Theaterwissenschaft

Christiane Plank

Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts

Eine musikdramatische Ausdrucksform

Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 3

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und
Prof. Dr. Jürgen Schläder

Institut für Theaterwissenschaft der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Bibliografische Information
Der Deutschen Bibliothek

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

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2003

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2005

ISBN 3-8316-0247-6

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

Vorwort 9

1 Die Fragestellung 11

2 Die melodramatische Szene in der Oper – eine Adaptation des deutschen Bühnenmelodrams
2.1 Der Entstehungskontext 15
2.2 Die Diskussion um die Sprachfähigkeit der Musik im 18. Jahrhundert ... 19
2.3 Das Bendasche Bühnenmelodram als Experimentierfeld musiksprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten 23
2.3.1 Die sprachlich-szenische Textgrundlage 25
2.3.2 Die musikalische Struktur in *Ariadne* und *Medea* 30
2.4 Die dramaturgische Struktur einer melodramatischen Szene: Schuberts *Fierrabras* (I/Nr. 4) 49
2.5 Zusammenfassung 52

3 Die musikalische Vermittlung theatraler Räume in melodramatischen Szenen 55
3.1 Inzidenzmusik: Lortzings *Wildschütz*, Schuberts *Der vierjährige Posten* und *Des Teufels Lustschloß*, Lehárs *Giuditta* (Nr. 10) und Bizets *Carmen* ... 56
3.2 Programmatische Musik
3.2.1 Konkretisierung durch Sprache, Geste und Szene: Marschners und Lindtpaintners *Vampyr* 71
3.2.2 Referentielle Deutungsfunktionen 75
3.2.2.1 Teichoskopie: Schuberts *Fierrabras* (II/Nr. 17) 77
3.2.2.2 Brief-Szenen: Marschners *Schloß am Ätna* und Tschaikowskijs *Eugen Onegin* 80
3.2.2.3 Zusammenfassung 86
3.3 Verwendung charakteristischer Motive 87
3.3.1 Der Raum und seine Bedeutung für die musikalische Reminiszenz: Kauers *Donauweibchen* und Thomas' *Mignon* 88

3.3.2 Motivische Reminiszenz als Darstellungsmittel innerer Handlungsräume: Weigls *Die Schweizerfamilie*, Lehárs *Giuditta* (Nr. 20), Strauß' *Die Fledermaus*, Verdis *La traviata* und Lortzings *Undine* 101
3.3.3 Zusammenfassung 115
3.4 Grenzbereiche des Melodrams
3.4.1 Das Problem von Form und dramatischer Aussage: Marschners *Hans Heiling* (Nr. 7) 117
3.4.2 Pantomimisches Melodram: Ries' *Liska oder die Hexe vom Gyllensteen* und Aubers *La Muette de Portici* 121
3.4.3 Musikalische Topoi: Müllers *Das Sonnenfest der Braminen*, Marschners *Vampyr* (Nr. 1), Lindtpaintners *Bergkönig* und Verdis *Macbeth* 128
3.4.4 Das musikalische Entwicklungsprinzip: Hoffmanns *Undine* und Marschners *Hans Heiling* (Nr. 14) 135
3.4.5 Das Melodram – kein Rezitativersatz: Mozarts *Zaide*, Bizets *Carmen* und Gounods *Faust* 143

4 Zeitstrukturen der melodramatischen Szene
4.1 Überlegungen zu „Zeit" und „Gleichzeitigkeit" in der Oper 147
4.2 Die besonderen Zeitverhältnisse im Melodram
4.2.1 Der innere Zeitverlauf – Marschners *Hans Heiling* (Nr. 12) 152
4.2.2 Äußere und innere Handlung – Beethovens *Fidelio* 155
4.2.3 Das situative Moment – Webers *Freischütz* 162
4.3 Zusammenfassung 167

5 Poetik der melodramatischen Szene 169

Literaturverzeichnis 177

Notenanhang 185

1 Die Fragestellung

> Die Pointe der Melodram-Sequenzen bei Beethoven, Weber und Marschner könnte darin bestehen, daß hier noch ein Raum offengehalten wurde für inhaltliche Momente, die sich tondichterischer Verfügung in gewisser Weise entziehen.[1]

