

Andreas Eichhorn

Probleme der Opernkomposition nach Wagner: Hugo Wolfs *Corregidor*

1 Die Suche nach einem Libretto

Zu Beginn des Jahres 1895 kann Hugo Wolf seinem Freund Oskar Grohe mitteilen, daß er endlich einen geeigneten Operntext gefunden habe. In Wolfs Worten ist die Erlösung unüberhörbar,¹ denn hinter ihm liegt eine mehr als zehnjährige Suche.² Dabei handelte es sich eigentlich um eine Wiederentdeckung. Bereits Ende der achtziger Jahre, so berichtet Rosa Mayreder,³ sei Hugo Wolf auf Alarcóns Novelle gestoßen, die 1886 erstmalig in deutscher Sprache bei Reclam

¹ «Ein Wunder, ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der lang ersehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt er vor mir, und ich brenne nur so vor Begierde mich an die musikalische Ausführung zu machen. Sie kennen doch die Novelle *Der Dreispitz* von Pedro de Alarcón. Dieselbe ist bei Reclam erschienen. Frau Rosa Mayreder, eine mir seit Jahren bekannte, geniale Frau hat das Kunststück fertiggebracht, die Novelle in ein äußerst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten.» Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe* [= OG], Berlin 1905, S. 174. Weitere Briefausgaben werden wie folgt abgekürzt:

FZ = Ernst Hilmar und Walter Obermaier (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Frieda Zerny*, Wien 1978; MK = Franz Grasberger (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Melanie Köchert*, Tutzing 1964; RM = Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des «Corregidor»*, Wien 1921; P = Heinz Nonweiler (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Heinrich Potpeschnigg*, Stuttgart 1923; F = Hugo Wolf, *Briefe an Hugo Faisst*, Stuttgart 1904; W = Heinrich Werner, *Hugo Wolf. Briefe und Erinnerungen*, Wien 1922.

² Vgl. hierzu Imogen Fellinger, «Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1971*, Berlin 1972, S. 87.

³ Rosa Mayreder, «Über Hugo Wolf und seine Oper. Erinnerungen», in: Edmund von Hellmer (Hrsg.), *Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung*, Berlin 1900, S. 26-28.

erschienen war. Hugo Wolf habe versucht, aus diesem Stoff ein Libretto zu entwerfen, sei aber gescheitert. Das Libretto, das Rosa Mayreder dann im Auftrag von Freunden für Hugo Wolf angefertigt habe, wurde von Hugo Wolf abgelehnt. Im Jahre 1894 verfaßte Franz Schaumann⁴ auf Veranlassung von Gustav Schur⁵ ein weiteres Libretto zum *Dreispiß*, das Hugo Wolf gleichfalls zurückwies. Vielmehr wandte er sich jetzt wieder dem Libretto von Rosa Mayreder zu, das Anfang 1895 seine ungeteilte Begeisterung erweckte.

Hugo Wolfs lange Suche nach einem Opernstoff spiegelt die Schwierigkeit, dem Musiktheater nach Wagner neue Wege zu erschließen. Verschiedene literarische Vorlagen hatte er ins Auge gefaßt: Shakespeares Dramen *Ein Sommernachtstraum*, der *Sturm*, Alarcóns Roman *El niño de la bola* («Manuel Venegas»), Grillparzers *Webe dem, der lügt*.⁶ Für Shakespeares *Sturm* entwarf er ein eigenes Szenarium.⁷ Auch wenn Hugo Wolf in seinen Opernkritiken selten auf musikalisch-theatralische Aspekte einging,⁸ zeigen seine eigenen Szenarien und die Kritik, die er an dem ihm zugeschickten Szenarium zu *Manuel Venegas* übt, daß für ihn der Gesichtspunkt der Bühnenwirksamkeit bei der Aufbereitung einer literarischen Vorlage kein unwichtiger war. So kritisierte er am Szenarium zu *Manuel Venegas* die zu langen Erzäh-

⁴ Schaumanns Libretto, das nach Meinung Grunskys dem Libretto von Mayreder überlegen ist, wird 1904 von Max Vancsa in einer Rezension von der Wiener Erstaufführung des *Corregidor* unter Mahler besprochen (in: *Neue Musikalische Presse*, 13 .6: 110-112). Demnach verteilte Schaumann den Stoff auf drei Akte. Der erste Akt umfaßte die Liebeserklärung des Corregidors unter der Weinlaube. Statt des angedeuteten Auftritts des Bischoffs bei Mayreder schließt sich daran bei Schaumann eine große Ensembleszene an, die den ersten Akt abschließt. Der zweite Akt bietet die Verhaftung des Müllers, die Szene Frasquita/Corregidor in der Mühle, Rückkehr und Eifersuchtsmonolog des Lukas. Der dritte kreist um das Geschehen im Haus des Corregidors, und nicht vor dem Haus, wie bei Mayreder. Den Grund dafür, weshalb Wolf schließlich dem Libretto von Mayreder den Vorzug gab, vermutet Vancsa in den zahlreicheren lyrischen Ruhepunkten, die das Mayredersche Libretto gegenüber dem dramatisch konzentrierten Libretto Schaumanns aufweist.

⁵ Vgl. Karl Grunsky, *Hugo Wolf*, Leipzig 1928, S. 70.

⁶ Hugo Wolf wohnte Anfang 1891 mehreren Aufführungen von Dramen Grillparzers im Burgtheater bei. Vgl. OG (Brief vom 29. Januar 1891), S. 54 f.

⁷ OG (Brief vom 6. Juni 1890), S. 27.

⁸ Vgl. Fellingner [Anm. 2], S. 91.

lungen, passive Operngestalten, den zu häufigen Szenenwechsel.⁹ Für keinen der Stoffe gelang es ihm, einen geeigneten Librettisten zu finden. Er überlegte kurze Zeit, ob er Ernst von Wolzogen mit einem Libretto zu *Manuel Venegas* beauftragen sollte.¹⁰ Mehrfach bedauerte Hugo Wolf gegenüber seinem Freund Oskar Grohe, nicht, wie Wagner, den Textdichter und den Komponisten in einer Person zu verkörpern.¹¹ Andererseits sah er aber auch die Gefahren einer solchen Doppelbegabung. Im Hinblick auf den *Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius, den er als undramatisch empfand, kritisierte Wolf:

«Seine Doppelbegabung wird ihm oft verhängnisvoll. Er ist oft zu viel Dichter, wo er Musiker und zu viel Musiker, wo er Dichter sein sollte. Es ist eine gefährliche Begabung, Dichter und Musiker in einer Person zu sein.»¹²

Zweifellos faßte Hugo Wolf seine Stoffe vorrangig musikalisch auf. Spontan entzündete sich seine musikalische Phantasie dabei aber eher an Einzelmomenten, an charakteristischen Details. Überlegungen eines dramaturgischen und damit Bühnenwirksamkeit sichernden Gesamtkonzepts dagegen waren von nachgeordneter Bedeutung. Dies wird deutlich in einem Brief an Oskar Grohe vom 6. Juni 1890:

«Dem Wunsche meiner Wiener Freunde nachgebend, ein Orchester zu komponieren, entschied ich mich für ein symphonisches Gemälde zu Shakespeares 'Sturm'. Aber je mehr ich bemüht war, das Stück in seinen einfachsten Zügen mir klar zu legen, desto lebhafter drängten sich alle die bunten Szenen und Bilder, an denen der Sturm so reich, vor meine Seele. Die dem Stück zugrunde liegende Idee wirkte auf meine musikalische Empfindung viel weniger anregend, als die charakteristischen Gestalten der Fabel. Das ist ja endlich der vielgesuchte, langentbehrte, sehnlichst gewünschte, stets aufgetauchte, immer wieder verschwundene, endlich aber doch erwischte, fest gepackte, nicht mehr zu entreißende — Opernstoff. Und das komische Element! Welch' ein herrlicher Spielraum!»¹³

⁹ OG (Brief vom 20. April 1892), S. 84.

¹⁰ OG (Brief vom 20. April 1892), S. 82.

¹¹ OG (Brief vom 22. Dezember 1892), S. 96.

¹² OG (Brief vom 3. September 1890), S. 37.

¹³ OG, S. 27.

Und wenn Hugo Wolfs Freunde im Jahre 1890 nach dem Vortrag einiger Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch* Hugo Wolf mit Hinweis auf die szenische Wirksamkeit einzelner Lieder zur Komposition einer Oper ermutigen,¹⁴ tun sie das durchaus im Sinne des Komponisten: Gegenüber Edmund von Hellmer bezeichnete Hugo Wolf wiederholt seine Lieder als Vorstudien zu einer späteren Oper.¹⁵ Diese Äußerung erhärtet die schaffenspsychologische Beobachtung, Wolfs kompositorisches Denken setzte an der deskriptiven Einzelszene an. Bei der Komposition des *Corregidor* fünf Jahre später wurde das kompositorisch-dramaturgische Problem dann deutlich: die Schwierigkeit nämlich, die einzelne, zur Geschlossenheit tendierende liedhafte Szene in einen musikalisch-dramatischen Prozeß zu integrieren.¹⁶

Die von Hugo Wolf in Erwägung gezogenen Stoffe dokumentieren sein zunehmendes Interesse an komischen, volkstümlichen Elementen mit südlichem, bevorzugt spanischem Kolorit.¹⁷ Dies unterstützt auch die Tatsache, daß sich in seinem Nachlaß ein fragmentarisches, selbstentworfenes Libretto (1882) zu einer komischen Oper findet, die in Sevilla zur Karnevalszeit spielt.¹⁸

Als Oskar Grohe 1890 Hugo Wolf vorschlägt, ein Buddha-Drama zu komponieren, wehrt Wolf energisch ab. In seiner ironischen Antwort zeichnet sich nicht nur der Kerngedanke seines Opernkonzepts

¹⁴ «Gestern spielte ich einigen Kunstgewogenen einiges aus meinen Spaniern vor. Was war das Ende vom Lied? die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper.» OG (Brief vom 11. August 1890), S. 34.

