

XLIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung

„Ein sehenswürdiger, anziehender Unsinn“? – Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis

Michaelstein | 9. bis 11. November 2018

PROLOG

Ausgehend von historischen Entwicklungen des Melodrams als Gattungstypus mit gesprochener Sprache und Instrumentalmusik nähert sich die Tagung diesem Gegenstand von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart aus der Perspektive der musikalischen Aufführungspraxis. Ausgewählte Aspekte werden im Zusammenwirken verschiedener Disziplinen in Diskurs gebracht. Dieser zielt in der Verbindung von Wissenschaften, Musikpraxis und Sprechkunst auch auf aktuelle künstlerische Realisierungen.

Es erscheint als eine Medienkombination und als ein Grenzgänger: das Melodram.

Seit seiner Geburt als „scène lyrique“ aus einer Debatte um die Tragfähigkeit landeseigener Sprache für musikalische Vertonungen im Frankreich des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts hatte es sich zunächst, von Mitteldeutschland ausgehend, als neu konstituierter Gattungstypus auf zahlreichen Theaterbühnen europaweit etabliert, unterlag in diesem Format aber um 1800 bald dem durch französische Impulse zu einem populären Massenphänomen gewordenen vielschichtigen Spektakel des Boulevardmelodrams in Vorstadttheatern. Auch das Konzertmelodram, in verschiedenen Besetzungen von Orchesteraufführungen bis zur Musik an häuslichen Orten rezipiert, erregte seitdem ob seines experimentellen Gehalts kontinuierliches Interesse.

Dabei verknüpft das von Musik und Theater getragene Melodram in differenzierter Weise Gattungen und Ausdruckspraktiken. Mit dem Kern des Melodrams, der Kombination von gesprochener Sprache und Instrumentalmusik, verbinden sich Dichtung und Pantomime, außerdem Dramatik in Werken und Darstellungen, Gestik und Körpersprache, Ballett und Bühnenbild, Rauminszenierung und Maschinerie. Zu den Bezugspunkten gehörten zur „Geburtszeit“ auch die Reformbestrebungen für das Accompagnato-Rezitativ.

Das explosiv zur Modegattung avancierte Bühnenmelodram rief neben der Begeisterung für die innovative und wirkmächtige Kombination von gesprochenem prosaischem Text und begleitender Instrumentalmusik aber sofort auch ästhetische Kontroversen hervor, welche mit der Quintessenz als „ein sehenswürdiger anziehender Unsinn“ (Joh. Chr. Brandes) begannen und in der Neuen Musik angesichts eines Nebeneinanders der Akteure die Kritik hervorrufen konnten, „der anorganische Aspekt verhindert jede Einfühlung und Identifikation.“ (Th. W. Adorno).

Letztere zielt auf das wesentlichste Anliegen, welches der Gattung von Beginn an eingeschrieben war: die forcierte Steigerung des Ausdrucks durch spannungsreich konzipierte Handlungen und Empfindungen der leidenschaftlichen Protagonisten und der dazu adäquat bewegten und spezifizierten Instrumentalbegleitung zum Zwecke einer intensiven und andauernden Affekterregung beim Publikum.

Allzeit gehasst und geliebt, bewegt sich seither das Melodram mit seinen zumeist rührseligen oder schaurigen, jedenfalls bevorzugt psychologisch anspannenden Sujets in Form und Aufführung als Phänomen an Grenzen, insbesondere zu anderen Gattungen und Kunstformen. Nicht zuletzt scheint sein Begriff, nach medialer Transformation der theatralisch-musikalischen und wirkungsästhetischen Absichten, heutzutage vor allem als Genre des Films populär.

Wird innerhalb der komplexen Thematik eine heutige künstlerische Realisierung reflektiert, scheint für das Melodram als Grenzgänger zwischen Schauspielkunst und Musikpraxis eine allgemeine Nicht-Zuständigkeit konstatierbar zu sein. Auch aus dieser Beobachtung wird sich die Frage nach der Zukunft der Gattung stellen.

TAGUNGSLEITUNG und MODERATION

Barbara Babić, Wien
Ursula Kramer, Mainz/Darmstadt
Hartmut Krones, Wien
Reinhart Meyer-Kalkus, Potsdam
Ute Omonsky, Michaelstein
Regine Porsch, Graz
Thomas Seedorf, Karlsruhe/Freiburg

Donnerstag, 8. November 2018

RUNDGANG durch das Klausurgebäude und die Musikausstellung
KlangZeitRaum – Dem Geheimnis der Musik auf der Spur

Freitag, 9. November 2018

BEGRÜSSUNG im Salon

Peter Grunwald
Direktor der Musikakademie Sachsen-Anhalt

MUSIKALISCH-LITERARISCHE ERÖFFNUNG

„Ich gehe einem neuen Ausdruck entgegen“

Konzertmelodramen in Vertonungen von Franz Liszt, Robert Schumann, Engelbert Humperdinck, Zdeněk Fibich und Arnold Schönberg

Franz Liszt (1811–1886)

Der traurige Mönch S 348 (1860)

Ballade von *Nikolaus Lenau* [1802–1850]. Mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur *Declamation*



Max-Walter Weise und Sanae Zanane interpretieren das Konzertmelodram „Der traurige Mönch“ von Franz Liszt im „Salon“ der Musikausstellung

Friedrich Hebbel (1813–1863)

Ballade vom Haideknaben

Robert Schumann (1810–1856)

Ballade vom Haideknaben op. 122 Nr. 1 (1853)

von Friedrich Hebbel für Declamation mit Begleitung des Pianoforte

Zdeněk Fibich (1850–1900)

