Michaelsteiner Konferenzberichte
Band 87

# Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis

XLIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Michaelstein, 9. bis 11. November 2018

Herausgegeben von Christian Philipsen
in Verbindung mit Ute Omonsky

Augsburg | Michaelstein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Auf der Umschlagabbildung wurde ein Ausschnitt der Radierung von Heinrich Sintzenich (1752–1812), die Schauspielerin *Esther Charlotte Brandes, geb. Koch* [1742–1786], *in der Rolle: Ariadne Auf Naxos*, abgebildet. Nach einem Gemälde von Anton Graff (1775), Kniestück nach links, herausgegeben von Johann Christian Brandes (1735–1799), Mannheim 1781 (Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, Inv. Nr. G-MI/2300).

Herausgeber der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte*:
Christian Philipsen, Generaldirektor der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Am Schloss 4, OT Leitzkau, D-39279 Gommern, als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, Michaelstein 3, D-38889 Blankenburg

Lektorat: Ute Omonsky
Redaktion: Hendrik Dochhorn und Eleanor Kinghorn (englische Beiträge)

Layout und Umschlaggestaltung: Albrecht Lamey
Satz: Andrea Bayer-Zapf
Bildbearbeitung: Matthias Gackowski
Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt

© Wißner-Verlag, Augsburg, 2020 | www.wissner-musikbuch.de
© Kulturstiftung Sachsen-Anhalt als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, 2020 | www.kloster-michaelstein.de

ISBN 978-3-95786-235-8
(Wißner-Verlag, Augsburg)

ISBN 978-3-89512-149-4
(Kloster Michaelstein)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, die digitale Speicherung und Verarbeitung.

# Inhalt

**Vorwort** 9

**Veranstaltungsübersicht** 19

GÜNTER SCHNITZLER
**Zur Intermedialität zwischen Ballade und Konzertmelodram**
Das Beispiel *Lenore* von Bürger und Liszt 27

HARTMUT KRONES
**Das Melodram bei Robert Schumann und Franz Liszt:**
**„[...] neue Wege der Kunst zu versuchen“** 45

REINHART MEYER-KALKUS
**Die Musikalisierung der Vortragskunst –**
**Johann Rudolf Zumsteegs Melodram *Die Frühlingsfeier*** 79

URSULA KRAMER
**Das Melodram am Hof von Hessen-Darmstadt in den**
**1770er und 1780er Jahren** 93

AUSTIN GLATTHORN
**Sympathetische Aneignung: Höfische Gelegenheitsmelodramen**
**um 1800** 109

BARBARA BABIĆ
**Melodram oder „mélodrame“? Zur Mobilität eines Theatergenres**
**um 1800** 129

KLAUS HUBMANN
**Das „charakteristische Ton-Gemählde“ in Wien um 1815.**
**Ein Wegbereiter des Klaviermelodrams?** 143

ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA
**Zu Melodramen aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in**
**Polen unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke**
**von Joseph Elsner** 151

ANNA RYSZKA-KOMARNICKA
**Melodrama as a genre and as a composing technique in the**
**operas and other works by Karol Kurpiński** 165

PETER LARSEN
**Die melodramatischen Abschnitte in Carl Eberweins Schauspielmusik zu Goethes *Faust I*** 183

JENS HESSELAGER
**Hans Christian Andersen's and Johan Peter Emilius Hartmann's opera *Ravnen* as a 'melodramatisation' of Carlo Gozzi's *Il Corvo*** 207

HERBERT SCHNEIDER
**Die Revolutionierung der musikalischen Deklamation und ihrer Notation**
Vom *Cabaret artistique* Aristide Bruants zum Konzertsaal und zur Oper 225

KATHRIN EBERL-RUF
**Das Konzertmelodram bei Richard Strauss: populärer „Gelegenheitsschund"?** 281

THOMAS SEEDORF
**Die Kunst des „bel parlare". Die Sprechmelodie in Alban Bergs *Wozzeck*** 295

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)** 307

FRIEDRICH GEIGER
**Melodramen mit Sprechchor im 20. Jahrhundert** 321

MATHIAS SCHARINGER
**Sprache und Musik aus der Sicht der Neurokognition: Sprechen, Singen und Melodie als verbindendes Element** 335

JOBST P. FRICKE
**Sprache und Orchesterklang. Wie ist es möglich, dass man beides hört?**
Die akustischen und psychoakustischen Grundlagen des Melodrams 363

UWE HOLLMACH
**Theatrales Sprechen im Zeitgeist** 375

Regine Porsch
**Wie nähert man sich einer schauspielerischen Darstellungsform im Melodram?**
Arbeitsbericht zu Georg Anton Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* 397

Susanne Scholz und Michael Hell
**„Welche glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft!“ – Georg Anton Bendas *Ariadne auf Naxos* als Kaleidoskop der Affekte** 403

Autorenverzeichnis 413

Titelliste der CD-Beilage „Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis“ 419

