

ZUR GESCHICHTE UND THEORIE DES MELODRAMMS

Jaroslav Jiránek

I. Das Wort Melodram (moderne Wortbildung aus Altgriechischem μέλος (Lied, Singweise, Gesang, Melodie) und δράμα (Handlung, Theaterspiel) bezeichnet allgemein eine synkretische Verbindung vom gesprochenen Wort mit instrumentalem Musikspiel; dtsh. Melodram (Konzertmelodram), Melodrama (Bühnenmelodram); it. melologo; fr. mélodrame; sp. melólogo; engl. melodrama; russ. мелодрама oder auch мелодекламация; tsch. melodram.

Geschichtlich hat die semantische Verbindung des Wortes mit dem integrierten Begriff eine historische Wandlung durchgemacht, sowohl HOMONYMISCH (der Terminus hatte verschiedene Konnotationen), als auch SYNONYMISCH (der relativ stabilisierte Begriff wurde von verschiedenen Terminen bezeichnet).

(1) Es gibt zwei grundlegende Konnotationen des Terminus Melodrama (Melodram). Zur Zeit der vielgestaltigen Bestrebung nach der Wiederbelebung des dramatischen Wesens der Oper wurde im 18. Jahrhundert das Wort Melodrama für die italienische Oper geprägt, die sonst seit Anfang mit verschiedenen Benennungen bezeichnet wurde. Als „MELODRAMMA“ wurde die italienische Oper nicht nur von Angelo Sollerti in seinem heuristisch grundlegenden Werk über die Anfänge und „Vorfahren“ der italienischen Oper (*Le origini del melodramma*, 1903; *Precedenti del melodramma*, 1903; *Gli albori del melodramma*, 1905; *Primi saggi del melodramma giocoso*, 1905–6), sondern auch von vielen anderen Autoren bezeichnet (siehe Lit.). Sogar J. J. Rousseau, dem die Erfindung des Melodramas als moderne synkretische Kunstgattung zugeschrieben wird, verstand unter dem Wort „Melodrama“ die italienische Oper und er selbst prägte für sein Gründerwerk *Pygmalion* die Bezeichnung SCENE LYRIQUE.

In seiner Schrift *Observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck* begründete er seine Erfindung von *Pygmalion* als eine Kunstgattung in bezug auf seine Überzeugung, dass die französische Sprache für die Musik und insb. das Rezitativ nicht sehr tauglich sei („n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif“) und bezeichnete *Pygmalion* als ein Mittelglied zwischen gesprochener und gesungener Deklamation („un genre moyen entre la simple declamation et le véritable mélodrame, dont'il n'atteindra jamais la beauté ...“), wobei unter dem Wort „le véritable mélodrame“ die italienische Oper gemeint wurde. (Oeuvres complètes de J. J. Rousseau, vol. 11, Paris /P. Dupont/ 1824, 271–72).

(2) Später wurde – in dem bis heutzutage etablierten Sinn – mit dem Wort Melodram die Verbindung des gesprochenen Wortes mit instrumentaler Musik bezeichnet. Zur Zeit Bendas und seiner Zeitgenossen erscheint das Wort Melodram schon im heutigen Sinn, obwohl man damals vorwiegend die Termini MONODRAMA oder DUODRAMA benützte, falls es um das Auftreten eines Schauspielers mit Monolog oder zwei Schauspieler ging, wo mehr oder weniger auch Dialog zum Spiel kam. Es bestätigt auch der bekannte Brief Mozarts an seinen Vater 12. Nov. 1778:

„Die Seylerische Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt sein wird. Herr von Dalberg ist Direktor davon. Dieser lässt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama komponiert habe, und in der Tat habe ich mich gar nicht lange besonnen, dann diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewünscht ... Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern deklamiert wird und die Musik wie ein obligiertes Rezitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut. Was ich gesehen, war Medea vom Benda. Er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürtrefflich ... Nun stellen Sie sich meine Freude für, dass ich das, was ich mir gewünscht, zu machen hab! Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Rezitativ auf solche Art in der Opera traktieren und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszu- drücken sind, das Rezitativ singen ...“ (Mozarts Briefe. Ausgewählt und hg. von A. Leitzmann, Lpz. 1910, 126.)

Der gemeinsame Nenner des Wortbegriffs Melodram, der sich vom 18. Jh. bis heutzutage aufrechterhalten hat, ist die Art einer synkretischen Verbindung zwischen dem gesprochenen Wort und der instrumentalen Musik. Im Prinzip gibt es drei Möglichkeiten:

1. *synthetische* Verbindung, in der Musik und Poesie ihre Selbstständigkeit verlieren und organisch zu einer in höherer Qualität zusammengestellten Kunstgattung zusammenfließen (Lied, Oratorium und Kantate, Oper u. ä.);
2. *synkretische* Verbindung, in der Musik und Poesie ihre ursprüngliche Selbstständigkeit nicht verlieren und relative Authentizität beibehalten (szenische Musik, *Melodram*);
3. extreme Fälle, wenn einer der beiden Pole so dominiert, dass er den anderen *in eine Komponente seiner eigenen Struktur umwandelt* (Musik als Redeformel im Gregorianischen Choral; das in Laute zerlegte Wort als klangstrukturelle Elemente in der Praxis des sg. Lettrismus der Musica Nova). Als Grundprinzip der melodramatisch *synkretischen* Ton- und Wortverbindung muss die Beibehaltung der relativen Selbstständigkeit und Authentizität beider sich vereinigenden Pole beachtet werden.

(3) Die Verbindung des gesprochenen (rezitierten) Wortes mit der Musik wurde, bevor sich der Terminus Melodram dafür eingelebt hat, mit verschiedenen SYNONYMISCH benutzten Worten bezeichnet oder bloss ohne spezifische Bezeichnung gehandelt. Die Vorgeschichte des modernen Melodrams wurde von der Historiographie bisher nicht ganz klargelegt. Bei den alten Griechen, wo in pseudoaristotelischen *Problemata* (XIX.6) und bei Plutarchos der synonyme Wortbegriff „PARAKATALOGE“ (Beiredede) belegt wird, handelte es sich vielmehr um eine improvisierte Aufführungspraxis denn eine normativ fixierte poiésis (ποίησις).

28. *Εἴποι τις· ὃ τᾶν, οὐδὲν οὖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων προσεξεύρηται καὶ κεκαινοτόμηται;* φημί καὶ αὐτὸς ὅτι ¹⁰
 F *προσεξεύρηται, ἀλλὰ μετὰ τοῦ σεμινοῦ καὶ πρέποντος. οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν τε Δώριον νήτην προσετίθεσαν, οὐ χρησαμένων αὐτῇ τῶν ἔμπροσθεν κατὰ τὸ μέλος· καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προσεξευρήσθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς ὀρθίου με- ¹⁵
 λωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους πρὸς <τε> τῷ ὀρθίῳ <καὶ τὸν> σημαντὸν τροχαῖον. ἔτι δέ, καθάπερ Πίνδαρός φησι, καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπαιδρος εὐρετῆς ἦν· ἀλλὰ μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς σὺχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔν- ²⁰
 1141 *τασιν | καὶ τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν· πρῶτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπωδὰ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ κρητικόν καὶ τὸ προσοδιακόν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἠρώου ἀΐξεις, ὅπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον, πρὸς δὲ τούτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ²⁵
 ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ἠδῆξμένου ἠρώου εἰς τε τὸ προσοδιακόν καὶ τὸ κρητικόν· ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ἄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξει, εἰθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικούς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθυράμβων χρῆσιν ἀγαγεῖν. B
 οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ὥδην τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν.**

(PLUTARCHOS: Peri musikés, Kap. 28, in: Plutarchus: Moralia, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum, vol. VI, fasc. 3, ed. K. Ziegler – M. Pohlenz, Lpz. 1953)

Hugo Riemann interpretiert den Terminus Parakatalogé folgendermassen:

„Wenn man auch schwerlich in der Parakataloge etwas dem *Rezitatif* Ähnliches sehen darf, vielmehr nur eine Unterbrechung des Gesangs durch wirkliches Sprechen, das durch dazwischen geworfene Töne des begleitenden Instruments (des »Klepsiambos«) die Rückkehr zum wirklichen Gesange sich offen hielt, so ist doch das gewiss eine höchst merkwürdige und auffallende Neuerung. Ob die spätere Praxis der Rhapsoden an diese Neuerung des Archilochos anknüpfte oder ob umgekehrt Archilochos die bereits entstandene Manier der Rezitation der Rhapsoden auf seine leichtbeschwingten Iambendichtungen übertrug, in denen das zeitweilige schnelle Sprechen zweifellos von höchst ergötzlicher Wirkung sein musste, wissen wir leider nicht. Wohl aber vermögen wir uns im Hinblick auf ähnliche humoristische Verwendungen der gesprochenen Rede inmitten eines Gesangsvortrags bei unseren modernen Coupletsängern eine deutliche Vorstellung zu machen, welche Wirkung die Neuerung des Archilochos in einer Zeit ausgeübt haben mag, welche bis dahin in der Kunstpoesie, einzig eine durch kein scherzhaftes Element gestörte Feierlichkeit gepflegt hatte. Dass die Parakataloge auch in die ernste Ode und sogar in die Tragödie Eingang fand, beweist nichts dagegen, dass sie ursprünglich eine humoristische Wirkung hervorbrachte; im Gegenteil bestätigen das die aristotelischen Probleme (XIX.6) durch die Frage:

Διὰ τί ἡ παρακαταλογή ἐν ταῖς ῥαϊαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; (!)"
(Riemann, 1919, 118)

Hermann Abert teilt im Prinzip die musikgeschichtliche Interpretation H. Riemanns, bereichert sie allerdings um den gewichtigen Detail der Rhythmus- und Tempo-Steigerung der neuartigen Lyrik von Archilochos, die mit ihrem mehr volkstümlichen Charakter und ganz neuem subjektiven Ton einen auffalenden Kontrast mit sich brachte. Obwohl Abert selbst daraus nicht solche Schlüsse zieht, können wir heute nicht umhin, darin auch eine Benötigung des Übergangs vom gesungenen Worte zu dem rein gesprochenen (rezitierten) zu erblicken, weil dieses viel schneller ist als das gesungene.

„Neben die äolische Solo- und die dorische Chorkunst trat um die Mitte des 7. Jahrhunderts der Ionier Archilochos von Paros, der subjektivste Künstler von allen. Er soll das jambische und trochäische Mass, d. h. den dreiteiligen Takt neben dem zweiteiligen erfunden, d. h. wahrscheinlich dieses ursprüngliche Volksgut der hohen Kunst zugeführt haben. Seine Weisen unterschieden sich stark sowohl von dem gleichzeitigen Kitharoden- wie von dem Auletenstil. Es war eine stark persönlich gefärbte Art von Lyrik, die er pflegte, was in erster Linie zu einer grossen Steigerung des rhythmischen Lebens führte. Zu dem gemessenen Ton des terpanderschen Nomos mag der derbe Volkston des Archilochos einen starken Gegensatz gebildet haben. Vor allem aber scheint mit diesen rhythmischen Errungenschaften zugleich eine starke Beschleunigung des Tempos verbunden gewesen zu sein; sie ermöglichte es ihm, erheblich grössere Silbenreihen zu einer Einheit zusammenzufassen. Weitere Neuerungen von ihm waren die Einführung der *Parakataloge*, hinter der wohl der melodramatische Vortrag steckt...“ (Adler, HMG, 1924, 48)

Die heuristischen Deutungen von Riemann, Abert und jüngeren Forschern lassen die Annahme zu, dass die Parakataloge kein Mittelding zwischen Sprechen und Singen war, wie es später bei der Florentinischen Camerata der Fall war, und dass sie gar nicht mit Rezitativ zu identifizieren ist. Die griechische Antike kannte vielmehr nur den klaren Unterschied zwischen dem Gesang und der gesprochenen Rede. Das mag wohl bestätigen, dass die sg. PARAKATALOGE als synonymum für den Wortbegriff MELODRAM aufzufassen sei.

„Die sogenannte *Parakataloge* war melodramatischer Vortrag, nämlich gesprochene Verse während der Aulos ohne Gesang spielte.“ (Riemann 1919, 146) Und weiter: „Nur eine lose Verbindung des Vortrags der Schauspieler mit der Musik ist die *Parakataloge*, das Sprechen der iambischen Verse während der Aulos spielt, welche Plutarch De musica 28 ausdrücklich für die Tragödie bestätigt (εἰς οὐτω χρησασθαυ τοὺς τραγικοὺς ποιήτας).“ (Riemann 1919, 152)

Mit dem melodramatischen Prinzip begegnen wir, obwohl sehr selten, auch bei den mittelalterlichen Vorfahren der Oper – den Mysterien, liturgischen Dramen, Schulkomödien u. dgl., wie R. Rolland in seinen Studien zur Vorgeschichte der Oper zu beglaubigen versuchte. Vom gesprochenen Wort machten z. B. die kirchlichen Devozioni des 14. Jhs. Gebrauch.

„L'originalité des Florentins fut justement, par la fusion de la forme mimique des fetes de la Saint-Jean, avec la forme parlée des *Devozioni* de l'église, d'introduire la parole dans la représentation musicale, et de créer ainsi la *Sacra Rappresentazione*.“ (R. Rolland, L'opéra avant l'opéra, in: Musiciens d'autrefois, Paris 1908, 24)

Sacra rappresentazione waren ursprünglich voll gesungen, aber bisweilen zu Anfang des 16. Jh. erschien anstatt Gesang auch gesprochene Prosa.

„Le premier, [berichtet Vincenzo Borghini] qui supprima le chant de la Représentation, fut l'Araldo, au commencement du XVI^e siècle. Non pas pourtant que sa pièce ne fût encore chantée; mais le début seul fut parlé (*recitato a parole*), ce qui parut d'abord étrange (*che parve nel principio cosa strana*), mais fut goûté peu à peu et mis en usage (*però fu gustata a poco a poco, e messa in uso*). Et c'est chose extraordinaire comme la façon ancienne de chanter a été laissée tout d'un coup ... (*ed è cosa mirabile quanto quel modo di cantare si lasciasse in un tratto ...*).