¹⁵ Vgl. Ursula Sennhenn, *Hugo Wolfs Spanisches und Italienisches Liederbuch*, Diss. (masch.), Frankfurt/M. 1955, S. 15.

¹⁶ Hugo Wolf hatte diese Schwierigkeit bereits beim *Cid* von Peter Cornelius beobachtet: «Mit dem 'Cid', das können Sie mir glauben, ist nicht viel anzufangen. Ich kenne das Werk mit seinen zum Teil hochpoetischen Szenen und stimmungsvollen Bildern, die, losgelöst von dem Ganzen, als rein lyrische Ergüsse sehr gut bestehen mögen, auf der Bühne jedoch kaum zur vollen Geltung kommen dürfen.» OG, S. 86.

¹⁷ So schreibt Hugo Wolf zu *Manuel Venegas*: «Das ist meiner Ansicht nach ein gefundenes Fressen für eine moderne Oper. Handlung, Zeichnung, Menschen, Kolorit, Leidenschaften, Mystik — kurz echt spanisch und doch dabei menschlich — ein wunderbares Gemälde, auf dem purpurfarbenen Untergrund des Mystischen, lebendig, volkstümlich und realistisch bis zum Äußersten.» OG, S. 81.

¹⁸ Fellingner [Anm. 2], S. 87 f.

ab. Es spiegelt sich vielmehr auch der Wunsch vieler Opernkomponisten nach Wagner, einen von Wagner noch nicht besetzten Bereich, eine 'Nische' neben Wagner zu finden:

«Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir ganz unnützerweise den Himmel stürmen, weil er bereits erobert ist, und daß es das Gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden ...»¹⁹

Hugo Wolf ging es vor allem darum, sich vom Wagner'schen Pathos abzuheben. Als Alternative zum Musikdrama entwirft er das Ideal einer heiteren Musizieroper, und zwar einer «ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde».²⁰

Wolfs Idee einer heiteren, spielerischen Oper, durchsetzt mit volkstümlichen Elementen unter südlichem Himmel, muß im Zusammenhang mit einer ästhetischen Gegenbewegung zu Richard Wagner gesehen werden, deren prominentester philosophischer Vertreter Friedrich Nietzsche war. Ihre Kennzeichen, die um 1910 der musikalischen Moderne («Junge Klassizität») als Orientierung dienen sollten, waren: Ablehnung von Musik als Organon philosophischer und weltanschaulicher Ideen,²¹ die Idealisierung der klassischen Heiterkeit (serenitas) und des romanischen Lebensgefühls, die Stilisierung Mozarts zum Antipoden Wagners.²²

Auf dem Gebiet des Musiktheaters war es die Idee einer Musizieroper, in der man ein Gegenkonzept zu Wagner sah.²³ Als eine Spielart

¹⁹ OG (Brief vom 23. Juli 1890), S. 31.

²⁰ OG (Brief vom 23. Juli 1890).

²¹ Gegen jegliche Art von «Tendenzpoesie» als Vorlage für einen Opernstoff wandte sich auch Hugo Wolf. In: OG (Brief vom 11. August 1890), S. 35.

²² Vgl. hierzu: Andreas Eichhorn, «'...aus einem inneren Keim Ideen entwickeln...' Zur Musikanschauung Otto Jahns», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 52 (1995), 3, S. 233.

²³ Vgl. Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 6-11.

der Musizieroper²⁴ entstanden in den 1890er Jahren mehrere komische Opern:²⁵ Hugo Wolfs *Corregidor* (1895), Rezniceks *Donna Diana* (1894) und Anton Urspruchs *Das Unmöglichste von Allem* (1897). Bezeichnenderweise basieren alle drei Opern auf spanischen Sujets.

Auf Wolf übte die romanische Kultur, und hier vor allem die italienische und spanische, zeitlebens eine große Attraktion aus.²⁶ Er schätzte vor allem Cervantes' *Don Quijote* und war — obwohl er Spanien nie bereist hat — mit spanischer Volksmusik vertraut: Während der Proben zum *Feuerreiter* in Berlin Anfang 1894 lernte Wolf den Prinzen Bojidar Karageorgevitch kennen,²⁷ der einige Zeit in Sevilla gelebt hatte und ihm später in Wien spanische Volks- und Straßenlieder zur Gitarre vorsang. Wolf seinerseits revanchierte sich mit dem Klaviervortrag von Musik aus Bizets *Carmen*.²⁸ Und der Oper *Carmen*

²⁴ Als die beiden anderen Spielarten der Musizieroper gelten die Märchen- und die Volksoper. Vgl. auch den instruktiven Abriss von Paul Stefan, «Einleitung/Die Oper nach Wagner», in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 1/2, bes. S. 5-8.

²⁵ Vgl. hierzu: Edgar Istel, *Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie*, Stuttgart o. J., S. 52-70.

²⁶ Vgl. Sennhenn [Anm. 15], S. 18. Auch nach der Komposition des *Corregidor* beschäftigte sich Wolf mit spanischer Literatur. So las er Tirso de Molina (MK 10. 7. 1896: S. 184) und Dramen von Calderón (P 24. 11. 1896: S. 162).

²⁷ Vgl. Ernst Decsey, *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied*, Berlin/Leipzig o. J., S. 100.

²⁸ Wolf hörte die Oper *Carmen* am 21. August 1892 in Berlin. In dieser Aufführung wurde der Zigeunertanz aus Bizets Oper *Das Mädchen von Perth* als Balletteinlage gegeben. Hugo Wolfs Bizet-Verehrung dokumentiert ein Brief an Melanie Köchert: «Mein einziges Vergnügen momentan macht mir der Zigeunertanz aus dem Mädchen von Perth (Bizet). Es ist dasselbe Stück, daß anlässlich der Aufführung der *Carmen* in Berlin als Balletteinlage gespielt wurde u. das mich seinerzeit so namenlos entzückte. Jetzt kann ich es mir nun nach Lust und Laune vorspielen u. ich schwele nur so in diesem wildgraziösen Tonstück. Sie werden sich auch nicht satt hören können an diesen pikanten Rhythmen u. seltsamen Harmonien ... Auch mit einem reizenden Menuett u. einem sehr duftigen Ständchen aus der Oper habe ich innige Freundschaft geschlossen.» In: MK (Brief vom 1. Februar 1894), S. 90. Paul Müller, der Begründer des Berliner Hugo-Wolf-Vereins, besuchte Hugo Wolf am Tage der Mannheimer Uraufführung des *Corregidor* (7. Juni 1896). In seinem Bericht wird Hugo Wolfs hohe Wertschätzung von Bizets *Carmen* untermauert: «Auf dem Flügel lag neben der prächtig gebundenen, wie gestochen geschriebenen Partitur des *Corregidor* die der *Carmen*. Für Bizet hatte Wolf eine besondere Vorliebe, wie überhaupt für die Franzosen. Esprit, Klarheit und Knappheit schätzte er an ihnen; neben Bizet liebte er besonders Auber.»

kam insofern eine Schlüsselstellung zu, als Nietzsche sie bekanntlich als Musterbeispiel für eine mediterran geprägte Musik propagierte.

Wolf verbindet mit Wagner ein ambivalentes Verhältnis, das während der Komposition des *Corregidor* erneut aufbrach. Auf Distanz zu Wagner geht Wolf mit seiner Wahl des Stoffes, während die musikalische Faktur von Wagner deutlich inspiriert ist. Richard Batka, der die erste substantielle Würdigung des *Corregidor* verfaßte, charakterisierte die Musik dahingehend, «daß ein genialer Musiker hier den kühnen Versuch gemacht hat, den Stil der Meistersinger aus dem Altdeutschen ins Hispanische zu übersetzen».²⁹ Er dachte dabei vor allem an das polyphone Stimmengewebe des Orchestersatzes. Und in dieser polyphonen, thematisch-motivischen Verdichtung sah Wolf selbst³⁰ den Unterschied zu Bizet, mit dem ihn nur die Wahl des spanischen Sujets verbindet.

Den Wagner-Einfluß konnte und mochte der *Meistersinger*-Verehrer Wolf nicht leugnen. Wolf konsultierte die *Meistersinger*-Partitur nicht nur bei der Instrumentation, sondern auch bei der Komposition. Die verschiedenen Formen der Meistersinger-Anspielungen in Gestalt von verschleierte[n], melodisch-harmonischen Reminiszenzen, wörtlichen Zitaten³¹ und der Ständchen-Parodie Repelas im letzten Akt, die auf das verhinderte Ständchen Beckmessers anspielt —, bezeugen auf musikalischer Ebene eher die Reverenz als die Distanz gegenüber Wagner. Gegenüber Rosa Mayreder, der Verfasserin des Librettos, äußerte Hugo Wolf:

Zitiert nach: Werner Bollert, «Hugo Wolfs 'Corregidor'», in: *Musica* 14 (1960), S. 147.

²⁹ Richard Batka, «Der Corregidor», in: Edmund von Hellmer (Hrsg.), *Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung*, Berlin 1900, S. 10.

³⁰ Siehe Kurt Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos: Oper, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven, 1978, S. 129.

³¹ Ein auffälliges Wagnerzitat liegt bei Frasquitas Apostrophe an den Mond vor (3. Akt, 1. Szene «Neugier'ger Mond, du hast uns belauscht»). An dieser Stelle kombiniert Wolf das Liebesmotiv Frasquitas mit dem Liebesmotiv aus den *Meistersingern* (Vorspiel, T. 97).

