







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 Gissenwehler 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 National-  
bibliografie; 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, ins-  
besondere die der Übersetzung, des  
Nachdrucks, der Entnahme von Abbildun-  
gen, der Wiedergabe auf photomecha-  
nischem 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](http://www.utzverlag.de)





## Inhalt

Vorwort .....	9
<b>1 Die Fragestellung .....</b>	<b>11</b>
<b>2 Die melodramatische Szene in der Oper – eine Adaptation des deutschen Bühnenmelodrams</b>	
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 <i>Ariadne</i> und <i>Medea</i> .....	30
2.4 Die dramaturgische Struktur einer melodramatischen Szene: Schuberts <i>Fierrabras</i> (I/Nr. 4) .....	49
2.5 Zusammenfassung .....	52
<b>3 Die musikalische Vermittlung theatraler Räume in melodramatischen Szenen .....</b>	<b>55</b>
3.1 Inzidenzmusik: Lortzings <i>Wildschütz</i> , Schuberts <i>Der vierjährige Posten</i> und <i>Des Teufels Lustschloß</i> , Lehárs <i>Giuditta</i> (Nr. 10) und Bizets <i>Carmen</i> ...	56
3.2 Programmatische Musik	
3.2.1 Konkretisierung durch Sprache, Geste und Szene: Marschners und Lindtpaintners <i>Vampyr</i> .....	71
3.2.2 Referentielle Deutungsfunktionen .....	75
3.2.2.1 Teichoskopie: Schuberts <i>Fierrabras</i> (II/Nr. 17) .....	77
3.2.2.2 Brief-Szenen: Marschners <i>Schloß am Ätna</i> und Tschaikowskij's <i>Eugen Onegin</i> .....	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 <i>Donauweibchen</i> und Thomas' <i>Mignon</i> .....	88

3.3.2	Motivische Reminiszenz als Darstellungsmittel innerer Handlungsräume: Weigls <i>Die Schweizerfamilie</i> , Lehárs <i>Giuditta</i> (Nr. 20), Strauß’ <i>Die Fledermaus</i> , Verdis <i>La traviata</i> und Lortzings <i>Undine</i> .....	101
3.3.3	Zusammenfassung .....	115
3.4	Grenzbereiche des Melodrams	
3.4.1	Das Problem von Form und dramatischer Aussage: Marschners <i>Hans Heiling</i> (Nr. 7) .....	117
3.4.2	Pantomimisches Melodram: Ries’ <i>Liska oder die Hexe vom Gyllensteen</i> und Aubers <i>La Mulette de Portici</i> .....	121
3.4.3	Musikalische Topoi: Müllers <i>Das Sonnenfest der Braminen</i> , Marschners <i>Vampyr</i> (Nr. 1), Lindtpaintners <i>Bergkönig</i> und Verdis <i>Macbeth</i> .....	128
3.4.4	Das musikalische Entwicklungsprinzip: Hoffmanns <i>Undine</i> und Marschners <i>Hans Heiling</i> (Nr. 14) .....	135
3.4.5	Das Melodram – kein Rezitativersatz: Mozarts <i>Zaide</i> , Bizets <i>Carmen</i> und Gounods <i>Faust</i> .....	143
<b>4</b>	<b>Zeitstrukturen der melodramatischen Szene</b>	
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 <i>Hans Heiling</i> (Nr. 12) .....	152
4.2.2	Äußere und innere Handlung – Beethovens <i>Fidelio</i> .....	155
4.2.3	Das situative Moment – Webers <i>Freischütz</i> .....	162
4.3	Zusammenfassung .....	167
<b>5</b>	<b>Poetik der melodramatischen Szene</b> .....	169
	Literaturverzeichnis.....	177
	Notenanhang.....	185

## **Vorwort**

Diese Arbeit wurde unter dem Titel *Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* im Wintersemester 2002/2003 von der Ludwig-Maximilians-Universität München als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) angenommen. Mein aufrichtiger Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Jürgen Schläder für die konstruktive Unterstützung und die anregenden Diskussionen, die mein Doktorat begleitet haben. Sehr herzlich danke ich ihm und Prof. Dr. Michael Gissenwehrer für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe *Theaterwissenschaft*. Das Korreferat übernahm dankenswerter Weise Prof. Dr. Günther Erken.

An dieser Stelle möchte ich besonders danken:

Michael Mader für den Computersatz von Kainers *Donauweibchen*, den MitarbeiterInnen der von mir genutzten Bibliotheken sowie allen anderen, die mir aufmunternd und kritisch begleitend geholfen haben, insbesondere Dr. Heinrich Baldauf.

Last but not least möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir das Studium und die Dissertation ermöglicht haben.

Innsbruck, Dezember 2004





## 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.<sup>1</sup>

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<sup>2</sup>, dem Wort-Ton-Verhältnis<sup>3</sup> oder musikwissenschaftlichen Detailfragen<sup>4</sup> (etwa Pilková's 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“<sup>5</sup> beschrieben und somit ihr Ausdruckspotential auf die Darstellung „unheimlicher und finsterner Mächte“<sup>6</sup> beschränkt. Die Feststellung, eine melodramatische Szene enthalte überwiegend „mysteriöse Situationen“<sup>7</sup> oder Szenen des „Unheimlichen und Schaurigen“<sup>8</sup>, 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“<sup>9</sup>, 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-

<sup>1</sup> Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will, S. 13.

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater – Das Melodrama des 18. Jahrhunderts; Ulrike Küster: Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert.

<sup>3</sup> Vgl. Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 391.

<sup>6</sup> Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, S. 12.

<sup>7</sup> Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 389.

<sup>8</sup> Hermann Kretschmar: Geschichte der Oper, S. 249.

<sup>9</sup> Allen Dean Palmer: Heinrich August Marschner, S. 227.

lich wird“<sup>10</sup>. 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“<sup>11</sup> 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“<sup>12</sup>, 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“<sup>13</sup> 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 Kainers *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<sup>14</sup>, auch greift eine Definition, welche die melodramatische Technik lediglich als eine „Verquickung von Sprache und Musik im Sinne der romantischen Einheitskunst“<sup>15</sup> 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.

<sup>10</sup> Monika Schwarz-Danuser: Melodram, in: MGG, Sp. 75.

<sup>11</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 244.

<sup>12</sup> Ebda., S. 248.

<sup>13</sup> Ebda.

<sup>14</sup> Vgl. Beate Heinel: Die Zauberoper, S. 293.

<sup>15</sup> 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“<sup>16</sup> 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<sup>17</sup>, so steht nicht allein eine Differenzierung von Melodram und melodramatischer Szene aus, sondern auch eine Untersuchung der Sprachfähigkeit von Musik vor dem Hintergrund

<sup>16</sup> Monika Schwarz-Danuser: Melodram, Sp. 68.

<sup>17</sup> Eingehende Darstellungen der Besonderheiten vom französischen *Mélo*drame 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 psychologisierungskompositionsprinzips, 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.“<sup>18</sup> Auch Küsters Untersuchung<sup>19</sup> und Pilková's Artikel<sup>20</sup> sind dieser teleologischen Deutung verhaftet.<sup>21</sup> Diese läßt sich bei eingehender Analyse von Bendas Bühnenmelodramen allerdings nicht aufrecht erhalten, denn die Musiksprache Bendas steht auf einem völlig anderen musikästhetischen Fundament.

---

<sup>18</sup> Edgar Istel: Die Entstehung des deutschen Melodrams, S. 15f.

<sup>19</sup> Ulrike Küster: Das Melodrama.

<sup>20</sup> Zdenka Pilková: Die Melodramen Jirí Bendas.

<sup>21</sup> 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.

## 2 Die melodramatische Szene in der Oper – eine Adaptation des deutschen Bühnenmelodrams

Die mit der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts verbundenen Darstellungsmöglichkeiten und -inhalte der Musik sind für das Bühnenmelodram insofern von Bedeutung, als die Analyse verschiedenster melodramatischer Szenen offenlegt, wie der scheinbar unabhängig vom Text verlaufende Ausdrucksgehalt der Musik nur durch die Zur-Hilfe-Nahme von sprachlichen, pantomimischen und szenischen Mitteln etabliert und verständlich gemacht werden kann. Die Darstellung von Räumen, wie sie für die melodramatische Szene konzeptionell bestimmend ist, nimmt aber ihren Ausgangspunkt von den Bühnenmelodramen Bendascher Prägung, da in diesen über außermusikalische Mittel versucht wird, Räume zu schaffen, welche stellvertretend für die Darstellung innerer Vorgänge einer Figur zu deuten sind. Die musikalische Ebene bleibt im Bühnenmelodram von Sprache, Szene oder Pantomime abhängig. Auch in einer melodramatischen Szene erfüllen außermusikalische Darstellungsmittel für das Verständnis der musikalischen Ausdrucksebene eine unentbehrliche Erklärungsfunktion. Durch die melodramatische Konzeption, die Etablierung einer Simultanität von Raum und Zeit, erfahren diese außermusikalischen Darstellungsmittel jedoch eine dramaturgische Verankerung: Sie werden zu unabhängigen Ausdrucksebenen unterschiedlichen Informationsgehalts. Dies stellt eine konzeptionelle Veränderung der melodramatischen Szene gegenüber dem Bühnenmelodram dar. Bevor dieser dramaturgische Zusammenhang von textlicher und musikalischer Ausdrucksebene einer melodramatischen Szene beschrieben wird, erweist es sich als sinnvoll, einen Blick auf die völlig andere dramaturgische Struktur des Bühnenmelodrams zu werfen und somit die ästhetische Problematik, also das Verhältnis von Musik und Sprache eines Bühnenmelodrams, zu skizzieren. Ziel ist es, zu begründen, warum die melodramatische Szene, trotz ihrer offensichtlichen Entsprechungen zum Bühnenmelodram, einen anderen systematischen Analyseansatz erfordert, wenn ihre besondere Ausdrucksqualität deutlich gemacht werden soll.