Ainsi, à en croire ce texte, la première représentation où l'on commença, non pas même à ne plus chanter, mais à ne plus chanter *toute la pièce*, [so eine kategorische Behauptung Borghinis bezweifelt d'Ancona in seinem Quellenwerk *Origini del Teatro Italiano*, dem Rolland diese Information entnimmt] ne remonte pas beaucoup au del du commencement du XVI^e siècle. [Je nach d'Ancona handelt es sich wahrscheinlich um das Spiel »Abram und Agar« in Savonarolas Zeit.] Singulière ironie des choses, que l'innovation dramatique ait consisté, – au commencement du XVI^e siècle, à supprimer la musique du drame, – à la fin du même siècle, à l'y faire rentrer.“ (ibid. 24–25)

Nach heutigem Stand des Wissens kann man annehmen, dass im Schuldrama der Protestanten und Jesuiten eine melodramatische Aufführungspraxis der improvisierten (nicht überkommenen) Prosa üblich war. In R. M. Haas, DTÖ 55, werden wenigstens 3 Bruchstücke vom lat. Schuldrama *Sigismundus Hungariae Rex* von J. E. Eberlin (1750) belegt (vgl. H. Rauhe, MGG, Bd 15, Suppl. II, Sp. 1257). Als „Melodrama“ wurde seinerzeit auch das allegorische Spiel *Sub olea pacis et palma virtutis* von Jan Dismas Zelenka (1723 zu Ehren Karls VI. aufgeführt) bezeichnet.

Bei der Erforschung der Vorgeschichte des modernen europäischen Melodramas kann auch das Beisammensein der Schauspiele und der szenischen Musik (gewiss schon zu Shakespeares Zeiten) nicht ausser Acht stehen bleiben, obwohl diese szenische Aufführungspraxis – sowie diejenige der Mysterien, kirchlichen *devozioni*, *Sacre rappresentazioni*, Schulkomödien u. ä. – keinen speziellen Namen (Wortzeichen) trug. Von der *szenischen Musik als einer der Keimzellen des modernen Melodramas* wird weiter die Rede sein.

II. Der Begriff (Wortbedeutung) des Terminus Melodram wurde in verschiedenem Sinn gebraucht, je nach dem, vom Standpunkt welches der beiden Pole (gesprochener, poetischer, zugleich gespielter dramatischer Text – instrumentale Musik) der Wort-sinn intendiert wurde.

(1) Für den Begründer des Melodramas als moderne Kunstgattung wird allgemein J. J. ROUSSEAU gehalten, von dem aus sich der literarische Faden der Melodramgeschichte entfaltet. Zum ersten melodramatischen Werk als selbstständiger Bühnengattung wurde J. J. Rousseaus *Pygmalion* (die literarische Fassung 1762). Es wurde erst nachher (1770) vom Dilletanten Coignet komponiert und in Lyon urauf-

geführt, später von mehreren professionellen Komponisten, deren der berühmteste G. A. Benda war (ungefähr 1779), in Musik gesetzt. Als Grund von Rousseaus schöpferischer Tat pflegt allgemein sein oben zitiertes Geständnis angenommen zu werden.

Es mögen jedoch auch andere, objektiv grundlegendere Ursachen ins Spiel gekommen sein. Die reifste Periode des Aufklärungsdenkens hat nämlich anstelle der rationalistischen französischen Nachahmungsästhetik die Geschmacks- und Ausdrucksästhetik der englischen Shaftesburys Schule (Hutcheson, Harris, Avison u. a.) gestellt. Das *präromantische Lebensgefühl* des 18. Jh. zog das Gefühl (emotio) der Vernunft (ratio) der früheren Aufklärungszeit vor. Das „literarische Wort“, sogar das der Poesie, wurde als „zu abstrakt“ empfunden und man sehnte sich nach dessen emotioneller Konkretisierung, sei es mit Musik oder Gebärdensprache des Schauspielers, oder allerbeiden zugleich, wie es eben das Melodrama ermöglicht. Die Parameter des Gründerwerkes sind dafür ziemlich einleuchtend. Rousseau selbst – wie schon oben klargelegt – bezeichnete sein Werk nicht Melodrama, sondern „SCÈNE LYRIQUE“, d. h. mit einem der Poetik der Schauspielkunst entnommenen Namen. Er war auch selber bloss der Autor des Textes (angeblich komponierte er nur 2 Nummern des Werkes), den er mit deutlichen Angaben für den Tonsetzer ausgestattet hat. Die Tatsache, dass er sein Werk als „SCÈNE“ bezeichnete, lässt uns erkennen, dass er auch mit der Gebärdensprache des Schauspielers rechnete.

Das Wort „LYRIQUE“, etymologisch vom Namen des Musikinstruments Lyra abgeleitet, ist semantisch mehrschichtig. Ursprünglich mag es auf das gefühlsvolle Spiel des seit jeher beliebten Saiteninstruments verwiesen haben. Im Laufe der Zeit ist diesem Adjektiv ein übertragener Sinn zuteilgeworden, da *das Gefühlsvolle* auch auf andere Kunstaktivitäten des Menschen übertragen wurde (lyrische Poesie, lyrische Schauspielhandlung, lyrisches Lied, lyrisches Stimmungsbild u. ä.). Dem Benennungsakt des Philosophen, Schriftstellers und zugleich auch Musikers (sein Singspiel *Le devin de village*, in Paris 1753 in vollendeter Fassung erstaufgeführt, und *Dictionnaire de musique*, 1782, waren ihrerzeit sehr populär) kann man nicht den Scharfsinn absprechen, mit dem er noch einen anderen Sinn dieses Wortes vermittelte, nämlich den synekdochischen als pars pro toto (das Spiel auf der Lyra anstelle des *Musikinstrumentenspiels* überhaupt). Der Verfasser des *Pygmalion* hat ganz bewusst auf die Tradition der SZENISCHEN MUSIK angeknüpft und somit die Entwicklungsperspektiven für die neue Kunstgattung auf dieser Basis geöffnet.

Wie die szenische Musik in den Schauspielen ganz üblich eine ergänzende Rolle spielte, so wurde auch im Melodrama-Prototypus Rousseaus eine ähnliche, obwohl verstärkte Funktion von ihr erwartet, wie der Autor selbst es voraussetzte: „La phrase parlée est de quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale“ (vgl. *Fragments d'observation sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*). Das hat mit sich gebracht, dass die Musik und das gesprochene Wort *nur in einander abwechselnden Blöcken erscheinen*.

Die primäre Rolle des gesprochenen dramatischen Textes und eine nur verstärkende Aufgabe der Musik – der Anwendung der szenischen Musik im Schauspiel völlig

entsprechend – gewann bald für die neue Kunstgattung unleugbare Gunst der Schriftsteller. Selbst J. W. Goethe, der seinerzeit die Aufführung von Rousseaus *Pygmalion* in Weimar 1772 (in Vertonung von A. Schweitzer) mit voller Anerkennung begrüßte (vgl. *Dichtung und Wahrheit*), verfasste aus seiner eigenen Initiative den Text zum Melodrama *Proserpina*, den ursprünglich K. S. Seckendorf (1777) und letztlich C. Eberwein in Ton gesetzt haben. Andererseits fühlten sich auch die Komponisten dazu inspiriert, die berühmten Schauspiele mit szenischer Musik mitsamt der melodramatischen Technik auszustatten (Beethovens szenische Musik zu Goethes *Egmont*, Mendelssohns zu Shakespeares *Sommernachtstraum* und desselben zu Sofokles' *Oidipus auf Kolonos* und *Antigone*, H. Wetzlers zu Shakespeares *Wie es euch gefällt*, u. ä.).

Im Streit um die künstlerische Wesensberechtigung des Melodramas gibt es vonseiten der Literaturästhetik überzeugte Stimmen zugunsten der gesprochenen, nicht gesungenen Worte. Im Prinzip entstammen diesbetreffende Ansichten folgenden Gesichtspunkten:

(a) Das gesprochene Wort ist *nicht so pathetisch wie das gesungene* und eignet besser zu prosaischen Erzählungsformen wie Sagen, Märchen u. ä. episch anspruchsvolle Genres.

„Wenn auch nicht so sehr die rezitierte Ballade, so können wir doch das rezitierte Märchen in melodramatischer Behandlung zu rechtfertigen suchen. Gerade die Ballade war doch ursprünglich bestimmt, *gesungen* zu werden. Anders steht es um das Märchen. Die Kunstform des Märchens ist *erzählende Prosa*. Es taucht hier allerdings die Frage auf, wie sich denn die Prosaerzählung in geeigneter Weise mit Musik verbinden kann. Da wir die Forderung nach logischer Entwicklung im Aufbau eines Musikstückes trotz allen musikalischen Umstürzlertums wohl niemals aufgeben werden, so sehen wir zunächst in der Zusammenschweissung der Märchenprosa mit der nach formaler Gestaltung verlangenden Musik ein Unding, sofern wir verlangen, dass jene Prosa gesungen werden soll.

Im Melodram steht aber gerade bezüglich der direkten Verwendung der Märchenprosa die Sache nicht so schlimm. Der Erzähler bleibt Erzähler und wird nicht zum Sänger, die musikalische Seite der Darbietung tritt ganz in den Hintergrund und Aufgabe der Musik darf es nur sein, die Illusion zu erhöhen. Sie hat sich zu diesem Zwecke innerhalb bescheidener Grenzen zu halten, nur gewissermaßen einen Untergrund zu bieten, über dem sich die Deklamation erhebt. Wenn der Erzähler eine kleine Pause für nötig hält, darf die Musik etwas mehr hervortreten. Auch kann die begleitende Musik die für die Prosa des Märchens, namentlich des Volksmärchens, so charakteristischen Wiederholungen mit den gleichen Worten durch Verwendung der gleichen Motive bedeutungsvoll heben.

Die melodramatische Behandlung hätte unter den Vertonungsmöglichkeiten der Märchen die Bedeutung, dass deren ursprüngliche künstlerische Form, die der Prosaerzählung, gewahrt bleibt.“ (J. G. Daninger, 1916, 35–6)

(b) Die Musik kann besser als das bloss gesprochene Wort das dramatisch geschehende *monumentalisieren* und das nur von Worten allein *unaussprechliche ausdrücken*. Das wussten wohl die erfahrenen Theaterkünstler schon lange her, wie die Praxis der die dramatischen Worte begleitenden Musik und ihre Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele schon seit Shakespeares Zeiten, die Weisungen der „*Hamburgischen Dramaturgie*“ G. E. Lessings und nicht zuletzt auch die Praxis der Meininger, davon Zeugnis ablegen.

„Schon die Meininger wussten überall, wo Szene und Wort nicht stark und rasch genug den Eintritt der gewünschten Stimmung herbeiführten, die Wirkung der Musik heranzuziehen, wie unter anderem der tiefe Eindruck der damals sonst kaum noch theaterfähigen »Ahnfrau« Grillparzers bewies. Versetzt doch die Regie in den Stimmungsgehalt gewisser Szenen wie mit einem Zauberschlage durch einen einzigen Akkord und hilft so unter Umständen den Unvollständigkeiten von Ausstattung und Beleuchtung nach. Gerade die beim Lesen wirkungsvollsten Auftritte, wie die auf der Hamlet-Terrasse, enttäuschen leicht ohne Musik; das ganze Gebiet des Übersinnlichen, Märchenhaften bedarf ihrer, und frühere Theaterpraktiker, vgl. den auch als solchen grossen *Raimund*, setzen sie da gewöhnlich voraus.“ (M. Steinitzer, 1918, 11)

(c) Melodram als eine *synkretische Art der Wort-Ton-Verbindung* hat den Vorteil, dass das gesprochene Wort – im Unterschied von Lied, Oratorium, Kantate, Oper als *synthetische Art der Wort-Ton-Verbindung* – die spezifischen rhythmischen, metrischen u. sprachmelodischen klanglichen „Natureigenschaften“ der dichterischen Sprache nicht loswird.

„Die Metrik des gesprochenen Wortes weist eine viel grössere Anzahl von Rhythmen auf, mit ungleich mehr Abstufungen zwischen stark und schwach betonten Taktteilen (Silben), als jene der Musik; ausserdem bedient sich die Metrik des Verses viel grösserer Freiheit bei Abweichungen von der strengen Symmetrie der einzelnen Verszeilen, als es die gesungene Melodie unseres heutigen Ton-systems nachbilden kann.“ (ibid. S. 5) „Versuche, wie Heinrich Zöllners »Faust« nach dem Urtext, erzählen zu beredt, dass sich beim Singen unter Umständen die Wirkung des Wortes nicht addiert oder gar multipliziert, wie es dem Komponisten vorschwebt, sondern zum Teil einfach aufhebt.“ (ibid. S. 9)

Solche und ähnliche Verteidigung des Melodrams vom Sichtpunkt der Literatur-ästhetik gestand allerdings der Musik im Melodram nur eine behilfliche (funktionsmässig untergeordnete) Rolle zu. Auch formell wurde der Musik nur eine Ergänzungsstelle zugewiesen (die erwähnten Vorspiele, Zwischenspiele, Nachspiele, Ausfüllung der dramatischen Pausen u. ä.). Es mögen vielleicht diese Gründe gewesen sein, dass sich M. Steinitzer mit dem Wortbegriff Melodram nicht abgefunden hat und einen anderen, nach ihm mehr passenden – „*gesanglos darstellende Musik*“ – vorgeschlagen hat (A. M. Z. 22. 5. 1914). Dieser terminologische Vorschlag hat sich jedoch nicht eingelebt, weil er allzu einseitig und der vollen Breite der potenziell sich aufmachenden Möglichkeiten neuer synkretischen Kunstgattung nicht gerecht war.

(2) Der Begründer der musikalischen Linie der Entwicklung des Melodramas war GEORG ANTON BENDA (JIRÍ ANTONÍN BENDA, welcher der vielzähligen tschechischen musikalischen Emigration des 18. Jahrhunderts angehörte), erst welcher *die musikalische Form* des Melodramas aufzubauen versuchte. Die bedeutendsten Werke seines Zielstrebens sind *Ariadne auf Naxos* (1774, Text J. CH. Brandes, Uraufführung 1775) und *Medea* (Text F. W. Gotter, Uraufführung 1775). Die folgenden Stücke *Pygmalion* (dtsh. Übersetzung von Rousseaus Original, Uraufführung 1779) und *Theone* (Verfasser des Textes unbekannt, Partitur vollendet 1779, spätere Version *Almansor* und *Nadine*), sind in stilistischer Hinsicht eher ein Rückschritt. Die Ouvertüre zu *Pygmalion* zeichnet sich jedoch mit einem „ganz modernen Ton“ (Kretzschmar) aus und selbst Goethe bewertete Bendas *Pygmalion* ziemlich hoch:

„Es ist wirklich der *Pygmalion* von Benda, der noch gegeben wird; ich bin äusserst neugierig darauf. Das Stück kenne ich und habe es mehrmals gesehen; es ist ein sehr sonderbares Unternehmen, indessen ist doch Iffland viel zu klug, als dass er etwas wählen sollte, wo er nicht eines gewissen Effektes sicher wäre.“ (Brief an Schiller 25. 4. 1798, zit. nach Istel, 1906).