Der Wassermann op. 15 (1883)

nach einer tschechischen Volksballade in der Dichtung von Karel Jaromír Erben (1811-1870)

Engelbert Humperdinck (1854–1921)

Maiahnung HWV 4.40.8 (1898)

aus *Junge Lieder. Gedichte von Moritz Leiffmann* [1853–1921] *für Gesang und Klavier*, Nr. 8

Arnold Schönberg (1874–1951)

Nacht op. 21 Nr. 8 (1912)

aus *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds* [1860–1929] *Pierrot lunaire*

Übersetzung von Otto Erich Hartleben (1864–1905), Klavierauszug von Erwin Stein

Franz Liszt

Lenore S 346 (1857/58)

Ballade von Gottfried August Bürger [1747–1794]. *Mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Declamation*

Ausführende

Max-Walter Weise, Stuttgart – Rezitation

Katja Schumann, Stuttgart – Rezitation

Pascal Zurek, Stuttgart – Rezitation

Cornelia Weiß, München – Hammerflügel

Sanae Zanane, Stuttgart – Hammerflügel

Im Programm kamen zwei Hammerflügel aus der Sammlung des Klosters Michaelstein zum Einsatz: der Hammerflügel von Johann Nepomuk Tröndlin, Leipzig, um 1830 mit Prellzungenmechanik (Wiener Mechanik) und der Salonflügel der Fa. Erard, Paris, um 1910 mit doppelter Repetitionsmechanik.

EINFÜHRUNG

Ute Omonsky, Michaelstein

REFERATE

Günter Schnitzler, Freiburg i. Br.

Zur Intermedialität zwischen Ballade und Konzertmelodram. Das Beispiel *Lenore* von Bürger und Liszt

Hartmut Krones, Wien

Das Melodram bei Robert Schumann und Franz Liszt: „[...] neue Wege der Kunst zu versuchen“



Blick in den Konferenzraum in der Alten Schmiede während des Referates von Prof. Ursula Kramer

Ursula Kramer, Mainz/Darmstadt

Das Melodram am Hof von Hessen-Darmstadt in den 1770er und 1780er Jahren

Klaus Hubmann, Graz

Das „characteristische Ton-Gemählde“ in Wien um 1815. Ein Wegbereiter des Klaviermelodrams?

Peter Larsen, Schwerin

Die melodramatischen Abschnitte in Carl Eberweins Schauspielmusik zu Goethes *Faust I*

Reinhart Meyer-Kalkus, Potsdam

Die Musikalisierung der Vortragskunst – Johann Rudolf Zumsteegs Melodram *Die Frühlingsfeier*

Austin Glatthorn, Oberlin

Ariadne's legacy and the melodramatic sublime (Lecture)

Sympathetische Aneignung: Höfische Gelegenheitsmelodramen um 1800 (Druckfassung)

LECTURE RECITAL

Susanne Scholz und **Michael Hell**, Graz

„Welche glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft!“ –
Georg Anton Bendas *Ariadne auf Naxos* als Kaleidoskop der Affekte



Lecture Recital von Prof. Susanne Scholz, Prof. Michael Hell und Studenten der Kunstuniversität Graz zu Georg Bendas *Ariadne auf Naxos*

Sonnabend, 10. November 2018

REFERATE

Barbara Babić, Wien

Melodram oder „mélodrame“? Zur Mobilität eines Theatergenres um 1800

Jens Hesselager, Kopenhagen

Hans Christian Andersen's and Johan Peter Emilius Hartmann's opera *Ravnen* as a 'melodramatisation' of Carlo Gozzi's *Il Corvo*

Alina Żórawska-Witkowska, Warschau

Zu Melodramen aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Polen unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke von Joseph Elsner

Anna Ryszka-Komarnicka, Warschau

Melodrama as a genre and as a composing technique in the operas and other works by Karol Kurpiński

Kathrin Eberl-Ruf, Halle

Das Konzertmelodram bei Richard Strauss: populärer „Gelegenheitsschund“?

Mathias Scharinger, Marburg

Sprache und Musik aus der Sicht der Neurokognition: Sprechen, Singen und Melodie als verbindendes Element

GESPRÄCHSKONZERT

Künstlerische Freiheit im Melodram – Interpretationsmöglichkeiten des (Noten-)Textes in der Romantik und Moderne

Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Das zerbrochene Ringlein (1863?)

Konzertmelodram mit einem Text von Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Andreas N. Tarkmann (geb. 1956)

Hans Huckebein (2007)

aus den *Vier Melodramen für Sprecher und Klavier* nach Geschichten von Wilhelm Busch (1832–1908)

Cornelia Weiß (geb. 1986)

Die Spinne | Der Schakal | Der Tausendfüßler

Melodramen für Sprecher und Klavier (2009) auf den Text von

Mascha Kaleko (1907–1975) aus dem Zyklus *Papagei und Mamagei*

Andreas N. Tarkmann

Eulenspiegel auf dem Seil (2009)

aus den *Zehn Geschichten „Till Eulenspiegel“ für Sprecher und Klavier* auf Texte von Jörg Schade

Heinrich Gattermeyer (1923–2018)

Kaktus | Trauerweide

aus dem Zyklus *Blumengebete* (2000)

mit dem Text von Wilhelm Rudnigger (1921–1984)

Christoph J. Keller (geb. 1959)

Bim Bam Bum | Der Zwölf-Elf | Lattenzaun

aus dem Melodramen-Zyklus *Galgenlieder und mehr* (2006)

mit Texten von Christian Morgenstern (1871–1914)