### 2.1 Der Entstehungskontext

Der kurze Zeitraum, in dem sich melodramatische Gestaltung beobachten läßt, ist um so bemerkenswerter, als es sich um eine vom Publikum geliebte und nur von den Theoretikern heftig diskutierte Ausdrucksform handelte. Sieht man von Rousseaus *Scène lyrique Pygmalion* ab, reicht der eigentliche Zeitraum des Bühnenmelodrams von 1775 bis 1820. Doch bereits ab 1780 ist ein deutlicher Rückgang bei den Neukompositionen zu verzeichnen.<sup>22</sup>

Markiert werden diese Eckdaten durch Bendas *Ariadne* und *Medea*, welche für alle weiteren Melodramkompositionen Vorbildfunktion gewannen, sowie durch Schreibers

<sup>22</sup> Vgl. die Aufstellung bei Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 254.

*Hero*. Da die Zahl der entstandenen Werke noch kein Bild vom historischen Stellenwert des Melodrams abgibt, weist Schimpf anhand einer Aufführungsstatistik nach, daß sich allein die Bendaschen Melodramen nachhaltig gegenüber dem Singspiel und der Komödie behaupten können<sup>23</sup>, während die Bedeutung des Melodrams als eigenständiger Bühnentypus bald zurückgeht. Bereits 1778 läßt sich ein erstes Beispiel für die Verwendung des Melodrams innerhalb des Singspiels *Laura Rosetti* anführen.<sup>24</sup> Aber nicht nur die Reduzierung des Melodrams auf ein kompositorisches Stilprinzip, sondern auch in gegenläufiger Tendenz die Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel innerhalb des Melodrams führten dazu, daß sich der Bendasche Formtypus zu keiner Gattung ausbilden kann. Doch ungeachtet der historischen Zusammenhänge wird in vielen Begriffsdefinitionen der Sekundärliteratur der Versuch unternommen, das Melodram als eine eigenständige Gattung zu beschreiben.<sup>25</sup> Die Problematik, die sich im Rahmen eines solchen Ansatzes einstellt, liegt darin, die Vielfalt der Erscheinungsformen in einen sinnvollen Zusammenhang zu stellen<sup>26</sup>, da das Melodram dem an eine Gattung gestellten Anspruch nach „innerer Stimmigkeit, Stabilität und Autonomie“<sup>27</sup> nicht nachkommt; der geschichtliche Entstehungskontext des Melodrams repräsentiert demnach weniger ein „Gesamtbild der Gattung als vielmehr ein Kontinuum von Gestaltungsformen“<sup>28</sup>. Da im Melodram aber zwei eigenständige Ausdrucksbereiche, gesprochenes Wort und Musik, nebeneinander bestehen, ist es verständlich, daß sowohl Musiktheater, als auch Schauspiel an dem neuen Typus partizipieren wollen.

Die Anfänge des Melodrams fallen mit der Auseinandersetzung um eine dem Geist der antiken Tragödie verpflichtete deutsche Bühnenkunst zusammen, die 1767 in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* eingehend erörtert wird. Der Einsatz von Musik im Schauspiel, bereits in Form von Zwischenaktmusiken bekannt und erprobt, wird nun erweitert, denn im Melodram sehen die Theoretiker ihre ästhetische Forderung nach einer Wiederbelebung der antiken Rezitationsweise verwirklicht. Der „hohe Grad an Expressivität und innerer Dramatik“<sup>29</sup>, der oftmals noch den pathetisch-rhetorischen Stil des Barocktheaters erkennen läßt, entspricht dabei den Tendenzen der literarischen Sturm-und-Drang-Bewegung. Im Bereich des Musiktheaters überlagern sich die Anfänge des Bendaschen Bühnenmelodrams mit den Bemühungen der Komponisten um eine große deutsche Oper, welche die Vorherrschaft der italienischen und französischen Opern zurückdrängen sollte. Reichardt beschreibt Hillers Oper *Die Jagd* und betont dabei nachdrücklich die „Schönheiten und Feinheiten“<sup>30</sup> der Sprachbehandlung

<sup>23</sup> Vgl. ebda., S. 35.

<sup>24</sup> Vgl. Monika Schwarz-Danuser: Melodram, Sp. 75.

<sup>25</sup> Vgl. Anna Amalie Abert, Geschichte der Oper, S. 240, Ulrike Küster, Das Melodrama, S. 1-3 und Wolfgang Schimpf, Lyrisches Theater, S. 32. Selbst Monika Schwarz-Danuser weist den Bendaschen Werken *Ariadne* und *Medea* gattungskonstituierende Merkmale zu (Sp. 68).

<sup>26</sup> Ist Rousseaus *Pygmalion* als Experiment zu sehen, das sich, als Ergebnis des Pariser Buffonistenstreits, um die Erweiterung rezitativähnlicher Ausdrucksmöglichkeiten bemüht, so wird innerhalb dieser Argumentation Benda die Begründung einer neuen „Gattung“ des Musiktheaters zugesprochen.

<sup>27</sup> Peter Gülke: Rousseau und die Musik, S. 147.

<sup>28</sup> Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater, S. 67.

<sup>29</sup> Wolfgang Ruf: Zu den Anfängen des Melodrams in Deutschland, in: Christine Heyter-Rauland/Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Untersuchungen zu Musikbeziehungen, S. 159.

<sup>30</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Über die deutsche komische Oper*, S. 25.

und musikalischen Gestaltung. In diesem Zusammenhang weist er allerdings auch auf das „Unmusikalische“<sup>31</sup> der deutschen Sprache hin, denn anders als im Italienischen kann der „Dichter die Schwierigkeiten der deutschen Poesie niemals so vollkommen überwinden.“<sup>32</sup> Aufgrund dieser unüberwindbaren Diskrepanz wird das Rezitativ innerhalb des Singspiels durch gesprochene Dialoge ersetzt, wobei das Melodram an diesem „entwicklungsgeschichtlichen Krisenmoment musikalischer Bühnenwerke“<sup>33</sup> einen ästhetischen Übergang zwischen gesprochenem Dialog und dem Gesang ermöglichen soll.

Wurde bereits darauf hingewiesen, daß an der Entwicklung des Melodrams sowohl Schauspiel, als auch Musiktheater partizipieren, so ist in diesem Zusammenhang auch auf die veränderten geistesgeschichtlichen Strömungen infolge der Spätaufklärung und des Sturm-und-Drang hinzuweisen, in der sich Dichtung und Musik zunehmend als gleichberechtigte Kunstformen emanzipieren. Dabei erweist sich das Melodram – eine Kunstform, die beide Ausdrucksebenen vereint – als ideales Experimentierfeld. Da insbesondere Küster auf die poetologischen Hintergründe und deren Wechselbeziehung zur Entstehung des Melodrams eingeht, soll an dieser Stelle nur ein kurzer Verweis auf die Werke Chabanons, Burkes und Mendelssohns stehen, denen ein hoher Anteil an der Herausbildung einer „Gemütsregungskunst“<sup>34</sup> zukommt. Die poetische Sprache des Herzens, das dichtungssprachliche Ideal Klopstocks, zeigt die vollständige Abkehr vom Nachahmungspostulat, das Gottsched<sup>35</sup> noch 1730 für die Dichtung gefordert hatte. Subjektiver Gefühlsausdruck umfaßt danach, neben dem „Schönen und Erhabenen“, nun auch das „Schreckliche und Grauerregende“ als ästhetische Qualität; widerstrebende Gefühle werden gleichsam als dialektische Prinzipien zum Gegenstand innerhalb der Kunst. Diese von Moses Mendelssohn als „vermischte Empfindungen“ bezeichneten wechselnden Affekte enthalten eine „gesteigerte emotive Intensität“<sup>36</sup>, welche im Melodram eine entsprechende Ausdrucksform finden.

Ist die Entstehung des Melodrams untrennbar mit dem geistesgeschichtlichen Hintergrund des späten 18. Jahrhunderts verbunden, spiegelt die zeitgenössische Kritik noch die Unsicherheit in den Bewertungsmaßstäben des neuen Bühnentypus wider. Daran wird um so deutlicher, daß sich der in der Literatur beschriebene Paradigmenwechsel keineswegs als ein Wendepunkt innerhalb der Ästhetik darstellt, sondern als historischer Prozeß, der durch das Aufkommen des Melodrams einen entscheidenden Impuls

<sup>31</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, S. 108.

<sup>32</sup> Ebda., S. 109.

<sup>33</sup> Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, S. 12. Der Autor führt dabei *Fidelio*, *Freischütz* und *Hans Heiling* als Beispiele an, um die Unsicherheit „suchender und experimenteller Komponisten“ (S. 12) zu illustrieren. Doch gerade in diesen Opern kann der spezifische Ausdruckscharakter einer melodramatischen Szene besonders eindrücklich dargestellt werden, was in Kapitel 4 anhand der musikalischen Detailanalysen deutlich gemacht wird.

<sup>34</sup> Vgl. Ulrike Küster: *Das Melodrama*, S. 37. Küster bezieht sich in ihren Ausführungen auf Michel Paul Guy de Chabanons *Über die Musik und deren Wirkung* von 1779 (S. 63), Edmund Burkes 1757 entstandene Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (S. 99-104) und Moses Mendelssohns *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* von 1761 (S. 105-110).

<sup>35</sup> Vgl. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.