Von der Zeitpriorität Rousseaus vor Benda besteht kein Zweifel, wie es selbst der Autor des Textes zu *Ariadne* Brandes gesteht:

„Auch fordert die Wahrheit das Geständnis, dass ich mir nicht die Ehre der Erfindung dieser neuen Gattung von Dramen zueignen kann; diese gehört eigentlich dem berühmten Rousseau, der schon einige Zeit zuvor seinen *Pygmalion*, das erste Stück in dieser Art schrieb; auch erinnere ich mich schon im Jahre 1771 in Wetzlar einige ähnliche Versuche, wovon Herr von Goué Verfasser war, gelesen zu haben...“ (Meine Lebensgeschichte II, S. 172) – Die erwähnten „Versuche“ mögen Der Einsiedler und *Dido* von Goué gewesen sein, von denen E. Schmidt in seiner Studie *Goethes Proserpina* berichtet. (Seufferts Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte I, Weimar 1888, S. 44.)

Die Originalität von Benda kommt am besten im Vergleich des gemeinsamen und unterschiedlichen mit Rousseau zum Vorschein. Gemeinsamer ästhetischer Ausgangspunkt ist ihr *dramatisches Ideal*. Alle beide als Repräsentanten der jungen Bourgeoisie verurteilten die erstarrten Normen der alten Hofkultur, Rousseau die der französischen klassischen Tragödie (Corneille, Racine) und Lullys und Rameaus Oper, Benda diejenigen der Opera seria neapolitanischen Types. *Beide lehnten das recitativo secco der alten Oper ab und zogen das recitativo accompagnato vor*. Rousseau erwog es als eine potentielle Inspirationsquelle für die Ausdrucksmittel der neuen Kunstgattung:

„Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de force? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé: donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rythme, qui peuvent venir à l'appui.“ (*Fragments d' observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck, Oeuvres complètes*, Vol. 11, Paris /P. Dupont/ 1824, S. 271–72).

Benda hielt die operistische Fetischisierung der Melodienschönheit in der neapolitanischen Oper zum Nachteil der dramatischen Wahrheit und der Verarmung des Rezitativs in seiner „secco-Form“ für eine ästhetische Sackgasse, die paradoxerweise letzten Endes zur Verarmung auch der Musik selbst führte:

„Nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: Die Musik verliert selbst, wo man ihr alles aufopfert.“ (*Über das einfache Rezitativ*, Cramer's Magazin der Musik, I, 1783, 750f.)

Alle beide teilten die *dramatischen Reformideen des 18. Jh.*, was sich auch in der von ihnen benützten Terminologie niedergeschlagen hat: Rousseau benannte seinen *Pygmalion* „SCÈNE LYRIQUE“, Benda nannte seine *Ariadne* „DRAMA (oder auch zeitgemäss DUODRAMA) MIT MUSIKALISCHEN ZWISCHENSÄTZEN“, seine *Medea* ebenso EIN DRAMA (MIT MUSIKALISCHEN ZWISCHENSÄTZEN) und *Pygmalion* einfach EIN MONODRAMA. Der dramatischen Wahrheit halber zogen

sie lieber das einfach gesprochene Wort (gesprochene Prosa) dem gekünstelten konventionellen recitativo secco (von der Maniere der Da capo Arie u. dergl. nicht gesprochen) vor, was ihnen beiden ziemlich verlässlich – *den Weg zu Melodrama* vermitteln konnte.

Es ist ziemlich kurios, dass die theoretische Reflexion dem bedeutenden historischen Zusammenhang zwischen der Innovationsthat Rousseaus und Bendas und dem zeitgemässen Bestreben um die dramatische Reform der Oper nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet hat. Es betrifft sogar die häufig zitierte Arbeit Istels *Die Entstehung des deutschen Melodramas*, wie darauf V. Helfert (*K dějinám melodramu*) mit Recht aufmerksam gemacht hat.

Gemeinsam ist auch das technische Prinzip der abwechselnden Wort- und Musikblöcken. Seine Konkretisierung ist jedoch weit unterschiedlich. Bei Rousseau läuft sie ziemlich flächenartig vor, als musikalische Vorbereitung und Verstärkung bestimmter Stimmungszustände, wie es bei szenischer Musik zu sein pflegt. Im Fall Bendas ist sie demgegenüber weit mehr segmentiert und auf die Teilmomente „musikmalerisch“ (ikonisch) und „musikausdrucksvoll“ (indexikalisch) bezogen, der Praxis eines *recitativo accompagnato* ähnlich. Der bestehende Unterschied mag folgenderweise charakterisiert werden: *Musikalisierung des Schauspiels* (Rousseau) und *Musikalisierung der prosaischen Dialoge der Singspiele und Opera comique* (Benda). Wo Benda in seinen Werken recitativo accompagnato gebraucht (z. B. Kantate *Amynts Klagen über die Flucht der Lalage*) ist die Ähnlichkeit ganz evident: reine Gesangstimme ohne Instrumentenspiel erscheint an ähnlichen Stellen, wo der Komponist in seinen Melodramen rein gesprochenes Wort ohne Instrumentenspiel ertönen lässt. „AKKOMPAGNIERTE“ Melodramstellen, d. h. ZUR MUSIK GESPROCHENE „BEIWORTE“ (auf die Weise der altgriech. Parakatalogé) gibt es bei Benda nur selten, mehr als in *Ariadne* in *Medea*, seinem melodramatischen Gipfelwerk.

Das fortwährende Abwechseln von Wort u. Musik wurde schon zur Zeit Bendas als ein unabzuspender Nachteil empfunden. Es gesteht sogar der Textautor der *Ariadne* J. Chr. Brandes in einem seiner Briefe:

„Auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird unterbrochen. Indem er sich für das Schicksal Ariadnens lebhaft interessiert, schallt plötzlich Musik; seine Empfindung wird gleichsam abgerissen und auf diesen das Ohr kitzelnden Reiz gelenkt; er hört einige Takte; die Musik schweigt; er wirft kaum den Blick in die Bühne, so tönen wieder die Instrumente.“ (Vorwort zur Herausgabe von *Ariadne* in *Sämtliche dramatische Schriften*, Bd I, S. XXVIIIf.)

Die drohende Zerstückelung seiner Melodramen versuchte Benda mit musikalisch das Werk vereinheitlichenden Mitteln abzuwenden. Zu diesem Zweck machte er Gebrauch von den sg. *Rückkehrmotiven*, die er zwar nicht erfunden, aber wohl recht angewendet zu haben wusste. Seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele wurden nicht nur mit der entsprechenden Gefühlsatmosphäre (in der szenischen Musik war es nicht immer der Fall), sondern auch mit den angewendeten Motiven mit der dramatischen Handlung verbunden. Seine Kunst der Musikmalerei (mit einer beachtenswerten Instrumentation) ermöglichte ihm nicht nur Detailmomente der Handlung, sondern

sowohl auch deren dramatischen Sinn zu kennzeichnen (mittels der „höheren Schicht der Nachahmung“ im Sinn von CH. Batteux, *Traité des beaux arts, réduits à un même principe*, 1743). Das alles machte ihn zum eigentlichen BEGRÜNDER DER MUSIKALISCHEN GESTALT DES MELODRAMAS als neuer authentischer Kunstgattung, der auf diesem Gebiet – mit Ausgangspunkt von Singspiel und opera comique – dieselbe Reformrolle gespielt hatte wie Gluck auf demjenigen der tragischen Oper.

Der unmittelbare Erfolg seiner melodramatischen Mono- u. Duodramen war sensationell und fand viele Nachfolger (z. B. *Sophonisbe* von Neefe mit einem Versuch die Rhythmik und Tonfall des Wortes zu notieren; *Ino* u. *Cephalus und Prokris* von J. F. Reichardt, der häufiger als Benda die „Parakatalogé“-Technik „accompagnement“ genannt, d. h. gesprochene „Beiworte“ zur Musik, anwendete; *Theoderich und Elisa* von J. Mysliveček; Monodrama *Circe* von V. Praupner; weiter sogar Mozart mit zwei melodramatischen Nummern in seiner Oper *Zaide* und szenischer Musik zu *Thamos*, Beethoven mit szenischer Musik zu Goethes *Egmont*; in Russland war Monodrama *Orfej*, Text von J. B. Kujazschin, Musik von Torelli 1781 und E. I. Fomin 1792 berühmt; in Spanien *Guzman el Bueno* von T. Iriarte, in Italien *Werther*, arrangiert nach Goethe von G. Pugnani, etc.). An dem Massenerfolg der ersten Melodramen hatten die berühmten Schauspieler der Iffland Schule, Ernst v. Possart, Ludwig Wüllner, Bruno Türschmann, weiter Otylie Sklenářová-Malá u. viele andere einen nicht zu unterschätzenden Anteil, denn die damalige Erscheinungsform der Melodramen als Mono- (eine dramatische Person) und Duodramen (zwei dramatische Personen) war für die Konzertreisen der Schauspieler sehr geeignet.

Schon Rousseau machte den Schauspielern und ihrem Spiel der Geste in den längeren musikalischen Zwischenspielen seines *Pygmalion* freien Platz. Es blieb dabei eventuell noch für Tänzer und Mimen Platz, eine eben für die französische Theater- und Opern- Tradition kennzeichnende Tatsache. (Eine Rolle mag auch gespielt haben, dass zur Zeit Rousseaus J. G. Noverre eine Theorie des dramatischen Balletts entwickelte, welche die Grenze zwischen Ballett und Mimodram viel enger machte.)

Eine unveräusserliche Funktion kam der melodramatischen Kompositionstechnik in der Oper zu, wo sie das Rezitativ in spezifischen Fällen ersetzte (siehe weiter III /4/). Sogar so ein Melodram-Gegner wie H. Riemann lässt es zu:

„Das Melodram ist im allgemeinen eine ästhetische, verwerfliche Zwittergattung ... In einzelnen Fällen ist indes das M. doch zu rechtfertigen, wie im *Fidelio* ..., wo es als Steigerung gegenüber dem Gsg. erscheint (wie Leonore nachher sagt: »Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich«; d. h. in der Oper »nicht zu singen«).“ (Riemann Lexikon, hg. 1905)

Den Nachteil des unorganischen Abwechselns von Wort- und Musikblöcken, das den peiorativen Subton des Melodramas als „Zwittergattung“ mit sich brachte, war erst die romantische Epoche imstande aufzuheben.

III. Die begriffliche Sinnbedeutung des Terminus Melodram unterlag auch der ÄSTHETISCHEN GESINNUNG der betreffenden STILEPOCHEN.

(1) In der *Präromantik* und *Klassik* nahm in der bipolaren Kunstgattung des Melodrams als synkretischer Verbindung von Wort und Ton *die Poesie (das dramatische Wort)* Oberhand. Seinem Gattungscharakter nach war das Melodram in der ersten Stilperiode seiner Entwicklung im vollen Sinn des Wortes MELODRAMA, weil es eng mit der Bühne, Theater und Schauspielkunst verbunden war.

Obwohl die Präromantik und die frühe Klassik annähernd dieselbe Zeitperiode einnahmen, waren ihre ästhetische Anschauungen nicht identisch. Die frühen Klassiker, insbesondere die deutschen, waren bemüht, eine grundlegende Reform der musikalischen Dramaturgie vollbringen, sei es auf dem Gebiet des Singspiels (Benda u. a.) oder der tragischen Oper (Gluck). Die Präromantiker gingen einen anderen Weg. Unter dem Einfluss des *präromantischen Sentimentalismus* entstand sogar eine Art „VOLKSMELODRAMA“ (POPULÄR MELODRAMA), das für die breiten Massen des Volkes bestimmt war und insbesondere im postrevolutionären Frankreich (nicht nur dort) einen Massenerfolg eroberte. Die strukturelle Grundlage blieb die *szenische Musik*, die zur emotionellen Steigerung der sowieso stark emotionellen, für das breite Publikum berechneten, sentimental Stoffe diente. Dem entspricht auch die Definition des so aufgefassten Melodrams:

„Melodrama is a form of dramatic composition in prose partaking of the nature of tragedy, comedy, pantomime and spectacle, and intended for a popular audience. Primarily concerned with situation and plot, it calls upon mimed action extensively and employs a more or less fixed complement of stock characters, the most important of which are a suffering heroine or hero, a persecuting villain and a benevolent comic. It is conventionally moral and humanitarian in point of view and sentimental and optimistic in temper, concluding its fable happily with virtue rewarded after many trials and vice punished. Characteristically it offers elaborate scenic accessories and miscellaneous divertissements and introduces music freely, typically to underscore dramatic effect.“ (F. Rahill, *The World of Melodrama*, Pennsylvania State University Press, 1967, XIV)

Die präromantische Ästhetik, deren Hauptkategorie die „*Volksartigkeit*“ war und deren Repräsentanten auch die Vorkämpfer der Französischen Revolution J. J. Rousseau (*La nouvelle Héloïse, Emil*) und Denis Diderot (*Le père de famille* und *Le fils naturel* als die sg. *comédie larmoyante*) waren, hat in den postrevolutionären Jahrzehnten des 19. Jh. die volle Blüte des *populären Melodrams* in den Boulevard-Theatern (Boulevard de Saint Martin und Boulevard du Temple) mit dem Hauptrepräsentanten Guilbert de Pixérecourt zustande gebracht.

Solche Theaterstücke wie *Pixérecourts Coelina ou l'Enfant du mystère, Le Pèlerin blanc, La Femme à deux maris, Tékeli* u. insbesondere *Le Chien de Montargis ou La Forêt de Bondy* u. ä. hatten zur Zeit einen Massenerfolg (vgl. die statistischen Angaben von H. Beaulieu, *Les Théâtres du Boulevard du Crime*, Paris 1905, R. Geneva, Slatkine Reprints, 1977, 5–6), nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern Europas, wo sie einheimische Autoren inspiriert haben (in Prag z. B. *Bratrovrah (Brudermörder)* von F. Škroup auf tsch. Text von J. V. Štěpánek, u. a.).