«Ihr Gemahl soll ja nicht verabsäumen, die Meistersinger sich recht sehr zu Gemüt zu führen, selbst auf die Gefahr hin, dass er mir dabei auf die Schliche kommen wird; denn ohne die Meistersinger wäre der *Corregidor* nie komponiert worden. Ja, ja, der 'alte Zauberer' hat's uns Jungens ange-
than und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen.»³²

2 Alarcóns Novelle und das Libretto

Weshalb Hugo Wolf sich Ende 1894 so euphorisch dem von Rosa Mayreder erstellten Libretto zuwandte, das er Jahre zuvor noch abgelehnt hatte, ist ungewiß. Ob es, wie Rosa Mayreder behauptet, eine Folge seiner verstärkten Beschäftigung mit Nietzsche war oder in Anbetracht der jahrelangen, vergeblichen Suche einfach als Verlegenheitsentscheidung anzusehen ist, läßt sich kaum entscheiden. Hugo Wolfs Sujetvorstellungen jedenfalls kam Alarcóns 1874 entstandene Novelle *El sombrero de tres picos* sehr nahe: sie erfüllte seine Forderungen nach Volkstümlichkeit, Komik, Humor, prägnanter Charakteristik der Figuren, einfachem Milieu, südlichem Kolorit, spielerischer Leichtigkeit und Verzicht auf Philosophie und Tiefsinn.

Alarcón hat die meisten Stoffe seiner Novellen und Kurzgeschichten nicht frei erfunden, sondern griff auf mündlich überlieferte Geschichten zurück, die durch ihn erst literarisches Heimatrecht erhielten. Dies gilt auch für die Geschichte vom Müller und dem verliebten Corregidor, die zum Repertoire der blinden Romanzensänger gehörte. Alarcón gibt dieser Geschichte gegen Ende eine von der mündlichen Tradition abweichende Wendung: Der sich anbahnende Ehebruch bleibt aus. Am Schluß spricht der Bischof mahnende Worte, indem er Frasquitas provokatives Verhalten tadelt. Alarcón bricht also der Fabel die tragische Spitze und ersetzt sie durch eine moralische. Der moralisierende Anteil der Novelle bleibt dennoch, im Gegensatz zu Alarcóns späteren Werken, gering. Überhaupt markiert die Novelle den Zeitpunkt von Alarcóns beginnender Konversion vom Republikaner zum konservativen Monarchisten und Verfechter einer klerikal-

³² Rosa Mayreder, «Über Hugo Wolf und seine Oper. Erinnerungen», in: Hellmer [Anm. 3], S. 29.

orthodoxen Moral. Die janusköpfige Stellung dieser Novelle in Alarcóns innerer Biographie spiegelt sich im Werk selbst: Der latenten Kritik am eigentlichen Symbol des spanischen Absolutismus, dem Corregidor, der zur tragikomischen Figur wird, steht der moralische Zeigefinger des Bischofs gegenüber.

Alarcóns Novelle³³ rechnet zum spanischen Realismus. Realistisch zu nennen ist vor allem die eindeutige, vom Autor selbst vorgenommene zeitgeschichtliche Einordnung und der politische Wirklichkeitsbezug. In den detaillierten, genrehaften Schilderungen des dörflichen Alltagslebens in Andalusien, in die die Handlung eingebettet wird, offenbart sich außerdem eine Nähe zum Costumbrismus: Mit einer Mischung von Ironie und Sehnsucht beschwört Alarcón noch einmal das alte Spanien des 18. Jahrhunderts herauf, das Spanien vor der französischen Fremdherrschaft und den innenpolitischen Unruhen des 19. Jahrhunderts. Gerade diese nostalgische Färbung dürfte auf die europäischen Intellektuellen um 1900 einen großen Reiz ausgeübt haben. Novellentypisch ist die Einbettung der eigentlichen Handlung in eine Rahmenerzählung, die die Handlung am Anfang historisch situiert und am Ende einen Ausblick auf die Zukunft der Protagonisten eröffnet. Als zentrales, allgegenwärtiges Symbol im Sinne der Falkentheorie Heyses kann der *Dreispiß* gesehen werden, der, wie Alarcón selbst sagt, den Absolutismus symbolisiert. Dieser gedanklichen Allgegenwart des *Dreispißes* wird von Hugo Wolf kompositorisch Rechnung getragen: Von allen Motiven erklingt das des Corregidors mit Abstand am häufigsten. Es ist in den meisten Szenen präsent, auch wenn der Corregidor selbst auf der Bühne nicht erscheint.

³³ Für den anregenden Gedankenaustausch über Alarcóns Novelle bin ich Friedrich Wolfzettel, Frankfurt, sehr dankbar.

Beispiel 1: Kapitelaufteilung im Libretto

| Novelle (Kap.) | Libretto | Akt | Inhalt | Ort |
|----------------|--|-----|--|---------------|
| 1-8 | (historische Situation, Charakterisierung der Personen) | | | |
| 9 | 1. Szene | 1. | Lukas und Nachbar | Mühle |
| 10 | 2. Szene | | Frasquita und Lukas | Mühle |
| -- | 3. Szene | | Frasquita und Repela | Mühle |
| 11 | 4. Szene | | Corregidor und Frasquita/Lukas | Mühle |
| 12 | 5. Szene | | Frasquita und Repela | Mühle |
| 13 | ----- | | | |
| 14 | 5. Szene | | Corregidor und Repela | Mühle |
| 15 | 1. Szene | 2. | Frasquita und Lukas am Abend | Mühle |
| 15 | 2. Szene | | Tonuelo holt Lukas ab | Mühle |
| 21 | 3. Szene | | Frasquita allein | Mühle |
| 21 | 4. Szene | | Corregidor und Frasquita | Mühle |
| 21 | 5. Szene | | Frasquita, Corregidor, Repela | Mühle |
| 22 | 6. Szene | | Corregidor und Repela | Mühle |
| | Verwandlung | | | |
| 17 | 7. Szene | | Trinkszene | beim Alkalden |
| 17 | 8. Szene | | Tio Lukas, Alkalde, Tonuelo | beim Alkalden |
| 18 | 9. Szene | | Tio Lukas allein | beim Alkalden |
| -- | 10. Szene | | Manuela sucht Lukas auf, entdeckt Flucht | beim Alkalden |
| -- | 11. Szene | | Alle zur Mühle | beim Alkalden |

| Novelle (Kap.) | Libretto | Akt | Inhalt | Ort |
|----------------|-------------------------------------|-----|--|--------------|
| 23 | 1. Szene | 3. | Frasquita allein | auf dem Feld |
| 24 | ----- | | | |
| 24 | (Frasquita zum Alkalden) | | | |
| --- | 2. Szene | | Frasquita und Repela | auf dem Feld |
| | Verwandlung | | | |
| | ----- | | | |
| 19 | 3. Szene | | Lukas kommt zur Mühle | Mühle |
| 20 | 4. Szene | | Corregidor schlüpft in Kleider des Tio Lukas | Mühle |
| 26 | 5. Szene | | Corregidor wird vom Alkalden entdeckt. | |
| 27 | | | Alle in die Stadt | Mühle |
| | ----- | | | |
| 28 | 1. Szene | 4. | Nachtwächter | in der Stadt |
| 28 | 2. Szene | | Ständchen des Repela | in der Stadt |
| 28 | 3. Szene | | Prügelszene | in der Stadt |
| 29 | 4. Szene | | Auftritt der Corregidora; Aufklärung der Verwicklung | in der Stadt |
| | ----- | | | |
| 30 | (Charakterisierung der Corregidora) | | | |
| 31 | 4. Szene | | | |
| 32 | 5. Szene | | Tio Lukas spielt den Corregidor | |
| 33 | 5. Szene | | | |
| 34 | 5. Szene | | | |
| 35 | 5. Szene | | | |
| 36 | ----- | | | |
| | (Epilog) | | | |

Als Hugo Wolf das Textbuch Rosa Mayreders erhält, ist er von dessen Bühnenwirksamkeit überzeugt.³⁴ Sein Freund Oskar Grohe, dem er das Libretto zur Begutachtung zuschickte, war dagegen der Ansicht, daß das Libretto einer bühnenkundigen Überarbeitung bedürfe.³⁵ Hugo Wolf hielt Grohes Kritik weitgehend für ungerechtfertigt und machte sich umgehend an die Komposition der Oper. Die Diskussionen um die Qualitäten des Textbuches haben seitdem nicht mehr aufgehört.³⁶

Das Libretto weist in seiner Konzeption erhebliche Unterschiede zur Novelle auf (siehe Beispiel 1, S. 38). Diese Abweichungen liegen in einigen besonderen Merkmalen der Novelle begründet, die einer operngerechten Aufbereitung Schwierigkeiten bereiten. Die Novelle beginnt mit einem acht Kapitel umfassenden Vorspann, der den Leser nicht nur in Zeit, Ort und Atmosphäre der Handlung einführt, sondern auch die zentralen Figuren porträtiert, und damit die Funktion einer ausgeführten Personenliste eines Dramas übernimmt. Die Kapitel dieser Einleitung stehen unverbunden nebeneinander und folgen dem Prinzip der epischen Reihung. Auf diese Einleitung verzichtet das Libretto. Es setzt erst mit der Szene in der Mühle ein, dem Abschnitt also, der innerhalb der Novelle den Umschlag von der epischen zur dramatischen Zeit markiert. Im Libretto spielt der zeitgeschichtliche Kontext keine Rolle, während das Gespräch zwischen Lukas und dem Nachbar, das in der Novelle so nicht vorkommt, in die Situation einführt (Mühle als gastfreundlicher, idyllischer Ort; Attraktivität Frasquitas). Ein weiteres Merkmal der Novelle ist eine Erzähl-

³⁴ Er teilt dies Frieda Zerny in einem Brief vom 17. 1. 1895 mit: «Daß Dir die Novelle so gut gefallen hat, 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, zum größtentheil ohne Reim, mit einer Grandezza dahin, daß es nur so eine Lust ist ihnen zu lauschen» (Hugo Wolf, FZ, S. 58). Hugo Wolf irrt allerdings hinsichtlich des Versmaßes, bei dem es sich um einen Trochäus handelt.

³⁵ OG (Brief vom 30. März 1895), S. 183.