Die melodramatische Szene als besondere Ausdrucksform musikdramatischer Gestaltung läßt völlig andere dramaturgische Prinzipien als das Bühnenmelodram Bendascher Prägung erkennen – mit dieser These soll die Zielsetzung dieser Studie formuliert werden. Widmen sich selbst jüngere Publikationen zum Melodram unter anderem dem historischen und ästhetischen Entstehungskontext von Bühnen- und Konzertmelodram[2], dem Wort-Ton-Verhältnis[3] oder musikwissenschaftlichen Detailfragen[4] (etwa Pilkovás Untersuchung zu den Bendaschen Bühnenmelodramen), so steht eine Untersuchung der dramaturgischen Anlage melodramatischer Szenen, ihrer theatralen Funktion sowie dem damit verbundenen spezifischen Ausdrucksgehalt immer noch aus.
Augenscheinliche Ähnlichkeiten von Bühnenmelodram und melodramatischer Szene haben bislang eine eingehende Differenzierung überflüssig erscheinen lassen, denn geradezu übereinstimmend wird die melodramatische Szene in der wissenschaftlichen Diskussion als Topos des „Wunderbaren"[5] beschrieben und somit ihr Ausdruckspotential auf die Darstellung „unheimlicher und finsterer Mächte"[6] beschränkt. Die Feststellung, eine melodramatische Szene enthalte überwiegend „mysteriöse Situationen"[7] oder Szenen des „Unheimlichen und Schaurigen"[8], treffen zwar auf einige Beispiele wie *Fidelio*, *Freischütz* oder auch auf *Das Schloß am Ätna* zu, doch umschreiben sie nur die atmosphärische Stimmung der Szene, aber weder die dramaturgische Konzeption noch die damit verbundene Konsequenz für die Figurencharakterisierung. Palmer beschreibt in seinen Ausführungen zu Heinrich Marschner die „melodramatic technique of composition in opera" als eine Charakterisierungsmöglichkeit für „intensely emotional situations"[9], ohne jedoch im Rahmen dieser Feststellung auf die entsprechende dramaturgische Konzeption einzugehen. Selbst innerhalb der jüngsten lexikalischen Zusammenstellung zum Melodram definiert Schwarz-Danuser die suggestive Wirksamkeit einer melodramatischen Szene als eigentliches Charakteristikum, das sie insbesondere dann eingesetzt sieht, wenn sich die „Szenerie verfinstert und es unheim-

---

1 Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will, S. 13.
2 Vgl. Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater – Das Melodrama des 18. Jahrhunderts; Ulrike Küster: Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert.
3 Vgl. Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst.
4 Vgl. Zdenka Pilková: Die Melodramen Jirí Bendas und die Anfänge dieser Gattung, in: Christine Heyter-Rauland/Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Untersuchungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.
5 Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 391.
6 Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, S. 12.
7 Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 389.
8 Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper, S. 249.
9 Allen Dean Palmer: Heinrich August Marschner, S. 227.