Abkürzungen 421

Register der Musikinstrumente 422

Register der Orte 422

Register der Namen und musikalischen Werke 424

# Vorwort

Es erscheint als eine Medienkombination und als ein Grenzgänger: das Melodram. Seit seiner Geburt in einer „Scène lyrique“ im Frankreich des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts auf dem vom dortigen Buffonistenstreit bereiteten Boden – einem gesellschaftlich grundierten Disput mit Argumenten um die Tragfähigkeit landeseigener Sprache für musikalische Vertonungen – hatte es sich zunächst unter starken Impulsen aus Mitteldeutschland als neu konstituierter Gattungstypus europaweit auf Theaterbühnen etabliert. Um 1800 unterlag das Bühnenmelodram in diesem Format aber bald dem durch Ausprägungen in Pariser Vorstadttheatern zu einem populären Massenphänomen gewordenen vielschichtigen Spektakel des Boulevardmelodrams. Auch das Konzertmelodram, in verschiedenen Besetzungen von Orchesteraufführungen bis zur Musik an häuslichen Orten rezipiert, erregte seitdem ob seines experimentellen Potenzials kontinuierliches Interesse.

Dabei nahm das von Musik und Theater getragene Melodram differenzierte Ausdruckspraktiken auf. 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, Tanz und Bühnenbild, Bühneneffekte und Maschinerie.

Das explosiv zur Modegattung avancierte Bühnenmelodram rief neben Begeisterung für seine neue wirkmächtige Performance aber sofort auch stetige ästhetische Kontroversen hervor, welche mit der Quintessenz als „ein sehenswürdiger anziehender Unsinn“ (Johann Christian Brandes, 1789)[1] begannen, später mit dem Vorwurf als „ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit“ (Richard Wagner, 1852)[2] seine charakteristische Kombinationsfaktur sonst getrennter Künste reflektierten sowie in der Neuen Musik angesichts eines Nebeneinanders der Akteure die Kritik hervorrufen konnten, der anorganische Aspekt verhindere jede Einfühlung und Identifikation (Theodor W. Adorno, 1949).[3] 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 des dazu adäquat bewegten und spezifizierten Instrumentaleinsatzes zum Zwecke einer intensiven und andauernden Affekterregung beim Publikum.

Seither bewegt sich das Melodram mit seinen zumeist pathetischen, rührseligen oder schaurigen, jedenfalls bevorzugt psychologisch anspannenden Sujets in Form und Aufführung als Phänomen an Grenzen, insbesondere zu anderen Gattungen und Kunstformen. Bereits zu seiner „Geburtszeit“ gehörten – zumindest im deutsch-

1 Johann Christian Brandes, *Vorbericht* [zu *Ariadne auf Naxos*], in: *Sämtliche dramatische Schriften*, Hamburg 1790, S. XXXI.

2 Richard Wagner, *Oper und Drama, Zweiter Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1852, S. 10.

3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 114.

sprachigen Raum – die Schuldramen und bürgerlichen Dramen, das Ringen um eine nationale Tragödie und eine deutschsprachige Oper sowie die Reformbestrebungen für das Accompagnato-Rezitativ zu seinen Bezugspunkten. Substanziell Schauspiel und Musiktheater verbindend, finden sich im folgend ausgebreiteten Melodram-Panorama melodramatische Aspekte auch in der Oper, der Operette, im Singe-Spiel, Musical, Spektakel und im Kabarett sowie im Rap und in weiteren Gattungen der populären Musik. Nicht zuletzt scheint sein Begriff, nach medialer Transformation der theatralisch-musikalischen Mittel und wirkungsästhetischen Absichten, heutzutage vor allem als Genre des Films populär zu sein.

Das Sprechen selbst öffnet als zentrale Kategorie des Melodrams die Gestaltungsmöglichkeiten und changierenden Grenzen von deklamierter Sprache, musikalisiertem Sprechen und sprechendem Singen (Sprechgesang) sowie weiterführend differenzierten Vokalkonzepten, welche wiederum ihrerseits die menschlichen interpretatorischen Grenzen berühren. Allzeit gehasst und geliebt, hat auch diese Dialektik die Faszination für die Gattung über Jahrhunderte getragen.[4]

Dem Melodram als Grenzgänger zwischen Musikpraxis und Schauspiel bzw. Sprechkunst widmete das Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis vom 9. bis 11. November 2018 seine XLIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung *„Ein sehenswürdiger anziehender Unsinn"? – Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*. Ausgehend von historischen Entwicklungen des Melodrams als Gattungstypus mit gesprochener Sprache und Instrumentalmusik näherte sich die Tagung diesem Gegenstand von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart aus der Perspektive der musikalischen Aufführungspraxis.

Der interdisziplinäre Dialog war dabei erwartungsgemäß verwoben mit der Auseinandersetzung um den Begriff des Melodrams, der sich in verschiedenen Zeiten und Regionen nicht nur in verschiedensten Termini und Erscheinungen widerspiegelt, sondern in seinem Wesen eine solche besondere Offenheit und Breite aufweist, auf Grund derer sich die Kategorie entgegen scharfer Grenzziehungen einer genaueren Begriffsbestimmung entzog: Der Begriff des Melodrams blieb extrem instabil. Dennoch lassen sich aus literaturwissenschaftlich-philosophischer Sicht die intermediale Verwandtschaft von Dichtung und Musik als Voraussetzung und das dramaturgische Konzept der Emotionsverdichtung in der Medienkombination Melodram selbst als Grundzüge konstatieren, welche durch die Kunst der Deklamation verwoben und wirkmächtig erhoben werden. Hinzu treten in differenzierter Weise Elemente des Theatralen und Visuellen.