<sup>36</sup> Ulrike Küster: *Das Melodrama*, S. 106.

erfährt. Als Grundproblem innerhalb dieser ästhetischen Auseinandersetzung erweist sich die Unmöglichkeit, das Melodram aufgrund seiner Entstehungsgeschichte eindeutig in den Bereich Schauspiel oder Musiktheater einzuordnen. Demzufolge steht die Kritik am Handlungsbegriff und dem knappen dramatischen Zuschnitt dem Urteil gegenüber, die musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten würden durch die eingeschobenen Motiveileichen eingeschränkt: Drama und Musik werden demnach als unvereinbare Ausdrucksebenen empfunden. Jedoch nicht allein die musikalische Satzstruktur, sondern auch die dramaturgische Anlage der Handlung bringen die Gefahr formaler Zerstückelung mit sich. Die Darstellung rasch wechselnder, unterschiedlicher Emotionen, ein Charakteristikum des Melodrams, wird dabei als unnatürlich empfunden. So schreibt ein unbekannter Autor in den Dramaturgischen Blättern:

Ist es im geringsten begreiflich, was eine Person zu einer so umständlichen Entwicklung ihrer geheimsten Empfindungen nach allen mannigfaltigen Nuancen, was sie zu einem so lauten und so detaillierten Geständnisse ihrer verschlossensten Neigungen, ohne alle äußere Ursache bewegen kann?<sup>37</sup>

Es ist jedoch nicht das ausgebreitete Seelengemälde, welches den Autor zu seiner Bemerkung veranlaßt, sondern das Fehlen einer äußeren Handlung, durch welche die Kette wechselnder Emotionen ausreichend motiviert werden könnte. Schink zieht aus diesem Grund folgende Konsequenz:

Der herrlichste Dialog, von der vortrefflichsten Musik begleitet, wird ermüden, wenn ihn nicht Handlung beseelt. Handlung aber kann nur durch Intrige, Charakter und Leidenschaft veranlaßt werden. Durch eins von diesen dreien muß der Dichter sein Duodrama in Bewegung setzen, wenn er interessieren will.<sup>38</sup>

Zielen diese Einwände auf die verwendeten Darstellungsmittel des Melodrams, so offenbart die Kritik Eberhards, das Fehlen eines poetologischen Fundaments:

Ist solch ein Kunstwerk ästhetisch möglich [...], wird es den höchsten Grad der Kraft haben, der sich von der Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik und Schauspielkunst erwarten läßt, oder ist in der Zusammensetzung etwas, wodurch beide nicht zu einem Eindrucke können vereinigt werden?<sup>39</sup>

„Mißhelligkeiten in den Mitteln des Ausdrucks“<sup>40</sup> veranlassen Eberhard, das Melodram als ein ästhetisch unmögliches Kunstwerk zu beschreiben, in welchem die Musik Leidenschaften ausdrücke, zu der die Deklamation nicht fähig sei. Darüber hinaus läßt die Textstruktur keine Möglichkeit der Entfaltung, so daß eine größere formale Abschnittsbildung musikalisch (auch in den instrumentalen Zwischenspielen) nicht umgesetzt werden kann:

<sup>37</sup> Zitiert nach Renate Schusky: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert, S. 106.

<sup>38</sup> Friedrich Schink: Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang, S. 64.

<sup>39</sup> Johann August Eberhard: Über das Melodrama, S. 7.

<sup>40</sup> Ebda., S. 9.



Kein einziger musikalischer Gedanke kann mit der Ausführlichkeit vorgetragen werden, der zu der befriedigenden Entwicklung eines schönen Gesanges erforderlich ist [...] Ein schönes Thema hebt an, die Seele überläßt sich dem Vergnügen, ihm nachzugeben, und gleich bei den ersten Schritten wird es abgebrochen.<sup>41</sup>

Doch neben diesen Vorwürfen gibt der bereits zitierte unbekannte Autor in den Dramaturgischen Blättern von 1789 den Hinweis, daß die beiden Ebenen Sprache und Musik eben noch nicht als unabhängig von einander verlaufende Ausdrucksebenen funktionieren:

Gerade diese ewig beginnende, und ewig schweigende Musik ist es, die das langsam schleichende Melodram noch länger aufhält [...] gerade sie ist es, die Mannigfaltigkeit in das Stück [legt], indem sie die Empfindungen der Redenden wiederholt, oder höchstens andere modifiziert darstellt, dem Überdruße so wenig begegnet, daß sie ihn vielmehr herbeiruft; gerade sie ist es endlich, die durch Unterbrechungen uns den Gang und den Fortschritt der Handlung zu beobachten hindert.<sup>42</sup>

Wiederholung und Modifikation der sprachlichen Darstellung durch die musikalische Ebene werden hier klar benannt, weshalb die Forderung nach einer Unabhängigkeit der Ausdrucksmittel, beziehungsweise die Möglichkeit der Musik, eine eigene Informationsebene aufzubauen und diese auch mittels einer musikalischen Logik zu entfalten, eindeutig als nicht realisierbar entkräftet werden kann. Diese Feststellung deckt sich mit Engels formulierten Zweifeln, wenn dieser in seiner Schrift *Über die musikalische Malerei* von 1780 schreibt, daß ein Bendasches Melodram „ohne die Rollen, bloß vom Orchester ausgeführt“ allein den „wilden Phantasien eines Fieberkranken“<sup>43</sup> gleiche, und auch Forkel bewertet das Melodram grundsätzlich als einen Notbehelf, da die kurzen musikalischen Abschnitte für die Zuhörer durch den Text „begreiflicher und faßlicher“<sup>44</sup> werden.

## 2.2 Die Diskussion um die Sprachfähigkeit der Musik im 18. Jahrhundert

Wie die historischen Positionen der Kritik deutlich machen, ist die ästhetische Bewertung der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts von zwei gegensätzlichen, dabei zeitgleich auftretenden Positionen bestimmt, deren Kontroverse sich um die Möglichkeiten musikalischer Darstellung entspannt und deren Wurzeln in den ästhetischen Schriften des frühen 18. Jahrhunderts lagen. Die Unsicherheit in den Bewertungsmaß-

<sup>41</sup> Ebda., S. 16.

<sup>42</sup> Zitiert nach Renate Schusky: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, S. 107f.

<sup>43</sup> Johann Jakob Engel: *Über die musikalische Malerei*, S. 322.

<sup>44</sup> Johann Nikolaus Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 3, S. 257.

stäben der Kritik spiegelt dabei unmißverständlich wider, daß die musiksprachlichen Ausdrucksmittel, welche von Seiten der Musiktheoretiker bereits der absoluten Instrumentalmusik zugesprochen wurden, keineswegs etabliert und damit noch nicht unmißverständlich rezipierbar waren. Formulierte Gottsched in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730) das „Nachahmungspostulat sowie das sozialdidaktisch ausgerichtete Nützlichkeitspostulat“<sup>45</sup> als normative Poetik, so übertrugen Theoretiker wie Charles Batteux diese Forderungen auf die Musik. Daß der Musik, gemessen an dieser Forderung, gegenüber Literatur und Malerei die geringsten Möglichkeiten zur Verfügung stehen, begründet in der Hierarchie der Künste bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein die schwächste Position der Musik. Im Gegensatz dazu charakterisiert Johann Mattheson in seiner Schrift *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) die Instrumentalmusik als Klangrede, die der gewöhnlichen Redekunst überlegen ist:

Die Mittel und Wege der Ausführung und Anwendung sind in der Rhetorik lange so verschiedenlich und abwechselnd nicht anzutreffen, wie in der Musik, wo man sie viel öfter verändern kann, obgleich das Thema gewissermaßen dasselbe zu sein scheint. Eine Klangrede hat vor einer anderen viele Freiheit voraus, und günstigere Umstände: daher bei einer Melodie der Eingang, die Erzählung und der Vortrag gar gerne etwas ähnliches haben mögen, wenn sie nur durch die Tonarten, Erhöhung, Erniedrigung und andere dergleichen merkliche Abzeichen [...] von einander unterschieden sind.<sup>46</sup>

Obwohl Mattheson im weiteren den Versuch unternimmt, Parallelen zwischen Musiksprache und Rhetorik zu ziehen<sup>47</sup>, etwa in der Strukturbildung eines musikalischen Abschnittes durch melodische und harmonische Gliederungselemente<sup>48</sup>, darf die Schlußfolgerung, daß sich die Instrumentalmusik selbst zu einer Ton-Sprache entwickelt hat, nicht überschätzt werden.<sup>49</sup> Im Bemühen um eine Aufwertung der Instrumentalmusik bleibt der von Mattheson eingeführte Begriff der Klangrede, immer noch Wunschdenken innerhalb der Musiktheorie.

Während Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* (entstanden zwischen 1771 und 1779) ein musikalisches Thema bereits als einen „verständlichen Satz aus der Sprache der Empfindung [beschreibt], der einen empfindsamen Zuhörer die Gemütslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt“<sup>50</sup>, liefert erst Chabanon 1779 in seinem Werk *Über die Musik und deren Wirkung* eine systematische Musikästhetik, in welcher er die verschiedenen musikästhetischen Positionen dahingehend zusammenführt, daß Musik als eine eigengesetzliche Sprache auch ohne Nachahmung einzig aufgrund ihres Empfindungsgehaltes gefalle.<sup>51</sup> Verbindlich ist nicht mehr das strenge musikalische

<sup>45</sup> Ulrike Küster: Das Melodrama, S. 37.

<sup>46</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 26.

<sup>47</sup> Schon im ersten Jahrhundert nach Christus hatte Quintilian in seiner Schrift *Institutio oratoria* die Bedeutung der Musik als einer Hilfswissenschaft der Rhetorik erläutert und Deklamation, Artikulation sowie Deutlichkeit als Bestandteil einer guten Rede ausgewiesen.

<sup>48</sup> Vgl. Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 22f.