³⁶ Vgl. hierzu vor allem: Grunsky [Anm. 5], S. 69 ff.; Wilhelm Kienzl, «Der Corridor von Hugo Wolf», in: W. Kienzl, *Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1904, S. 114ff; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, hrsg. von Carl Dahlhaus), Laaber 1980, S. 290.

technik, die die Schnitttechnik der Filmsprache vorausnimmt: Um im Zuge der dramatischen Verdichtung parallel verlaufende Handlungsstränge zu verfolgen, vollzieht der Erzähler sprunghafte, häufig nur momenthafte Ortswechsel, wobei begonnene Spannungsbögen abrupt abgebrochen werden. Über die einzelnen kleinen Kapitel hinweg wird das Tempo beschleunigt und bis zu einem zentralen, dramatischen Höhepunkt vorangetrieben. Diesen stellen die Ereignisse vor dem Haus des Corregidor dar.³⁷ Hier werden schließlich alle Fäden zusammengeführt, ehe der Epilog als Antiklimax beginnt.

Eine mehraktige Aufteilung des Stoffes dagegen verlangt eine deutlichere Akzentuierung von Binnensteigerungen innerhalb eines jeden Aktes. Da das Bühnengeschehen der Oper stärker an die reale Zeit gebunden ist, die Musik eine gewisse Zeit zur ihrer Entfaltung bedarf und somit ein kurzatmiger Orts- und Szenenwechsel problematisch ist, muß das Libretto großflächiger angelegt sein, stärker zusammenfassen und vereinfachen, indem Nebenhandlungen ausgeklammert werden.

Der erste Akt, der mit der eigentlichen Haupthandlung einsetzt, folgt weitgehend der Kapitelfolge der Novelle. Die erste Szene entspricht in ihrer Funktion dem 9. Kapitel. Um die Handlung auf einen Handlungsort zu konzentrieren, klammert das Libretto Kapitel 3 als Nebenhandlung aus und vereinigt Kapitel 12 und 14 in der 5. Szene. Kapitel 14 (Gespräch Corregidor/Repela), das eigentlich auch in der Stadt spielt, wird in die Mühle verlegt. Es ist insofern unverzichtbar, als hier der Corregidor den Plan für seinen zweiten Besuch bei Frasquita schmiedet. Außerdem klammert das Libretto den Bischof, der in der Novelle die Rolle der moralischen Instanz übernimmt, aus. Gegen Ende des 1. Aktes erscheint er lediglich als passive Figur, wird von Wolf aber immerhin musikalisch charakterisiert. Konsequenterweise verzichtet Rosa Mayreder auch im letzten Akt auf den Bischof: Die Corregidora droht ihrem Mann lediglich mit dem Bischof, der aber von dem Abenteuer des Corregidor nichts erfährt. Auch hier erscheint das Motiv des Bischofs in der überarbeiteten Fassung der Oper unterschwellig im Orchester. Die Bedeutung des Bischofs als mora-

³⁷ Vgl. Jeremy T. Medina, «Structural techniques of Alarcón's 'El Sombrero de Tres Picos'», in: *Romance Notes* 14 (1972), H. 1, S. 84.

lische Rahmenfigur wird im Libretto und in der Musik demnach nur angedeutet. Als handelnde Bühnenfigur tritt er nicht in Erscheinung. Hugo Wolf war aber offensichtlich dieser gedankliche Bezug zwischen erstem und viertem Akt sehr wichtig, denn er stellte ihn musikalisch nachträglich durch motivische Verklammerung her. Im Zuge seiner Kürzungen des 4. Aktes zitierte er das Bischofsmotiv bei den Worten der Corregidora «Dieser Glocken Morgengruß».³⁸ Parallel dazu nahm er am Ende des 1. Aktes instrumentatorische Änderungen vor. Sie zielen auf eine größere Transparenz des Orchestersatzes ab, um das Bischofsmotiv deutlicher werden zu lassen. Am 5. März 1897 schreibt er an Oskar Grohe:

«Gestern habe ich die letzten 14 Takte vom 1. Akt des Corregidor in der Instrumentation gänzlich umgeändert, allen unnützen, störenden Pomp, soweit es anging, daraus entfernt und das Bischofsmotiv, wegen des 4. Aktes, glänzend dominieren lassen. Das wird die Sache um vieles besser machen.»³⁹

Der letzte gravierende Unterschied zwischen Novelle und dem Libretto im ersten Akt besteht in der 3. Szene, die in der Novelle kein Äquivalent besitzt. Diese Szene beinhaltet ein Gespräch zwischen Repela und Frasquita. Es bereitet, gewissermaßen als retardierendes Moment, den Auftritt des Corregidors vor und führt die Figur des Repela, der in der Novelle Garduna heißt, ein.

Die Umbenennung Gardunas in Repela hängt mit dem völlig veränderten Stellenwert dieser Figur in der Oper zusammen. Während Alarcón Garduna als «schwarzes Gespenst» im Schatten des Corregidors beschreibt, tritt bei Rosa Mayreder Repela aus dem Schatten des Corregidors heraus und wird zur schillernden Charakterfigur komischer Prägung. Die Figur des Repela lag auch Hugo Wolf sehr am Herzen. Gegenüber Grohe beschreibt Hugo Wolf Repela, für den er

³⁸ Hugo Wolf schreibt an Oskar Grohe: «Die Stelle 'Dieser Glocken Morgengruß' ist auf das Bischofsmotiv im Schlußmarsch vom 1. Akt, das dort nur die Rolle des Kontrapunkts spielt, komponiert und gleichzeitig verquickt mit der Begleitung des italienischen Liedes 'Und steht ihr morgens auf vom Bette'. Das macht sich sehr gut.» In: OG (Brief vom 24. Februar 1897), S. 254.

³⁹ OG (Brief vom 5. März 1897), S. 257.

das komplexeste und längste Motiv der ganzen Oper erfindet,⁴⁰ als «charakteristischste Figur des ganzen Stückes».⁴¹ Repela tritt dem Corregidor selbstbewußter gegenüber als Garduna. Er avanciert zur typischen Dienerfigur und erinnert an Leporello oder Sancho Pansa. Die schillernde Lebendigkeit seiner Rolle besteht in ihren Ambivalenzen. Zum einen steht Repela zwischen dem Corregidor und Frasquita, für die er deutliche Sympathien hegt. Sein Verhältnis zum Corregidor bewegt sich zwischen Loyalität und skeptisch-ironischer Distanz. Neben den ironischen Kommentaren sind es vor allem seine Parodien auf konventionelle Topoi der Liebeswerbung, die die tragikomische Rolle des Corregidors verstärken. In der bereits erwähnten dritten Szene des ersten Aktes parodiert er gegenüber Frasquita den verliebten Verehrer, im letzten Akt parodiert er ein abendliches Ständchen zur Gitarre, das deutlich auf die *Meistersinger* anspielt, zumal es auch in einer Prügelszene mündet.

Gegenüber der Kapitelfolge der Novelle nimmt Mayreder im 2. und 3. Akt einschneidende Umgruppierungen der Handlungsabfolge vor. Dies hängt mit dem 21. Kapitel der Novelle zusammen. Alarcón verfolgt nach Kapitel 15 zunächst das Schicksal des Tio Lukas bis zu dessen Rückkehr zur Mühle weiter. Im 21. Kapitel schwenkt er dann in einer Rückblende zu den Ereignissen in der Mühle. Mayreder dagegen schließt an den ersten Akt die Geschehnisse in der Mühle an und wechselt dann in einer Verwandlung zum Haus des Alkalden. Damit gelingt ihr eine klar strukturierte binnendramatische Gestaltung des zweiten und dritten Aktes. Den dramatischen Höhepunkt des zweiten Aktes bildet somit die Auseinandersetzung Corregidor—Frasquita. Danach fällt die Spannung und steigt bis zum Ende des zweiten Aktes (Flucht des Tio Lukas aus dem Haus des Alkalden) wieder an. Als retardierendes Moment steht die 10. Szene mit Manuela dazwischen. Manuela, eine bei Alarcón passive Randfigur, ist neben Garduna/Repela die zweite Person, die im Libretto charakteristisch belebt wird. Sie schildert ihr unglückliches Leben als Dienerin des

⁴⁰ Hugo Wolf erfindet dieses Thema am 18. April 1895 und teilt es Melanie Köchert in einem Brief gleichen Datums mit. MK (Brief vom 18. April 1895), S. 130 f.

⁴¹ OG (Brief vom 29. Mai 1895), S. 186.

Alkalden. Sie würde als Dienerin gerne bei Lukas arbeiten und entdeckt bei dem Versuch, ihm dieses mitzuteilen, dessen Flucht.

Der dritte Akt beginnt einleitend mit einer Art «ombra»-Szene. Nach einer Verwandlung der Szenerie wird das Geschehen rasch zur 3. Szene (Lukas entdeckt den Corregidor im Bett seiner Frau) als dramatischem Kulminationspunkt des 3. Aktes und Peripetie der ganzen Oper vorangetrieben. Daran schließt sich unmittelbar die Verwechslungsszene an. Während also in der Novelle aufgrund der Rückblende die beiden zentralen dramatischen Ereignisse direkt aufeinanderfolgen, werden sie im Libretto auseinandergezogen, um jeweils die Höhepunkte des zweiten und dritten Aktes zu bilden. Der dritte Akt ist der dramatisch dichteste der ganzen Oper. Hugo Wolf schrieb an Rosa Mayreder:

«Überhaupt scheint mir der dritte Akt der weitaus gelungenste zu sein, das bringt aber auch der ganze szenische Vorgang mit sich. Es schlägt alle Augenblicke wo ein und die gewitterschwüle Stimmung läßt einen kaum zur Ruhe kommen.»⁴²

Der vierte Akt folgt dann weitgehend der Handlungsabfolge der Novelle, und das macht letztlich das dramaturgische Konzept der Oper problematisch. Das Geschehen vor dem Haus des Corregidors stellt in der Novelle den Höhepunkt in Gestalt eines episch entfalteten Tableaus dar. Ein eigentlich dramatischer Konflikt bahnt sich nicht mehr an. Das dramaturgische Konzept der Oper hätte aber hier eine abermalige Zuspitzung zum Tragischen erfordert. Die Novelle selbst bot dazu aber kein Material mehr, ein freierer Umgang mit dem Stoff wäre in diesem Fall vonnöten gewesen. Die breite Schilderung der Vorgänge, die dem Zuschauer ohnehin bekannt sind, bringen die Handlung zum Stillstand und machen den letzten Akt zur vorzeitigen Antiklimax⁴³ des ganzen Werkes.