---

4 Aktuell spiegelte die Aufführung einer Kammermusik-Bearbeitung von Johann Sebastian Bachs *Johannespassion* (BWV 245) am 10. April 2020 (Karfreitag) in der Thomaskirche zu Leipzig während der Coronavirus-SARS-CoV-2-Pandemie die Wirkmächtigkeit von melodramatischen Passagen wider. In der Fassung nur für Tenor, Cembalo, Orgel und Schlagwerk zuzüglich Vokalquartett von Philipp Lamprecht, Elina Albach und Benedikt Kristjánsson wurden auf Höhepunkten der Passionsgeschichte gesprochenes Wort und Pantomime eingesetzt. https://www.mdr.de/video/mdr-videos/b/video-399658.html oder https://www.youtube.com/wa tch?v=VP0C2hy2XVg (Zugriff: 11.5.2020).

Der Blick in die Historie des Melodrams lenkte die Aufmerksamkeit u. a. auf die Rezeption der frühen Bühnenmelodramen von Jean-Jacques Rousseau und Georg Anton Benda, exemplarisch in Polen, Dänemark, West- und Süddeutschland sowie Wien und deren enorme Vorbildwirkung für weitere Eigenproduktionen von Bühnen- und Boulevardmelodramen. Ursprünglich in Mitteldeutschland für wandernde Schauspielgesellschaften entstanden, etablierten sich Melodramen an Hoftheatern bzw. bürgerlichen Theatern unter den entsprechenden Rahmenbedingungen. Kulturachsen wie jene dynastische zwischen Darmstadt und Weimar oder die Metropolachse zwischen Paris und Wien beleuchten, wie unterschiedlich die Akzeptanz und Assimilation von Neuem in seinem Einfluss auf Werte lokaler Traditionen ausfallen und neue Eigenproduktionen hervorbringen konnten.

In dem Anliegen, die kombinierte Kunstform Melodram und ihre Werke aus Geschichte und Gegenwart für die heutige Aufführungspraxis zu hinterfragen, sieht man sich im weiteren Sinne in jahrhundertelange Traditionen der Kulturpraxis eingebunden, die bis zu Theater und Drama in der Antike reichen und Musik zu Schauspielen der Frühen Neuzeit (bzw. die Entwicklung der Oper) ebenso zu reflektieren hätten wie zwischen Sprechen und Singen angesiedelte Vortragsweisen in Kulturgemeinschaften. Die nähere und unmittelbare Auseinandersetzung ist jedoch vor allem auf praxisrelevante Aspekte konzentriert, welche jene der Besetzung, des zu verwendenden Instrumentariums, die Bühnenausstattung, den Aufführungsraum oder das Aufführungsmaterial betreffen. Sie alle sind in ihrem Zusammenwirken auf eine zentrale Kategorie gerichtet, auf die Vortragskunst des Melodrams.

Wenn Albertine Zehme nach ihrer Aufführung des Melodramzyklus *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg (1912) schlussfolgerte, „Der Vortragende muß eben die Sprachmelodie zur Musik zu finden wissen.“,[5] traf sie einen Kern der Melodram-Interpretation überhaupt: die Herausforderung an den musikalisch begabten oder musikalisch ausgebildeten Sprecher, den zu realisierenden Aufführungsprozess und den Umgang mit alternierend bzw. simultan zur Musik eingesetzter Sprache bzw. mit dem Sprechgesang äußerst kreativ, kundig und mitdenkend zu gestalten. In der Konferenz wurde die Vortragskunst von der „Geburtszeit“ in Rousseaus *Pygmalion* (1762/70) bis zu Konzertmelodramen aus dem Anfang des 21. Jahrhunderts unter den Bedingungen des ästhetischen Wandels verfolgt.

Das explosiv zur Modegattung avancierte, dennoch bis zum Ende der 1780er Jahre kurzlebige frühe Bühnenmelodram, welches in Benda den für das neue Gattungsmodell entscheidenden Gestalter fand, entstand zwar im Zeitalter der Empfindsamkeit, in dem die Kultur der Sensibilität, das Konzept des Mitleids mit der Auslösung von Empathie für die Bühnenprotagonisten in den Zuschauern wesentlich die Wirkung und erfolgreiche Verbreitung des Genres garantierten. Jedoch wich die geheimnisvoll erwirkte Gefühlsteilhabe bald einer andauernden Affekterregung, die noch intensiver menschliche Psyche und Körperlichkeit adressierte.[6] Der heraufziehende Geschmacks-

5 Albertine Zehme, *Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens mit völliger Entlastung des Kehlkopfes*, Leipzig 1920, S. 34.

6 Bettine Menke, Armin Schäfer, Daniel Eschkötter (Hrsg.), *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, darin: *Einleitung*, hier S. 11–13. In diesem Band wird das Melodram als eine Kombination von Medien aus der Sicht verschiedener Disziplinen beleuchtet.

wandel zugunsten der Mode der Sinnlichkeit, in dem die „ehrenvolle Theilnahme“ des Publikums „späterhin allmählig“ erlosch durch „das Bedürfniss, neue Werke zu hören, welche mehr den Sinnen als dem Herzen Nahrung gaben“,[7] war in Rousseaus *Pygmalion* mit seiner „sprachbefreiten“ Statue Galatea bereits angelegt.