Der präromantischen Ästhetik entspricht auch die Form und Gehalt des populären Melodrams. Die Musik spielt hier eine ganz untergeordnete Rolle und dient nur zur Steigerung der sentimental bewegten Momente des Theaterstückes (als Inter-

mezzi, Nachspiele, Stimmungsfärbung der tänzerischen und pantomimischen Nummern u. dgl.). Der dramatische Text, schematisch mit seinen Urtypen wie der ewige Bösewicht, der positive Held, das schuldlose Opfer, einige komischen Figuren etc., schildert eine Art Sieg des Guten über das Böse, je nach dem Erwartung und Geschmack der breiten Volksmassen. Die kitschige Natur des so aufgefassten „populären Melodrams“, dessen ästhetische Gesunkenheit noch Tiere und ähnliche mögliche und unmögliche, nur auf äusseren Effekt berechnete, Extravaganzen auf der Bühne multiplizierten, haben verursacht, dass das Wort Melodrama eine Zeit *einen echt peiorativen Sinn nicht los wurde*. Und es betraf nicht nur Theater und Musik; „*Melodramatisches*“ in diesem peiorativen Sinn wurde gleichfalls auf *kitschige Volks- und Hefromane sowie kitschige Bilder und Filme* bezogen.

(2) In der *Romantik*, deren ästhetische Anschauungen die Musik auf das höchste Piedestal aller Kunstarten gestellt haben, wurde DIE MUSIK zum Hegemon der Melodram-Gattung. Es entstand auch neue Gattung des KONZERTMELODRAMS. Der Einfluss der romantischen Weltanschauung übte sich auf dem Gebiet der Melodram-Gattung sowohl inhaltlich, als auch formal aus. *Inhaltlich kann man ihn folgendermassen thematisieren:*

(a) Das narrativ anspruchsvolle Epische, das eben für die melodramatische Fassung wie geeignet ist, hat sich in eine neue Form des „*lyrischen Epos*“ umgewandelt wie die treffige Benennung F. Liszts heisst (vgl. F. Liszts Aufsatz *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, 1851. – Dieser Wortbegriff Liszts zeigte sich so tragbar, dass ihn die Literaturtheorie bisher gebraucht). Als ein „*lyrisches Epos*“ wird solche Art Epos verstanden, wo die bedeutende Rolle nicht sosehr die objektive epische Handlung spielt, als vielmehr ihre unveräusserliche Reflexion von seiten des Dichtersubjekts, wie es kennzeichnend ist für Byrons *Manfred* und dessen melodramatische Fassung von R. Schumann.

(b) Im Unterschied zur früheren Zeit der Aufklärung, wo die Vokalmusik und alle mit dem Wort verbundenen Musikgattungen der instrumentalen Musik überlegen waren, wird in der *Romantik die Musik selbst* (ohne Wort) *am höchsten geschätzt*. Vor allem dafür, dass sie imstande ist, die mit blossen Worten schwierig auszudrückende Realität des menschlichen Seelenlebens zu vermitteln. Die Stelle der Klangmalerei hat die *Seelenmalerei* (O. Zich, 1924) eingenommen und auf dem Gebiet des Melodrams gewann der Pol der Musik dominierende Stellung. Die romantischen Komponisten wussten Bescheid, die Vorgänge der klassizistischen Zeit auf eine neue Art auszunützen. Die Rückkehr- oder Erinnerungsmotive der Vor-, Zwischen- und Nachspiele wurden als *Leit-* oder *Symbolmotive* bzw. *autorisierte Zitate* (O. Zich, 1924) gehandhabt. Die Gebundenheit der Vorspiele an den vorhandenen Inhalt der Melodrame kommt nicht als detaillierte Klangmalerei des Worttextes, sondern als emotionell verallgemeinerte Reflexion seines Sinns zustande. Das Vorspiel zu *Manfred* wird beispielweise als eine der besten, wenn überhaupt nicht die allerbeste Orchesterkomposition Schumanns bewertet.

(c) Zu dem bestens angebrachten Stoff für die romantischen Melodrame wurde *die Ballade als lyrisch-episches Genre*. Das Redensanspruchsvolle der epischen Erzählung

zu bewältigen, war *die Rezitation, nicht der Gesang* gut geeignet und die romantische Ästhetik hat *die lyrische Veranlagung der instrumentalen Programmmusik* soeben entdeckt. Keine andere Kunstgattung war so fähig, beides in sich so zu vereinigen als das KONZERTMELODRAM, neues Genre der melodramatischen Kunstgattung, wie die melodramatischen Balladen von Schumann, Liszt, Fibich, R. Strauss, aber auch vieler Kleinmeister wie Schillings u.a. davon Zeugnis ablegen.

Die musikalische Form des romantischen Melodrams gab sich nicht leicht und bald. C. M. Webers *Preciosa* bringt im Vergleich mit den klassizistischen Melodramen Bendas und seiner Nachfolger fast nichts neues. Auch Mendelssohn wendet in seiner meisterhaften szenischen Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* die „parakatalogisierende“ Kompositionstechnik des Wort- und Ton-Beisammenseins nur sehr vorsichtig an. Erst seit Schumanns Balladen („*Schön Hedwig*“ und „*Vom Haidenkaben*“ nach Hebbel, *Die Flüchtlinge* nach Shelley) kann man von der *Form des Konzertmelodrams* sprechen, deren Authentizität auf der parallelen Führung der relativ selbstständigen Wort- und Ton-Zonen beruht. Die neu so angefangene Stilisierung setzten dann fort F. Liszt (*Lenore* nach Bürger, *Der traurige Mönch* nach Lenau), Z. Fibich (*Štědrý den /Weihnachtstag/* und *Vodník /Wassermann/* nach K. J. Erben, *Pomsta květin /Rache der Blumen/* nach Freilligrath, *Věčnost /Ewigkeit/* nach Mayer, *Královna Ema /Königin Emma/* und *Hakon* nach Vrchlický), R. Strauss (*Enoch Arden* nach Tennyson, *Schloss am Meer* nach Uhland) und eine ganze Reihe von Kleinmeister (darunter die ihrerzeit beliebte Melodrame Schillings *Das Hexenlied* und *Jung Olaf* nach von Wildenbruch, die der Russen A. S. Arensky, V. I. Rebikov u. a.).

Obwohl Schumann das Wort „Melodram“ nicht benutzte und selber die Bezeichnung „*Balladen für Declamation mit Begleitung des Pianoforte*“ wählte, kann seine Rolle als Begründer des romantischen Konzertmelodrams nicht bestritten werden. Es gilt auch für seinen vollbewussten Nachfolger Z. Fibich, weil allebeide am vollständigsten die unausbleiblichen ästhetischen Prinzipie dieser Kunstgattung zu erkennen und zu vollenden wussten.

Syntaktisch von Belang ist:

- (a) die Verständlichkeit des gesprochenen Wortes beim Instrumentenspiel;
- (b) die tempomässige Koordination von gesprochenem Wort und Musik;
- (c) die relative Selbstständigkeit der beiden tempomässig koordinierten Ausdruckszonen, deren eigenartige Identität beibehalten und nicht gegenseitig gestört werden soll;
- (d) die semantische Bündigkeit des melodramatisch kondensierten und formgestaltenden Musiksatzes, der im semantischen Erfassen auch des punktuellen und „momentanen“ Rasters der Wirklichkeit dem Wort nicht nachstehen soll.

„Zur ersten Frage: Die klangliche Tragfähigkeit der Sprechstimme ist wesentlich geringer als die klangliche Durchschlagskraft des gesungenen Wortes, was auf der anderen Seite durch die grössere Verständlichkeit des gesprochenen Wortes aufgrund seiner nicht gesanglich deformierten Artikulation kompensiert wird. Die Respektierung dieser Tatsache erfordert vom Komponisten einen entwickelten Sinn dafür, was man als »Instrumentierung des Wortes« bezeichnen könnte, d. h. eine ausserordentliche klangliche Vorstellungskraft bei der Einschätzung von Stärke und Dauer des lebendigen, d. h. klingenden, rezitierten Wortes. Zur zweiten Frage: Das gesprochene Wort ist nicht nur weniger

klangvoll als das gesungene, sondern ist auch im Gebrauch schneller. Das erfordert eine entsprechende Beschleunigung auch des instrumentalmusikalischen Ausdrucks, der ja viel bündiger und zusammengeprägter sein muss. Eine solche Konzentration und Dichte der »musikalischen Diktion« stellt allerdings erhöhte und ganz spezielle Ansprüche an den Komponisten.

Zu weiteren Fragen: Die spezifische künstlerische Einheit von Wort und Musik ist im Melodram eine dialektische, innerlich widersprüchliche, da ihre Momente ebenso in dem durch ein und denselben gemeinsamen, gegenseitig durchintegrierten Inhalt bedingten Zusammenschluss als auch – im Gegensatz dazu – in der aus der spezifischen Verschiedenheit der Ausdrucksmittel und dem Bedarf ihrer eigenen Ganzheitlichkeit erwachsenden relativen ausdrucks-mässigen Eigenständigkeit der künstlerischen Bedeutungen bestehen. Daraus resultiert auch die Relativität der ausdrucks-mässigen Eigenständigkeit von Wort und Musik, die durch die kategorische Forderung bedingt ist, dass sich die beiden Komponenten gegenseitig nicht behindern und stören, sondern im Gegenteil zur gemeinsamen Wirkung verbinden und potenzieren sollen. Syntaktisch bieten sich hier, im Grunde genommen, zwei Möglichkeiten: entweder ein regelmässiges, treffend disponiertes Sichabwechseln der beiden Bedeutungszonen oder ihr gegenseitiges sensibles Durchkomponieren in der Gleichzeitigkeit. Die letztgenannte, künstlerisch anspruchsvollere Form ist erst ein Stilprodukt der Romantik, die Klassik bediente sich vorwiegend der elementaren ersten Form, die – man braucht es nicht zu vertuschen – bei den zeitgenössischen Kritikern eine gewisse Verlegenheit angesichts dieser künstlerischen Gattung hervorrief“ (vgl. J. Jiránek, 1994).

Die syntaktischen Prinzipien haben jedoch auch ihren nicht übersehbaren semantischen Belang:

„Die tempomässige Koordination der beiden Ausdruckszonen führte die Musik zur Notwendigkeit eines ungewöhnlich abkürzungsartigen Sich-vernehmen-lassens, stimuliert – auf dem musikalisch autonomen Boden – zum einen durch die hochentwickelte Technik des Opernrezitativs, zum andern durch den hervorbrechenden Kult der musikalischen Miniatur (insbesondere in der romantischen Klavierpoesie und Gesangslyrik). Musik als eine Zeitkunst *par excellence* gelangt so kraft der Logik der Sache zum Gegenpol der Abkürzung und der »Momentaufnahme« und nähert sich dem Wort nicht nur syntaktisch, sondern auch semantisch an. Die Musik, der als einer prozessualen Kunst die zeitlich kontinuierliche Weltdimension natürlich entgegenkommt, tritt hier dicht an die mögliche Grenze des Erfassens der zeitlich diskontinuierlichen, punktuellen Weltdimension heran.

Auf der anderen Seite reiht die bereits erwähnte »Instrumentierung des Wortes« das rezitierte Wort organisch in die Klangstrukturen des musikalischen Gewebes als ein lebendiges, klingendes Element ein und assimiliert die konkret klanglich realisierte sprachliche Intonation des rezitierten Wortes in die musikalische Intonationsstruktur. Das Wort als ein ursprünglich abstraktes sprachliches Symbol, ein konventionelles Zeichen, durch die dichterische Imagination in seinem Wesen zu einem künstlerischen Symbol (angereichert mit einem entsprechenden Mass an Ikonizität und Indexikalität) umgewandelt, assimiliert als ein lebendiges Intonationsgebilde von sich aus wiederum die in Betracht kommenden Elemente der intonationsmässig prozessualen Basis der Musik, die dann seine künstlerische Symbolik weiter potenzieren. Die höchste Stufe der konkreten künstlerischen Eindringlichkeit (jenes *hic et nunc*) verleiht daher dem Wort im Melodram gerade die Musik.“ (ebd.)

Die dominierende Rolle der Musik in der Melodramgattung war dem romantischen Stil wohl zumute und das Melodramschaffen war in dieser Zeit fast in allen nationalen Musikkulturen vertreten: in Deutschland (F. Flotow: *Die Blumenrache*, *Die Heimkehr*, *Die Harfe*, u. a.; N. Schillings: *Das Hexenlied*, *Jung Olaf*, *Kassandra*, u. a.), in Norwegen (E. Grieg: *Bergliot* und melodramatische Technik in der szenischen Musik zu Ibsens *Peer Gynt*), in Finnland (J. Sibelius: *En ensamt skidspår*, *Snöfrid* für Sprach- und Gesangchor, melodramatische Pantomime *Scaramouche* u. a.), in England

(E. W. Elgar: *Carillon, Une voix dans le désert*; F. Delius: *Paa widerne* auf Ibsens Gedicht; W. T. Walton: *Facade* für Rezitator und kleines Instrumenten-Ensemble im serialen Stil), in USA (A. Bergh: Melodram auf E. A. Poe's *The Raven*; V. Williams: *An Oxford Elegy* für Sprecher, kleinen Chor und Orchester; A. Copland: *Lincoln Portrait* mit Excerpten aus seinen Reden und Korrespondenz; *Preamble for a solemn Occasion* (Gründung der Vereinten Nationen) für Rezitator und Orchester). Die vorgelegte Auswahl repräsentiert die Stilwandlung von Romantik, Hochromantik, Spätromantik und Postromantik.

Abgesehen von Kleinmeistern, die sich mit ganz üblichen konventionellen Techniken wie ausgehaltene Akkorde, gebrochene Akkorde mit Pausen, Bassoktaven-Tremollo und dergl. zufriedenstellten (zur Jahrhundertwende gab es so eine Überproduktion solcher „Kompositionen“, die dem ästhetischen Ansehen der Melodram-Gattung nicht gut beitrugen), wussten die tatsächlichen Meister individuelle Wege zu finden. Ganz im Einklang mit der von der Romantik so geförderten Individualisierung des Schaffensprozesses.