⁴² RM (Brief vom 18. 6. 1895).

⁴³ Eine Möglichkeit der erneuten Zuspitzung hätte nach Carl Dahlhaus in einem kontemplativen Ensemblesatz bestanden, in dem (nach Tio Lukas im 3. Akt) nunmehr Frasquita an die Grenzen zum Tragischen getrieben wird. Siehe Dahlhaus [Anm. 36], S. 290. Zur dramaturgischen Funktion des «kontemplativen Ensemble» vgl. Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1983, S. 41-49. Eine ähnliche Alternative hatte bereits Karl Grunsky angedeutet. In: Karl Grunsky, *Hugo-Wolf-Fest*, Stuttgart 1906, S. 127.

Auf Anraten des Wiener Kapellmeisters Fuchs entschloß sich Hugo Wolf Anfang 1897, also nach der Mannheimer Uraufführung 1896, den vierten Akt zu kürzen.⁴⁴ Damit verbanden sich für ihn die Hoffnungen, wie er an Oskar Grohe schrieb, daß «das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor für 'bühnenfähig' gelten»⁴⁵ werde.⁴⁶

2.1 Exkurs: Zur Aufführungsgeschichte

Für Wolf bedeutete diese Kürzung ein Kompromiß, den er letztlich ablehnte. Gegenüber seinem Verleger Karl Heckel betonte Hugo Wolf, daß die gekürzte Fassung nur für die Bühne gelten solle. Er hoffte, daß sich auch auf der Bühne längerfristig die ursprüngliche Fassung durchsetzen würde.⁴⁷ Hugo Wolfs Hoffnung auf eine Aufführung in Wien erfüllte sich zu seinen Lebzeiten nicht mehr. Erst am 18. Februar 1904 führte Gustav Mahler den *Corregidor* in Wien mit zusätzlichen, weitgehenden Veränderungen auf.⁴⁸

⁴⁴ Als Hugo Wolf zum ersten Mal von dem Kürzungsvorschlag hörte, den Rosa Mayreder ihm von Johann Nepomuk Fuchs übermittelt hatte, reagierte er abweisend: «Wer zum Kuckuck hat ihnen denn den Riesenfloh ins Ohr gesetzt: im 4. Akt eine Kürzung vorzunehmen! Mohrenelement, soll denn immer der verfluchte Wahn, der im eigenen Fleische wühlt, Recht behalten? Nein, daraus wird nichts ... Da nun einmal ein episches Element in der Behandlung dieses Stoffes sich nicht vermeiden ließ, nun dann wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da docieren, erzählt darf im Drama nicht werden» (s. Mayreder [Anm. 3], S. 30 f.). Eine weitere umfangreiche Änderung betraf das Vorspiel zum 3. Akt, das um 52 Takte verlängert wurde, um die 1. Szene besser vorzubereiten. Vgl. OG (Brief vom 30. 1. 1897), S. 7 und P (Brief vom 11. 1. 1897), S. 171.

⁴⁵ OG (Brief vom 30. Januar 1897), S. 251.

⁴⁶ Hugo Wolf strich im letzten Akt den Abschnitt nach «Das sollst Du durch mich erfahren» bis zu «Ja (Und) ich rath Euch, Caballero» und ersetzte ihn durch eine kürzere Zwischenfassung, die die lange Erzählung des Chores vermeidet. Vgl. P (Brief vom 11. 1. 1897), S. 171.

⁴⁷ Karl Heckel, *Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner*, München/Leipzig 1905, S. 15.

⁴⁸ Vgl. Willi Reich, «Dokument eines Gesprächs. Zur Wiener Erstaufführung von Wolfs 'Corregidor'», in: *Musica* 15 (1961), S. 148-150.

Die weitere Aufführungsgeschichte des *Corregidor* dokumentiert, daß auch die gekürzte Fassung nicht zu überzeugen vermochte. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Durch die Straffung des in seiner vollständigen Form ohnehin schon kurzen vierten Aktes wird die Notwendigkeit eines vierten Aktes in Frage gestellt. So waren tiefergehende Eingriffe geradezu vorprogrammiert. Karl Grunskys⁴⁹ kursorischer Überblick über die Aufführungsgeschichte des Werkes bis in die 20er Jahre zeigt denn auch, daß die meisten späteren Änderungen darauf abzielten, das dramatische Geschehen von vier auf drei Akte zu komprimieren. Dabei wurden innerhalb des zweiten Aktes häufig auch noch die Szenen umgestellt, wobei sich die Szenenfolge wieder der Kapitelfolge der Novelle anglich.

Bei seiner Wiener Aufführung strich Gustav Mahler – und Bruno Walter folgte ihm bei seiner Münchener Aufführung im Jahre 1920 – die Schlußmusik des 1. Aktes und ersetzte sie durch die 1. Szene des zweiten Aktes. Der zweite Akt begann mit den Szenen im Haus des Alkalden. Daran schloß sich das nächtliche Treffen zwischen Repela und Frasquita an. Der zweite Akt endete mit dem Geschehen in der Mühle und Lukas' Eifersuchtsmonolog. Zu Beginn des dritten Aktes tritt der Corregidor aus dem Schlafzimmer, worauf sich Verwechslungsszene und das Geschehen auf der Straße vor dem Haus des Corregidores anschließen. Dabei folgt Mahler der gekürzten Fassung Hugo Wolfs.

Felix Wolfes entschied sich bei seiner Aufführung 1921 in Halle für folgende Akteinteilung: Die Szenen vor und in der Mühle bilden den ersten Akt. Der zweite Akt besteht aus den Szenen beim Alkalden und dem Geschehen in der Mühle. Die beiden Nachtszenen entfallen. Die Straßenszene bildete den (kurzen) dritten Akt.⁵⁰

⁴⁹ Grunsky [Anm. 5], S. 74 f. Vgl. auch: Peter Cook, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*, London 1976, S. 90-107.

⁵⁰ Eine weitere Bearbeitung fertigte der Berliner Sänger Hans Reinmar in den 1950er Jahren an. Reinmar strich die Ouvertüre, legte die Zwischenspiele um und nahm die dadurch nötigen Transpositionen vor. Die Bearbeitung, die Reinmar dem Intendanten des Hessischen Staatstheaters für die Neueinstudierung des *Corregidor* im Hugo-Wolf-Jahr 1960 anbot, ist nicht erhalten. Vgl.: Brief vom 2. 1. 1960, in: Werkakte «Der Corregidor» 428/1742, Hessisches Staatsarchiv, Wiesbaden.

Als eine Möglichkeit, die dramatischen Schwächen des vierten Aktes aufzufangen, ohne ihn zu kürzen, schlägt Peter Cook vor, im Hintergrund der Bühne einen Film laufen zu lassen, der die Szenen zeigt, die vom Chor beschrieben werden. Diese Trennung des Gestisch-Szenischen vom Sprachlich-Musikalischen führt allerdings nicht zu einer Dramatisierung, sondern zu einer bewußten Episierung, wie sie auch etwa für Strawinskys *Le Rossignol* typisch ist.

3. Kompositionsprozeß und musikalische Faktur

Der bislang noch nicht näher untersuchte Kompositionsprozeß der Oper ist aufgrund der zahlreich überlieferten Briefe Hugo Wolfs zeitlich lückenlos nachvollziehbar (siehe Beispiel 2, S. 48). Die Erhellung der Werkgenese erlaubt, wie zu zeigen sein wird, wichtige Rückschlüsse auf das Werk selbst.

Die ersten Skizzen nahm Wolf Anfang März 1895 vor. Die Zeit der eigentlichen Komposition erstreckte sich im kurzen Zeitraum von Mitte März (12. 3. 1895) bis Anfang Juli (9. 7. 1895). Daran schloß sich die Instrumentation des Klavierauszuges an, die Mitte Dezember (17. 12. 1895) abgeschlossen war. Kurz vor Weihnachten entstand das Vorspiel zur Oper (20.-24. 12. 1895). Rekonstruiert man nun den Kompositionsprozeß anhand der Briefe, kristallisieren sich drei wesentliche Aspekte heraus:

1. Hugo Wolf hatte die Oper zunächst als komische Oper geplant.

Darüber geriet er Anfang November in Irritation. Bekanntlich hat ja jede Komödie ihre tragischen Seiten, wie jede Tragik auch eine gewisses Maß an Komik in sich birgt. Die tragischen Implikationen der Oper drängen sich Hugo Wolf bezeichnenderweise in dem Augenblick auf, als er an der Instrumentation des Eifersuchtsmonologs des Lukas arbeitet und Vorüberlegungen zum noch zu komponierenden Vorspiel der Oper anstellt. Wie erwähnt, stellt die Lukasszene im dritten Akt die Peripetie der Oper dar. Mit ihr könnte sich an dieser Stelle leicht auch eine Wendung zum Tragischen vollziehen, die von Rosa Mayreder und Wolf aber im letzten Moment abgelenkt wird. So schreibt er Anfang November 1895 an Melanie Köchert:

Beispiel 2: Kompositionsprozeß

| Abschnitt | März | April | Mai | Juni | Juli |
|---|------------|--------------|--------------|------|------|
| 1. Akt: beendet: 8.5. (OG) | | | | | |
| Vorspiel: 20.-24. 12. 1895 (P) | | | | | |
| 1. Szene: Lukas/Nachbar | - | 13. (MK) | | | |
| 2. Szene: Frasquita/Lukas | - | 18. (MK) | | | |
| 3. Szene: Repela/Frasquita | - | 22. (MK) | | | |
| Fandango | - | - | 1. (MK) | | |
| 4. Szene: Corregidor/Frasquita | - | - | 1. (MK) | | |
| Lied: «In dem Schatten ...» | - | - | 1. (MK) | | |
| Corregidor/Frasquita/Lukas | | | | | |
| 5. Szene: Repela/Frasquita/Lukas/Corregidor | - | - | 3.-6. (MK) | | |
| Nachspiel | - | 7. (MK) | | | |
| 2. Akt: beendet: 24. 5. (RM) | | | | | |
| 1. Szene: Lukas/Frasquita | | | | | |
| «In solchen Abendfeiertunden ...» | - | 10.-22. (MK) | | | |
| 2. Szene: Tonuelo | | | | | |
| 3. Szene: Frasquita «Auf Zamora geht der Feldzug» | | | | | |
| 4. Szene: Frasquita/Corregidor | - | - | 19./22. (MK) | | |
| 5. Szene: Frasquita/Repela/Corregidor | | | | | |
| 6. Szene: Repela/Corregidor | - | - | 6. (RM) | | |
| Zwischenspiel | | | | | |
| Einleitung | | | | | |
| 7. Szene: Im Haus des Alkalden | - | 10. (MK) | | | |
| Trinklied Pedro | - | 12. (MK) | | | |
| | - | 30. (MK) | | | |
| | 12. (W/RM) | | | | |

| Abschnitt | März | April | Mai | Juni | Juli |
|---|---------|-----------------------|--------------|--------------|---------|
| 8. Szene: Lukas und Tonuelo | - | 30. (MK) | | | |
| 9. Szene: Lukas allein | - | | | | |
| 10. Szene: Manuela | - | 7./8. (MK) | | | |
| 11. Szene: «Wenn Dich einer ...» Manuela | - | 7./8. (MK) 9. (MK) | | | |
| 3. Akt: 24.5. (F) - 16./18.6. (RM) | | | | | |
| Einleitung | - | - | 25.-29. | | |
| 1. Szene: Frasquita allein | - | - | 25.-30. (MK) | | |
| 2. Szene: Frasquita/Repela | - | - | 30. - | 2. (MK/RM) | |
| Verwandlung | - | - | 31. - | 1. (G/RM) | |
| 3. Szene: Lukas in der Mühle | - | - | 31. - | 9. (MK/RM) | |
| 4. Szene: Corregidor | - | - | - | 10.-16. (MK) | |
| 5. Szene: Corregidor/Frasquita/Repela /Alkalde/Tonuelo | - | - | - | 10.-16. (MK) | |
| 4. Akt: 17.6 - 9.7. (RM/F) | | | | | |
| Vorspiel | - | - | - | 17. (MK) | |
| 1. Szene: Nachwächter | 12. (W) | - | - | - | |
| 2. Szene: Corregidor/Frasquita/Alkalde/Tonuelo | - | - | - | 17.-21. (FZ) | |
| Repelas Ständchen | - | - | - | - | |
| 3. Szene: Prügelei | - | - | - | 17.-21. (FZ) | |
| 4. Szene: Donna Mercedes | - | - | - | 24. (MK/F) | |
| 5. Szene: Lukas als Corregidor | - | - | - | - | 9. (MK) |
| Erzählung | - | - | - | 26. | |

«Mit der Arbeit geht es rasch vorwärts. Ich nähere mich mit Riesenschritten der großen Szene des Tio Lukas, die ich hier jedenfalls beenden werde. Ich habe mich nun definitiv dafür entschieden, keine Overture zum Corregidor zu schreiben. Für eine Lustspieloverture ist der Stoff denn doch zu groß u. zu ernst. Ich weiß auch noch nicht, ob ich das Stück 'komische' Oper betiteln soll, denn dasselbe ist ebenso tragisch als komisch. Ein kurzes, aber inhaltsreiches Vorspiel muß genügen.»⁵¹

Ende November ist die Entscheidung gefallen: «Bei meiner Oper wird die Bezeichnung 'komisch' weggelassen. Einfach 'Oper'.»⁵²

2. Man hat häufig durchaus zu Recht festgestellt, daß das zu Beginn des Vorspiels erklingende Corregidor-Motiv gestisch nicht dem Buffo-Charakter des Corregidors entspricht. Dabei ist aber zu bedenken, daß dieses Motiv im Vorspiel nicht in seiner ursprünglichen Form auftritt, sondern in einer späteren, augmentierten Variante, die den dramatischen Höhepunkt des Eifersuchtsmonologs von Lukas (3. Akt, 3. Szene) markiert (siehe Beispiel 3, S. 56). Das Auftreten dieser Variante im Vorspiel spiegelt den Wandel des kompositorischen Konzepts insofern, als entschieden die tragische Seite gegenüber der komischen hervorgekehrt wird. (Im übrigen dokumentieren die vielfältigen Erscheinungsformen des Corregidor-Motivs in anderen Teilen der Oper, daß sich das Thema sehr wohl zu burlesken bzw. Buffo-Effekten eignet.) Alarcón hatte bereits in seinem Vorwort auf den tragikomischen Charakter der Novelle hingewiesen. Hugo Wolf verlagert während des Arbeitsprozesses an seinem *Corregidor* den Schwerpunkt

⁵¹ MK (Brief vom 1. November 1895), S. 158. In einem Brief an Melanie Köchert vom 20.12.95 (MK, S. 162) betont Hugo Wolf dann den symphonischen Charakter des Vorspiels: «Das Vorspiel zu meiner Oper macht mir jetzt die größte Freude. Gestern Vormittag noch brütete ich in wahrer Verzweiflung über dem Stück, das nach einem längst gefaßten Plan ausgeführt werden sollte. Aber dieser Plan mochte mir nicht mehr behagen. Ich wußte nicht mehr wo ein noch aus. Da plötzlich gegen Abend kam mir ein glorioser Einfall. Eine ganz neue Melodie von unsäglicher Innigkeit u. Leidenschaft fiel mir ein, — und da war der Bann gebrochen. Nun ist auch der Schluß ganz anders geworden, als ich ihn ursprünglich beabsichtigte. Das Stück schließt jetzt in leuchtender Pracht, durch eine gewaltige Steigerung vorbereitet. Die Wirkung ist überwältigend. Ich bin selig. Dabei ist mir der symphonische Charakter ganz außerordentlich gelungen.»

⁵² OG (Brief vom 29. November 1895), S. 205.

deutlich auf die tragische Komponente. Das sinfonisch angelegte Vorspiel, das Hugo Wolf motivisch mit dem dramatischen Höhepunkt in Beziehung gesetzt hat, dokumentiert dies.

3. Zu Beginn des Kompositionsprozesses stehen Szenen mit eher peripheren Alltagsmomenten: Das Trinklied des Pedro (2. Akt) und das Nachtwächterlied (4. Akt, 1. Szene) komponiert Hugo Wolf zuerst. Wolf nähert sich dem Werk gewissermaßen von der ('komischen') Seite: Diese Szenen bieten sich nicht nur für eine liedhafte Vertonung an, sondern gehören auch zum Standardrepertoire einer komischen Oper. Dann arbeitet er parallel an den ersten beiden Akten, wobei er die jeweiligen dramatischen Höhepunkte (jeweils Szene 4) zunächst ausspart. In einem dritten Schritt komponiert er die Klimax des 1. Aktes (Szene 4 und 5). Daran schließt sich die dramatische Kernszene des 2. Aktes (Szene 4) an. Nach Abschluß des 2. Aktes komponiert Wolf an der Szenenfolge des 3. und 4. Aktes entlang.

Bei der Analyse der beschriebenen zeitlichen Abfolge fällt sofort auf, daß Wolf die Komposition der dramatischen Zentren erst zu einem Zeitpunkt in Angriff nahm, nachdem eine entsprechende kompositorische Verdichtung des Umfeldes stattgefunden hatte. So wird die Arbeit an den dramatischen Höhepunkten auch zeitlich konzentriert: sie findet innerhalb eines Monats statt.

Der zeitliche Ablauf des Kompositionsprozesses liegt in dem von Wolf gewählten kompositorischen Verfahren begründet. Noch Mitte Januar 1895 war sich Hugo Wolf unsicher darüber, ob «der Text durchkomponiert, oder zum Theil melodramatisch, oder recitativisch komponiert werden» sollte. Die Durchkomposition hielt er für das anspruchsvollere, aber auch riskantere Verfahren:

«Man riskiert allzuleicht langweilig zu werden. Wagner hat diese Kunst allerdings aus dem ff verstanden d. h. nicht das Langweilig werden, sondern das Durchkomponiren, aber Wagner ist eben Wagner.»⁵³

Wolf nahm schließlich die Herausforderung an und entschied sich für die Durchkomposition. Die Nähe zu Wagner manifestiert sich

⁵³ FZ (Brief vom 17. Januar 1895), S. 58.

auch darin, daß Wolf das motivisch-thematische Material der Oper aus einem Fundus charakteristischer Motive ableitet und damit vereinheitlicht. In den dramatischen Schlüsselszenen wird die musikalisch-psychologische Dramaturgie wesentlich von diesen Motiven getragen. Dazu mußte ein Arsenal von Motiven aber erst einmal entwickelt und musikalisch-technisch erprobt worden sein. Daher hat Wolf diese Szenen erst einmal zurückgestellt. Er hat dies wohl zunächst intuitiv getan und im Nachhinein die Richtigkeit seiner Vorgehensweise erkannt, wie er Melanie Köchert im Juni mitteilt:

«Wie gut hat es die Vorsehung mit mir im Sinne gehabt, daß sie mich die Szene des Lukas jetzt erst u. nicht gleich zu Beginn meiner Arbeit komponieren ließ. Was wäre das, ohne die vorhergegangenen Motive für ein äußerliches Stück geworden. Freilich war es nie meine Absicht, es als erstes Stück zu componieren. Daß ich es damals nicht componiert, beweist nur den richtigen Instinkt, der mich gleich zu Anfang so sicher geleitet, denn die Trinkszene im 2. Akt war wohl die einzige (u. etwa das Nachtwächterstück), was außer allem Zusammenhange componiert werden konnte.»⁵⁴

Hugo Wolf beschränkt sich im wesentlichen auf acht Motive: die Motive des Tio Lukas, des Corregidors, des Repela, der Corregidora, des Alcalde, des Bischofs, das Liebesmotiv Frasquitas, das Sehnsuchtsmotiv des Corregidors. (Weitere Motive von peripherer Bedeutung sind: das Motiv des Nachbarn, das Anklopfen des Tonuelo, das Motiv des Neffen.) Von diesen Motiven werden nur zwei, nämlich das des Tio Lukas und das des Corregidors, einem leitmotivischen Verarbeitungsprozeß unterzogen. Die anderen Themen bleiben eher statisch. Sie fungieren als Erinnerungsmotive, indem sie, abgesehen von Transpositionen, unverändert zitiert werden.