Im Weimar der Goethezeit wiederum differenzierten sich die ästhetischen Ansprüche der melodramatischen Vertonung zum Schauspiel, z. B. von jenen des zeitgleich populären Boulevardmelodrams, über das dortige Experiment des neuen Theaterkonzepts und vor allem das Anliegen der antiillusionistischen Rezeption durch das Publikum – hier standen die Bühnenvorgänge als artifizielles, nicht einfühlend zu erlebendes Kunstprodukt im Fokus. Sind z. B. auch in einer Komposition zu Goethes Schauspiel *Faust* Chöre nachweisbar, die „singend sprechen“, so führt etwa ein Jahrhundert später ab 1918 der gesellschaftlich verwurzelte und zu erschütternden Wirkungen mächtige Sprechchor im Melodram des 20. Jahrhunderts in weitem Bogen einmal mehr zur antiken Tragödie zurück.

Die erfolgreichen Wirkungen von Melodramen waren stets und wesentlich von den Schauspielern abhängig, deren Vortragskunst – natürlich bewegt, leidenschaftlich und melodramatisch tragfähig – entscheidenden Anteil an der Inspiration, der Performance und den nachhaltigen Bühnen- und Konzerterfolgen hatten. Professionellen Akteuren war der Vorzug gegeben, jedoch konnten auch gut unterrichtete und talentierte Dilettanten aus dem (adeligen) Liebhaberbereich durch überzeugende Aufführungen zu Autoritäten lokaler Melodramenkultur werden, wie zwischen 1778 und 1780 aus Darmstadt berichtet wird. Für Profis wie Laien, für Bühnen- wie Konzertmelodramen war die melodramatische Vortragskunst mit dem Portament der Stimme (deutliche Diktion mit Dehnung betonter Vokale), mit dem redenden Gesang Usus und Vortragsartisten bedienten sich ihrer bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Speziell um 1900 verdankt die Gattung ihre Wiederbelebung und Popularität der Rezitationskunst solcher zur Musikalisierung der Stimme begnadeten Schauspieler wie Ernst von Possart.

Die ersten Melodramen von Benda wurden Schauspielerinnen der Seylerschen Theatergesellschaft „auf den Leib“ geschrieben. Für Esther Charlotte Brandes, die Ehefrau des Dichters, setzte Benda 1775 in Gotha *Ariadne auf Naxos* in Musik, und nachfolgend im gleichen Jahr entstand für Friederike Sophie Seyler, Ehefrau des Direktors der Wandertruppe, zur Aufführung in Leipzig seine *Medea*.

Dem neuartigen Experiment *Ariadne auf Naxos*, bestechend durch seine affektdurchdrungene Tonsprache und klare, direkte Aussagekraft, war, unterstützt durch Bearbeitungen, ambitionierte Vervielfältigungen und Drucke, sein Weg auf die Bühnen, in die musikalischen Gesellschaften und in häusliche Kreise Europas geebnet. Innerhalb der Arbeitstagung wurde es im Michaelsteiner Klosterkonzert *„Verlassen? Auf diesem Felsen?“* durch Angehörige der Kunstuniversität Graz in einer Dramatur-

7 [Johann Carl Friedrich] Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: AmZ 3 (1800/01), Nr. 19 vom 4.2.1801, Sp. 329; ähnlich zitiert von Christoph Hust und Susanne Scholz, *Zur Einführung* [in das Michaelsteiner Klosterkonzert *„Verlassen? Auf diesem Felsen?“*], in: Programmheft zur XLIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung *„Ein sehenswürdiger anziehender Unsinn?“ – Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*, Michaelstein 2018, S. 17.

gie zur Aufführung gebracht, welche die Spannung und Verwobenheit von Sprache und Musik in die ganzheitliche Figurenkonstellation auf der Bühne übertrug und den Dialog von den Personen auf die Medien, auf einen Dialog zwischen Musik und Text, lenkte. Auslotungen auf inhaltlicher Ebene oblagen den Schauspielern, agierend mit einer sprechkünstlerisch geschulten Sprache in ausgewogenem Verhältnis von Konsonanten und Vokalen sowie integraler Körpersprache. Die emotionale Kraft dieser Musik wurde während der Tagung zusätzlich in einem Lecture-Recital *„Welche glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft!" – Georg Anton Bendas „Ariadne auf Naxos" als Kaleidoskop der Affekte* von Susanne Scholz, Michael Hell und Mitgliedern des Grazer Instituts-Barockorchesters demonstriert sowie auf der Grundlage einer Affektanalyse für die beiliegende CD *Georg Anton Bendas „Ariadne auf Naxos" als Kaleidoskop der Affekte* dokumentiert.