Liszts *Lenore, Der traurige Mönch, Des toten Dichters Liebe, Der blinde Sänger* und *Helges Treue* (Liszts melodramatische Bearbeitung des gleichnamigen Liedes seines Schülers F. Draeseke), deren erste zwei künstlerisch am meisten interessant sind, sind in echtem Sinn des Wortes KONZERT-melodrame. Er wusste auch in ihnen seinen *virtuosen Klaviersatz* zur Geltung zu bringen, insbesondere in *Lenore*, wo er mit seinem ansehnlichen Oratorstil der *unterbrochenen melodramatischen Form* (Steinitzers Wortbegriff) einen Charakter rednerisch spannungsvoller Pausen zu verleihen versuchte. Trotz der musikalischen Lücken, die sich die wortüppige Erzählung Bürgers erzwang, wirkt nämlich Liszts Musikstrom auf den Hörer ziemlich einheitlich aufgrund des nachklingenden Eindrucks seiner klangbildlichen Geste. *Der traurige Mönch* ist – schon von Lenaus Gedicht aus – mehr geschlossen, was auch dem Komponisten ermöglichte, eine musikalisch kontinuierliche Form, auf die derzeiten (1860) kühne Harmonien voll von Spannung gestützt, aufzubauen. In der Kunst der Klangfarbe steht R. Strauss Liszt nicht nach, ist jedoch ein ganz anderer Künstlertyp. Auch als Komponist der Konzertmelodrame um die Wende des Jh. (*Enoch Arden* nach Tennyson, *Schloss am Meer* nach Uhland) verneint er nicht den Dramatiker, für welchen später nicht zufälligerweise das berühmte Künstlertandem mit Hugo Hofmannsthal kennzeichnend war. Auch in seinen Melodramen folgt er dem Dichterwort konsequent nach, bereichert es jedoch mit seiner ungemeinen Gabe der musikalischen Charakteristik und Porträtzeichnung. Uhlands Gedicht inspirierte ihn auch zu einer lyrisch bezwingenden Stimmungsmalerei, was der noch allzu präromantisch larmoyante Text Tennysons nicht vermochte.

Zu Gipfelmeistern des romantischen Melodrams wurden Robert Schumann und Zdeněk Fibich, die tatsächlichen Begründer der *authentisch musikalischen Form dieser synkretischen musikliterarischen Kunstgattung*. Schumann vermochte diese Form mittels seiner flächenartigen Poetisierung fein gewählter Klavierfiguren zustandezubringen, indem er die schubertsche Art der liedbegleitenden Klavierfiguration weiter entfaltete und ein neues Genre des *lyrischen Melodrams* zum Vorschein brachte.

Fibich wusste den volksartigen Ton der tschechischen Ballade auf höheren ästhetischen Niveau aufrechtzuerhalten, ohne ihre „edle Einfachheit“ verloren gehen zu lassen. In seinen Orchestermelodramen, insbesondere dem letzten (*Hakon*, dessen mythologischen Charakter er in der Bassführung des Hakon-Motivs mit melodischem Profil des Walhallsmotivs erinnerte), hat er auch auf dem Melodramgebiet die Form einer symphonischen Dichtung versucht. Damit hat er die unausbleibliche Vorbereitung für sein Gipfelwerk – *die szenische melodramatische Trilogie Hippodamia* getroffen.

(3) Zur Zeit der *Hoch-* und *Spätromantik* mit ihren Transzendenz- und Übergangstendenzen zum *Realismus* als einer neu sich durchsetzenden Lebensempfindung wurde der enge Rahmen der *Mono-* und *Duodramen* zersprengt und eine neue Art des *szenischen Melodramas* als ein VOLLSTÄNDIGES BÜHNENDRAMA SHAKESPEARISCHER PRÄGUNG ins Leben gerufen. Zum Gipfelwerk dieser historischen Tendenz ist die szenische melodramatische Trilogie Hippodamia von Zdeněk Fibich (auf das gleichnamige Drama von Jaroslav Vrchlický) geworden. Die realistische Tendenz der Zeit drückte auf eine interessante Weise zur Wende des 19. Jh. Engelbert Humperdinck aus:

„Unsere moderne Oper geht einen Weg, der zum Melodram führen muss. Mit dem in unserer Zeit liegenden Bestreben, Reales auf die Bühne zu bringen, muss sich auch eine Form finden, die sich diesem Zug der Zeit anpasst, und das ist meines Dafürhaltens die Form des Melodrams.“ (Brief vom 2. 11. 1898, zit. nach W. Humperdinck, *Engelbert Humperdinck*, Frankfurt a/M 1965, 238–9)

Die ersten Versuche um ein vollständiges, auf Dialog gestütztes Bühnenmelodrama kann man schon früher verzeichnen. S. Neukomm versuchte Schillers *Die Braut von Messina* als Bühnenmelodrama darzustellen, das Werk erwies sich aber nicht lebensfähig, ebenso wie einige weitere ähnliche Versuche von nur örtlicher Bedeutung. Unbeachtet sollten aber nicht einige technischen Vorgänge bleiben, die – obwohl nicht voll bewusst – den Weg für das künftige Bühnenmelodrama vorbereiteten, wie die Urgestalt einer GESPROCHENEN ARIE in der stellenweise parallelen Zusammenführung von gesprochenem Wort und instrumentaler Musik in den früheren *Mono-* und *Duodramen* (z. B. in J. F. Reichards *Cephalus und Prokris*, 1777), oder die Übertragung der melodischen Hauptlinie aufs Orchester in Glucks Orpheus Arie „Welch reines Licht“ u. dgl.

„*Lelio ou le Retour à la vie*“ von H. Berlioz wurde von dem Verfasser als „*monodrame lyrique*“ bezeichnet und es ist wirklich noch der alte Monodrama-Typus, bloss an Monolog gestützt mit wechselnden Flächen des gesprochenen Wortes und der Musiknummern. Das Werk verneint nicht die französische Tradition von Rousseaus Pygmalion als monodramatische „*scène lyrique*“, d. h. lyrisches, nicht dramatisches Genre.

„*Manfred, Dramatisches Gedicht mit Musik*“, wie Schumann selbst sein Werk nannte, ist ein typisches romantisches „*lyrisches Epos*“, das Byron gedichtet und Schumann in Musik gesetzt hat. Stilistisch ist es eine Musikform zwischen szenischer Musik (instrumentale Musik für Orchester und Solo Engl. Horn, Ensembles, Chorus) und Melodram. Obwohl ausser dem Protagonisten noch andere dramatischen Personen, vorwiegend märchenhafte Wesen, auftreten, spielt die grundsätzliche Rolle

nicht der Dialog, sondern der *Monolog* Manfreds. Darin weist das szenisch gedachte Orchestermelodrama Schumanns eher auf die frühere Tradition der Monodramen nach. Die musikalisch tiefergreifende Ouvertüre, welche dem künstlerischen Wert und semantischen Reichtum der Ouvertüren Beethovens nicht nachsteht, und die bisher nicht gehörte intime lyrische Poesie der rein gearbeiteten melodramatischen Nummern (besonders die Astarte-Szene und der ihr folgende Monolog Manfreds) lassen diesem Werk eine unveräusserliche Stelle in der Geschichte des romantischen szenischen Melodramas nicht absprechen, obwohl auch hier der Autor der Oper Genoveva verriet, dass er ein grosser Lyriker, nicht Dramatiker war.

Zur Jahrhundertwende entstand die szenische melodramatische Trilogie „*Gää*“ von A. v. Goldschmidt (1898), die ungedruckt blieb, und das Bühnenmelodrama *Königskinder* von E. Humperdinck (1897), der es aber später zur Operform umgestaltet hat. Die melodramatische Fassung der *Königskinder* war allerdings stilistisch nicht rein (von den 2320 Zeilen des Gedichts wurden melodramatisch nur etwa 500 Zeilen komponiert, und auch diese im Stil des gebundenen Melodrams als eine Art Sprechgesang, der stellenweise in Gesang übergang).

Zum tatsächlichen Begründer des modernen Bühnenmelodramas shakespearischer Prägung ist – ein Jahrzehnt vor der oben zit. Ansicht Humperdincks – Zdeněk Fibich geworden, der die Schauspieltrilogie Jaroslav Vrchlickýs *Hippodamie* in Musik melodramatisch gesetzt hat (*Námluvy Pelopovy/Pelops Brautwerbung*, 1889; *Smír Tantalův/Die Sühne des Tantalos*, 1890; *Smrt Hippodamie/Der Tod der Hippodamia*, 1891). Als geborener Dramatiker und zugleich erfahrener Autor von sechs Konzertmelodramen wusste er, dass selbst die allervollkommenste konzertmelodramatische Ausrüstung dem Drama weder technisch noch ästhetisch genügen kann. Es besteht ein grosser Unterschied zwischen der Rezitation eines lyrischen oder epischen Gedichts und eines dramatischen Monologs oder Dialogs, da hier die dramatische Zeit ihre souveräne Herrschaft antritt.

„Es reichte nicht mehr aus, das Wort »sensibel zu instrumentieren«, damit es verständlich ist, es war nötig, es »musikalisch dramatisieren« zu lernen, d. h. es mit Sensibilität in den Strom der dramatischen Musik einzubinden, dies unter genauer Einschätzung der dramatischen Zeit des Wortes als eines Instruments der lebendigen schauspielerischen Aktion. Der Autor der nach dem berühmten schillerschen Drama komponierten *Braut von Messina*, einer im ernsthaften, der griechischen Schicksals-tragödie angemessenen deklamatorischen Stil getragenen Oper, hat es geschafft. Er tat stilistisch nur einen kleinen Schritt weiter in der »Schauspielwerdung der ernsten Oper« oder – im Gegensatz dazu – in der »Musikalisierung des Schauspiels«. Nach wie vor hat er die leitmotivische Technik der musikalischen Typisierung von dramatischen Personen und der operngemässen Typisierung von dramatischen Situationen mittels der polaren Zweieinheit von Arie und Rezitativ angewendet, allerdings auf das Orchester übertragen und somit auch entsprechend bewegungsmässig konzentriert und besser vereinbar mit der grösseren Bündigkeit des gesprochenen Wortes gegenüber dem gesungenen.“ (J. Jiránek, 1994, 163)

Im Unterschied von Humperdinck brauchte Fibich nicht mehr sein Bühnenmelodrama zurück zur Opernform umzugestalten, weil er vermochte, die ästhetischen Vorteile beider Kunstgattungen aufs beste aufrechtzuerhalten und zusammenzuhalten. Seine Trilogie *Hippodamia* hat sich nach der Erstaufführung auf der Bühne

des tschechischen Nationaltheaters in Prag (1890–1891) bis heutzutage als lebensfähig erwiesen.

(4) In der modernen postromantischen Zeitperiode erschienen verschiedene Gattungskombinationen, in welchen angebracht ist, eher von der MELODRAMATISCHEN KOMPOSITIONSTECHNIK zu sprechen denn von Melodrama als authentischer Kunstgattung. Mit Keimen der Mischformen begegnen wir schon seit Anfang, Rousseau und Benda nicht ausgenommen. Schon *Pygmalion* wurde ausser Musik auch mit Pantomime aufgeführt (in deutscher Version mit einem Ballettauftritt von Venus (Partitur hg. in Mannheim 1778) und Benda benutzte in *Theone* auch Arioso- und Chor-Gesang und sogar Ballett. Auch in den Kompositionen von Bendas unmittelbaren Nachfolgern (Neefe, Reichardt, Zumsteege u.a.) waren solche und ähnliche Beimischungen üblich.

Unumgänglich wird die Frage nach der Proportion und Funktion dieser Beimischungen. Massgebend ist, welche Strukturkomponente des Werkes die s. g. *tektonisch verantwortliche Bindung* (Wortbegriff J. Voleks, 1961) erfüllt. Ist es die gestaltende Kraft der gesprochenes Wort- und Instrumentalmusik-Beziehung, egal ob mit der Wort- oder Musikdominanz, dann kann man von Melodram mit Teilbeimischungen anderer Gattungen sprechen. Ist es demgegenüber diejenige der Opern-, Oratorien-, Kantaten-, Ballett-Form u. ä., so kann man nicht vom Melodram als authentischer Gattungsform, sondern von angewandter melodramatischer Kompositionstechnik sprechen.

Ganz augenscheinlich ist es der Fall der angewandten melodramatischen Technik anstelle der gewöhnlichen Rezitative in den Opern, wie es schon Benda und Mozart postuliert haben. Da haben wir es mit den berühmten Stellen in Beethovens *Fidelio*, Webers *Freischütz*, Marschners *Vampyr* und *Hans Heiling*, Smetanas *Dvě vdovy* (Ladislavs Briefszene im II. Akt der *Zwei Witwen*), oftmals in den Opern R. Strauss' und vieler anderen zu tun. Nicht nur in den sprecherisch anspruchsvollen Szenen, sondern auch wo immer es um plötzliche Verwandlungen der Lebenssituationen an der Grenze von Gut und Übel ging, war Melodram in der Oper angebracht.

„Überall, wo es unheimlich und schauerlich wird, wo Geistermacht zu spüren ist, dunkle Ahnungen mächtig walten, wo es sich entscheidet, ob Leben oder Tod, an den Wendepunkten zwischen Gut und Bösen – da setzt das Melodram ein ... Das Melodram ist die Musik für die Momente des Schauderns und Entsetzens, es wurde eine poetische Macht für die Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, ähnlich, aber stärker, wie es für die Venezianer des 17. Jahrhunderts die Geister- und Schattenszenen mit den langen, mystischen Violinenklängen gewesen waren. Es behauptete sich nicht bloss, es wuchs vielmehr an Bedeutung, als sich die komische Oper der Franzosen mit der Revolutionszeit einer realeren Richtung zuwendete.“ (H. Kretzschmar, 1919, 249)

Seinem immanenten Individualisierungsbestreben zufolge wusste der romantische Stil, die kaum stabilisierten ästhetischen Normen wiederum labilisiert zu haben, und förderte immer neue, bisher unvermutete schöpferische Vorgänge. Beiseite konnten nicht einmal die zu individualisierenden Verwandlungen vom Melodrama bleiben. Sein *Monodrame lyrique Lélío ou le Retour à la vie* als Fortsetzung der Phantastischen Symphonie komponierte Berlioz für Orchester, Chor, zwei Solotenore und einen

Schauspieler, der mit einem dichterischen Kommentar das ganze Werk Solo begleitet. D. Félicien schrieb seine *Symphonie-Ode Die Wüste* für Orchester, Chor, Solotenor und Rezitator, der nur wenige Zeilen zu gehaltenen Akkorden spricht. Schon C. M. Webers Konzertmelodram *Der erste Ton* ist von einem gemischten Chor zum Schluss ausgestattet und das *Dramatische Gedicht mit Musik Manfred* von Schumann enthält ausser der symphonischen Ouvertüre 7 Melodrame (aus insgesamt 15 Nummern), wobei das gesprochene Wort auf einer Stelle auch mit der VOKALmusik zusammenfällt (derzeiten eine Neuerung).