Während sich die Motive des Tio Lukas und des Corregidors aufgrund ihrer Kürze und Plastizität für vielfältige Verarbeitungsmöglichkeiten anbieten und an Wagners Durchführungsmotive erinnern,⁵⁵ erfüllt das «Sehnsuchtsmotiv» des Corregidors die Rolle eines «Stim-

⁵⁴ MK (Brief vom 12. Juni 1895), S. 143.

⁵⁵ Vgl. hierzu: Klaus Kropfner, *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's reception of Beethoven*, translated by Peter Palmer, Cambridge u. a. 1991, S. 217-242; bes. S. 221 ff.

mungsmotivs». ⁵⁶ Seine dramaturgische Funktion beim ersten Auftreten (1. Akt, 4. Szene, T. 110 ff.) kommt derjenigen des «Empfindungsmotivs» aus den *Meistersingern* sehr nahe: Es markiert die Sprachlosigkeit des Corregidor und wird beim ersten Erklären durch die szenische Gebärde dramatisch aufgeladen. So lautet die Regieanweisung bei Wolf: «Der Corregidor, durch Frasquitas verführerische Attitüden verwirrt, starrt sie eine Weile sprachlos an; dann tief aufatmend und den Schweiß sich von der Stirn wischend, sucht er durch schmachthafte Gebärden seiner überschwänglichen Empfindung Ausdruck zu verleihen.» Die entsprechende szenische Funktion des «Empfindungsmotivs» in den *Meistersingern* wird durch eine ähnliche Regieanweisung deutlich: «Walther drückt durch Gebärde eine schmachthafte Frage an Eva aus.» Bereits wenige Takte später (T. 130) erklingt das «Sehnsuchtsmotiv» in diminuerter Form zu den Worten des Corregidor: «Drohen möcht' ich ...» und bezeichnet damit die Ambivalenz der Gefühlshaltung des Corregidor, die zwischen Scheu und Aggressivität pendelt. Ein weiteres Mal erscheint dieses Motiv kurz nach dem Dialog, in dem sich Lukas und Frasquita ihrer gegenseitigen Liebe versichert haben: Der Corregidor, ohne selbst präsent zu sein, scheint sich zwischen die beiden zu drängen. In der 9. Szene des 3. Aktes erkennt Lukas den Grund, weshalb er zum Alkalden gerufen wurde. In dem Augenblick, in dem ihn an Frasquitas Treue leise Zweifel überkommen und er sich zur Flucht entschließt, erklingt das «Sehnsuchtsmotiv» im Orchester: Lukas empfindet die Liebe des Corregidor als ernsthafte, drohende Konkurrenz. Diese dramaturgische Funktion eines bohrenden Zweifels in Lukas und des Gefühl einer latenten Bedrohung erfüllt das Motiv schließlich auch in dem großen Eifersuchtsmonolog des Lukas (3. Szene, 3. Akt), dessen Höhepunkt es schließlich vorbereitet: Durch Abspaltung des Motivkopfes und aufsteigende Sequenzierung führt es in den fortissimo-Ausbruch des Corregidor-Themas hinein, den Moment also, in dem Lukas sicher ist, daß Frasquita ihm untreu geworden ist. Diese unterschiedlichen Stationen verdeutlichen, daß die Funktion des «Sehnsuchtsmotivs» eine primär dramatische ist:

⁵⁶ Der Begriff stammt von Max Lamm, *Beiträge zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Richard Wagners*, Ph. D. (masch.), Wien 1932, S. 1 ff. Kropfinger [Anm. 55], S. 220.

Nachdem es bei seinem ersten Auftreten zunächst von der Szene her konnotativ aufgeladen wurde, wirkt es später auf die Szene zurück, indem es ihr eine jeweils spezifische, unausgesprochene dramatische Tönung verleiht.

Gustav Mahler hat Hugo Wolfs Entscheidung, einem längeren musikdramatischem Werk nur wenige Motive zugrunde zu legen, mit dem Hinweis auf die kompositorische Abnutzung kritisiert. In der Tat sind die Möglichkeiten beschränkt, mit einer geringen Anzahl von Motiven ein werkübergreifendes leitmotivisches Netz auszubreiten. Dem trug Hugo Wolf insofern konsequent Rechnung, als er im *Corregidor* motivisch geprägte Abschnitte neben solche stellte, die keine leitmotivischen Bezüge zeigen. Sein Leitmotivverfahren ist also ein partielles und steht kompositionstechnisch auch insofern dem *Lohengrin* oder dem *Fliegenden Holländer* nahe, als die quadratische Periodenstruktur erhalten bleibt. Auffällig sind außerdem die häufigen ostinaten Bildungen, die einer Überformung der Tonsatzstruktur in musikalische Prosa, wie sie später bei Wagner dann im *Ring* oder im *Tristan* zu beobachten ist, entgegenwirken.

Motivisch bestimmt und damit beziehungsreich verknüpft sind vor allem die handlungstragenden Abschnitte, wie die dialogischen Partien und dramatischen Kernszenen. In den eigentlichen dramatischen Verlauf sind liedhafte Momente wie «Inseln»⁵⁷ eingebettet. Das eingeschaltete Lied, das als lyrisches Genus traditionell keine szenischen Aktionsmomente in sich aufzunehmen vermag, drängt für einen Augenblick den Anteil des Instrumentalen zugunsten des Vokalen zurück. Dies spiegelt sich im Verzicht auf einen leitmotivisch und polyphon verdichteten Orchestersatz. (Die Leitmotive sind grundsätzlich dem Orchester vorbehalten, mit Ausnahme des Motivs des Corregidors, das ein einziges Mal vom Corregidor selbst «in den Mund genommen wird».) Die Simplizität der liedhaften Faktur, die Wolf freilich bisweilen raffiniert durchbricht, sichert den «volkstümlichen Ton», deutet auf das volkstümliche Milieu und trägt den costumbristischen, idyllischen Aspekten des Stoffes Rechnung; der costumbristischen Szene entspricht das lyrische Innehalten. Das Lied dient nicht nur der

⁵⁷ Batka [Anm. 29], S. 11.

Charakterisierung von Stimmungen, von Situationen und Personen, sondern es wird bisweilen auch zum Ausdrucksträger eines spezifisch spanischen Kolorits: So greift das Lied, das Frasquita in der 3. Szene des 2. Aktes kurz vor Eintreffen des Corregidors anstimmt («Auf Zamora geht der Feldzug»), den Ton einer spanischen Romanze im Bolero-rhythmus auf. Und als Frasquita versucht, den Corregidor an der ritterlichen Ehre eines Spaniers zu packen, trägt ihr Lied Züge einer Habanera («Ach wie haben die Sitten sich doch betrüblich verwandelt»; 1. Akt, 4. Szene).

Die Durchbrechung des dramatischen Prozesses durch die Einschaltung von Liedern gerät indes mit dem Konzept einer Durchkomposition in Konflikt, da die einzelnen Lieder zur Nummernhaftigkeit tendieren. Die exponierte Bedeutung der Lieder lag jedoch durchaus in Hugo Wolfs Absicht, wie einige Texterweiterungen des Libretto beweisen. So forderte er für das liedhafte Duett zwischen Tio Lukas und Frasquita zu Beginn des 2. Aktes («In solchen Abendfeierstunden») von Rosa Mayreder zwei weitere Strophen, die «im Versmaß als auch in puncto Stimmungsgehalt mit der ersten und bisher einzigen Strophe harmonieren»⁵⁸ sollten. Hugo Wolf ging es demnach, wie seine Äußerung zeigt, um die bewußte Expansion der lyrischen, kontemplativen Stimmung, um Momente also, in denen sich die Handlung nach innen wendet. Außerdem war es Wolfs ausdrücklicher Wunsch,⁵⁹ zwei in anderem Zusammenhang entstandene Lieder — es handelt sich um die Lieder «In dem Schatten meiner Locken» und «Herz, verzage nicht geschwind» aus dem *Spanischen Liederbuch* — in die Oper zu integrieren.

⁵⁸ RM (Brief vom 12. 4. 1895), S. 12.

⁵⁹ Reich [Anm. 48], S. 149.

Vorspiel: a) $\frac{4}{4}$ | \circ |

1. Akt

2. Szene: b) $\frac{3}{4}$
 c) $\frac{3}{4}$ γ γ $\frac{3}{3}$
 d) $\frac{3}{4}$

4. Szene: e) $\frac{3}{8}$
 f) $\frac{4}{4}$ γ \ddot{z}
 g) $\frac{4}{4}$
 h) $\frac{4}{4}$
 i) $\frac{4}{4}$
 j) $\frac{3}{4}$

2. Akt

1. Szene: k) $\frac{4}{4}$

9. Szene: l) $\frac{4}{4}$ \ddot{z} \ddot{z} | \circ |

3. Akt

3. Szene: m) $\frac{4}{4}$ \ddot{z}
 n) $\frac{4}{4}$

4. Szene: o) $\frac{4}{4}$ | \circ |

4. Szene: p) $\frac{4}{4}$ γ
 q) $\frac{4}{4}$ \ddot{z} \ddot{z}

5. Szene: r) $\frac{4}{4}$ \ddot{z}

4. Akt

5. Szene: s) $\frac{3}{4}$ \ddot{z} | \circ |

Beispiel 3: Rhythmische Varianten des Dreispitz-Motivs

Hugo Wolf hat die beiden aus dem *Spanischen Liederbuch* eingefügten Gesänge sicher nicht als Zitate aufgefaßt, denn sie erklingen im Kontext der Oper nicht als Fremdkörper, sondern assimilieren sich bruchlos. (Eine nähere Betrachtung der Lieder hätte somit zu berücksichtigen, daß diese in einer zweifachen Werkgestalt existieren, indem sie sowohl als Bestandteile des Liedzyklus als auch der Oper aufzufassen sind.) Daß sich die beiden Lieder so stimmig einfügen, liegt nicht nur an der liedhaft-dramatischen Konzeption der Oper und Wolfs Gespür für liedträchtige Situationen, sondern vor allem auch daran, daß sie zum musikalischen Kontext kompositorisch vermittelt sind.