In der Nachfolge Bendas gingen Impulse für weiteres Melodram-Repertoire beispielsweise von der neuen, von Friedrich Gottlieb Klopstock begründeten Sprechkunstbewegung aus, in der gesellige Vortragsabende neue Begeisterung für Sprache und Literatur entfachten – nachwirkend durch verfügbare Drucke als neue Medien. Die Verbreitung der frühen Bühnenmelodramen Bendas hatte auch den Boden bereitet für die um 1800 im europäischen Theaterpanorama ausgebreitete „Melodramanie" um das spektakuläre Boulevardmelodram – ein frühes Massenphänomen und ein Sonderweg gegenüber den anfänglichen zwei Melodram-Formaten für Bühne und Konzert, welche sich beide – nur unterschieden durch die Vertonung eigens geschaffener bzw. präexistenter Textvorlagen – in ähnlichen Rezeptionsmilieus bewegten. So hatten die Melodramkompositionen, ob als Konzertmelodram, Bühnenmelodram, melodramatische Vertonungen in Schauspielmusiken oder von Opernszenen, nichts an Reiz eingebüßt und setzten sich fort, auch unter dem Eindruck des gegenseitigen lauten Vorlesens von Dichtungen und phasenweise deren Betonung ihrer neuartigen Faktur. Robert Schumanns *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen* op. 115 steht exemplarisch für ein Resultat eines ergreifenden Vorleseprozesses, seine Konzertmelodramen „für Declamation mit Begleitung des Pianoforte" offenbaren aus dem Entstehungsprozess den Willen einer rhythmisch deklamatorischen Detailgestaltung, die später durch die Sprechgesang-Notation von Engelbert Humperdinck und Arnold Schönberg qualifiziert wurde. Franz Liszt brachte zuvor mit seinen Vertonungen den Charakter einer tondichtenden Ausdeutung des Balladeninhalts in die Gattungsentwicklung ein.

Tendenziell zu beobachten sind offenbar zunehmende Einschränkungen des deklamatorischen Freiraums durch textergänzende Rhythmisierungen, im gebundenen Melodram durch Notation für eine Sprechmelodie in rhythmischer Deklamation mit Angabe von Tonhöhen und Rhythmen. Außerdem fordern – oft in zeitlich engster Folge – markanteste Vortragsanweisungen im Spektrum zwischen Flüstern, Schreien und Singen stimmliche Differenzierungen ein. Jedoch münden diese genauesten Vorstellungen an die Koordination von Text und Musik und an den künstlerischen Ausdruck spätestens im 20. Jahrhundert nicht in die Negation künstlerischer Gestaltungsfreiheit während der Aufführung, sondern kommen vielmehr der dramatischen Darstellung zugute. Wenn die Behandlung des Stimmparts über gepflegte Grenzen von Sprechen und Singen extrem und neu hinausgehen soll, den Uraufführungen nachfolgende Künstler vor immense, nahezu unlösbare vokaltech-

nische Herausforderungen gestellt werden, tritt die Gebundenheit der Realisierung an genau die Interpreten, für welche die Melodramen geschaffen wurden, nochmals besonders hervor.

Und wie es dem Melodram als Gattungstypus innerhalb seiner Historie seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart stets impliziert war, (vermeintliche) Grenzen innerhalb der Kunstmusik zu überschreiten, so deutlich werden in seiner heutigen Realisierung (vermeintliche) Grenzen zwischen der historischen Aufführungspraxis und der Interpretation auf neuer schöpferischer Ebene verhandelt: Im Bewusstsein eines Diskurses versteht sich eine Interpretation nicht als Ergebnis, sondern vielmehr als Teil der Auseinandersetzung mit den Quellen und historischen Daten in einem Experimentierfeld der künstlerischen Praxis. Das damit verbundene stetige Hinterfragen der überlieferten Traditionen als ein zentrales Anliegen der Aufführungspraxis wurde innerhalb der Tagung mehrfach und epochenübergreifend deutlich, von der Aufführung von Georg Anton Bendas *Ariadne auf Naxos* über Quellenanalysen und Aufführungen von Konzertmelodramen bis zur Betrachtung des Sprechens im theatralen Prozess des jeweiligen Zeitgeistes und den damit verbundenen akustischen Bedingungen von Melodram-Interpretationen im Zusammenwirken von Sprache und Instrumentalklang. In diesem Experimentierfeld mit neuen Werk-Individualisierungen durch den Interpreten auf Traditionen aufzubauen, aber nicht in ihnen haften zu bleiben, historische Kontexte, gegenwärtige Wirkungen und zukünftiges Potential zu verbinden – diese Spannungen beschreibt Pascal Zurek aus der Perspektive eines Rezitators und Bassbaritons:

> „Es bleibt immer eine besondere Herausforderung, sich auf ein Melodram vorzubereiten. Sie besteht unter anderem darin, die Faszination heraus zu kitzeln, die einmal im kulturellen Mainstream für dieses Genre bestanden haben muss, und sie für heutige ZuhörerInnen wiederzubeleben. […] Mag das Publikum im einen oder anderen sanften Schubertlied vielleicht sogar noch einen im Affekt ‚weggerutschten' Vokal oder eine etwas zu liebevolle Artikulation verzeihen, ist die Stimme in dieser Rezitationsform nackt: Die Hörgewohnheit hier ist äußerste Textverständlichkeit und Präzision, sodass jede Resonanzeinbuße, jede Formanttrübung, jedes misslungene Timing und jede Zungenträgheit sofort auffällt. […] Die Variationsmöglichkeiten manchen Melodrams sind unverschämt groß, und wie immer ist dieses Plus an Freiheit auch ein Damoklesschwert, dessen Faden, wenn man versehentlich doch einmal ‚normal singt', sofort reißt.
>
> Interessanterweise stellt sich im Erarbeitungsprozess aber dennoch zu irgendeinem Zeitpunkt eine Glückseligkeit und Zufriedenheit ein, […] wenn man – so trivial es zunächst wirken mag! – begreift, dass die Idee, einen ‚neuen Weg der Kunst zu versuchen', sicher für Komponierende, aber nicht zwingend für Ausführende dieser Stücke das Ziel sein sollte. Die aus heutiger Sicht alten Wege gewissenhaft, gut informiert, vorurteilsfrei und dennoch für einen heutigen Zuhörer verständlich aufzubereiten, sie von (dicht beschriebenen) Blättern und anderem Unrat zu befreien und darunter die Fas-