Ausführende

Katja Schumann, Stuttgart – Rezitation

Cornelia Weiß, München – Klavier



Katja Schumann und Cornelia Weiß während ihrer Interpretationen im Gesprächskonzert in der Alten Schmiede

REFERATE

Jobst P. Fricke, Köln

Sprache und Orchesterklang. Wie ist es möglich, dass man beides hört? –
Die akustischen und psychoakustischen Grundlagen des Melodrams

Uwe Hollmach, München/Halle

Theatralisches Sprechen im Zeitgeist

MICHAELSTEINER KLOSTERKONZERT in der Musikscheune

„Verlassen? Auf diesem Felsen?“

Georg Anton Benda (1722–1795)

Symphonie in D-Dur

à 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso

Allegro – Andante – Spiritoso

Wenzel Birck (1718–1763)

Sinfonia in Es-Dur (WWB II-1)

con Corni di Caccia, 2 Violini, Viola obligata e Basso continuo

[ohne Bezeichnung] – [ohne Bezeichnung] – Cacciatore Non troppo presto – Spiritoso

Ariadne auf Naxos

Ein Duodrama mit Musick, Gotha, 1775

Szenische Aufführung

Libretto von **Johann Christian Brandes** (1735–1799)

Musik von **Georg Anton Benda** (1722–1795)

Alida Bohnen – Ariadne

Max Ranft – Theseus

Annou Reiners – Oreade

Barockorchester des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis der Kunstuniversität Graz

Susanne Scholz, Manako Ito, Marco Kerschbaumer, Pantea Moshfegh,

Theano Papadaki, Claire Scariot, Aljosa Solak – Barockvioline und Barockviola

Ala Yakusheuskaya, Beatriz Gonzales-Crespo – Violoncello

Jernej Budin – Violone

Maria Demetz – Barockoboe

Klaus Hubmann – Barockfagott

Magdolna Slenka, Kathrin Ullly – Traversflöte

Atay Bagci – Naturhorn

Shum Tsz Fung – Naturtrompete

Alena Kiszter – Pauke

Michael Hell, Kornraset Narkmun – Cembalo

Regine Porsch – Sprechkünstlerische Umsetzung
Daniel Froschauer – Bühnengestaltung

Susanne Scholz und **Michael Hell** – Musikalische Leitung



Szenische Aufführung des Melodrams *Ariadne auf Naxos* von Johann Christian Brandes und Georg Anton Benda durch Schauspieler und Musiker der Kunstuniversität Graz in der Musikscheune

Sonntag, 11. November 2018

REFERATE

Herbert Schneider, Saarbrücken

Die Revolutionierung der musikalischen Deklamation und ihrer Notation –
Vom *Cabaret artistique* Aristide Bruants zum Konzertsaal und zur Oper

Friedrich Geiger, Hamburg

Melodramen mit Sprechchor im 20. Jahrhundert

RECITAL

“Here is a key of the kingdom”

1. *The Sentry* (King Prussia’s Minuet)

5. *The Phantom Queen* (He’s ay a-Kissing me)

7. *Country Dance* (Scotch Bonnet)

aus Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King* (1969)

Monodrama mit einem Libretto von Randolph Stow auf Worte von König Georg III. von England und Irland (1738–1820), aufgezeichnet von der Haushälterin der Königsfamilie, Fanny Burney, in der Fassung für Klavier und Cembalo von Stefan Schreiber

Ausführende

Pascal Zurek, Stuttgart – Bassbariton

Sanae Zanane, Stuttgart – Klavier/Cembalo



Pascal Zurek und Sanae Zanane stellen Stücke aus den *Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies in der Alten Schmiede vor

REFERATE

Anne-May Krüger, Basel

Nicht zum Singen bestimmt. Ansätze zur vokalen Aufführungspraxis von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) und Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* (1969)

Thomas Seedorf, Karlsruhe/Freiburg

Die Kunst des „bel parlare“. Die Sprechmelodie in Alban Bergs Oper *Wozzeck*

SCHLUSSWORT

Ute Omonsky, Michaelstein

ABSTRACTS der REFERATE

Günter Schnitzler

Zur Intermedialität zwischen Ballade und Konzertmelodram. Das Beispiel *Lenore* von Bürger und Liszt

Um Charakteristika des Melodrams, genauer: des Konzertmelodrams, als Gattung herauszuarbeiten, scheint es wenig ertragreich zu sein, sich mit Gattungsfestlegungen auseinanderzusetzen. Prägende Züge erschließen sich eher aus einer genaueren Betrachtung exemplarischer Werke. Zu diesen zählt fraglos Liszts Melodram zu Bürgers Ballade *Lenore*. Es ist auffallend, dass sich – nicht nur – das Konzertmelodram am ehesten der Gattung der Ballade zuneigt. Goethes Bestimmung dieser Gattung aus dem Jahre 1821, die ja gerade keine normative Festlegung ist, weist nicht nur auf die Grenzoffenheit der Ballade zwischen Lyrischem, Epischem und Dramatischem, sondern, häufig übersehen, auch auf die Intermedialität zwischen Dichtung, Musik und Visuellem, Theatralem wie Performativem hin. Alleine schon aus diesen Hinweisen wird die Nähe der Ballade zum Melodram offenkundig. Weder traditionelle Gedichtvertonung als Kunstlied, noch Oper und dennoch im deutlichen ästhetischen Bezug zur Dichtung offenbart das Melodram eine wechselwirkend interpretierende intermediale Bezüglichkeit, die trotz ihrer Andersartigkeit jenen Grundgesetzen der philosophischen Ästhetik gehorcht, die der Dichtung wie der Musik stets zugeordnet wurden: dazu gehören seitens der Musik etwa Unmittelbarkeit, Wirkung, Steigerungen, Simultaneität, ein im Vergleich zur Dichtung anders eingesetztes Onomatopoetisches, Gestisches, Visuelles Berufendes überhaupt, und auch spezifische Zeitgestaltungen, die natürlich ins Rhythmische, Melodische und auch Harmonische reichen. An der *Lenore* sollen diese Charakteristika aufgezeigt werden, wobei sich bei aller medialen Unterschiedlichkeit zwischen Ballade und Melodram eine innere Verwandtschaft offenbart, in der wohl der hauptsächliche Grund jener auffallenden Zuneigung dieser musikalischen Gattung zur Balladendichtung zu sehen ist.

