn ich an meinem Lebensende bemitleidet werden müßte. Alle würden über mich lachen! Sie würden sagen, daß mein Unglück ganz natürlich sei, weil ich buckelig bin und Frasquita so schön ist."*⁴¹

Man kommt in der Oper, ganz anders als in der Novelle, nicht umhin, bei den Äußerungen der Protagonisten aus den sozial niedrigen Schichten ein Problem der Stilhöhe zu konstatieren. Bei anderen Figuren der Handlung hingegen besteht dieses Dilemma kei-

³⁹ Mayreder, *Der Corregidor* [Libretto], S. 44 f.

⁴⁰ 1892 hingegen, als noch zur Diskussion stand, daß Engelbert Humperdincks Schwager Hermann Wette nach einem bereits vorliegenden Szenarium den *Manuel Venegas* als Librettist ausarbeiten werde, schrieb Wolf diesem: "*Thue Dir in Bezug auf das Versmaß nicht den mindesten Zwang an. Je freier, desto besser. Laß Vers und Prosa abwechseln und vor allem: laß es an starken Accenten nicht fehlen.*" Zitiert nach Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, S. 219.

⁴¹ Pedro Antonio de Alarcón, *Der Dreispitz*. Übersetzung von Hulda Meister, Stuttgart: Reclams UB 1981, S. 69.

neswegs, entspricht doch dem Charakter des Stadtrichters die gestelzte Diktion, die Mayreder in ihren Versen anschlägt, durchaus:

*Welcher Spuk tobt hier im Haus?
Säße nicht bei dem Alkalden
Tio Lukas fest, ich schwüre,
Daß desselben rauhe Stimme
Und sein Lachen hier erscholl.*

Wenige Verse später spielt der Corregidor gar in Amphibrachen direkt auf Wolfs Lieblingssujet, den Amphitryon, an:

*Einst haben in toller Verwandlung
Auch Götter um Liebe gebuhlt,
Doch hol' mich der Teufel, es lohnte
Sich ihnen zuletzt die Geduld.⁴²*

Ob Mayreder, wäre sie nicht zu Versmaß und Reim, die ihr offenbar nicht ohne Zwang aus der Feder flossen, genötigt gewesen, diesen Stoff als Sujet einer herkömmlichen Oper souveräner bewältigt hätte, bleibt zu bezweifeln. Ihrem Text läßt man eher Gerechtigkeit widerfahren, wenn man ihn nicht als eigenständiges literarisches Werk betrachtet, sondern als das auffaßt, was er ist und als was ihn Wolf zumindest bei der Zweitlektüre auch instinktiv begriff: als Inspirationsvorlage für einen dramatisch ambitionierten Liederkomponisten, der Rhythmik, Metrik und inhaltliche Aspekte des Librettos in seiner Vertonung zwar aufgreift und subtil auslegt, den Text jedoch innerhalb des Beziehungsgeflechtes seiner Partitur gleichsam in einen anderen Aggregatzustand versetzt, in ein intimeres Ambiente als jenes der Opernbühne. Die Autoren Mayreder und Wolf vermochten es durchaus, die Einbettung der liedhaften Einlagen in den Rahmen der Dramaturgie, auf die es hier ja gerade ankommt, ungezwungen zu gewährleisten, darüber hinaus aber auch die Balance von Kontemplation und Aktion zu wahren.

⁴² Mayreder, *Der Corregidor* [Libretto], S. 46.