Die postromantische Zeit setzte diese individualisierende Gattungsmannigfaltigkeit der Romantik fort und machte aus dem romantisch jeweils „Aussergewöhnlichen“ etwas fast „Übliches“. Es erschienen neue und neue Kombinationen, wo man nicht mehr von Melodram, sondern von der stellenweise gebrauchten melodramatischen Kompositionstechnik sprechen kann.

Melodramatisches Sprechen bildet ein Wesenselement des Oratorienfragments *Le Martyr de St. Sébastien* von Debussy. Schönberg arbeitet mit melodramatischer Kompositionstechnik in den *Gurre-Liedern*, den Operneinaktern *Erwartung* und *Glückliche Hand* und wurde überhaupt zum hervorragenden Schöpfer der modernen Melodramgattung (davon weiter), dem ähnlich auch A. Berg (Opern *Wozzeck* und *Lulu*). Interessante Mischformen stellen die Werke Stravinskis und der französischen Neoklassizisten dar (siehe weiter). Bemerkenswert ist die szenische Musik zu poetischen Dramen J. Zeyers *Radúz und Mahulena* und *Pod jabloní (Unter dem Apfelbaum)* von J. Suk, wo die Melodramen eine gewichtige Rolle spielen. Ein Sonderfall stellt die Oper *Tkalci* (nach G. Hauptmanns *Die Weber*) von V. Nejedlý dar, wo nicht nur einige Stellen, sondern der ganze IV. Akt melodramatisch bearbeitet wird. Ausser Prokofjev (poetisches melodramatisches Märchen *Petja i wolk*) wichen auch andere bedeutende Komponisten des XX. Jh., wie Roussel, Britten, Martinů, Křenek, Penderetzki und viele andere der melodramatischen Kompositionstechnik nicht aus.

IV. Die begriffliche Sinnbedeutung des Terminus Melodram unterliegt auch dem konkreten STILBEDÜRFNIS DER GATTUNGS-MODIFIKATIONEN.

(1) Die *expressionistische* Lebensempfindung förderte das s. g. GEBUNDENE MELODRAM. Das Adjectivum „gebunden“ bezieht sich zum Subjekt der Musik: die Gestalt des gesprochenen Wortes wird in solcher Art Melodramgattung auf irgend eine Weise den der Musik immanenten Wesensparametern – Zeitverlauf und Tonhöhe – angeglichen. Drei Möglichkeiten stehen dabei zur Verfügung: entweder nur *Zeitrhythmisierung* oder *Tonfall des Wortes*, oder *beides zugleich*:

Eine bestimmte Zeit wurde für den Urheber des gebundenen Melodrams A. Schönberg gehalten (vgl. E. Stein, 1928). Erst R. Stephan hat darauf hingewiesen (1960), dass solcher Vorgang schon bei Humperdinck vorzufinden sei. Den Keimen des gebundenen Melodrams können wir jedoch viel früher begegnen, fast schon in den historischen Anfängen der Melodramgattung bei den Nachfolgern von G. Benda. G. Neefe z. B. versuchte, in seinem Melodrama *Sophonisbe* an einer Stelle die Rhythmik und den Tonfall der Deklamation in Noten zu fixieren. Den Anlass dazu mag

wahrscheinlich ein bestimmter Vorbehalt gegeben haben, mit dem man trotz des ersten kolossalen Erfolgs der Monodramen Bendas das permanente Abwechseln von Wort und Musik aufnahm. Schon J. F. Reichardt wagte in seinen Melodramen die erwünschte „Parakatalogisierung-Technik“, d. h. das gleichzeitige Zusammensetzen von gesprochenem Wort und Musik auf die Art GESPROCHENER ARIEN. Die Koordination des Zeit- und Tonfallverlaufs der beiden so andersartigen Medien zeigte sich als ein ziemlich schwieriges Problem, das erst die spätere, romantische Zeit mit ihrem „panmusikalischen Stil“ zu lösen vermochte (Schumann, Liszt, Fibich, R. Strauss u. a.). Zu dieser Gruppe gehört auch der Verfasser der *Königskinder* (1897) E. Humperdinck, der jedoch ein Sonderfall ist, indem er – als überzeugter Wagnerianer – versuchte, die Einwände seines Meisters gegen „ein Genre von unerquicklichsten Gemischtheit“ (in der Einleitung zum II. Teil von Oper und Drama) durch eine womöglich enge Annäherung des Melodramas zu dem wagnerianischen Musikdrama abzuschaffen. Er führte in der graphischen Darstellung des gesprochenen Wortes SPEZIELLE MELODRAMATISCHE SPRECHNOTEN ein: anstatt Notenköpfen schrieb er in den Notenlinien Sternchen, mit denen er sowohl Rhythmus als auch Tonhöhen der einzelnen Silben fixierte, sodass sich der Deklamationsvortrag einer Art Halbgesang annäherte. Solchen stilistischen Vorgang bezeichnete er als „GEBUNDENES MELODRAM“.

Damit hat er jedoch seine oben erwähnte Vorstellung von der geeigneten Veranlagung des Melodrams für eine realistische Fassung des Musikspiels ziemlich problematisiert. Man konnte dabei die Verletzung und Verarmung der natürlichen Sprachäusserung nicht verhindern, wie es M. Steinitzer mit Recht konstatierte:

„Geht der Autor weiter als nötig, indem er zum Sprechen bestimmte, aber auch zum Singen ausreichende Noten gibt, so beengt er leicht die Grenzen der bloss deklamatorischen Wiedergabe mit ihrer Fülle von Betonungsmöglichkeiten und entgeht auch einem Zwiespalte zwischen beiden Ausführungsarten nicht, da der Sänger die Betonungen meist durch viel längeres Aushalten der Vokale wiedergibt, als dies dem Sprecher, will er natürlich bleiben, möglich ist. Weder nach Höhe noch nach Geltung der Noten kann sich also die Darstellung des Wortes für beide Fälle decken und beweist nur für beide, oder mindestens für einen von beiden, die Abgekehrtheit vom Praktischen. Zweifellos geht Humperdinck zu weit, wenn er den Sprechtext genau wie Gesang, nur mit Sternchen statt mit Notenköpfen schrieb, um neben der genauen Rhythmik auch die ungefähre Linie des Hebens und Senkens im Sprechton festzuhalten. Die Praxis der Ausführung ergibt auch hier so viel individuelle Verschiedenheiten innerhalb der meist gar nicht zu verfehlenden Richtung nach Höhe oder Tiefe, dass die Aufzeichnung viel Überflüssiges, ja im Einzelfalle nicht Zutreffendes bringen muss.“ (M. Steinitzer, 1919, 45–6)

Den Expressionisten kam das „gebundene Melodram“ ganz zurecht. Sie teilten die romantische Hochschätzung der Musik und die Gebundenheit des gesprochenen Wortes an die Musik war ihnen wohl zumute. Auch die Fortsetzung des romantischen individualisierenden Prozesses einer permanenten dynamischen Labilisierung der kaum stabil gewordenen ästhetischen Normen war ihnen nicht zuwider. Im Gegenteil, aufgrund ihres kennzeichnenden *Nonkonformismus* und der s. g. „*Ästhetik des Vermeidens*“ steigerten sie diesen Prozess bis zur vollkommenen Ablehnung der bisherigen Paradigmen der europäischen Musiksprache, bis zur Entstehung einer s. g. „*Antimusik*“ (Terminus von A. Schering, 1920). Die Melodramgattung passte ihnen

wohl, denn das gesprochene Wort als unmittelbar verständliches Kommunikationsmedium war gut geeignet, die Gedanken ihrer ideenreichen Kunst den Hörern zu vermitteln. Die Verfremdung der natürlichen Sprechart war ihnen auch willkommen, denn sie verstärkte die Wirkung des Ausdrucks wie jede sinnvolle Verletzung der Norm (J. Mukařovský, 1937) und war auch im Einklang mit dem nonkonformistischen Charakter ihres Schaffens.

Schon in den *Gurre-Liedern* (1900–1901) übernahm Schönberg die Technik des gebundenen Melodrams mitsamt der humperdinckschen Notation mit einem bestimmten Vorbehalt:

„Hier ist die Tonhöhennotation keinesfalls so ernst zu nehmen wie in den Pierrot-Melodramen. Keinesfalls soll hier eine gesangartige Sprechmelodie entstehen wie dort. Gewahrt bleiben muss durchaus der Rhythmus und die Tonstärke (entsprechend der Begleitung). Bei einigen Stellen, in denen es sich fast melodisch ausnimmt, könnte *etwas* (!!) musikalischer gesprochen werden. Die Tonhöhen sind nur als »Lagenunterschiede« anzusehen; das heisst, die betreffende Stelle (!!! nicht die einzelne Note) ist höher, respektive tiefer zu sprechen. Nicht aber Intervallproportionen!“ (Schönbergs Brief, zit. nach A. Berg, 1913, 93)

Die in den *Gurre-Liedern* angewandte Technik bereichert Schönberg in seinem dramatischen Einakter *Die glückliche Hand* (1910–13) mit der Übertragung dieser Technik auch auf den Chor, womit er eine Art „GESPROCHENE POLYPHONIE“ und „GESPROCHENE HARMONIK“ gewonnen zu haben glaubt. Das gebundene Melodram bringt Schönberg, nicht immer so genau, auch in seinen späteren Werken zur Geltung (in *Moses und Aron*, *Kol Nidre*, *Ode to Napoleon*, *Ein Überlebender aus Warschau*, *130. Psalm* u. a.).

Schönberg hat sich in der Notenschrift seiner Melodrame nicht bloss mit der Fixierung des Rhythmus und Tonfalls des gesprochenen Wortes abgefunden, sondern versuchte auch genauere Ausführungsweisungen für die Sprecher vorzubereiten, wie „geflüstert“, „klangvoller gesprochen“, „gesungen“ u. ä. Sein originellstes gebundenes Melodram ist *Pierrot lunaire*, für das er im Vorwort ausführliche Weisungen gab:

„Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) *nicht* zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine *Sprechmelodie* umzuwandeln. Das geschieht, indem er

1. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
2. sich des Unterschieds zwischen *Gesangston* und *Sprechton* genau bewusst wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verlässt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muss sich aber sehr davor hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.“ (Zit. nach Stephan, 1960, 188)

A. Berg folgte in seinen Opern *Wozzeck* und *Lulu* dem Vorbild Schönbergs, hat jedoch die Arten des Textvortrags noch mehr detaillisiert auf: 1. ganz natürliche Sprechweise, 2. ihre rhythmische Fixierung, 3. Sprechvortrag mit relativ festgelegter Tonhöhe, 4. derjenige mit beiderseitiger Fixierung von Rhythmus und Tonhöhe nach Vorbild von Humperdincks gebundenem Melodram, 5. halb gesungen, 6. gesungen, 7. kontinuierlicher Übergang zwischen verschiedenen Typen bis zur vollständigen Übergangsskala.

Dem von Schönberg und Berg gebahnten Weg folgten auch die Komponisten der Musica Nova, P. Boulez (*Le visage nuptial*, 1946–47), L. Nono (*La victoire de Guernica*, 1954) u. a., deren einige (L. Berio, S. Busotti, J. Cage, M. Kagel, G. Ligeti, K. Stockhausen u. a.) mit der Methode des s. g. LETTRISMUS die einzelnen Buchstaben – Vokale und Konsonanten – als phonetische Bestandteile der Sprache zur Klangform der eigenen Musikform verwandelten und dadurch die Melodramkunstgattung als synkretische Einheit des gesprochenen Wortes und der instrumentalen Musik auflösten. Ganz eigenartig haben sich in dieser Richtung die österreichischen Komponisten A. Logothetis und O. M. Zykan profiliert, welche die Rahmen des Lettrismus mit aktualisierten Ansätzen des Dadaismus und Neodadaismus überschritten haben.

Einige moderne Komponisten (W. Fortner, C. Orff, R. Wagner-Régeny, K. Weill u. a.) machten die Gebundenheit des gesprochenen Wortes an die Musik mehr lose und gewährleisteten dem Sprecher mehr Freiheit im Rhythmus und insb. im Tonfall. Bemerkenswert ist die dreilinige Notation ohne Schlüssel von W. Vogel, deren Mittellinie das dem Sprecher eigene Stimmregister bezeichnet und obere das höhere und untere das tiefere Register für den eben benötigten Ausdruck. Neben den früheren „gesprochenen Arien“ prägte Vogel auch den Typus der „SPRECHLIEDER“ (*Drei Sprechlieder* nach A. Stramm, 1925) und in seinen vokalorchestralen Werken (Kantate *Worte*, Oratorien *Thyl Claes*, *Jona ging doch nach Ninive* und *Meditatione sulla Maschera di Amedeo Modigliani*) gebrauchte er stellenweise eine *parallele Führung von Gesang- und Sprechstrom* (teilweise schon bei Schumanns *Manfred*) und SPRECHCHOR (stilistisch näher der antikisierenden Richtung von Milhauds *Les Choéphores* denn Schönbergs *Die glückliche Hand*). Ganz eigenartig setzte den postschönbergschen Weg des melodramatischen Schaffens der berühmte tschechische Modernist Alois Hába fort in *Poznámky z deníku pro recitátora a smyčcový kvartet* (Bemerkungen aus dem Tagebuch auf Worte von R. Pandulová und A. Hába), 1970.

Nicht umzugehen ist, letzten Endes, der nach der Oktoberrevolution auf die Massen berechnete expressionistische Nonkonformismus, der die umgangsmusikalische Form der DÉDRASBORY (Dě-dra-sbor etymologisch aus Arbeiter-dramatischer-Chor) und der marxistisch orientierten LEHRSTÜCKE annahm. An der Tätigkeit dieser internationalen Bewegung, an deren Proletzenen (proletarische Szenen) populäre Bühnenmelodrame mit Pantomime (analog wie Populärmelodrama an den Volksbühnen nach der Französischen Revolution) eine bedeutende Rolle spielten, nahmen die Regisseure E. Piscator, V. Meierhold, J. Honzl, und die Komponisten H. Eisler, K. Weil, P. Dessau, E. Schulhoff, V. Nejedlý, der Dramaturg B. Brecht

u. viele andere teil. In Deutschland wurde am berühmtesten das Lehrstück *Der Ja-Sager* von B. Brecht und K. Weil (1930).

