

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	9
Einleitung.....	11
I. Die Oper und das „regelmäßige Trauerspiel“: Christoph Martin Wielands Lyrisches Drama <i>Alceste</i>	14
I.1 Wieland und die Reformoper.....	16
I.2. Wielands „neue Gattung Singspiel“.....	17
I.3. Die Musik als Sprache der Leidenschaften.....	19
I.4. Das „regelmäßige Trauerspiel“ <i>Alceste</i>	21
II. Singspiel oder empfindsames Drama?	
Goethes „Schauspiel mit Gesang“ <i>Erwin und Elmire</i>	26
II.1. Goethe und die Tradition des Singspiels	28
II.2. Literarisierung des Singspieltypus norddeutscher Prägung.....	29
II.2.1. <i>Erwin und Elmire</i> – ein Beitrag zum pädagogischen Diskurs im 18. Jahrhundert	32
II.2.2. Die Sprache der Gesellschaft und des Herzens: Kommunikationsstörungen in <i>Erwin und Elmire</i>	36
II.3. Singspiel im italienischen Gewande: Zur zweiten Fassung von <i>Erwin und Elmire</i>	50
II.4. Musik als empfindsamer Code: Zur Rolle der Musik in Goethes „Schauspiel mit Gesang“	54
III. Eine Oper ohne Musik: Ludwig Tiecks Pseudolibretto <i>Das Ungeheuer und der verzauberte Wald</i>	58
III.1. Das Musikalische und die Musik	58
III.1.1. Tiecks Beziehungen zur Berliner Musikszene.....	61
III.1.2. Das Musikalische als poetischer Urquell: Naturerleben und Künstlertum bei Tieck.....	62
III.1.3. Kunstauffassung bei Wackenroder und Tieck	63
III.1.4. Reichardts Musikästhetik und die musikalische Gedankenwelt Tiecks.....	68
III.1.5. Tiecks Vorstellungen von einer romantischer Oper	75
III.2. Vom pseudoorientalischen Märchen zum beliebten Opernstoff.....	79
III.2.1. Carlo Gozzis Märchenadaption	80

III.2.2. Aufklärerisch-empfindsame Gozzi-Rezeption.....	81
III.3. Fiktionalität im Drama	85
III.3.1. Zur Einführung des „Wunderbaren im Schauspiele“.....	85
III.3.2. Poetische Reflexion im Drama: Gozzis Masken	88
III.4. Das Musikalische Märchen	90
III.4.1. Das Musikalische als poetische Kraft.....	90
III.4.2. Exkurs: Zur romantischen Märchenkonzeption bei Novalis und Tieck.....	94
III.4.3. Utopie einer musikalisch-märchenhaften Welt.....	98
IV. Die Geburt der Oper aus dem Geist absoluter Musik:	
E.T.A. Hoffmanns Schriften zur Musik.....	102
IV.1. E.T.A. Hoffmann – ein romantischer Komponist?	102
IV.1.1. Hoffmanns Künstlerpersönlichkeit.....	102
IV.1.2. Hoffmanns Musikästhetik	105
IV.2. Eine romantische Oper aus dem Geist absoluter Musik.....	109
IV.3. Das Dilemma von Theorie und Praxis	112
IV.4. Ein romantischer Opernstoff par excellence: Friedrich de la Motte Fouqués <i>Undine</i>	117
V. Der Traum eine Oper: Grillparzers Libretto <i>Melusina</i> als Künstlerdrama	125
V.1. Die poetische Kraft des Librettos	125
V.1.1. Beethovens Opernpläne	125
V.1.2. Das Libretto aus der Sicht Beethovens	128
V.1.3. Beethoven und Goethe.....	130
V.1.4. Beethoven und Grillparzer.....	132
V.2. Grillparzers Musikästhetik	136
V.2.1. Musikalische Leiden und Freuden des armen Spielmanns	136
V.2.2. Das Verhältnis der Künste	141
V.2.3. Das Verhältnis von Dichter und Komponist.....	142
V.3. Literarisierung des Melusinenstoffes	143
V.3.1. Von der Geschlechtersage zum Prosaroman.....	143
V.3.2. Mittelalter-Rezeption in der Romantik: Der Melusinenstoff bei Tieck	145
V.3.3. Melusina als „Märchenstoff“: Franz Grillparzer.....	146

V.3.4. Lokalpatriotische Vereinnahmung: <i>Das Donauweibchen</i> von Hensler	148
V.4. Grillparzers <i>Melusina</i> und Henslers <i>Donauweibchen</i> vor der Folie des Altwiener Märchenspiels	151
V.4.1. Literarisierung des Altwiener Märchenspiels	151
V.4.2. Selbstverständnis der Autoren	152
V.4.3. Rollentypik des Altwiener Märchenspiels	156
V.4.4. Symbolik der Raumkonzeption.....	159
V.4.5. Musikalische Gestaltung.....	165
V.5. Musik im Drama.....	167
V.5.1. Grillparzers Dramen als musikalische Dichtungen.....	167
V.5.2. Grillparzers Libretto <i>Melusina</i> als Künstlerdrama.....	169
Schluss	174
Literaturverzeichnis	177