IV

Michael Haberlandts Schilderung der Feier von Wolfs 37. Geburtstag,⁴³ an dem er die bereits revidierte Fassung der Oper vor einer Gesellschaft geladener Gäste aus dem Freundeskreis selbst am Klavier singend vortrug, versucht wohl zu suggerieren und läßt es auch fast plausibel erscheinen, daß diese Darbietung ohne Inszenierung und spanisches Lokalkolorit die eigentlich adäquate Form der Präsentation des *Corregidor* darstellen mag – trotz des Verzichts auf die meisterliche Orchestrierung, die viele Momente subtil kommentiert.⁴⁴ Wer nur vorzugeben hat, er sei Müller, Müllerin, Corregidor oder Corregidora, Nachbar oder Magd, wer nicht deren Identität mit Maske und Kostüm anzunehmen hat, kann sich auch der Sprache Rosa Mayreders vorbehaltlos bedienen, die ja auch nur da entgleist, wo sie literarisch sein will, während die Autorin in ihren privaten und emanzipatorischen Äußerungen gewandte Prosa schreibt. Gerade die Tatsache, daß Wolf als solistisch Vortragender die auch dem Liedsänger im Konzert mögliche ironische Distanz zu allen Rollen zu bieten vermochte, scheint es vorderhand zu belegen, daß diese Darbietungsweise die im ideellen Sinne richtige und mithin Wolfs einziges vollendetes "Bühnenwerk" – trotz vielschichtiger Aneignung zahlreicher Eigenheiten und wirkungsästhetischer Techniken des musikalischen Dramas – keine eigentliche Oper sei.

Die Rezeptiongeschichte des *Corregidor*, bei dem der Komponist sich letztlich gegen die Gattungsbezeichnung "komische Oper" entschied, da ja das komische Element in dem Werk nicht überwiege, gibt dann aber doch einen anderen Fingerzeig. Die Mannheimer Uraufführung 1896 und weitere Inszenierungen in Straßburg, Graz und München waren bloße Achtungserfolge. Erst ein Jahr nach Wolfs Tod ging Gustav Mahler daran, den *Corregidor* an der Wiener Hofoper einzustudieren. Um der Oper mehr Durchschlagskraft zu verleihen, stellte er einige Szenen um und scheute sich auch nicht vor Eingriffen in die Musik. Aber sowohl in dieser Fassung als auch in der Originalgestalt war dem Werk dort kein kontinuierlicher Erfolg beschieden. Es dürfte kein Zufall sein, daß der *Corregidor* erst 1906 in einer Institution wie der Komischen Oper Berlin – die sich ja schon vor Walter Felsensteins wegweisendem Interpretationsansatz auf das musikalische Theater Jacques Offenbachs und die Tradition der Opéra-comique berief –

⁴³ Michael Haberlandt, *Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken*, Leipzig: Lauterbach & Kuhn 1903, S. 34–37.

⁴⁴ Genauso erwägenswert sind konzertante Aufführungen oder Einspielungen auf Tonträgern, bei denen darüber hinaus auch die Möglichkeit besteht, das sehr reich und in komplizierter Instrumentation gesetzte Orchester ein wenig in den Hintergrund treten zu lassen.

nicht nur erstmals ohne Vorbehalte aufgenommen wurde, sondern geradezu enthusiastische Reaktionen in der Presse und einen wahren Publikumserfolg auslöste.

Gemeinsam mit seinem Regisseur Maximilian Moris, der sich auch neuer Techniken der Schauspielregie bediente, vermochte es der nachmalige Wiener Hofoperndirektor Hans Gregor, nachdem er um 1905 die konzeptionellen Ideen für den besonderen Inszenierungsansatz des Berliner Hauses entwickelt hatte, daß das durch die stilistische Unsicherheit und Naivität der Dichterin sowie die Trivialität des Stoffes scheinbar bühenfremde Werk – wohl im Sinne Wolfs – aus dem Geist des Theaters neu kreiert wurde: Wie in Offenbachs Mythenparodien, in denen die Protagonisten nie das sind, was sie zu sein vorgeben, scheint auch der geschraubte Ton der Mayrederschen Figuren in Wolfs Komposition erst dann theatergerecht zu werden, wenn die Darsteller ihn nicht nur reproduzieren, nicht in ihm aufgehen, sondern als "aufgeklärte" Interpreten eines naiven Stoffes – wie bereits Alarcón, Mayreder und Wolf – diesen brechen und neu erfinden.