Hartmut Krones

Das Melodram bei Robert Schumann und Franz Liszt: „[...] neue Wege der Kunst zu versuchen“

Als Robert Schumann ein Jahr nach der Inangriffnahme des Melodrams *Die Flüchtlinge* (op. 122/2) nach Percy Bysshe Shelley bzw. vier Monate vor dessen Fertigstellung in einem Brief an Carl Debrois von Bruyk die Meinung vertrat, hier „eine Art vom Composition“ erfunden zu haben, „die wohl noch nicht existirt“, hatte er selbst bereits Dezember 1849 Friedrich Hebbels Gedicht *Schön Hedwig* (op. 106) in dieser Form vertont und zudem in seinem „dramatischen Gedicht nach Lord Byron“, *Manfred*, etliche Nummern als Melodram gestaltet. Und insbesondere in *Schön Hedwig* war er zunächst äußerst bedacht, den Sprechern einen genauen Rhythmus vorzuschreiben, mit denen die Worte wiedergegeben werden sollten. Doch auch in der *Ballade vom Haideknaben* (Hebbel) finden sich in Schumanns Stichvorlage noch Rhythmisierungen des Textes. Vielleicht hat der Komponist deswegen auf die „noch nicht existierende“ Neuheit seiner Melodramen gewiesen, auf die er allerdings bei der Drucklegung verzichtet hat: „Die Bezeichnung der Declamation auf Notenköpfe fällt beim Stich weg; es wird nur der Text gestochen und ist daraus zu sehen, daß die unterstrichenen Worte immer zu Anfang des Taktes kommen.“

Vielleicht wollte er den Ausführenden durch die freie Handhabung des Rhythmus eine Möglichkeit zu emotionalerer Gestaltung geben – zu einer musikalisierten sprachlichen Gestaltung, wie sie noch im frühen 20. Jahrhundert üblich war und inzwischen leider als „überromantisch“ verworfen wird.

Die Gestaltung der Sprechstimme ist auch bei den Melodramen von Franz Liszt von Bedeutung, wobei hier wohl auch Ignaz Seyfrieds Melodram *Saul* ein Vorbild abgegeben haben könnte, in dem das Klavier den Deklamationsrhythmus bisweilen „metrisch richtig“ vorwegnimmt. Ansonsten hat Liszt den „Inhalt“ der Werke in einem hohen Maße vom Klavier ausdeuten lassen, wie uns sein Brief über die Entstehung seines Melodrams *Der traurige Mönch* (1860) verrät: „Gestern beendigte ich die paar kurzen Seiten, welche als musikalische Begleitung zur Deklamation sich anpassen sollten. Wahrscheinlich aber werden sie nicht zu gebrauchen sein, so bodenlos wüst und ungeheuerlich erklingen diese tonartlosen Dissonanzen.“ Denn wie Schumann hat auch er vor allem geisterhafte, fahle oder elegische Stimmungen melodramatisch in Musik gesetzt.

Ursula Kramer

Das Melodram am Hof von Hessen-Darmstadt in den 1770er und 1780er Jahren

Mit Ludwig (1753–1830), dem Sohn der Großen Landgräfin Karoline und späteren letzten Landgrafen bzw. 1. Großherzog, wurden die musikalischen Ambitionen am Darmstädter Hof nach zwischenzeitlichem Niedergang wieder neu belebt. Dazu gehörten unter anderem auch Präsentationen von Melodramen, die dem Erbprinzen bzw. insbesondere seiner jungen Gemahlin Luise Gelegenheit zur Mitwirkung gaben. Anhand historischer Dokumente wird danach gefragt, wie es zu diesen Aufführungen kam (Wege zur Kenntnisnahme der seinerzeit jungen Gattung Melodram), was sie im Besonderen auszeichnete, und wie sie auf die Zuhörerschaft wirkten.

Klaus Hubmann

Das „characteristische Ton-Gemählde“ in Wien um 1815. Ein Wegbereiter des Klaviermelodrams?

Das so genannte „characteristische Clavierstück“, oftmals auch „Tongemä(h)lde“ genannt, erfreute sich besonders in Wien ab den Kongress-Jahren 1814/15 einer erstaunlichen Beliebtheit. Während beim eigentlichen „Charakterstück“, dessen Wurzeln weit zurückreichen, eine Stimmung bzw. eine Gemütsbewegung geschildert wird, versucht das typische „Tongemälde“ eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen. Erklärende Überschriften und bisweilen zahlreiche Erläuterungen unterstreichen den Anspruch. Die Komponisten versuchen – freilich nicht immer ganz erfolgreich – durch zahlreiche Mittel, die mit Recht der Affektenlehre und der musikalischen Rhetorik zuzurechnen sind, den Text auszudeuten. Das Referat geht u. a. der Frage nach, welche Parallelen aber auch welche Unterschiede zum Klaviermelodram einerseits und zum durchkomponierten Klavierlied andererseits bestehen.