lich wird"[10]. Kühn unternimmt den Versuch, sich dem Melodram über die stimmästhetischen Ausdrucksqualitäten zu nähern. In dem für die folgenden Ausführungen entscheidenden Kapitel über melodramatisches Sprechen innerhalb der Oper bleibt er jedoch einen tatsächlichen dramaturgischen Beweis schuldig, wenn er im Falle der entsprechenden Szene aus Bizets *Carmen* das melodramatische Sprechen als „handlungsbezogen dynamisch"[11] beschreibt. Dem „melodramatischen Lesen", welchem Kühn ein eigenes Kapitel widmet, wird nach diesen gewählten Beschreibungskriterien eine sinnfällige dramaturgische Bewertung vorenthalten, denn seine Interpretation reduziert die melodramatische Szene allein auf die Ausdrucks- und Vortragsqualität der textlichen Ebene. Das melodramatische Sprechen deutet Kühn im Sinne eines „musikalischen Realismus"[12], bei dem das Abweichen vom Belcanto-Gesang innerhalb der veristischen Oper die Funktion eines „durch keine (Opern-)Konvention mehr zu bändigenden elementaren Gefühls" erfüllt. Dieser „emotionale Kontrollverlust"[13] beschreibt jedoch nur eine Facette des Wirkungseffektes einer melodramatischen Brief-Szene.
In allen erwähnten Untersuchungen blieb bis dahin unberücksichtigt, daß die melodramatische Szene nicht erst in der romantischen Oper des mittleren 19. Jahrhunderts eine eigene Ausdrucksqualität neben den feststehenden Formteilen wie Rezitativ und Arie herausgebildet hat. So weist die melodramatische Szene bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert, etwa in Kauers *Donauweibchen* (1798) und Weigls *Schweizerfamilie* (1809), eine signifikante Erscheinungsform des musikdramatischen, gestischen und mimischen Ausdruckspotentials sowie der räumlichen Charakteristik auf, die auch für spätere melodramatische Szenen verbindlich bleibt, gleichgültig, ob es sich dabei um Thomas' Opéra comique *Mignon* (1869) oder um Lehárs Musikalische Komödie *Giuditta* (1934) handelt. Diese historische Beobachtung kann somit als Beweis dafür genommen werden, daß das Melodram keinesfalls nur als Ausdrucksmittel innerhalb der Deutschen romantischen Oper zur Unterscheidung von realer und phantastischer Welt definiert werden kann[14], auch greift eine Definition, welche die melodramatische Technik lediglich als eine „Verquickung von Sprache und Musik im Sinne der romantischen Einheitskunst"[15] interpretiert, zu kurz.
Versucht man also, um diesen historischen Sachverhalt zu erklären, einen systematischen Ansatz, bei dem man melodramatische Szenen aus verschiedenen Genres des Musiktheaters unterschiedlichster Entstehungszeit vergleicht, so entdeckt man konzeptionelle Gemeinsamkeiten, welche durch die Einführung einer Raum-Zeit-Achse in ihrer dramaturgischen Funktion beschrieben werden können. Dieses Untersuchungskriterium ergibt sich dabei insbesondere aus dem musikalischen Gestaltungsprinzip einer melodramatischen Szene, das die Etablierung konkreter theatraler Räume deutlich werden läßt. Der sinnlich von der Figur erfahrene Raum, als Repräsentant eines äußeren Ereignisses, trifft in seiner musikalischen Vermittlung innerhalb einer melodramatischen Szene auf einen unmittelbar sprachlich artikulierten Gefühlsausdruck.

---

10 Monika Schwarz-Danuser: Melodram, in: MGG, Sp. 75.
11 Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 244.
12 Ebda., S. 248.
13 Ebda.
14 Vgl. Beate Heinel: Die Zauberoper, S. 293.
15 Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 390.