Das Schlüsselmotiv der Oper ist das des Corregidors. Es tritt am häufigsten auf, alleine oder in der Kombination mit anderen Motiven, und zieht sich ganz im Sinne der Novellentheorie Heyses wie ein «Falke», d. h. ein «Dingsymbol», durch die Komposition. Mit Blick auf die Novelle Alarcóns müßte man es von daher eher «Dreispiß-Motiv» benennen. Es erscheint in den unterschiedlichsten rhythmischen Varianten, ohne daß man sagen könnte, welches die eigentliche Urgestalt ist (siehe Beispiel 3).

Charakteristisch für das Dreispiß-Motiv ist sein prägnanter Motivkopf,



der durch Abspaltung in der 4. Szene des 1. Aktes als solcher auch musikalisch definiert wird (siehe Beispiel 3h, i). Er strahlt insofern spanisches Flair aus, als er dem Habanerarhythmus entspricht. Zugleich spielt seine Punktierung, vor allem wenn sie — wie im Vorspiel — in Augmentation erklingt, auf das erhabene Genre pathétique an, wie es sich auch in der barocken französischen Ouvertüre findet:

Vorspiel

Sehr gehalten

Der Corregidor, vertreten durch sein Symbol des Dreispitzes, wird musikalisch demnach dreifach charakterisiert: als Spanier und seiner Würde als Amtsperson, die aus einer vergangenen Zeit, dem Absolutismus, stammt. Eine weitere charakteristische Seite der Diastematik dieses Motivs wurde Hugo Wolf erst in dem Moment klar, als er an der großen Lukas-Szene im 3. Akt arbeitete, in der gegen Ende Lukas in die Kleider des Corregidors schlüpft und dieser Verwandlungsprozeß musikalisch dadurch nachvollzogen wird, daß das Motiv des Lukas



sich rhythmisch dem Dreispitz-Motiv angleicht:



Hugo Wolf schreibt an Rosa Mayreder:

«Lukas (notabene) als urwüchsiger Rustikaler geht aufwärtsstrebender Linie, der Corregidor als adliger Dekadent geht abwärts. Dieser charakteristische Zug ist mir erst jetzt bei der Zusammenstellung des Themas aufgefallen. Ist das nicht merkwürdig?»⁶⁰

Der Habanera-Rhythmus ist ein rhythmisches Schlüsselmotiv, das entscheidend zur motivischen Vereinheitlichung eingesetzt wird. Von ihm leitet sich beispielsweise auch das Alcalde-Motiv ab, das im übrigen mit dem Dreispitz-Motiv rhythmisch identisch ist:



⁶⁰ RM (Brief vom 8. Juni 1895), S. 27 f.

Da das Alkalde-Motiv im 2. Akt zu zentraler Bedeutung gelangt, verdichten sich hier die motivisch-rhythmischen Bezüge.

Ein Beispiel dafür, wie mittels des Rhythmus auch die zur «Verinselung» tendierenden nummernhaften Einschübe musikalisch stringent in den Kontext eingebunden werden, ist das Lied «In dem Schatten meiner Locken» (4. Szene, 1. Akt). Das Lied beruht auf dem ostinaten Rhythmus:



Nach Ende des Liedes setzt über einem Orgelpunkt mit dem Fundament b ein allmählicher Transformationsprozeß ein, der schließlich im Dreispitz-Motiv mündet.

Den eigentlichen Transitus, dessen Funktion es ist, die Struktur-
grenze zwischen Lied und Fortführung zu verwischen, bilden die drei
ersten Takte. In den ersten beiden Takten erklingt das Liedmotiv in
geringfügig veränderter Form: melodisch entspricht es noch dem Lied-
motiv, rhythmisch ist es dagegen schon mit dem Dreispitz-Motiv
identisch. Der dritte Takt stellt harmonisch die Dominante zur Tonika
des vierten Taktes dar. Er ist motivisch nicht determiniert. Die Harfen-

The image shows a musical score for Hugo Wolf's opera *Corregidor*. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, marked *p* (piano). The second system features a vocal line for the character Corregidor, starting with the tempo marking *Gemessen* (moderately) and the instruction *ziemlich langsam* (fairly slowly). The lyrics are: "Herz, ver-za - ge nicht ge - schwind, weil die Wei - ber". The piano accompaniment for this system is marked *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Hugo Wolfs Oper nimmt die monumentale Form Wagners zurück. Die leitmotivische Verdichtung bleibt den dramatischen Kulminationspunkten vorbehalten. Das Festhalten an der quadratischen Tonsatzstruktur und die Tendenz zur kleinen Form, die sich im Verfahren offenbart, kleinere, geschlossene Formen und Lieder in den dramatischen Prozeß einzustreuen, deuten auf ein klassizistisches Moment. Offenbar hatte Hugo Wolf in einem Operntypus, in dem lyrische Augenblicke, zum Genrehaften tendierende Augenblicke⁶¹ die Zeit stillstehen lassen und den dramatischen Prozeß für einen Moment suspendieren, ein tragfähiges und eigenständiges Konzept einer Oper nach Wagner erkannt. So plante er, in seine zweite, Fragment gebliebene Oper *Manuel Venegas*, mit deren Komposition er unmittelbar nach dem *Corregidor* begann, eine erheblich größere Anzahl von Liedern aus dem *Spanischen Liederbuch* aufzunehmen.⁶²

Die Hypothese, in Hugo Wolfs Opern offenbare sich ein klassizistisches Konzept, wird durch den *Manuel Venegas* noch erhärtet: Es drängt sich nämlich die Vermutung auf, daß in Hugo Wolfs Idee einer modernen Oper die Tradition des szenischen Liederspiels der ersten

⁶¹ Dabei klingt bisweilen — wie im Lied «In diesen Abendstunden» — eine spezifisch deutsch-bürgerliche «Gemütlichkeit» an, die dem romanischen Wesen unbekannt ist.

⁶² Vgl. hierzu: Sennhenn [Anm. 15], S. 20.

Hälfte des 19. Jahrhunderts⁶³ wiederauflebt und in einer Form fortgeführt wird bzw. fortgeführt werden sollte, die zwischen Distanz und Nähe zu Richard Wagner oszilliert und in der Operngeschichte der Jahrhundertwende einzigartig dasteht. Eine angemessene Einschätzung des *Corregidor* freilich muß berücksichtigen, daß dieses Werk nur die erste Station auf dem für Hugo Wolf so mühevollen Weg einer Selbstfindung als Opernkomponist darstellt. Offen muß bleiben, wohin Hugo Wolf der Weg geführt hätte. Das Opernfragment *Manuel Venegas* jedenfalls deutet die Richtung an.

⁶³ Zur Rezeption des Liederspieltypus durch Felix Mendelssohn Bartholdy vgl. die jüngst erschienene Arbeit von Thomas Krettenauer, *Felix Mendelssohn Bartholdys «Heimkehr aus der Fremde». Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89*, Augsburg 1994.

Resumen

Problemas para la composición de una ópera después de Wagner: el *Corregidor* de Hugo Wolf

I La búsqueda de Hugo Wolf durante más de diez años de un tema para una ópera refleja la dificultad de abrir nuevos caminos al teatro musical después de Wagner. Como alternativa al drama musical wagneriano se concibe alrededor de 1890 el ideal de una ópera ligera y graciosa de carácter popular-mediterráneo. Este concepto opuesto debe ser considerado en relación con un movimiento estético antiwagneriano cuyo representante más prominente fue Friedrich Nietzsche. Sus características: rechazo de la música como mediadora de ideas filosóficas e ideológicas, la idealización de la *serenitas* clásica y el sentir de vivir latino, la estilización de Mozart como antípoda de Wagner. A finales de 1894 Wolf se dedica de nuevo al *Sombrero de tres picos* de Alarcón. Sobre la base de este relato Rosa Mayreder escribió el libreto.

II Son probablemente los siguientes factores por los que Hugo Wolf se sintió atraído por *El sombrero de tres picos*: el elemento folklórico, el carácter nostálgico (evocación de la España «antigua» antes de la época napoleónica), la narrativa realista y rica en contrastes.

El libreto quita al relato todo su contenido político y moral y desarrolla algunas de las figuras. Es sobre todo Repela (en Alarcón, Garduna) quien se convierte en una figura cómica por excelencia. Las dificultades del libreto se basan en la necesidad dramática de superponer al carácter épico del relato el asunto dramático.

III Mientras que Hugo Wolf se distancia de Wagner en cuanto al sujeto y el género, su música queda muy ligada a la del mismo. Su técnica de emplear motivos y temas se sitúa entre la técnica de leitmotiv y del «Erinnerungsmotiv». En oposición a Wagner, cuya técnica de leitmotiv impele todo el proceso dramático-musical, hay en Hugo Wolf momentos en los que los leitmotiv no están presentes. Característicamente éstos son los fragmentos impregnados por el «Lied», que por un lado transportan precisamente el colorido folklórico y por otro lado

pueden distinguirse como inserción musical que no está causada por el proceso dramático. La incoherencia musical del *Corregidor* se basa, por consiguiente, en un conflicto no resuelto. El colorido folklórico intencionado por Wolf, cuya característica es cierta simplicidad, se opone al procedimiento complejo de leitmotiv: el momento lírico se niega al proceso dramático musical.