(2) Die neoklassizistisch nüchterne sowie die zum Realismus tendierende ästhetische Anschauung bevorzugte demgegenüber das „LOSE“ Melodram mit einer rein synkretischen Zuordnung der beiden *frei sich entfaltenden authentischen Komponenten* (Musik und Poesie). Wie Humperdinck mit seinem gebundenen Melodram den Weg für die expressionistische Fassung des Melodrams vorbereitete, hat der künftigen neoklassizistisch nüchternen Richtung die Trilogie des Bühnenmelodramas *Hippodamia* von Zdeněk Fibich eine ähnliche Stütze geboten. Obwohl man diesem Werk die romantische Poetisierung der Antike und ihrer Helden nicht absprechen kann, ist die rein synkretische Form seiner melodramatischen Bindung von symphonischer Musik und gesprochenem Wort in dem Sinn *realistisch*, wie es Humperdinck proklamierte, selber jedoch nicht zustandezubringen wusste. Nach Fibich setzte diesen Weg in seiner szenischen Musik zu Ibsens *Fest auf Solhaug* Hans Pfitzner fort (1889), dessen Anweisung zur Aufführung der melodramatischen Stellen der Melodramhistoriker mit Recht als bemerkenswert erkannte:

„...durch Pfeile zwischen Silbe und Note sind dort »die Punkte gesteckt, zwischen denen sich die Rede hinlänglich frei bewegen kann, nur gebunden durch das Grundtempo der Musik, welches, ohne die Rücksichtnahme und das Anschmiegen im gegebenen Moment an die Rede zu verschmähen, den gesprochenen Sätzen im Grossen das Zeitmass vorschreibt« – damit Wort und Musik »unter Beibehaltung der grösstmöglichen Freiheit und Natürlichkeit ihrer eigenen Sprache sich zusammenfindet.«“ (M. Steinitzer, 1919, 46–47)

Die neoklassizistische Richtung entfaltete sich nicht zufälligerweise vor allem in Frankreich mit seiner kultivierten Wortdeklamation, die bis zur berühmten Tradition der Comédie Française reicht. Kein Wunder, dass sich an dem Melodramschaffen auch die berühmte Pariser Sechse (F. Poulenc: *L'Histoire de Babar*) sowie ihr Vorläufer und Inspirator E. Satie (*Avant-dernières pensées*, *Sonatine bureaucratique* u. a.) beteiligte. Auch die Tradition der französischen Opéra-Ballet hat ihren Einfluss ausgeübt, denn berühmte Werke mit Ballett zählen zu den MISCHFORMEN MIT MELODRAMATISCHER KOMPOSITIONSTECHNIK. 1929 gewann Paul Valéry und die Schauspielerin und Tänzerin Ida Rubinstein Artur Honegger für die Mitarbeit an einer „totale Vorstellung“ *Amphion* mit Musik, Gesang, rezitiertem Wort und Pantomime (poetische Vorlage Valéry's). Ähnliche echt französische künstlerische Atmosphäre zeichnet auch das Mimo-Melodrama *Semiramis* von denselben Autoren aus (1934). Schon 1915 gebrauchte Darius Milhaud einen *gesprochenen Chor mit Begleitung der Schlaginstrumente* in *Les Choéphores* (II. Teil der Trilogie *Oresteia* nach Aischylos in freier Übersetzung von P. Claudel), allerdings ganz anders als Schönberg, nicht als Bestandteil der klanglichen Musikform, sondern in der vorausgesetzten dramatischen Funktion der alten Griechen. In der Oper *Cristophe Colomb* (1928–30), seinem Opern-Chef d'oeuvre, erfüllt der Schauspieler-Rezitor die wichtige Rolle des Wortes als Bindungsglied unter den 27 Szenen und zugleich Claudel's reflektierenden Kommentars (ähnlich wie bei Berlioz' *Lelio*). Auch in Honeggers Oratorium

Le roi David (1921–23) für Rezitator, Soli, Chor, Orchester und Orgel verbindet der Rezitator die 27 Nummern des Werkes (ohne und teilweise mit Musikbegleitung). Eine noch grössere dramatische Rolle fällt den Schauspielern in Honeggers dramatischem Oratorium *Jeanne d' Arc au bûcher* (1934–35) zu, wo die beiden Hauptrollen, Jeanne d' Arc und der Frater Dominik, von Schauspielern dargestellt werden. Von der melodramatischen Kompositionstechnik machte Honegger noch in weiteren vokalsymphonischen Werken Gebrauch – in der Kantate für Sprecher, Soli, Gemischtem Chor, Orgel und Orchester *La Danse des Morts* (1938) und in der dramatischen Legende *Nicolas de Flue* (1930). Im Unterschied zu den französischen Neoklassikern, deren Gebrauch der melodramatischen Kompositionstechnik einen bestimmten realistischen Sinnbezug nicht verneinen kann, kultiviert Stravinskij diese Technik in dem avantgardistischen Sinn der Zwischenkriegszeit mehr „puristisch“. In *L'Histoire du Soldat à réciter, jouer et danser* (1917–18) hat das gesprochene Wort dieselbe formal poetische Funktion wie die Musik, Pantomime und Tanz, ganz ähnlich wie im Melodram *Persefone* für Tenorsolo, Gemischten- und Kinder-Chorgesang, Orchester und Pantomime, wo dem Text von André Gide vorerst die ästhetische Funktion zufällt, ebenso wie dem Text Jean Cocteaus in dem Oper-Oratorium *Oedipus Rex*.

Rein künstlerisch puristischen Zielen folgte der Theaterregisseur und Komponist Emil František Burian mit der Gründung der sg. VOICE BAND Gruppe (kleine Schauspielergruppe, die das rezitierte Wort mit einer Rahmenstütze der Schlaginstrumente bis zum musikalischen Klang zu steigern wusste, ohne in Gesang überzugehen). 1928 erhielt sie in Siena den Preis der *International Society for Contemporary Music*. Burian pflegte in seinem Prager Theater (D-34 bis zum 12. März 1941, als E. F. Burian von den Nazis verhaftet und das Theater D-41 gesperrt wurde) nach Tairows Ideal des *entfesselten Theaters* eine poetische Theaterkunst, auf eine Wort-Gesang-Instrumentalmusik-Schauspiel-Tanz und Bühnenszene-Synkrese gestützt, die eine neue Art Bühnenpoesie ins Leben hervorrufen sollte. Die Ballett und Voice-Band-Montage *Vojna* (Krieg) auf die antimilitaristischen Verse der tschechischen Volkspoesie (der klassischen Sammlung von K. J. Erben des 19. Jh. entnommen), ein Gipfelwerk E. F. Burians als Komponist und Theaterregisseur (1935), stellt eine Synthese der puristischen sowie expressionistischen Stiltendenzen der Zwischenkriegszeit-Avantgarde dar. Die nazistische Verfolgung der „entarteten Kunst“ und der zweite Weltkrieg hat der Epoche der europäischen künstlerischen Avantgarde ein Ende gemacht.

(3) Die sg. *Postmoderne* von heute lässt das NEBENEINANDER ALLER STIL- UND GATTUNGSPARAMETER auch in bezug aufs Melodram als Gattung und Form zu. Manches haben, wie schon dargelegt, die früheren Stilperioden mit ihren Mischformen vorbereitet. Es erscheinen jedoch neue bisher nicht vorkommende Kombinationen, wie davon eine Reihe von Werken Zeugnis ablegt, wie K. Pendereckis Opern *Diaboly z Loudun* (1969) und *Raj utracony* (1978 nach J. Milton), H. W. Henzes *Das Wundertheater* (1948), *Prinz von Homburg* (1958), *Versuch über Schweine* für Stimmen und Orchester (1969), W. Vogels *Das Lied von der Glocke* für Sopran und gesprochenen Doppelchor (1959), *Arpiade* für Sopran, gesprochenen Chor, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1954), *Worte* für 2 Sprecher

und 12 Streichinstrumente (1962), Opern mit weitgehender Teilnahme der melodramatischen Kompositionstechnik wie *Plameny* (Die Flammen) von J. Hanuš (1944), *Večerní shromáždění* (Die Abendsversammlung) von I. Kurz (1991), die Kantate *Otvírání studánek* (Öffnen der Brunnlein – auch in einer Filmversion) von B. Martinů (1955) u. a.

Es kommen auch neue Verbindungen vom poetischen Text und Musik zutage, wie beispielweise S. Havelkas *Pěna* (vorerst wird das ganze Gedicht *Der Schaum* von Enzensberger rezitiert, dann folgt der entsprechende symphonische Satz von Havelka), oder die bisher nicht übliche Kombination von gesprochenem Wort und elektronischer Musik, wie es mit der eigenartiger „musikalischer Chronik“ *E fontibus bohemis* von M. Kabeláč der Fall ist, etc.

In letzter Zeit kann man eine neue Welle des Interesses um Melodram registrieren. 1996 fand an der prestigigen California Universität in Stanford USA eine internationale Konferenz über das Melodram statt, der eine Reihe Konzerte mit Aufführungen von Z. Fibichs Melodramen in den USA und Kanada folgte. Im Rahmen des offiziellen Jubiläums Zdeněk Fibichs (150 Jahre von Geburt und 100 vom Tod) wurde eine internationale wissenschaftliche Konferenz über Fibich und das Melodram (Praga Oktober 2000) veranstaltet, welcher der erste Weltbewerb in der Aufführung von Melodramen folgte. Zugleich kam eine neue Einstudierung des 3. Teils von Fibichs und Vrchlickýs Trilogie *Hippodamia* (*Hippodamias Tod*) am National Theater in Prag zustande. An dem zugleich veranstalteten Melodramfestival erschienen neben den klassischen Werken auch neue Melodrame gegenwärtiger tschechischer Komponisten. Es mag wohl die Forschungsergebnisse der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Judith A. Mabary (1999) über die ausserordentliche Rolle und Bedeutung des Melodram-Schaffens für die tschechische Kultur bestätigt haben.

Die bisher unbekannte Entfaltung der technischen Medien, insb. der Fernseh-technik und ihrer Möglichkeiten, lassen auch bisher unvermutete Überraschungen auf dem Feld der Wort-Ton Verbindung erwarten. Es wäre jedoch bedenklich, den Wortbegriff Melodram unbegrenzt zu erweitern, wie es beispielweise H. Rauhe tut, wenn er vom Film als melodramatischer Sonderform spricht (MGG, Suppl. II, Bd 16, 1262–63). Solche Termini wie szenische Musik, Oper, Filmmusik beziehen auch das zufällige Vorkommen des gesprochenen Wortes ein. Sollte es sich um den Fall einer gewichtigeren Funktion des gesprochenen Wortes handeln, so sind die bisherigen Termini *Mischform* und *melodramatische Kompositionstechnik* wohl angebracht.

LITERATUR

- Abert H., Antike, in: Handbuch der Musikgeschichte, hg. von G. Adler, Frankfurt a/M 1924, S. 27.
d'Ancona A., Origini del teatro in Italia, Firenze 1877.
Austen R., Les premiers mélodrames français comparés aux modèles allemands, Paris 1912.
Batka R., Der Kampf um's Melodram, in: N. M. R., Praha 15. 3. 1897; Melodramatisches, in: Musikalische Streifzüge, Leipzig 1899.
Beaulieu H., Les Théâtres du Boulevard du Crime, Paris 1905.
Beck G., Darius Milhaud, Paris 1949.

- Bellen E. C. van, *Les origines du mélodrame*, Utrecht – Paris 1927.
- Berg A., Arnold Schönberg, *Gurrelieder*, Führer, Wien 1913.
- Besch O., Engelbert Humperdinck, Leipzig 1914.
- Brandes J. Ch., *Cramers Magazin der Musik*, I, 1783; *Meine Lebensgeschichte*, I, II, Berlin 1799–1800.
- Brückner F., Georg Benda und das deutsche Singspiel, *SIMG V*, S.571; Zum Thema „Georg Benda und das Monodram“, *SIMG VI*, S. 496.
- Callegari M., Il melodramma e P. Metastasio, in: *RMI 26*, 1919, S. 518, *RMI 27*, 1920, S. 31, 458.
- Clément F., *Liturgie, musique et drame du Moyen Age*, in: *Annales archéologique*, 1847.
- Christ W., *Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama*, in: *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der Königl. bayr. Akademie der Wissenschaft*, XIII, München 1875.
- Collaer P., *La Musique Moderne*, Bruxelles 1955.
- Coussemaeker E., *Les drames liturgiques*, 1860.
- Crocioni G., *L'Alidoro o dei primordi del melodramma*, Bologna 1938.
- Daninger J. G., *Sage und Märchen im Musikdrama*, Praha 1916.
- Drake J. D., *The 18th-century Melodrama*, in: *MT 112*, 1971, S. 1058.
- Druskin M. S., *Igor Stravinskij*, Moskva 1974.
- Eggebrecht H. H., *Lehrstück*, Artikel in *Riemanns Musik Lexikon*, Sachteil, 1967.
- Fassini S., *Commemorazione della riforma melodrammatica*, Firenze 1895; *Il melodramma italiano a Londra al tempo del Rolli*, *RMI*, Firenze – Torino – Roma 1912, S. 35, 575.
- Fischer J. F., *Scénická hudba*, *Tempo*, 20, Praha 1947–48.
- Giazotto R., *Il melodramma a Genova nei sec. XVII e XVIII*, Genova 1941.
- Ginisty P., *Le mélodrame*, Paris 1910.
- Helfert V., *K dějinám melodramu*, *Dalibor*, 30, Praha 1908, S. 296, 306, 320; *Jiří Benda*, I, II/1, Brno 1929, 1934.
- Haas R., *Geschichtliche Opernbezeichnungen*, Fs. H. Kretzschmar, Leipzig 1918.
- Heilman R. B., *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience* Seattle – London 1968.
- Hodermann R., *Georg Benda*, Coburg 1895.
- Henke J., *Síla slova. O tak zvané sborové recitaci*, Praha 1963.
- Hostinský O., *O melodramatu*, *Lumír*, Praha 1885, S. 55, 71; *Jiří Benda o recitativu*, *Dalibor*, 30, Praha 1908.
- Hudec V., *Zdeněk Fibich*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica* 62, Praha 1971.
- Humperdinck W., *Aus der Entstehungszeit der „Königskinder“*, in: *ZfM*, 115, 1954; Engelbert Humperdinck, Frankfurt a/M 1965.
- Istel E., *J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion“*, *BIMG*, H.1, Leipzig 1901; *Die Entstehung des deutschen Melodramas*, Berlin – Leipzig 1906; *Einiges über Bendas „akkompanierte“ Monodramen*, *SIMG VI*, S. 179.
- Jansen A., *Jean Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884.
- Jiránek J., *Vít Nejedlý*, Praha 1959; *Burianův přínos k slohovému vývoji české hudby meziválečného období*, *Hudební věda*, 8, 1971; *Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs*, in: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*, hg. von W. Bernhart, Tübingen 1994, S. 153; *Zdeněk Fibich, Master of Stage Melodrama and Lyric Miniature*, in: *Czech Music, The Journal of The Dvořák Society for Czech and Slovak Music*, Vol. 19, 1995–96, S. 117; *The Specificity of Melodrama as a Musico-Literary Art Species. Paper on the International Conference on Melodrama at Stanford University 1996*, mschr.; *Zdeněk Fibichs szenische melodramatische Trilogie Hippodamia*, in: *Festschrift Ch. H. Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von A. Beer, K. Pfarr und W. Ruf, 2 Bde, Tutzing 1997; *Zdeněk Fibich*, *AMU*, Praha 2000.
- Keldysch J. W., *Fomin und das russische Musiktheater des 18. Jh.*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, IX, 1967, S. 305.
- Kladiva J., *E. F. Burian*, in: *Jazz Petit No 14*, hg. von K. Srp, Praha 1982.
- Krones H., *Dada-Provokation und Antikunst*, in: *Provokation in der Musik*, Lubljana 1993, S. 141.
- Kretzschmar H., *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919.
- Landormy P., *La Musique Francaise après Debussy*, Paris 1943.
- Landowski M., *Honegger*, Paris 1957.