Peter Larsen

Die melodramatischen Abschnitte in Carl Eberweins Schauspielmusik zu Goethes *Faust I*

Die Schauspielmusik zu *Faust I* des Weimarer Musikdirektors Franz Carl Adelbert Eberwein (1786–1868) ist die einzige Vertonung des Dramas, die unmittelbar unter Goethes Anleitung entstand und die zudem vollständig und im szenischen Kontext zu Lebzeiten des Dichters erklingen ist.

Die Schwierigkeiten des Zelter-Schülers Eberwein bei der Herangehensweise an die Komposition verweisen auf ein generelles musikästhetisches Problem: Die Frage des Verhältnisses von gebundener Sprache und Musik unter der Prämisse der Musikanschauung Goethes. Hier kommt den melodramatischen Abschnitten der Schauspielmusik in ihrer engen Verknüpfung mit solistischen Gesangspassagen und Chorsätzen eine entscheidende Rolle zu.

Reinhart Meyer-Kalkus

Die Musikalisierung der Vortragskunst – Johann Rudolf Zumsteegs Melodram *Die Frühlingsfeier*

Der Deklamations-Part in Melodramen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stützte sich auf Anweisungen zur Deklamation von Versen, die Klopstock, Sulzer, Herder, Karl Philipp Moritz u. a. aufgestellt haben. Dazu gehört nicht nur eine genaue Beachtung der metrischen Strukturen und der genauen Abwägung von metrischen und syntaktischen Einschnitten und Pausen, sondern auch andere Charakteristika des damaligen Vers-Sprechens wie die Dehnung von Vokalen betonter Silben, das sogenannten Portament der Stimme. K. Ph. Moritz prägte für eine solche Deklamation von Dichtungssprache den Begriff des 'redenden Gesangs'.

Der Vortrag untersucht Parallelen und Divergenzen der Deklamation in Melodrama und Vers-Rezitation.

Austin Glatthorn

***Ariadne's legacy and the melodramatic sublime* (Lecture)**

When Georg Benda's melodrama *Ariadne auf Naxos* premiered in 1775, it was an immediate success. By the end of the eighteenth century, not only was it in the repertory of nearly every German theatre, but it was also one of the few German-language pieces translated for performances across Europe. Central to melodrama – a genre traditionally defined as an alternation of histrionic declamation and pantomime with instrumental music — is its evocation of the sublime. Scholars traditionally posit *Ariadne* and its characteristic sublime aesthetics as a 'melodrama model' that was increasingly employed in later Romantic opera. Yet this teleological reading of *Ariadne* fails to account for the reform movement the work and its criticism inspired immediately following its premiere. By examining the localization of sublime moments and the inclusion of vocal music in the reform melodramas *Zelmor und Ermide* (1779) by Anton Zimmermann and *Philon und Theone* (1779) by Georg Benda, I argue that these works, rather than *Ariadne* itself, pushed the generic boundaries of melodrama to the verge of opera and in the process provided instrumental music with the power to elicit the sublime without the aid of text or stage action. In so doing, this paper offers a new perspective into melodrama's music-text interface, generic hybridity, and aesthetic entanglements with opera and symphonic music.

Susanne Scholz und Michael Hell

„Welch glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft!“ – Georg Anton Bendas *Ariadne auf Naxos* als Kaleidoskop der Affekte

Am 27. Januar 1775 fand die Uraufführung von Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* statt. Das ursprünglich für Schauspieler und groß besetztes Orchester konzipierte Werk erfreute sich so großer Beliebtheit, dass uns heute auch zeitgenössische Fassungen für Streichquartett, Violine und Basso continuo und für Cembalo alleine vorliegen.

In unserem Lecture Recital spielen und vergleichen wir ausgewählte Passagen aus diesen Fassungen im Hinblick auf Besetzung und Instrumentierung und stellen die Frage nach der damit intendierten Verwendbarkeit.

Barbara Babić

Melodram oder „*mélodrame*“? Zur Mobilität eines Theatergenres um 1800

Eine regelrechte „Melodramanie“ scheint das europäische Theaterpanorama um 1800 gepackt zu haben. Nebst der Popularität des Benda'schen Melodrams und dessen Nachfolgern erlangte gerade zu jener Zeit eine neue, gleichnamige Gattung im Pariser Boulevardtheater ausgesprochene Popularität. Dieses französische *mélodrame à grand spectacle*, meist Dreiakter in Prosa mit Musik, Tanz, Pantomime und spektakulären Bühneneffekten, hatte jedoch wenig mit der im deutschsprachigen Raum verbreiteten Auffassung vom Melodram zu tun. Letztere gründete auf dem einaktigen, auf altmythologischem Sujet basierenden deutschen Melodram gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Vor diesem Hintergrund setzt sich mein Vortrag mit der Koexistenz von zwei Formaten des Melodrams im Pariser und Wiener Theaterleben auseinander. Das Phänomen werde ich durch die Brille von Parodie und satirischen Schriften betrachten. Zunächst skizziere ich die Erwartungen und Wahrnehmungen deutscher Komponisten und Dichter an das Pariser *mélodrame* auf Basis einschlägiger Quellen. Daraus wird ersichtlich, inwiefern das spektakuläre *mélodrame* des Boulevardtheaters auf dem Niveau einer Haupt- und Staatsaktion diskreditiert und als Parodie des Benda'schen Melodrams angesehen wurde. Einige Beispiele von Parodien des Melodrams auf den Pariser und Wiener Bühnen bieten schließlich einen detaillierten Blick auf Fragen der Rezeption und der Aufführungspraxis. Auf diesem Weg kann gezeigt werden, inwiefern Parodien nicht nur ein Beweis für den Erfolg des Genres sind, sondern dass sie auch Gegenstand zentraler zeitgenössischer Debatten über Kernfragen musikalischer Ästhetik betrachtet waren.