<sup>49</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: Musik als Sprache, S. 11.

<sup>50</sup> Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes*, 2. Teil, S. 152.

<sup>51</sup> Vgl. Ulrike Küster: Das Melodrama, S. 63.

Nachahmungsprinzip, welches mittels Tonmalerei „äußere und innere Natur so getreu wie möglich“<sup>52</sup> darzustellen vermag, sondern Musik wird nun mehr als Sprache der Empfindungen betrachtet. Sie ist damit nicht mehr der Dichtung unterlegen, sondern gleichberechtigt und vermag die „wechselnden Nuancen der Seele widerzuspiegeln.“<sup>53</sup> Diese Empfindungssprache bedarf, „um selbst als Sprache zu gelten [...], einer Syntax“<sup>54</sup> und „bildet als äußere Form das Korrelat zur inneren: zur musikalischen Rede aus bewegtem Herzen“<sup>55</sup>. 1788 beschreibt Forkel in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* in einer umfassenden Gegenüberstellung von Musik und Sprache die Ausdrucksmöglichkeiten, indem er die Regeln der Grammatik in eine „musikalische Rhetorik“<sup>56</sup> übersetzt und damit die theoretische Grundlage für die Sprachfähigkeit der Musik<sup>57</sup> legt. Doch nicht nur Forkel, auch Koch ist unmittelbar an der Herausbildung einer musikalischen Logik beteiligt. Kleinere musikalische Sätze, welche zu einer Periode vereinigt werden, erhalten in Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) die Funktion zugewiesen, als „grammatische Beschaffenheit“<sup>58</sup> den logischen Aufbau eines Tonstückes zu formen. In diesem Sinne erhält ein „Hauptgedanke oder das Subjekt desselben, durch die [...] folgenden Takte oder durch ein Prädikat eine gewisse Richtung, eine gewisse Bestimmung“<sup>59</sup>. Da jedoch „die aufmerksame Beobachtung der Natur unseres Herzens, unserer Gefühle für das Schöne der Tonkunst“<sup>60</sup> stets der Maßstab ist, wird beim Verstehen von Musik und ihrer Bewertung „häufig an das Gefühl appelliert werden müssen“<sup>61</sup>. Ist dabei immer noch das rationale Verstehen von Musik grundlegend für die ästhetische Beurteilung, so erkennt erst die romantische Musikästhetik, beispielsweise vertreten durch Tieck und Hoffmann, die absolute Musik als eine künstlerische Ausdrucksform des Unsagbaren an, welche über die Wortsprache hinausreicht.<sup>62</sup> Dahlhaus beschreibt die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten dabei folgendermaßen: Galt es bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein, „Affekte ‚von außen‘ zu schildern und sie durch Nachahmung der gestischen und lautlichen Zeichen, in denen sie sich kundtun, musikalisch zu ‚malen‘ und sinnfällig zu machen“, so wird „im Zeichen der Genieästhetik nicht die täuschende Exaktheit einer Nachahmung, der Schein von Objektivität, sondern gerade umgekehrt die subjektive ‚Authentizität‘ – die ‚Originalität‘ der mit der ‚Malerei‘ verknüpften Gefühle“<sup>63</sup> verbindlich.

<sup>52</sup> Ebda., S. 55.

<sup>53</sup> Romain Rolland: Die Entstehung des „klassischen Stils“ in der Musik des 18. Jahrhunderts, zitiert nach Ulrike Küster, Das Melodrama, S. 70.

<sup>54</sup> Carl Dahlhaus: Musik als Sprache, S. 58.

<sup>55</sup> Ebda.

<sup>56</sup> Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 39.

<sup>57</sup> Diese war bereits zuvor von Musikern wie Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* (1759), Johann Joachim Quantzens *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (1752) sowie Piero Francesco Tosis *Anleitung zur Singkunst* (1757, übersetzt von Agricola) durch unmittelbare Gegenüberstellung von musikalischem Vortrag und sprachlicher Rhetorik theoretisch vorformuliert worden.

<sup>58</sup> Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 1291.

<sup>59</sup> Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil 2, S. 352f.

<sup>60</sup> Johann Nikolaus Forkel: *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*, S. 6f.

<sup>61</sup> Ebda., S. 32.

<sup>62</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: Musik als Sprache, S. 58.

<sup>63</sup> Carl Dahlhaus: Musikalischer Realismus, S. 32.

Das musikalische Nachahmungsprinzip der Tonmalerei stellt jedoch bei der Herausbildung einer Klangrede das entscheidende kompositorische Stilprinzip dar, welches die „musikalische Darstellung an Klarheit und Deutlichkeit“ gewinnen läßt. In diesem Zusammenhang übernimmt Küster für ihre Argumentation die Unterscheidung des späten 18. Jahrhunderts in „objektive und subjektive Tonmalerei“<sup>64</sup>, wie sie beispielsweise von Engel getroffen wurde. Während erstere sich um eine „getreue musikalische Umsetzung optischer und akustischer Erscheinungen [...] wie die Imitation von Tierstimmen, Jagd- und Schlachtgeräuschen, Gewitter“ bemüht, entwickelte sich letztere im Sinne der Assoziationsästhetik nicht mehr naturalistisch, sondern versuchte, „Stimmungen, in der sich der Zuhörer beim Erleben realer Vorgänge (beispielsweise von Gewittern) befindet [...] einzufangen und wiederzugeben.“<sup>65</sup>

Reichardt, ebenfalls Gegner einer musikalischen Malerei sichtbarer Dinge wie Chabanon, beschreibt in seinem *Freundschaftlichen Brief über die musikalische Poesie* (1774) gerade diese unterschiedliche ästhetische Qualität:

Malereien, die bloßes Spielwerk des Witzes sind und nur das Ohr des Zuhörers kitzeln, und die, die eigentlich nur darauf abzielen, um die Empfindung, die damit verbunden ist, auszudrücken und zu erregen [gilt es zu vermeiden]. Von der ersten Art zum Beispiel ist dieses, wenn Telemann durch Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln am Kreuz ausdrücken will. Diese sind geradezu zu verwerfen, und müssen für unanständig und kindisch gehalten werden. Wenn aber Hiller in der „Jagd“ während des Sturms eine wilde, rauschende Sinfonie spielen läßt, so geschieht dieses nicht, um das Sausen und Brausen des Windes auszudrücken, sondern um bei dem Zuhörer dieselbe Empfindung zu erregen, die ein Gewitter bei ihm erregt.<sup>66</sup>

In diesem Zusammenhang nimmt sich Adam Smiths zwischen 1751 und 1764 verfaßter (allerdings erst 1795 posthum erschienener) *Essay Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the imitative Arts* insofern bemerkenswert aus, als der Autor den Sinn und Gegenstand der Instrumentalmusik aus ihr selbst heraus erklärt. Musik stellt sich für Smith als Diskurs über ein musikalisches Thema dar, welches damit ästhetischen Anteil am Kunstwerk selbst erhält. Smith beschreibt damit als einer der Ersten „die instrumentale Komposition als ein in sich geschlossenes Kunstwerk, das sein Thema und die Logik seiner Ausarbeitung in sich selbst hat“<sup>67</sup> und schafft die ästhetische Voraussetzung für den durchbrochenen Stil klassischer Instrumentalmusik: Die Entwicklung des thematischen Materials, welches seine Syntax einzig auf musikalischen Parametern und Formgesetzen aufbaut. Smith erkennt der Musik

<sup>64</sup> Ulrike Küster: *Das Melodrama*, S. 56.

<sup>65</sup> Ebda.

<sup>66</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Über die komische deutsche Oper nebst einem freundschaftlichen Brief über die musikalische Poesie*, S. 114f.

<sup>67</sup> Wilhelm Seidel: *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik*, zitiert nach Hermann Danuser u.a. (Hg.), *Das musikalische Kunstwerk*, S. 68.

somit Sprachfähigkeit zu, die nicht auf außermusikalische Bezüge angewiesen ist, um verständlich zu sein.<sup>68</sup>

### 2.3 Das Bendasche Bühnenmelodram als Experimentierfeld musiksprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten

Dieser Anspruch an die Musik bleibt im späten 18. Jahrhundert, wie die Bühnenmelodramen Bendas beweisen, heftig diskutiertes, theoretisches Postulat. Pilková beschreibt die Wirksamkeit von Bendas Melodramen folgendermaßen:

[Die] Musik selbst wurde zum dramatischen Träger und erweiterte die Gedanken der handelnden Personen oder eilte ihnen voraus, deckte verborgene Gefühle auf, steigerte die Spannung.<sup>69</sup>

Bereits 1791 hatte Huber genau dieses Verhältnis von Sprache und Musik in seiner Vorrede zu *Tamira* dargestellt:

Da die zwischen die Deklamation eingeschaltete Musik von Instrumenten entweder auf die unmittelbar folgenden Worte vorbereitet oder nach der Deklamation dem Sinn des Gesagten und dem darin liegenden Affekt weiteres ausführt und zugleich wieder auf die nächstfolgende Deklamierung vorbereitet, so wird sie eine Periode der ganzen dramatischen Rede, wodurch Sinn und Ausdruck verstärkt wird.<sup>70</sup>

Dieser beschriebene enge Zusammenhang zweier Ausdrucksebenen weist demnach dem Wort die Funktion zu, „der Musik Schritt für Schritt [zu folgen] und den instrumentalen Flächen zu größerer Verständlichkeit [zu verhelfen]“<sup>71</sup>. Für den musikalischen Text hatte dieser Anspruch allerdings einschneidende Konsequenzen:

Statt langsam entwickelter harmonischer Flächen traten rasche und unerwartete Sprünge in entferntere Tonarten auf; die Melodik änderte sich von Takt zu Takt

<sup>68</sup> Die Sprachfähigkeit der Musik findet erst ein Jahrhundert später (1854) in Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* ihre Bestätigung, indem der Autor die Idee eines Komponisten als „zuerst rein musikalisch“ beschreibt: Sie soll „nichts anderes sein, als sie selbst“ (S. 15). Am Beispiel von Beethovens Ouvertüre zu den *Geschöpfen des Prometheus* führt er aus: „Dies wechselseitige Korrespondieren zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein symmetrisches und doch abwechslungsvolles Bild, welches durch die Klangfarben der verschiedenen Instrumente und den Wechsel der Tonstärke noch reichere Lichter und Schatten erhält. Einen weiteren Inhalt als den eben ausgedrückten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein Gefühl zu nennen.“ (S. 18f.) Die Herstellung eines musikalischen Zusammenhanges, unabhängig von außermusikalischen Inhalten, erweist sich für Hanslick als das Wesen einer Komposition.