- Lessing G. E., Über die musikalischen Zwischenspiele, in: Hamburgische Dramaturgie, 1769.
- Lugli A., Il melodramma, l'ultima geniale creazione del rinascimento, Milano 1921.
- Mabary J. A., Popular Melodrama in the Czech Lands. From the Paris Boulevard du Crime to Prague's Stavovské divadlo, in: Czech Music, The Journal of the Dvořák Society for Czech and Slovak Music, ed. G. Melville-Mason, London 1997–8, vol. 20, S. 142; Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and Word, Saint Louis Missouri 1999.
- Marcoux J. P., Guilbert de Pixérecourt: French Melodrama in the Early Nineteenth Century, in: Studies in French Theatre, vol.1, New York 1992.
- Martens H., Das Melodram, Mus. Formen in hist. Reihen, XI, Berlin 1932.
- Mason J. F., The Melodrama in France, Baltimore 1912; The Melodrama from the Revolution to the Beginning of Romantic Drama, 1791–1830, Baltimore 1912.
- Mila M., La nascita del melodramma, in: RMI 56, 1954, S. 307.
- Miragoli L., Il melodramma italiano nell'ottocento, Roma 1924.
- Mozarts Briefe, ausgewählt und hg. von A. Leitzmann, Leipzig 1910, S. 126.
- Mukařovský J., La norme esthétique, in: Travaux du IXe Congrès International de Philosophie, t. XII, La Valeur: Les normes et la réalité, IIIe Partie, Paris 1937; Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: Studie z estetiky, hg. von K. Chvatík, Praha 1966.
- Nejedlý Z., Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu, Praha 1901.
- Palla H., Hippodamia, trilogie melodramatu, Praha 1894.
- Pilková Z., Das Melodram Jiří Bendas im Zusammenhang mit der Mozartproblematik, in: Bericht über die Prager Mozartkonferenz 1956; Dramatická tvorba Jiřího Bendy, Praha 1960.
- Plutarchos, Peri musikés, in: Plutarchus, Moralia, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum, vol. VI, fasc. 3, ed. K. Ziegler – M. Pohlenz, Leipzig 1953.
- Pougin A., Jean Jacques Rousseau Musicien, Paris 1901; Proceedings of the International Conference on Zdeněk Fibich (1850–1900) and Melodram, Praha octobre 2000, wiss. Redakteur J. Jiránek, wiss. Rezensenten J. Vičar und W. Bernhart, Redaktoren J. Fojtíková und V. Šustíková, Praha 2001.
- Pseudo-Aristoteles de rebus musicis problemata, in: Musici scriptores graeci, hg. von C. von Jan, Leipzig 1895.
- Raabe P., Liszts Schaffen, Stuttgart – Berlin 1931.
- Rahill F., The World of Melodrama, Pennsylvania State University Press 1967.
- Rauhe H., Artikel Melodram, in: MGG, Bd 15, Suppl. II, Sp. 1257.
- Redlich H. F., Alban Berg, Wien 1957.
- Reichardt J. F., Musikalisches Kunstmagazin, 2 Bde, Berlin 1782, 1791; Musikalischer Almanach, Berlin 1796.
- Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd I, T. I Die Musik des Altertums, Leipzig 1919.
- Rolland R., Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Paris 1895; reprint ders. L'opéra avant l'opéra, in: Musiciens d' autrefois, Paris 1908, S. 615; Origines de l'opéra, Revue de Paris 1904, S. 615.
- Rousseau J. J., Lettre sur la musique française, Aux deux Ponts. Oeuvres de Rousseau, tome 15–16, S. 205; Observations sur l'Alceste de M. Gluck, Aux deux Ponts. Oeuvres de Rousseau, tome 15–16, S. 267; Dictionnaire de musique, Aux deux Ponts. Oeuvres de Rousseau, tome 17–18.
- Salmen W., Johann Friedrich Reichardt, Freiburg i/B, 1964.
- Schering A., Die expressionistische Bewegung in der Musik, in: Einführung in die Kunst der Gegenwart, 1920.
- Schmidt E., Goethes Proserpina, in: Seufferts Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, Bd I, Weimar 1888, S. 44.
- Schubart Ch. F. D., Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784) hg. von L. Schubart, Wien 1806.
- Schumacher G., Gesungenes und gesprochenes Wort in Werken Wladimir Vogels, AfMW, XXIV, 1967.
- Schüz A., Wagners Dramen und das Melodram, in: A. M. Z., Berlin 1905, S. 617.
- Sollerti A., Le origini del melodramma, Torino 1903; Precedenti del melodramma, Rheinische Musikzeitung, 1903, S. 207, 466; Gli albori del Melodramma, Milano 1905; Primi saggi del melodramma giocoso, in: RMI XII, 1905, S. 814, XIII, 1906, S. 91.
- Specht R., Richard Strauss und sein Werk, Bd II, Leipzig – Wien – Zürich 1921.
- Stein E., Vom Melodram, in: Musikblätter des Anbruch, X, 1928.

- Steinitzer M., *Gesanglos darstellende Musik*, A. M. Z. 22. 5. 1914; *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams*, Leipzig 1919.
- Stephan R., *Zur jüngsten Geschichte des Melodrams*, AfMW XVII, 1960, S. 183.
- Subira J., *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, 2 Bde, Barcelona 1949, 1950.
- Tiersot J., *Jean Jacques Rousseau*, Paris 1912.
- Valle N., *Origini del melodramma*, Roma 1936.
- Veen Van der, *Le mélodrame musicale de Rousseau au romantisme, ses aspect historiques et stylistiques*, Gravenhage 1955.
- Vogel W., *Der moderne Sprechchor*, in: NZM 121, 1960.
- Volek J., *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*, Praha 1961.
- Vysloužil J., *Hudobníci 20. storočia*, Bratislava 1981.
- Wieland Ch. M., *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*, in: *Wielands Werke*, Bd 14, 1773–83.
- Wörner K. H., *Robert Schumann*, Zürich 1949.

TO THE HISTORY AND THEORY OF MELODRAMA

Summary

The term “melodrama” has come, in the current sense of the word, to have the established meaning of a syncretic joining of the recited word with instrumental music, which respects the relative independence and separateness of both parallel layers as opposed to the interconnection implied by the term synthetic (as used with regard to songs, choruses, cantatas, oratoria, operas and the like) in which music engulfs or swallows up the spoken word, changing it to a suitable “deformation” as an inseparable part of its own specific form. From the historical perspective, the term “melodrama” has gone through certain changes, homonymic (this term was used when referring to original Italian opera) as well as synonymic (In ancient Greece, the term “paracatalogue”, that is “words or speech added to music” and, in the era of Benda, the words “monodrama” or “duodrama” were used to mean a monologue of one or two dramatic figures).

J. J. Rousseau and J. A. Benda are considered to be the founders of modern European melodrama. Both express a distaste for “recitativo secco” and the non-dramatic conventions of old Italian and French court opera and attempt, via singspiel, to effect a dramatic reform analogous to what Gluck accomplished with opera. Their departure points, however, differ from one another. Rousseau, who himself was a composer as well, was above all a writer, who endeavoured to musically lyricize the dramatic word (he rejected the supposed lack of musicality of the French language in particular). At the same time, he had an enlightened spirit with regard to the priority of the word over music and became the founder of a literary line of the development of melodrama and its conciliation with other dramatic forms (ballet, “mimodram”). Benda, on the other hand, was a composer who hung on to, in that syncretic artistic form, a primary respect for music and became a pioneer of the musical form of melodrama and the evolutionary line arising therefrom.

The tectonic priority of this or that component unfolded in accordance with historical transformations of styles and genres. Classic style placed the main emphasis on the word, in the spirit of enlightened rationalism, and so it was no accident that the 18th century was the very time in which there was great interest in the new syncretic artistic form on the part of writers themselves. After the Great French Revolution, in that strange period of the rebirth of preromantic esthetics, “folkiness” or popular character, the so-called popular melodrama was born, aimed on purpose at a broad range of classes of society. This discredited the term melodrama, making it a surrogate for kitsch and kitchiness (a source of the pejorative naming of literature, film and the like as being “melodramatic”). Benda’s sometime endeavour to create a melodramatic musical form finally found its application in romanticism, which placed music on an esthetic pedestal above all other forms of art. A new form, concert melodrama, was formed and, in neoromanticism, a modern scenic melodrama as well, based upon dialogue. The peak thereof is represented by the Shakespearean dramatic trilogy Hippodamie by Z. Fibich based on the original stage play by J. Vrchlický. Expressionism continued further down the path of romantic dominance of music over the spoken text by heavy usage of so-called “bound” melodrama (by this it is meant that the words are tied to the music). The spoken elements were regulated rhythmically as well as in terms of the direction and shape of the melodic line, in some cases both and did not even hesitate to float freely between recitative and singing or vice versa. Neoclassicism, on the other hand, developed a so-called mixed melodrama (with both choral and solo singing, with ballet, mimodrama and the like), the ancestors of which we have seen from the very beginning (as in Rousseau’s Pygmalion). If, in the mutual proportions of utilitarian types of music, melodrama plays only a limited role (as in a whole series of operas in which recitatives were replaced by melodrama, as well as in the great oratory, cantata and dramatic compositions), it is better to speak of utilitarian melodramatic technique rather than of melodrama itself. This is also true for contemporary postmodernism, which places various historic styles, kinds and genres side by side, synchronistically.

K DĚJINÁM A TEORII MELODRAMU

Résumé

Pojem „melodram“ se ustálil v dnešním smyslu jako *synkretické* spojení recitovaného slova a instrumentální hudby, které respektuje relativní svébytnost a samostatnost obou paralelních pásem na rozdíl od propojení *syntetického* (píseň, sbor, kantáta, oratorium, opera apod.), v němž hudba pohlcuje mluvené slovo, proměňujíc ho s příslušnou „deformací“ v nerozlučnou součást své vlastní specifické formy. Historicky prošel pojem „melodram“ určitými proměnami, *homonymicky* (termínem melodram označována původně italská opera) i *synonymicky* (v antickém Řecku užíván termín „parakatalogé“, tj. k hudbě „přidaná slova či řeč“; ještě v době Bendově

užívána slova „*monodrama*“ či „*duodrama*“, šlo-li o monolog jedné či dvou dramatických postav).

Za zakladatele moderního evropského melodramu jsou považováni J. J. Rousseau a J. A. Benda. Oba sdílejí odpor vůči „recitativu secco“ a nedramatické konvenci staré italské i francouzské dvorní opery a pokoušejí se na poli singspielu o analogickou dramatickou reformu jako Gluck v opeře. Jejich východiska jsou však různá. Rousseau, jenž sám rovněž komponoval, byl především spisovatel, který usiloval o hudební zlyričtění dramatického slova (odmítal zejména údajnou nehudebnost francouzské řeči). Vycházel přitom v osvícenském duchu z priority slova a stal se zakladatelem *literární* linie vývoje melodramu a jeho smíšení s jinými dramatickými druhy (balet, „mimodram“). Benda naproti tomu byl skladatel, který upínal v tomto synkretickém uměleckém druhu hlavní zřetel k hudbě a stal se průkopníkem *hudební formy* melodramu a na ní založené vývojové linie.

Tektonická priorita té či oné složky se odvíjela podle historických proměn stylů a žánrů. Klasicistní sloh kladl v duchu *osvícenského racionalismu* hlavní důraz na *slovo* a ne náhodou právě v 18. století projevovali velký zájem o nový synkretický umělecký druh i spisovatelé. Po Velké francouzské revoluci, ve zvláštním mezidobí oživení *preromantické estetiky* „*lidovosti*“, vznikl tzv. *populární melodram*, zaměřený vědomě na široké lidové vrstvy, jenž zdiskreditoval pojem melodramu jako surogát kýče a kýčovosti (pramen pejorativního označování „melodramatická“ literatura, „melodramatický“ film apod.). Někdejší úsilí Bendovo o utváření hudební formy melodramu došel svého uplatnění až v *romantismu*, který postavil hudbu na estetický piedestal všech druhů umění. Vznikl nový útvar *koncertního* melodramu a v novoromantismu i moderní *scénický melodram*, založený na *dialogu*. Vrchol představuje shakespeareovský dramatická trilogie *Hippodamie* Z. Fibicha na původní činohru J. Vrchlického. Expresionismus postoupil dále na cestě romantické dominance hudby nad mluveným textem tím, že hojně využíval tzv. melodram „*vázaný*“ (roz. na hudbu vázaný), reglementoval u řečové složky rytmus, směr a podobu melodické linie, případně obojí, a neváhal ani před plynulými přechody mezi recitací a zpěvem resp. naopak. *Neoklasicismus* naopak rozvinul tzv. melodram *smíšený* (se zpěvem sólovým i sborovým, s baletem, mimodramem apod.), s jehož zárodky jsme se setkali již na počátku (u Rousseauova *Pygmalionu*). Jestliže při vzájemné proporcí užitých druhů připadá