zination und Direktheit wieder freizulegen, die diese Kunstform ausmachen, scheint am Ende viel ergebnisreicher und befriedigender zu sein."[8]

Der Idee des Melodram-Diskurses als ein Experimentierfeld der künstlerischen Praxis subsumierte sich innerhalb der Veranstaltung das Gesprächskonzert *Künstlerische Freiheit im Melodram – Interpretationsmöglichkeiten des (Noten-)Textes in der Romantik und Moderne* mit Katja Schumann (Rezitation) und Cornelia Weiß (Klavier). Die große Bandbreite des Programms von unterschiedlichen Kompositionsstilen mit gesprochener Sprache von ca. 1863 bis 2009 war Ausdruck der steten Suche nach neuem Melodram-Repertoire oder Anregung eines solchen. Die Interpretation basierte auf der künstlerischen Herkunft der Rezitatorin primär aus der Sprechkunst, der Sprecherziehung und der sprecherischen Bühnenerfahrung, und stand folglich im Zeichen der modernen Sprechästhetik. Eine weitere Ausbildung im Gesang ermöglicht ihr als zweitem Baustein in ihren Bühnenprogrammen die bewusste Gestaltung verschiedener Facetten zwischen Sprechen und Singen als eine ideale Voraussetzung für die Interpretation von Melodramen – auch innerhalb von Liederabenden mit dem von der Gesangsstimme unterstützten Wechsel zwischen Singen und Sprechen. Und obwohl es ihr mit der Gesangsstimme einfacher gelingt, die Balance zwischen Stimme und Klavier zu bewältigen, die Gesangsstimme prinzipiell besser trägt, ist die Interpretin ihrer Sprechästhetik treu geblieben und hat diese nicht zu einem melodiösen Sprechen verändert. Nach Analyse des Notentextes, der Textstruktur und der Auseinandersetzung mit dem Willen des Komponisten begreift sie die Verständlichkeit des Textes als ein Kriterium, auf welches der künstlerische Gesamteindruck keineswegs zu reduzieren sei. Auch die Balance und die Koordination von Text und Musik tragen dazu bei, weiterhin der Umgang mit dem Versmaß, die körperliche Präsenz, das Einfühlen in Text, Stimmung und Rollen, die Akustik im Raum und die beabsichtigte emotionale Wirkung der Interpretation auf das Publikum.

Auch im Klavierpart wurde teilweise klanglich experimentiert, so im Werk *Der Schakal* von Cornelia Weiß ins Klavier gesprochen, andernfalls von Heinrich Gattermeyer im *Kaktus* ein präpariertes Klavier, teilweise gezupft, verlangt. Manches Melodram, wie *Bim Bam Bum* von Christoph J. Keller, ist mit normaler Sprechstimme zu interpretieren. Dagegen finden sich im Melodram *Der Zwölf-Elf* vom gleichen Komponisten für den Klavierpart Anweisungen wie z. B. „Mit den Fingerkuppen (RS), Plastiklineal oder Jazzbesen über die Baßsaiten" zuzüglich „Ped. sempre", „zupfen" (von Akkorden), „come prima [neuer Klang ad lib.]", während die Sprechstimme die Verse teilweise „Geheimnisvoll" rhythmisch spricht, im prosaischen Stil auch „Flüstern", „Fast flüstern", „Die Sprache stets verändern", „bizarr" oder „rilasciando" gestalten soll. Dieses Melodram mit dem in Internationalen Zdeněk-Fibich-Wettbewerben zur Interpretation von Melodramen in Prag preisgekrönten Duo Katja Schumann und Cornelia Weiß gehörte zu jenen, welche während der Tagung in Michaelstein aufgenommen wurden und auf beiliegender CD *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis* dokumentiert sind.

---

8 Pascal Zurek, *Das Melodram überleben*, in: Programmheft zur XLIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung *„Ein sehenswürdiger anziehender Unsinn?" – Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*, Michaelstein 2018, S. 7 f.

Die Werke Kellers bieten für die Interpretation der Lyrik weniger Spielraum, sehr eng ist die Gebundenheit an den Notentext. Andere Stücke des 20./21. Jahrhunderts, wie der Zyklus *Blumengebete* von Heinrich Gattermeyer, fordern aus dem Noten- und Textbild einen individuellen interpretatorischen Ansatz der Künstler heraus. Andernfalls kann auch aus raumakustischen Gründen zugunsten der Verständlichkeit der modernen Sprechkunst vom Notentext abgewichen werden.