<sup>69</sup> Zdenka Pilková: Die Melodramen Jiří Bendas und die Anfänge dieser Gattung, S. 169.

<sup>70</sup> Johann Ludwig Huber: Vorrede zu *Tamira*, S. 83f.

<sup>71</sup> Zdenka Pilková: Die Melodramen Jiří Bendas, S. 168.

[...] Es gab keine Zeit für Übergangsf lächen, Bindungsglieder und Figurationen.<sup>72</sup>

Was Huber als positive Ausdrucksmöglichkeit des Melodrams bewertet, wenn er diese Stilform über Schauspiel und Oper stellt, beweist jedoch im eigentlichen Sinn, daß die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu dieser Zeit keineswegs stabilisiert waren, sondern einer „prozeßhaften Herausbildung eines konventionellen musikalischen Vokabulars im Wechselspiel kompositorischer Fertigkeit und an ihr geschulter ästhetischer Kompetenz bedurften; die Voraussetzungen zur Semantisierung musikalischen Ausdrucks [waren] je erst zu schaffen“<sup>73</sup>.

Führte die Einsicht in die Komplexität menschlicher Gefühle, wie sie in der Empfindsamkeit unter anderem von Herder und Klopstock gefordert und umgesetzt wurde, die musikalische Darstellung zunächst an Grenzen<sup>74</sup>, erhält die Naturszene in den Bühnenwerken des 18. Jahrhunderts eine nachhaltige Bedeutung, da unterschiedliche „Seelenverfassungen der Protagonisten“<sup>75</sup> in „rational faßbare Naturphänomene“ übersetzt und durch die musikalische Gestaltung zum Ausdruck gebracht werden können. Insbesondere die barocke Fels- Meer- Einöde beziehungsweise die Unwetterszene sind verbreitete szenische Topoi<sup>76</sup>, an denen sich Orchesterkolorit und Instrumentierung weiterentwickeln konnten, wodurch der musikalischen Sprache neue Gestaltungsmöglichkeiten erschlossen wurden. Spätere Darstellungen musikalischer Naturbilder wie in Haydns *Schöpfung* und seinen *Jahreszeiten* machen das Bemühen um eine immer detaillierteren Schilderung außermusikalischer Vorgänge deutlich. Zelter kritisiert das Libretto zur *Schöpfung* als eine „Zusammenstellung von Bildern, die aus den Werken der Natur genommen sind und gleichsam wie eine Folge von Gemälden vorüberziehen, die Mittel der praktischen Musik daran zu versuchen und zu üben“<sup>77</sup>. Damit weist er innerhalb der künstlerischen Wechselbeziehung von Musik und Text letzterem eine erklärende, für das Verständnis der musikalischen Vorgänge unbedingt erforderliche Funktion zu. Erst in Beethovens 6. *Sinfonie* op. 68 ist durch das musikalische Entwicklungsprinzip, dem formbildendes, motivisch-thematisches Material, basierend auf einer harmonisch-tonalen Disposition, zugrunde liegt, die Selbstständigkeit der musikalischen Ausdrucksebene auch ohne außermusikalisches Programm nachvollziehbar. Wie Schmusch ausführt, kann der Zusatz zur *Pastorale* „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ als Antwort auf Engels Darlegung verstanden werden:

Indem Instrumentalmusik nunmehr nicht nur Malerei der Empfindung, Schilderung des Eindrucks, sondern auch Ausdruck der subjektiven Empfindung sein kann, ist sie im Rang der Vokalmusik gleichgestellt, aber sie ersetzt sie nicht,

<sup>72</sup> Zdenka Pilková: Georg Bendas Melodramen, in: Hermann Danuser (Hg.), Musik als Text, S. 375.

<sup>73</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 147f.

<sup>74</sup> Die Analysen der Bendaschen Bühnenmelodramen von Küster und Pilková kommen in dieser Hinsicht zu einer Überbewertung der neuen kompositorischen Möglichkeiten, denn das tatsächlich von Benda verwendete musikalische Material erweist sich nur dann in seiner Aussage als unverkennbar, wenn diesem zuvor durch Sprache oder Szene eine eindeutige Bedeutung zugewiesen wurde.

<sup>75</sup> Sigrid Schlagbauer: Die musikalische Darstellung der Natur in *Tristan und Isolde*, S. 61.

<sup>76</sup> Vgl. ebda., S. 63.

<sup>77</sup> Zitiert nach Paul-Gerhard Nohl: Geistliche Oratorientexte, S. 150.

denn sie bleibt immer auch Malerei der Empfindung – ihr eigentliches Wesen liegt gewissermaßen zwischen beiden.<sup>78</sup>

Das Verständnis von Musik als einem „tönenden Diskurs, als Entwicklung musikalischer Gedanken“<sup>79</sup>, bildete innerhalb des ästhetischen Diskurses die kompositorische Grundlage, doch war dieser Anspruch im späten 18. Jahrhundert nichts weniger als selbstverständlich. Das Melodram konnte innerhalb dieser Entwicklung durch den Einsatz „motivischer Arbeit als strukturelle Grundlage eines ganzen Werkes und Mittel der dramatischen Spannung den musikdramatischen Formen und auch der rein instrumentalen Musik wertvolle Anregungen bringen.“<sup>80</sup> Hier konnten auf engstem Raum die musikalischen Ausdrucksmittel an Grenzen getrieben werden, denn die Präsenz der Sprache bildete die inhaltliche Konkretisierung der Musik, wo diese aus sich allein heraus noch nicht verständlich war. Dies soll im folgenden an Bendas Bühnenmelodramen verdeutlicht werden.

### 2.3.1 Die sprachlich-szenische Textgrundlage

Initiiert von einem auf kürzestem Raum dargestellten äußeren Handlungsimpuls, nämlich dem Abschied des Theseus, entladen sich in der *Ariadne* die Emotionen der Titelfigur. Diese reichen von schmerzlich enttäuschter Liebe bis hin zu tiefstem Zorn gegenüber dem Treubruch des Geliebten. Die sprachliche Gestaltung von Ariadnes Monolog, dessen Funktion es ist, den Zuschauer an einem „laut denkenden Selbstgespräch“<sup>81</sup> teilhaben zu lassen, steigert sich dabei mit wachsender Erkenntnis ihres trostlosen Schicksals in einen immer erregter werdenden Stil, der sich durch Apostrophen, Exklamationen, Pleonasmen sowie durch eine stark zergliederte Syntax auszeichnet:

Ha, was erblick' ich? Wer rettet mich? Ein Schiff am Horizont! Verräter! Mein Unglück ist gewiß! (*Sie sinkt halb am Fuße eines Felsens hin, wo sie folgendes sitzend sagt:*) Mich so zu hintergehen! Mich, die ihn unaussprechlich liebte, ihr Leben für das seine wagte, mit Freuden hingegeben hätte! Ach Theseus! Du kannst mich verlassen! Mich, die dich aus den Klauen des Ungeheuers entriß, dich aus dem Labyrinth des Daedalus befreite, mich kannst Du verlassen?<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Rainer Schmusch: Der Tod des Orpheus, S. 38.

<sup>79</sup> Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, S. 106.

<sup>80</sup> Zdenka Pilková: Georg Bendas Melodramen, in: Hermann Danuser (Hg.), Musik als Text, S. 376.

<sup>81</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 186. Nach dieser Definition handelt es sich bei Ariadnes Rede um einen „bewußtseinserschließenden Monolog“ (S. 187), welcher durch die Darstellung verschiedenster Emotionen den Figurentypus der Titelfigur auffächert.

<sup>82</sup> Georg Benda: *Ariadne*, S. 72-75.