Während sich die Raum-Zeit-Verhältnisse innerhalb der Formen des Musiktheaters stufenweise ablösen, also Außenräume den Innenräumen weichen und die Zeit äußeren Erlebens gegenüber einer inneren Wahrnehmungszeit der Bühnenfigur zurücktritt, so treffen diese beiden Ebenen in einer melodramatischen Szene unmittelbar aufeinander. Was also – inhaltlich gesehen – im Übergang von Dialog zum Rezitativ sowie zu einer geschlossenen Form angelegt ist, wird im Melodram kontrastiv gegenübergestellt.
Um eine melodramatische Szene in ihrer dramatischen Qualität beschreiben zu können, muß man die Ebene der Sprache und der Musik als eigenständige Ausdrucksebenen akzeptieren (auf die Einschränkungen wird an gegebener Stelle hingewiesen) und die Beziehung der theatral vermittelten Räume in ihrer gleichfalls theatral vermittelten Zeitlichkeit untersuchen. Die bisherigen Interpretationsansätze scheiterten insbesondere daran, daß die musikalische Ebene lediglich als Untermalung der Textebene bewertet wurde. Durch diese neue Sichtweise auf die dramatischen Zusammenhänge sowie auf die konzeptionellen dramaturgischen Besonderheiten melodramatischer Szenen gegenüber anderen musiktheatralen Formeinheiten soll in den folgenden Analysen eine systematische Annäherung an die melodramatische Szene unternommen werden, welche ihre stilistischen Gemeinsamkeiten typologisch erfaßt und dabei, unabhängig von der jeweiligen Epoche beziehungsweise dem Genre des Musiktheaters, verbindlich bleibt.
Bei dieser auffälligen Übereinstimmung musikdramaturgischer Gestaltungsmittel der im folgenden dargestellten melodramatischen Szenen darf jedoch nicht übersehen werden, daß bereits im frühen 19. Jahrhundert, beginnend mit Webers *Preziosa* (1821), gefolgt von Schumanns *Manfred* (1852) und Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* (1859), die rhythmische Fixierung der Sprechstimme dem Melodram neue Ausdrucksqualitäten zuwies. Humperdinck geht in seinen *Königskindern* (1897) durch die rhythmische und diastematische Fixierung der Sprechstimme sogar noch einen Schritt weiter, was mit dem Anspruch verknüpft ist, der Oper nach Wagner neue Wege zu weisen. Dieses völlig neue Verhältnis von Sprache im Übergang zum Gesang und der Musik, das in den erwähnten Werken (sogenannte „gebundene" Melodrame) eingesetzt wird, kann im Rahmen dieser Studie keine Berücksichtigung finden, da es sich von der grundlegenden Definition des Melodrams als ungebundene „Kombination von gesprochener Sprache mit Instrumentalmusik"[16] entfernt und darüber hinaus anderen konzeptionellen, musikdramatischen Gestaltungsprinzipien gehorcht. Hier erfolgt eine Konzentration auf einen kleinen Ausschnitt melodramatischer Szenen-Kompositionen, Bühnen- und Konzertmelodram werden dabei ebenfalls ausgeklammert, um durch den Vergleich verschiedenster melodramatischer Szenen innerhalb verschiedener Gattungen des Musiktheaters einen Ausblick auf deren besondere Ausdrucksqualität geben zu können.
Überblickt man die wissenschaftliche Diskussion innerhalb der Sekundärliteratur[17], so steht nicht allein eine Differenzierung von Melodram und melodramatischer Szene aus, sondern auch eine Untersuchung der Sprachfähigkeit von Musik vor dem Hintergrund

---

16 Monika Schwarz-Danuser: Melodram, Sp. 68.

17 Eingehende Darstellungen der Besonderheiten vom französischen Mélodrame sowie vom englischen Melodrama und italienischen Melodramma können im Rahmen dieser Studie inhaltlich vernachlässigt werden.

der aufkommenden Instrumentalmusik und ihrer Bedeutung für Bühnenmelodram und melodramatische Szene. Hatten zeitgenössische Kritiker des Melodrams wie Eberhard, Schink oder Wezel die ästhetische Unmöglichkeit des neu aufgekommenen Melodrams hervorgehoben und damit letztlich bewiesen, daß die Musik als eigenständige, von der Sprache unabhängige Ausdrucksebene eben noch nicht verständlich war, sehen neuere Arbeiten in Bendas Bühnenmelodramen, oft mit Blick auf Wagner, den Beginn eines psychologisierenden Kompositionsprinzips, umgesetzt durch angewandte Leitmotivtechnik. So beschreibt beispielsweise Istel 1906 Bendas *Ariadne* als das „erste musikdramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat. Da gibt es weder Arien noch Rezitative mehr: die Musik folgt ausschließlich dramatischen Gesetzen. Ein Schritt nur – nämlich vom gesprochenen Wort zum gesungenen – und Benda wäre der Schöpfer des modernen Musikdramas geworden."[18] Auch Küsters Untersuchung[19] und Pilkovás Artikel[20] sind dieser teleologischen Deutung verhaftet.[21] Diese läßt sich bei eingehender Analyse von Bendas Bühnenmelodramen allerdings nicht aufrecht erhalten, denn die Musiksprache Bendas steht auf einem völlig anderen musikästhetischen Fundament.

---

18 Edgar Istel: Die Entstehung des deutschen Melodrams, S. 15f.

19 Ulrike Küster: Das Melodrama.

20 Zdenka Pilková: Die Melodramen Jirí Bendas.

21 Während Pilková allerdings in Bezug auf die Motivtechnik vor allem das psychologische Moment der dargestellten „psychischen Prozesse der handelnden Personen" (S. 168) hervorhebt, geht Küster sogar soweit, der Musik „psychologisch analysierende Fähigkeiten" zuzuschreiben, welche durch die „Herausbildung und Verwendung von Leit- oder Erinnerungsmotiven" (S. 216) eine musikalische Umsetzung erfahren.