Die thematisierte künstlerische Freiheit scheint auch im Melodram um so deutlicher zutage zu treten, je länger die Entstehungsepoche der Komposition zurückliegt: Mit dem Konzertmelodram *Das zerbrochene Ringlein* von Friedrich Nietzsche wurde die Veränderung der „historischen" syllabischen Textverteilung für ursprünglich melodramatische Deklamation zugunsten des modernen Sprechverständnisses deutlich demonstriert – das Anliegen, Werke des Melodram-Erbes für Rezipienten der Gegenwart zu erhalten, legitimiert künstlerische Freiheiten.

In der Musikalisch-Literarischen Eröffnung *Ich gehe einem neuen Ausdruck entgegen* mit ihrem von Arnold Schönberg entlehnten Titel und ihrem Programm mit Melodramvertonungen aus den Jahren zwischen 1853 und 1912 wurde darauf Wert gelegt, die Sprecher gemeinsam mit historischen Tasteninstrumenten entsprechend der Entstehungszeit der Werke agieren zu lassen. Die Instrumentensammlung der Musikakademie bot den Fundus für die beiden ausgewählten Hammerflügel. Die damit bezüglich der Werke des 19. Jahrhunderts von Robert Schumann, Franz Liszt und Zdeněk Fibich herbeigeführte Kombination zweier divergenter Stilistiken, der modernen stilisierten Alltagssprache in der Rezitation und der historischen Stilistik am historischen Tasteninstrument, wird, da die dynamische, singende Sprechweise im Sinne der historischen Bühnensprache nunmehr weder praktiziert noch gelehrt wird, für die historisch ambitionierte Aufführungspraxis auch in Zukunft zum Diskurs im „Experimentierfeld Melodram" gehören. Mit der Aufführung von Werken aus der frühesten Phase des Sprechgesangs, dem Melodram *Maiahnung* von Engelbert Humperdinck und dem Pierrot-lunaire-Stück *Nacht* von Arnold Schönberg, wurden – in stilistisch kongruierender Ausführung von Sprech- und Instrumentalpart – Meilensteine der Moderne in historisch informierter Aufführungspraxis dargeboten. Auch diese beiden Werke sind in seltenen Interpretationen mit historischem Tasteninstrument auf genannter CD-Beilage nun nachvollziehbar.

Das Recital *Here is a key of the kingdom* gab mit Auszügen aus den *Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies einen fulminanten Eindruck in die extreme Vokalartistik, welche damals dem Uraufführungs-Interpreten Roy Hart zu eigen war. Deren Problematisation auf der Bühne fordert heute den Schauspieler-Sänger in seiner Vokaltechnik ebenso heraus wie der – in der Fassung für Cembalo und Klavier – eine Spannbreite von innigster Zartheit bis zu perkussiven Kraftausbrüchen bietende Instrumentalpart für die auf beiden Tasteninstrumenten interagierende Pianistin. Dankenswerterweise ist ein Audio-Mitschnitt dieser Tagungsperformance von den Interpreten auf youtube veröffentlicht worden.[9]

9 Die Michaelsteiner Performance von Pascal Zurek (Bassbariton) und Sanae Zanane (Klavier/Cembalo) der Songs *1. The Sentry King*, *5. The Phantom Queen* und *7. Country Dance* aus den

Mit Katja Schumann, Max-Walter Weise und Pascal Zurek sowie Sanae Zanane konnten für die praktischen Demonstrationen Interpreten der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart gewonnen werden. Diese Einrichtung und die Kunstuniversität Graz hoben sich in der Vorbereitung der Tagung von anderen renommierten Hochschulen für Musik oder für Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum durch ein aktives Interesse und eine Pflege bzw. Integration der Gattung in die Ausbildung ab. Eine Umfrage an ausgewählten Einrichtungen vorab ergab demgegenüber entweder eine Abneigung oder überwiegend eine allgemeine Nicht-Zuständigkeit der einzelnen Fachbereiche; auch in dieser aktuellen Bildungssituation erwies sich das Melodram als Grenzgänger an den – in diesem Punkte allerdings meist unüberwindbaren – Barrieren zwischen Schauspielkunst und Musikpraxis.

So sei auch an dieser Stelle nochmals allen zur Tagung anwesenden Lehrkräften, Absolventen und Studenten der beiden Hochschulen in Stuttgart und Graz herzlich gedankt. Darin sei der Dank an Frau Professor Annegret Müller in Stuttgart für ihr konsequentes Engagement in der Vorbereitung eingeschlossen. Das Konferenzkonzert mit der Aufführung von Georg Anton Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* und weiteren anschließenden Konferenzbeiträgen beruhte auch auf der jahrzehntelangen freundschaftlichen Verbundenheit der Musikstätte Michaelstein mit dem Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis in Graz. Von der dortigen Kunstuniversität waren der Vorstand des Instituts für Alte Musik, Professor Dr. Klaus Hubmann, die Vorständin des Instituts für Schauspiel, Frau Professorin Regine Porsch, sowie Frau Susanne Scholz als Professorin für Barockvioline und Barockorchester und Michael Hell, Professor für Cembalo und Generalbass, selbst aktiv mitwirkend und in Michaelstein mit ihren Studenten zu Gast.