Die Monologsituation und, damit verbunden, der Sprachstil bezeichnen eine Figur, die fassunglos und unfähig zu einer rational-distanzierten Reflexion ihrer Situation eingesetzt ist und auf diese Weise die psychische Verfassung der Titelfigur intensiv zum Ausdruck bringt.<sup>83</sup> Mit zunehmender Erkenntnis, von Theseus verlassen worden zu sein, beherrschen düstere Farben Ariadnes Rede:

Welch ein Aufruhr in der Natur! Die Sonne verbirgt sich! Am frühen Morgen Nacht! So plötzlich! Wie schwarz und fürchterlich das Meer!<sup>84</sup>

Mittels der Regieanweisungen wird Ariadnes psychische und physische Entkräftung auch pantomimisch verdeutlicht. Erstmals bei der Gewißheit, von Theseus verlassen zu sein, „sinkt sie zur Erde“ und, sobald sie das Schiff erblickt hat, „sinkt sie halb am Fuße des Felsens“<sup>85</sup> nieder. Sitzend verharret sie während ihres weiteren Monologs und erhebt sich erst, nachdem sie den Tod als unabwendbar erkannt und ein letztes Stoßgebet an die Götter gerichtet hat, auf die Knie. Die im Text enthaltene Gefühlslage Ariadnes wird somit durch die pantomimische Darstellung verstärkt – es entsteht die Wirkung einer am Rande ihrer Kräfte stehenden Figur, deren Hilflosigkeit angesichts der Situation von außen, nämlich durch die göttliche Weisung, zu einem Entschluß gelenkt wird. Damit wird hier eine Figur vorgeführt, die nicht nur in ihren eigenen Gefühlen zerrissen und somit entscheidungsunfähig ist, sondern auch durch das Auftreten eines *Deus ex machina* (Stimme der Oreade) in einer schicksalshaften Abhängigkeit gezeigt wird. Bezeichnend für Ariadnes Passivität ist die Tatsache, daß sie selbst ihr Schicksal als verdiente Strafe der Götter empfindet, da sie die Eltern in ihrer Heimat aus Liebe zu Theseus zurückgelassen hat:

Einst war ich schuldlos! Ohne Kummer, ohne Tränen [...] An meiner Mutter Busen ruhend, ihr Stolz, ihr süßes Mädchen, von ihren Küssen bedacht, von ihren Armen umschlungen, so entfloh sie mir, die beste, goldne Zeit! Kann nichts sie zurück erlösen? Bin ich ohne Rettung verloren? Durch einen einzigen Fehltritt verloren?<sup>86</sup>

Ein weiteres Charakteristikum von Ariadnes Rede sind die häufigen Naturmetaphern, welche anstelle von direkten subjektiven Gefühlsäußerungen eingesetzt werden: Die Natur wird zum äußerlich veranschaulichenden Bild für innere Vorgänge. Somit vollziehen sich die entscheidenden Wechsel in den unterschiedlichen Emotionsstufen der Titelheldin nur anscheinend in ihr selbst im Sinne einer psychologisierenden Charakterstudie, denn faktisch stellen sie eine Reaktionen auf die sie umgebende Natur dar: Verlassen auf einem Felsen der Insel Naxos und immer stärker beunruhigt vom Fernbleiben des Geliebten, schließt Ariadne allein aus den Naturerscheinungen darauf, daß Theseus sie verlassen hat. Begrüßte sie den Morgen noch in Erinnerung an den Zauber der vergangenen Liebesnacht mit den Worten: „Sei mir begrüßt, herrliches Morgenrot!

<sup>83</sup> Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 187.

<sup>84</sup> Georg Benda: *Ariadne*, S. 108f.

<sup>85</sup> Ebda., S. 73.

<sup>86</sup> Ebda., S. 96-99.



Noch nie sah ich es so schön, so glühend!<sup>87</sup>, so schildert sie unmittelbar anschließend ihre karge Umgebung:

Ohne dich, Geliebter, welch schauervoller Aufenthalt! Alles ist hier wild, fürchterlich! Das Meer tobt gegen diesen Felsen, will ihn verdrängen! Schrecklich beugt sich der Felsen, droht einzustürzen! Der Löwe brüllt!<sup>88</sup>

Ariadne gerät aufgrund dieser Feststellung in Sorge um den Geliebten. Noch will sie nicht an das Eintreten des Traumes glauben, doch Gewitterwolken und das Brausen des Sturmes steigern ihre Unruhe. Eine konkrete Bestätigung ihrer Befürchtung, allein auf der Insel zu sein, erhält Ariadne durch die Stimme der Oreade: Die Nachricht, daß Theseus sie verlassen habe und bereits mit dem Schiff der Griechen auf Hoher See sei, wendet Ariadnes sorgende Furcht in Zorn über den Treubruch ihres Geliebten, dem sie einst aus ihrer Heimat folgte. Ihre Raserei gipfelt in einem gedanklich durchgespielten Vernichtungsplan des Theseus, nach dem sie zusammenbricht und sich ihr Ende herbeisehnt. Wieder ist es die Stimme der Oreade, die ihr Errettung von den seelischen Qualen durch den eigenen Tod in Aussicht stellt. „Rollender Donner, aufsteigender Sturmwind und völlige Finsternis“ verwandeln die Szene und stehen als Bild für den inneren Gefühlszustand der Ariadne. „Ein Blitz fährt herab“ – erschreckt stürzt sich Ariadne ins Meer.

Durch die sprachliche Gestaltung der monologischen Situation und die Verwendung von Naturbildern anstelle persönlicher Emotionen wird Ariadne nicht als fühlendes und eigenen Erwägungen folgendes Individuum, sondern strenggenommen als Typus eingeführt, für den Pfister einen „ganzen, kleineren oder größeren Satz von Eigenschaften [...] einer psychologischen Merkmalskomplexion“<sup>89</sup> als Kriterium annimmt. Ariadne erweist sich nach dieser Definition, ganz im Sinne der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, als ein empfindsam fühlender, aber zu passivem Leiden bestimmter Mensch; ihre Figurencharakterisierung bleibt dabei auf die gegensätzlichen Grundaffekte, Liebe zu Theseus beziehungsweise Zorn über seine Abfahrt, beschränkt:

Nicht auf dem Weg der Reflexion also, sondern durch suggestive Einfühlung will das Melodrama seelische Vorgänge nahebringen. Dabei wird an die Stelle des barocken Zentralaffektes die ganze Vielfalt emotionaler Befindlichkeit gesetzt. Eine solche ‚Polyphonie im Ausdruck der Gefühle‘ ist eine wesentliche Errungenschaft der Gattung. Sie führte allerdings kaum einmal zu einer Individualisierung der sprechenden Figur. Aufs ganze gesehen verkörpern die melodramatischen Helden viel eher Typen als Individuen.<sup>90</sup>

Auch wenn sich an der Gestaltung der Rede eine „Umakzentuierung des Affektverständnisses“ zweifelsohne feststellen läßt, ist Ariadne weder „der Selbstreflexion

<sup>87</sup> Ebda., S. 43.

<sup>88</sup> Ebda., S. 49.

<sup>89</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 245.

<sup>90</sup> Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater, S. 186.

mächtig<sup>91</sup>, noch vermag sie für sich selbst die entsprechende Konsequenz zu ziehen; sie bleibt in ihrer Entscheidung von der göttlich lenkenden Vorsehung abhängig.

Die emotionale Dichte der Theaterszene aus Bendas *Ariadne* entsteht jedoch konzeptionell nicht durch die Sprachstilistik, sondern durch zeitliche Komprimierung der Handlung, welche sich aus dem knappen Entwurf der in den Hintergrund tretenden äußeren Aktion ergibt und den Raum für eine detaillierte Darstellung innerer Handlung schafft. Schimpf versucht, dieses dramaturgische Prinzip mit den Gestaltungskriterien der dramatischen Perspektive<sup>92</sup>, der Kürze als Strukturprinzip sowie dem Handlungscharakter, welcher anstelle äußerer Vorgänge die inneren Emotionen in den Mittelpunkt der dramatischen Aussage stellt, zu beschreiben.<sup>93</sup> Aufbauend auf dieser Definition verweist Kühn auf Szondis *Theorie des modernen Dramas*. Das Modell, das Szondi für den modernen Einakter entwirft, ist auf die Ausgangssituation des Bühnenmelodrams übertragbar:

Der moderne Einakter ist kein Drama im Kleinen, sondern ein Teil des Dramas, das sich zur Ganzheit erhoben hat. Sein Modell ist die dramatische Szene. Das besagt, daß der Einakter mit dem Drama wohl dessen Ausgangspunkt, die Situation, teilt, nicht aber die Handlung, in welcher die Entschlüsse der Dramatis personae die Ursprungslage immerfort abwandeln und dem Endpunkt der Auflösung entgegen treiben. Weil der Einakter die Spannung nicht mehr aus dem zwischenmenschlichen Geschehen bezieht, muß sie bereits in der Situation verankert sein.<sup>94</sup>

Das dramatische Geschehen nimmt seinen Ausgangspunkt unmittelbar von einer „Grenzsituation“<sup>95</sup>, die zielstrebig und unabänderlich der Katastrophe zustrebt. Der einsetzende dramatische Prozeß konzentriert sich dabei auf die innere Einstellung und Verfassung der involvierten Person(en), der äußere Handlungsverlauf tritt zurück. Die Entsprechung zur formalen Gestaltung der Melodramen des 18. Jahrhunderts ist augenfällig, auch wenn die Möglichkeiten, eine Situation unmittelbar vor der dramatischen Katastrophe zu etablieren, vielfältig sind und nicht allein durch einen Monolog (wie etwa den Abschiedsmonolog des scheidenden Theseus in Bendas *Ariadne*), sondern auch durch einen Prolog<sup>96</sup> (wie in Neefes *Sophonisbe*) erfolgen kann.

In Bendas *Ariadne* wird durch das zugespitzte dramatische Handlungsgerüst, durch die beinahe vollständige Zurücknahme äußerer Handlungsvorgänge, das dramatische Geschehen von der Ebene der äußeren Zeit- und Handlungsebene auf eine innere Wahrnehmungsebene umgelenkt. Der entscheidende äußere Handlungsimpuls, der Abschied des Theseus, nimmt nur einen kurzen zeitlichen Moment ein, der den nachfolgenden Monolog der Ariadne initiiert. Dieser zeichnet sich durch eine subjektive retardie-

<sup>91</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 142.

<sup>92</sup> Diese definiert Schimpf folgendermaßen: „Das Melodram nötigt seinen Zuschauern eine unipersonale Perspektive auf. Er erlebt das Geschehen allein mit den Augen der Hauptfigur, in die sich zu versetzen ihm mit allen Mitteln suggeriert wird.“ (Lyrisches Theater, S. 112).

<sup>93</sup> Vgl. ebda., S. 108f.

<sup>94</sup> Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas, in: Peter Szondi, Schriften, S. 85.