Jens Hesselager

Hans Christian Andersen's and Johan Peter Hartmann's opera *Ravnen* as a 'melodramatisation' of Carlo Gozzi's *Il Corvo*

Melodrama numbers feature prominently in *Ravnen* (1832) – a Danish *Zauberoper* in three acts, with text by Hans Christian Andersen (after Carlo Gozzi) and music by J.P.E. Hartmann. While most dialogue in this opera was spoken, and some passages delivered as recitatives (serious, elevated passages), the melodrama technique was reserved specifically for dramatic situations where there was a question of Jennaro, the tenor, being transformed into an inanimate marble statue, and later becoming human again.

This association of the melodrama technique with the theme of transgressing the border between the animate and the inanimate, man and stone, brings the 'first' melodrama, Rousseau's *Pygmalion*, to mind. And so, the melodrama numbers in *Ravnen* begs the question of what the history of melodrama and melodramatic techniques was in Denmark at the time – not least concerning which works and influences (French, North-German, Viennese), which genres (monodramas, opéras comiques, Singspiele, French boulevard melodramas) were known, and how this range of genres and techniques was perceived, how they were distinguished between, and critically evaluated? How might such perceptions have resonated within Andersen's and Hartmann's opera?

In this lecture, I will seek to trace the important aspects this history, and the patterns of cultural transfer that emerge. I will, in the process, consider how, in early nineteenth-century Denmark, 'melodrama' (in its various forms) could be located somewhere between 'high' and 'low', or, in a manner of speaking, between a rock – Pygmalion's beautiful and desirable marble statue that marks the origins of the technique – and a hard place – the often dismissive value-judgements that very often attached to the term, in Denmark certainly no less than elsewhere.

Alina Żórawska-Witkowska

Zu Melodramen aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Polen unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke von Joseph Elsner

Im Schaffen der polnischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu denen wir voller Stolz den deutschstämmigen Schlesier Joseph Elsner (1769–1854) rechnen, ist das Melodram durchaus zahlreich vertreten. Der Schöpfer des ersten derartigen Werks war Elsner, in dessen reichem und mannigfaltigem kompositorischem Oeuvre zehn Werke eben mit dieser Gattungsbezeichnung versehen sind, obwohl auch einige andere dazu gehören mochten, die bspw. als Duodram bezeichnet wurden.

In meinem Vortrag stelle ich kurz das Melodram auf der polnischen Bühne und die Vielfalt der hier verwendeten Gattungsbezeichnungen dar. Dabei behalte ich mir vor, dass dies der erste diesbezügliche Versuch ist, denn bisher wurden diese Probleme in der polnischen Gegenstandsliteratur – sowohl der theater- als auch der musikwissenschaftlichen – nicht näher erforscht.

Ausführlicher beschäftige ich mich mit drei melodramatischen Werken Elsners, die aus verschiedenen Schaffensperioden des Komponisten stammen. Das erste derartige Werk und gleichzeitig die erste polnische Komposition im Bereich des Melodrams überhaupt ist *Iskahar, der König von Guaxara*, Text von Wojciech Bogusławski, Premiere in Lemberg (dem heutigen Lwiw in der Ukraine) 1797. Die Musik ist zwar nicht überliefert, doch der veröffentlichte Text und die dazu gehörigen Erläuterungen Bogusławskis enthalten reichhaltige Informationen darüber, wie das Wesen dieser Gattung in Polen begriffen und wie die Musik in diesem Drama eingesetzt wurde. Das zweite Oeuvre, das ich beleuchten möchte, ist *Karl der Große und Widukind*, Text Tekla Łubieńska, aufgeführt 1808 in Warschau und dem Warschauer Fürsten Friedrich August aus der sächsischen Dynastie der Wettiner (in Sachsen herrschte er als König Friedrich August I) gewidmet. In dem Falle verfügen wir sowohl über den Text als auch über die Partitur. Das dritte Werk Elsners schließlich, welches ich hier heranziehe, ist *Das Opfer Abrahams*, Text Bonawentura Kudlicz, Premiere 1821 in Warschau. Auch dieses Mal verfügen wir sowohl über den Text als auch die Niederschrift der Musik.

In jedem dieser Werke haben wir es mit einer anderen Mischung von gesprochenem Text des Dramas und der ihn begleitenden Musik zu tun, verschieden sind auch die darin eingesetzten musikalischen Mittel. Diese Unterschiedlichkeit des Bereichs und der Art der Musik zeugt davon, dass der Begriff Melodram damals sehr weit gefasst war und es kein Gattungsmodell dafür gab. So gesehen wurde das Melodram womöglich nicht nur in verschiedenen Ländern sondern sogar auch in verschiedenen Theatern anders verstanden.

Anna Ryszka-Komarnicka

Melodrama as a genre and as a composing technique in the operas and other works by Karol Kurpiński

Karol Kurpiński (1785–1857) was – alongside with Józef Elsner – one of the most important Polish operatic composer active in Warsaw in the first decades of 19th century. On the base of his compositional output I will try to outline the range of his use of melodrama both as a

specific scenic genre (in the context of multiplicity of terms and certain freedom with which there were applied in those days) and as a particular compositional technique. In the centre of my interest there will be not only the works strictly intended for scenic performance but – taking as point of departure Kurpiński's *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki* (1819; *Elegy for the Death of Tadeusz Kościuszko*) – also the occasional compositions and other smaller dramatico-lyrical works belonging more to the cantata-like stream of works than to scenic one, in which melodrama as a compositional device was applied at a more or less wide range. In this case I will surpass the output of Kurpiński giving examples from the oeuvres of other Polish composers as Józef Elsner or Stanisław Moniuszko.