Zur Vorbereitung der Tagung im weiteren Sinne gehörte die längerfristig auf die Thematik hinführende Kooperationskonferenz *Von recitar cantando bis Hip-Hop – Stimmkunst zwischen Sprechen und Singen* mit der Fachgruppe Aufführungspraxis und Interpretationsforschung in der Gesellschaft für Musikforschung unter der Leitung von Professor Dr. Thomas Seedorf, welche vom 21. bis 23.10.2016 im Kloster Michaelstein den inhaltlichen Schwerpunkt auf den Aspekt des Singens legte. In Fortsetzung des Stimmkunst-Diskurses wirkte dankenswerterweise auch Professor Seedorf in der Melodram-Konferenz wesentlich mit.

So verband diese Michaelsteiner Arbeitstagung – zu einem der wohl vielschichtigsten, spannendsten und schönsten Themen der musikalischen Aufführungspraxis – im Dialog von Wissenschaft und Praxis verschiedenste Disziplinen mit Spezialisten der Musik- und Literaturwissenschaft, der musikalischen Aufführungspraxis, der Sprechwissenschaft und Sprechkunst, Theaterwissenschaft, Germanistik, Neurokognition, Akustik, der historischen und modernen Musikpraxis, der Gesangs- und Schauspielpraxis aus Österreich, der Schweiz, Dänemark, Deutschland, Polen und den USA. In den Band wurden zwei geplante, aber aus gesundheitlichen Gründen verlesene Referate zu Melodramen aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Polen und zur

---

*Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies ist verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=wd1fmHmyyKs, veröffentlicht am 31.1.2019 (Zugriff: 23.5.2020).

Revolutionierung der musikalischen Deklamation und ihrer Notierung aufgenommen. Für das außerordentliche Interesse an der Thematik, die anregenden komplexen Diskussionen und die engagierte Realisierung eines integrierten hohen musik- und sprechpraktischen Anteils mit Musikalisch-Literarischer Eröffnung, Gesprächskonzert, Recital und Michaelsteiner Klosterkonzert sei allen Beteiligten herzlich gedankt.

Die Arbeitstagung selbst war im Kloster Michaelstein 2018 eingebunden in das thematisch auf das Melodram ausgerichtete Konzertjahr. Dessen Bogen spannte sich von einem populären Pantomimen-Theater im Januar über ein Orchesterprojekt-Konzert mit Filmmusik und einen Stummfilm-Abend mit Klavierbegleitung bis zu einem eigens kreierten Melodram nach Märchen aus aller Welt im Silvesterkonzert. Da der Einsatz der Sprechstimme in den musikalischen Kontext einen nahezu idealen Spielraum für eigene Gestaltung und Erlebnis in differenzierten Aufführungsniveaus und so auch für die Nachwuchsbildung eröffnet, bezog ein Familienkonzert mit dem „duo pianoworte" als einem der hierzulande führenden Melodram-Duos gezielt auch Grundschüler aus Blankenburg aktiv in die Melodram-Performance ein. Der Kurs der „Michaelsteiner Baroccaner" hatte sich bereits im Vorjahr mit einem *Winternachtstraum* zum Text von Franz Fühmann und der Musik von Henry Purcell auf das Melodram eingestimmt. Und unter den museumspädagogischen Aktionen begeisterte Sergej Prokof'evs Klassiker *Peter und der Wolf* als Mitmach-Märchen.

Zwei Höhepunkte aus dem Jahresprogramm wurden auf beiliegender CD *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis* dokumentiert: Im Konzert zum Osterfest in Michaelstein gelang eine der ganz seltenen Aufführungen des ersten Konzertmelodrams *Die Frühlingsfeier* von Johann Rudolf Zumsteeg auf eine Ode des Quedlinburger Dichters Friedrich Gottlieb Klopstock mit Orchester. Deren Aufnahme mit Jaecki Schwarz als Sprecher und „Das Neue Orchester" unter der Leitung von Christoph Spering ergänzt nun einen wissenschaftlichen Beitrag im Band. Aus der herbstlichen Salon-Soiree *Der Blumen Rache* mit Hans-Jürgen Schatz (Rezitation) und Holger Groschopp (Hammerflügel) konnten zwei Melodramen, *Abschied von der Erde* von Franz Schubert und *Der traurige* Mönch von Franz Liszt, in beiliegende Tondokumentation Eingang finden. Die Interpretationen mit historischen Hammerflügeln bedeutete auch für dieses langjährig auf Melodramrepertoire spezialisierte Duo eine besondere Gelegenheit.

Dieser – mit zwei CD-Beilagen opulent ausgestattete – 87. Band der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte* selbst erfuhr in der Druckvorbereitung dankenswerterweise wieder eine umsichtige redaktionelle Begleitung durch Hendrik Dochhorn. Und als eine Publikation innerhalb des Michaelsteiner vielfältigen Wirkungsspektrums sei in dieses Buch der Dank an die Mitglieder des Stiftungsbeirates der Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis eingeschlossen, deren Engagement zum internationalen Ansehen des Klosters Michaelstein kontinuierlich beiträgt.

Michaelstein, im Frühjahr 2020 Ute Omonsky