<sup>95</sup> Ebda.

<sup>96</sup> Vgl. Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 140.

rende, zur Kontemplation neigende zeitliche Wahrnehmung aus, welche den realen äußeren Zeitverlauf immer weiter zurückdrängt. Da Ariadne in ihrer Rede zwischen vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Zeiterfahrung hin- und herschwankt, wird eine Distanz zum dargestellten Inhalt der Rede verhindert. Keine sachliche Darstellung der Ereignisse, sondern vielmehr Ariadnes subjektive Schilderung wird Gegenstand der dramatischen Konzeption.<sup>97</sup> Somit erscheinen Ariadnes Gedanken, gleichgültig welcher Zeitstufe sie angehören, in der Unmittelbarkeit ihrer verzweifelten gegenwärtigen Situation: Glückliche Erlebnisse der Vergangenheit werden aus ihrer derzeitigen negativen Gefühlslage heraus umgedeutet. Ariadnes Schilderung, die allein subjektiver Zeitwahrnehmung folgt, wird allein durch die Stimme der Bergnymphe unterbrochen. Hatte diese beim ersten Mal die Abfahrt des Theseus verkündet und somit Ariadnes Sorge um den Geliebten in Zorn verwandelt, weist sie beim zweiten Mal Ariadne auf ein baldiges Ende ihres Leidens hin und bewirkt dadurch wiederum eine entscheidende Wende ihrer Reaktion: Die Erkenntnis von Trostlosigkeit und Sinnlosigkeit eines Lebens ohne Theseus, welche sich während des gesamten Monologs immer stärker verdichtet, die Ariadne sich aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingestanden hat, wird durch die Oreade erstmals artikuliert. Der tragische Ausgang ist nunmehr vorbereitet:

Ha, ich verstehe deinen Wink; der Retter, den du mir ankündigst, ist der Tod, der Tod in diesen Wellen! (*Man hört den Donner rollen und den aufsteigenden Sturmwind brausen; die Luft verdunkelt sich und endlich erfolgt eine völlige Finsternis, die nur dann und wann durch einen Blitz zerteilt wird.*) Aber Götter! Welch ein Aufruhr in der Natur! Die Sonne verbirgt sich! Am frühen Morgen Nacht! So plötzlich! Wie schwarz und fürchterlich das Meer! Es blitzt! Noch einmal! Der Donner hallt vom Felsen wider! Wer steht mir bei? Wohin? Wohin entflieh' ich? (*Sie steigt höher hinauf*) Hier ist der Tod! Neben mir, unter mir, über mir Tod! Von allen Seiten verfolgt, von allen Mächten bestürmt, wer rettet mich? Der Blitz – jetzt trifft er mich! Der Sturm – er schleudert mich hinab! Meine Kräfte – der Sturm – Götter – Vergebens! Vergebens! – Hilfe! Hilfe! Theseus! Götter! Theseus! (*Ein Blitz fährt auf sie zu; sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer.*)<sup>98</sup>

Durch den entscheidenden Eintritt der göttlichen Vorsehung werden jeweils kurzzeitig die Gedanken Ariadnes unterbrochen. Ariadne muß sich aus der immer stärker auf das Gefühlsmoment innerer Verlassenheit reduzierten Wahrnehmung, zu der Erkenntnis der Aussichtslosigkeit ihrer Lage und damit zu dem Entschluß des einzig möglichen Auswegs aus dieser Situation durchringen: den Tod in den Wellen anzunehmen. Eine persönliche Bewältigung ihres Schicksals findet nicht statt, denn Ariadne gibt mit den Worten: „Ach, nicht diese langsame Todesangst, nicht diesen unaufhörlichen Tod! Endigt meine Qualen, vernichtet mich durch eure Blitze!“<sup>99</sup> die Entscheidung über ihre Lage an die Gottheit weiter.

<sup>97</sup> Vgl. Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 168.

<sup>98</sup> Georg Benda: *Ariadne*, S. 106-118.

<sup>99</sup> Ebda., S. 84.

### 2.3.2 Die musikalische Struktur in Bendas *Ariadne* und *Medea*

Wie bereits die textliche Gestaltung von Ariadnes Monolog erkennen ließ, ersetzt die metaphorreiche Sprache mit dominierenden Naturbildern direkte Gefühlsäußerungen. Statt ihre Situation unmittelbar zu artikulieren, werden Ariadnes Emotionen indirekt durch die Schilderungen der äußeren Natur (beispielsweise durch Gewitterstimmung und Morgenrot), beziehungsweise durch ihre Wahrnehmung äußerer Vorgänge wie das Wegfahren von Theseus' Schiff veranschaulicht. Dadurch werden im ersten Fall Ariadnes Zorn, beziehungsweise ihre sehnsüchtige Liebe, im zweiten Fall ihre damit verbundenen Reaktionen sprachlich zum Ausdruck gebracht. Der unmittelbare Bezug zu äußeren Vorgängen der Textebene findet durch die Tonmalereien seine musikalische Umsetzung. Somit wird bei Benda auch auf der musikalischen Ebene ein wahrnehmbarer Vorgang äußerer Handlung zum entsprechenden Ausdrucksbild innerer Handlung. Beispiele sollen die tonmalerischen Umsetzungsmöglichkeiten illustrieren. Aus ihrem Schlaf erwachend, begrüßt Ariadne den neuen Tag:

Sei mir gegrüßt, herrliches Morgenrot! Noch nie sah ich es so schön, so glühend! Jetzt steigt die Sonne herauf; mit welcher Pracht!<sup>100</sup>

Dabei ist die erste Textzeile den zwölf unmittelbar anschließenden Takten (*Andantino quasi allegretto*) in D-Dur mit punktiert tänzerischem *Siciliano*-Rhythmus vorangestellt:

213 *Andantino quasi allegretto*

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Violins I and II, both starting with a piano (*p*) dynamic. The next two staves are for Violas I and II, which are mostly silent in this section. The bottom staff is for Cymbals, Basses, and Violoncellos, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

<sup>100</sup> Ebda., S. 43-45.

Nach der zweiten Textzeile findet eine homophone Verdichtung des Satzes statt; seine vertikal harmonische Ausrichtung erhält allein durch die synkopierte Bewegung der Streicher rhythmische Struktur. Während die harmonische Bewegung vollständig zum Erliegen kommt – es erklingt dabei eine Kadenz über der strahlenden Grundtonart C-Dur –, wird durch die in Sekundschrillen aufsteigende Melodie in ganzen Notenwerten das textlich geschilderte Aufgehen der Sonne musikalisch umgesetzt; kontinuierliches Crescendo und eine mit zunehmendem Anstieg der Melodie heller werdende Orchestrierung (zuerst durch Fagotte, dann übernehmen Oboen und Flöten) verstärken diese Wirkung. Der musikalische Bezug ist also rückwärts gerichtet und setzt durch einen äußeren Vorgang, das musikalisch geschilderte Aufgehen der Sonne, die glühende Liebessehnsucht der schlafenden Ariadne musikalisch um:

225 Allegro moderato (e maestoso)

The musical score consists of four systems of staves:

- Fag. (Bassoon):** Two staves (I and II) showing a melodic line with a crescendo. The first staff has a dynamic marking of *pp poco a poco cresc.* and a tempo change to *(e) maestoso*.
- Viol. (Violin):** Two staves (I and II) showing a rhythmic accompaniment with a crescendo. The dynamic marking is *pp poco a poco cresc.*
- Vle. (Viola):** Two staves (I and II) showing a rhythmic accompaniment with a crescendo. The dynamic marking is *pp poco a poco cresc.*
- Cemb./Bassi (Cembalo/Bass):** Two staves showing a rhythmic accompaniment with a crescendo. The dynamic marking is *pp poco a poco cresc.*

230

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Fag. I. II.  
Cor.C I. II.  
Viol. I. II.  
Vle. I. II.  
Cemb. Bassi

in C

*fff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Detailed description: This musical score block covers measures 230 to 233. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons, and Cor Anglais) are mostly silent, with some activity in the second measures. The strings (Violins and Violas) play a rhythmic pattern of eighth notes. The keyboard (Cembalo/Bassi) provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include fortissimo (fff) and fortissimo (ff). A key signature change to C major is indicated at the beginning of the section.

234

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Fag. I. II.  
Cor.C I. II.  
Viol. I. II.  
Vle. I. II.  
Cemb. Bassi

Detailed description: This musical score block covers measures 234 to 237. The woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons, and Cor Anglais) play sustained chords. The strings (Violins and Violas) continue with their rhythmic eighth-note pattern. The keyboard (Cembalo/Bassi) plays chords and moving bass lines. Dynamics are primarily fortissimo (ff).

Nun beginnt ein musikalischer Stimmungswechsel, der harmonisch gesehen in einen neuen Abschnitt in d-Moll überleitet. Diese harmonische Eintrübung wird durch eine ostinat verlaufende pochende Triolenbewegung (ab T. 247) in allen Stimmen begleitet. Ariadnes sprachlich zum Ausdruck gebrachte Leere und Verzweiflung, ihre Bedrückung beim Anblick der Landschaft wird durch ostinate Tonrepetition mit dynamischen Forte-piano-Kontrasten (T. 248/249 und 253/254), chromatische Fortschreitungen der Einzelstimmen und verminderte Akkorde (zum Beispiel in T. 254) musikalisch umgesetzt. Der konkretisierende Text ist dabei in die kurzen musikalischen Abschnitte eingelagert:

Ohne dich, mein Geliebter, welch ein schauervoller Aufenthalt! Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den königlichen Gärten meines Vaters, hier blühen keine Rosensträucher [!], unter deren Schatten uns die Liebe verbarg; kein Zephyr spielt mit unsern Locken; keine Sängerin der Nacht weckt uns zu neuen Freuden! Alles ist hier wild und fürchterlich.<sup>101</sup>

Ob. I.  
Fag. I.  
Viol. I.  
Viol. II.  
Vle I.  
Vle II.  
Cemb. Bassi

Ohne dich, mein Geliebter,  
welch ein schauervoller  
Aufenthalt!