Kathrin Eberl-Ruf

Das Konzertmelodram bei Richard Strauss: populärer „Gelegenheitsschund“?

Das Konzertmelodram erfreute sich um 1900 in Deutschland einer bemerkenswerten Beliebtheit, an der neben Max von Schillings (vor allem mit *Das Hexenlied*, 1903) auch der mit ihm freundschaftlich verbundene Richard Strauss wesentlichen Anteil hatte.

Der Beitrag befasst sich mit den beiden Melodramen *Enoch Arden* (1897) und *Das Schloss am Meere* (1899) von Strauss, die in enger Zusammenarbeit mit Ernst von Possart, dem damaligen Generaldirektor und Intendanten des Münchner Hoftheaters, entstanden sind. Wenngleich vom Komponisten selbst nicht sehr geschätzt, erlebten sie doch zahlreiche Aufführungen mit Possart als Rezitator. Untersucht werden die Gründe ihrer Popularität im Kontext der Wilhelminischen Zeit sowie im Hinblick auf den Text, die musikalische Struktur und die wirkungsästhetischen Merkmale des Konzertmelodrams, die nicht zuletzt aus der Symbiose einer kunstvoll überhöhten Sprechstimme und der Musik erwachsen.

Mathias Scharinger

Sprache und Musik aus der Sicht der Neurokognition: Sprechen, Singen und Melodie als verbindendes Element

Sprache und Musik werden immer wieder als einzigartige menschliche Fähigkeiten beschrieben, die sich in vielerlei Hinsicht ähneln, die aber auch jeweils spezifische Eigenschaften aufweisen. Wenn von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Sprache und Musik die Rede ist, fällt der Beschreibungs- und Verarbeitungsebene eine große Rolle zu, sowohl in Bezug auf die Produktion als auch in Bezug auf die Rezeption. In diesem Vortrag geht es um die Grundlagen der menschlichen Sprach- und Musikproduktion mittels der menschlichen Stimme, und um die Wahrnehmung der lautlichen Einheiten, die über die Stimme produziert werden. Die Beschreibungsebene umfasst also grundlegende Bausteine – lautliche Einheiten – die in ihrer Produktion sowie Rezeption viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Sprech- und Singstimme beruht auf der Interaktion von Lungenaktivität und kontrollierter Artikulationssteuerung. Das Quellsignal im Kehlkopf wird im Mund- und Nasenraum charakteristisch gefiltert und gelangt als physikalisches Signal über die Luft ins Ohr der Hörerinnen und Hörer.

Dort wird es in ein neuronales Reizmuster übersetzt und letztlich interpretiert. Als verbindendes Element auf dieser Beschreibungsebene von Sprache und Musik befindet sich die Melodie – in einfachster Form definiert als eine strukturierte Abfolge von Tonhöhen. Unsere Forschung hat gezeigt, dass die Wahrnehmung und insbesondere die Evaluation von Melodie in Sprache und Musik ähnlichen Prinzipien unterliegt. Sprachmelodie ist damit mehr als eine möglicherweise metaphorisch verstandene Beschreibung, sondern eine Instanz, die sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Sprache und Musik eine wichtige Rolle spielt.

Jobst P. Fricke

Sprache und Orchesterklang. Wie ist es möglich, dass man beides hört? – Die akustischen und psychoakustischen Grundlagen des Melodrams

Die biologischen Funktionen, die sich evolutionär an die Lebensbedingungen angepasst haben, sind uns so selbstverständlich, dass uns die außerordentlichen Qualitäten erst durch die moderne Forschung bewusst gemacht werden. So verhält es sich auch beim Zusammenspielen der Musikinstrumente im Orchester, wenn es uns gelingt, einzelne Stimmen herauszuhören und sogar einzelne Instrumente vom Tutti zu differenzieren. Jeder, der aus dem Alltagsleben das Verdecken eines Schalls durch einen anderen kennt, muss sich darüber wundern, dass sich Blasinstrumente wie auch die menschliche Singstimme solistisch durchsetzen können gegen ein ganzes Orchester. Dies funktioniert unter bestimmten Voraussetzungen auch bei der Sprechstimme. Formanten und vor allem ihre Platzierung machen es möglich. Dazu werden unglaublich anmutende Eigenschaften des Gehörs genutzt, die durch langjährige Erfahrungsprozesse im Instrumentenbau und der Bel-Canto-Technik ausgetestet worden sind. Diese Zusammenhänge werden kurz dargestellt, weil sie auch für das Melodram von Bedeutung sind. Denn was die Erfahrung zeigt, dass sich auch die Sprechstimme – unter Einhaltung bestimmter Bedingungen – gegen ein Orchester durchsetzen kann, konnte durch akustische Untersuchungen bestätigt werden.

Uwe Hollmach

Theatrales Sprechen im Zeitgeist

Beginnend mit einem Blick zurück auf das gesprochene deutsche Wort im theatralen Geschehen wird anhand von historischen und neu angefertigten Tonaufzeichnungen sowie Expertisen das Sprechen auf der Bühne im Wandel der Zeit vergegenwärtigt. Auf Veränderungen der Sprachbehandlung weist bereits die weiter gefasste Begrifflichkeit ‚des theatralen Prozesses‘ gegenüber dem ‚Bühnensprechen‘ hin. Über diese räumliche Ausdehnung verändern sich die Distanz zum Hörer und die horizontale Ausdehnung auf mehrere Genres (Performance, Medien u.a.). Von größerer Beständigkeit ist hingegen der sprachkulturelle Anspruch des Sprechens selbst, der in der kritischen Diskussion bleibt. Hierzu werden auch Sichtweisen vorgestellt, die mit der Ausbildung zum Schauspieler an den Hochschulen in Verbindung gebracht werden können.

Herbert Schneider

Die Revolutionierung der musikalischen Deklamation und ihrer Notation. Vom Cabaret artistique Aristide Bruants zum Konzertsaal und zur Oper

Monologe sind seit etwa 1875 ebenso auf den Bühnen der zahlreichen Kabaretten als auch in den bürgerlichen Salons in Mode. Aristide Bruants Monologen für das „Cabaret artistique“ kommt eine besondere Rolle zu, da er im Gegensatz zu seinen Chansons in ihnen neue Vortrags- bzw. Deklamationsarten eingeführt und auf verschiedene Weise notiert hat.

Seine Erfindung sind zwei neue Notationsweisen, die Humperdinck bei seinem Besuch in Paris kennengelernt und erstmals 1897 in seinem Melodram *Königskinder* verwendet hat. Im Vortrag werden die Notationsarten und ihre typologische Verwendung analysiert und deren Verbreitung in verschiedenen populären Medien in Frankreich und in Deutschland im Anschluss an Humperdinck untersucht.

Friedrich Geiger

Melodramen mit Sprechchor im 20. Jahrhundert

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs begann der Sprechchor, der zuvor in der komponierten Musik eine eher marginale Rolle gespielt hatte, rasch die Aufmerksamkeit etlicher Komponisten zu erregen. Ernst Toch, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Wladimir Vogel und andere bezogen den Sprechchor in melodramatische Werke ein. Offenkundig kam dieser Klangkörper bestimmten ästhetischen Tendenzen der Neuen Musik in besonderer Weise entgegen. In dem Vortrag wird dies anhand einschlägiger Beispiele dargestellt und die weitere Entwicklung im 20. Jahrhundert skizziert.

Anne-May Krüger

Nicht zum Singen bestimmt. Ansätze zur vokalen Aufführungspraxis von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) und Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* (1969)

„Solarplexus“ der Musik des 20. Jahrhunderts nannte Igor Stravinsky den *Pierrot lunaire*. Seit seiner von Protesten begleiteten Uraufführung 1912 ist Schönbergs Melodram Ausgangspunkt für zahllose wissenschaftliche wie künstlerische Auseinandersetzungen geworden und wird gerade in vokalästhetischer wie vokaltechnischer Hinsicht heute als paradigmatisch rezipiert. Nicht zuletzt hat sich mit der *Pierrot*-Besetzung quasi ein eigenes kammermusikalisches Genre etabliert.

Als Solarplexus des experimentellen Musiktheaters lassen sich dagegen Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* (1969) bezeichnen. Ebenfalls unter Skandalen uraufgeführt, schreibt auch Davies seine *Eight Songs* – in erweiterter *Pierrot*-Besetzung – nicht für eine klassische Sängerstimme, sondern für den Schauspieler und Vokalkünstler Roy Hart (1926–1975). Die extremen vokalen Fähigkeiten Harts, der neben einem Stimmumfang von sechs Oktaven über die Möglichkeit zur Produktion von Mehrklängen und expressiven Klangfarben jenseits der klassischen Gesangs-Ästhetik verfügte, haben Davies' Partitur nachhaltig geprägt und stellen damit heutige Ausführende vor enorme aufführungspraktische Probleme.

Der Vortrag gibt Einblicke in die Gestaltung der Vokalpartien in *Pierrot lunaire* und *Eight Songs* mit Fokus auf deren Prägung durch die Uraufführungs-Interpreten bzw. den Uraufführungs-Interpreten und die daraus entstehenden Herausforderungen für heutige InterpretInnen.

Thomas Seedorf

Die Kunst des „bel parlare“. Die Sprechmelodie in Alban Bergs *Wozzeck*

Am Anfang der Komposition des *Wozzeck* stand ein Konzept, in dem die Stimmen überwiegend nach Art von Schönbergs *Pierrot lunaire* als „gebundenes“ Melodram geführt werden, während der reine Gesang nur „in einigen besonderen Szenen“ (Berg in einem Brief an Anton Webern) zur Geltung kommen sollte. Am Ende gelangte Berg zu einer Lösung, die die ursprüngliche Idee in ihr Gegenteil verkehrt: Die vielfältig differenzierte Gesangsstimme dominiert, der melodramatische Sprechgesang herrscht nur in einigen wenigen Szenen vor.

Die aufführungspraktische Umsetzung von Bergs höchst differenzierten Vortragsanweisungen war für die meisten Darsteller ein Problem, mit dem sich der Komponist seit der Uraufführung des *Wozzeck* vielfach beschäftigte und zu dessen Lösung er durch verschiedene Maßnahmen beitragen wollte. In Bergs Ringen um eine adäquate Aufführung seiner Oper werden Grundzüge der Werkästhetik deutlich, denen der Vortrag mit Blick auf die Bedeutung der melodramatisch gestalteten Abschnitte nachgeht.

**Das Melodram
in Geschichte und
Aufführungspraxis**



Diese Tagung wird im Michaelsteiner Konferenzbericht 87 dokumentiert.