Allegro moderato

247

Allegro moderato

Viol. I.  
Viol. II.  
Vle I.  
Vle II.  
Cemb. Bassi

<sup>101</sup> Ebda., S. 49f.

248

Fl. I. *(p)*

Viol. I. *p*

Viol. II. *p*

Vle. I. *p*

Vle. II. *p*

Cemb. Bassi *f*

251

Viol. I. *p*

Viol. II. *p*

Vle. I. *p*

Vle. II. *p*

Cemb. Bassi *p*

Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den  
 königlichen Gärten meines Vaters, hier blühen  
 keine Rosensträucher, unter deren Schatten uns  
 die Liebe verbarg;  
 kein Zephyr spielt mit unsern Locken;  
 keine Sängerin der Nacht  
 weckt uns zu neuen Freuden!

253

Viol. I. *f*

Viol. II. *f*

Vle. I. *f*

Vle. II. *f*

Cemb. Bassi *f*



Text und musikalische Gestaltung des nun folgenden Abschnittes entwerfen in komprimierter Dichte Bilder einer den Menschen bedrohenden Natur. So verdeutlicht eine ab Takt 257 einsetzende Wellenbewegung der Streicher und des Fagotts das Toben des Meeres gegen den Fels:

257 Allegro

Fag. I.  
II. *ff*

(*Sie steht auf.*)

Viol. I.  
II. *f* *p* *f* *p*

Vle. I.  
II. *ff* *ff*

Cemb.  
Bassi *p* *f* *p*

259

Fag. I.  
II.

Viol. I.  
II. *f* *f*

Vle. I.  
II.

Cemb.  
Bassi

Das Meer tobt gegen diesen  
Felsen, will ihn verdrängen!

Eine abwärts gerichtete Tonleiterkaskade (T. 265) bezeichnet das „Einstürzen des Felsens“; das „Brüllen des Löwen“ wird durch eine pendelnde, kleine Sekundbewegung sowie durch einen Forte-piano-Kontrast musikalisch illustriert, der die Wildheit eines Raubtieres klanglich zum Ausdruck bringt (T. 266f.):

265

Fl. I. II. *ff*

Ob. I. II. *ff*

Fag. I. II. *ff*

Viol. I. II. *ff*

Vlo. I. II. *ff*

Cemb. Bassi *ff*

*p f p f p*

Der Löwe brüllt!

*p f p f*

*p f p f*

*p f p f*

*p f p f*

*p f p f*

Wie diese Beispiele zeigen, spiegeln sich Ariadnes Emotionen unmittelbar in den Vorgängen und Stimmungen der Natur wider. Frederichs konstatiert innerhalb der Verbindung von Text und Musik drei Möglichkeiten, wie bei Benda die textlichen Aussagen musikalisch umgesetzt werden: „Das Stichwort nachträglich klanglich zu reflektieren oder es in dem Moment, wo es ausgesprochen wird, in seiner Aussage zu unterstützen oder aber auf einen Affekt, beziehungsweise seine Bewegungsform durch ‚Vorimitation‘ vorzubereiten.“<sup>102</sup>

Damit wird deutlich, daß durch die Technik des musikalischen Zwischensatzes, mit der Benda die beschriebenen Abschnitte durch Übergangstechniken wie harmonische Übergänge, Fortlaufen rhythmischer Bewegungsabläufe, Absplitterung und Umkehrung kleinster Motivteilchen aneinander schweißt, „die Musik auf engem Raum plötzliche Änderungen in den dramatischen Situationen und in den psychischen Prozessen der handelnden Personen ausdrücken“<sup>103</sup> konnte. Der minutiöse Einsatz motivischer Weiterverarbeitung zeigt einerseits die Möglichkeit, über die kleinen Texteinheiten

<sup>102</sup> Henning Frederichs: Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockes Passionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons, zitiert nach Ulrike Küster: Das Melodrama, S. 235.

<sup>103</sup> Zdenka Pilková: Die Melodramen Jiří Bendas, S. 168.

hinaus einen musikalischen Bogen zu spannen, andererseits wird aber auch deutlich, daß Ariadnes Äußerung nach dem Takt 276 durch die Musik keine vertiefende Deutung erfährt:

Wie hab' ich ihn diese Nacht beweint! Noch nie hatte ich einen so schrecklichen Traum! Er wollte mich verlassen: Umsonst streckt' ich die Hände nach ihm aus.<sup>104</sup>

Die drohende Angst Ariadnes, welche sich zuvor bildhaft an den sprachlich und musikalisch geschilderten Naturereignissen und -beschreibungen ablesen läßt, wird nun auf der Textebene weitergeführt. Diese macht im weiteren deutlich, daß es sich nicht mehr um ein reales Naturbild, sondern um einen unmittelbaren Ausdruck von Ariadnes Gefühlen handelt; auf der musikalischen Ebene erklingt dazu motivisches Material vorhergehender Abschnitte, die bei ihrem früheren Auftreten bereits eine klare Deutung durch die sprachlichen Zusätze erfahren haben. Zu dem eben genannten Textabschnitt finden sich die ostinaten Synkopenbewegungen der Takte 273f. in den tiefen Streichern als eine rhythmische Variation der Takte 248f. (siehe Seite 34) wieder (dort charakterisierten sie den grauenerweckenden Ort), während die pendelnde Sekundbewegung der Takte 266/267 (Ausdruck brüllender Löwen) in Takt 272 in eine spielerische Sechzehntelbewegung der Flöten, Oboen und Violinen aufgelöst wird:

Fl. I. *(pp)*

Ob. I. *(p)*

Fag. II. *(p)*

Darüber hinaus wird das punktierte Motiv aus der abstürzenden Tonleiterkaskade der Takte 265f. (siehe Seite 36) abgespalten und, beginnend in Takt 273, für die Melodie- linie der Streicher bestimmend:

273

Viol. I. *p*

Viol. II. *p*

Vle I. *p*

Vle II. *p*

Cemb. Bassi *p*

<sup>104</sup> Georg Benda: *Ariadne*, S. 55.



In der ebenfalls 1775 entstandenen *Medea* ist die Abhängigkeit der Musik von einem äußeren Bild einen entscheidenden Schritt weiterentwickelt. Küster faßt dies im Vergleich wie folgt zusammen:

In der *Ariadne* befeißigte sich Benda in weitaus größerem Umfang detaillierter musikalischer Malereien, während er in der *Medea*, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eher die jeweilige Stimmung zu treffen versuchte, also den Empfindungen Ausdruck verleihen wollte, in die der Zuschauer versetzt werden sollte.<sup>105</sup>

Allein die räumliche Positionierung der Titelfigur – die Szene spielt vor dem Palast des Jason – reduziert bereits die Möglichkeit für den Einsatz von szenisch-sichtbaren Naturereignissen, im Gegensatz zur *Ariadne*, so daß sich die Reflexionen der Titelheldin nicht in den äußeren Stimmungsbildern widerspiegeln, sondern weitgehend in unmittelbaren Gefühlsäußerungen artikuliert werden. Die Sprache Medeas ist wiederum stark durch Exklamationen, Stoßseufzer, Apostrophen, zeitliche Vor- und Rückschauen geprägt, welche ihre schwankenden Emotionen zum Ausdruck bringen:

Ha, Treuloser! Ist das mein Lohn? Hast Du vergessen, daß dein Leben mein Werk ist? Daß ich dir alles aufopferte. Daß ich hasse, wie ich dich liebe? Wer bin ich? Was vermag ich? Daß ich auf Stürmen daher fahre? Daß ich die Grundfesten der Erde erschüttere? Unselige Macht! Die Elemente gehorchen meiner Stimme – und das Herz des Mannes, den ich liebe, verschließt sich ihr!<sup>106</sup>

Anders als in der *Ariadne*, ist der Monolog der Medea nicht durch die Wahrnehmung äußerer Naturvorgänge bestimmt; dennoch prägen schildernde Begriffe, die an Ariadnes Naturmetaphern erinnern, das sprachliche Vokabular: „Stürme“, die „Elemente“ sowie die „erschütterten Grundfeste der Erde“ charakterisieren Medeas Raserei. Für die musikalische Gestaltung der Takte 140 bis 157 hat diese sprachliche Gestaltung ähnliche Konsequenzen wie schon in der *Ariadne*: Punktierungen (T. 15f.), aufgepeitschte Sechzehntelfiguren (T. 153f.), sowie durch Pausen zerrissene kurze Motiveinheiten stehen in der *Medea*, wie bereits in der *Ariadne*, für die aufgewühlte innere Stimmung der Titelheldin. Aufgrund der Einführung schildernder Aussagen und Begriffe kann die musikalische Ebene den Text ebenfalls tonmalerisch umsetzen: Der musikalische Ausdrucksgehalt wird in beiden Beispielen als Darstellung innerer Emotionen wahrgenommen. Die Zurücknahme äußerer Naturschilderungen zugunsten einer Sprache unmittelbarer Emotionen charakterisiert Medea als Rächerin ihres Geschickes; die Entscheidung, ihre Kinder zu töten, liegt allein bei ihr:

<sup>105</sup> Ulrike Küster: Das Melodrama, S. 212.

<sup>106</sup> Georg Benda: *Medea*, S. 21.

145

Fl. I. II. *[mf]*

Fag. I. II. *[mf]*

Viol. I. II. *[mf]*

Vle. I. II. *[mf]*

Cemb. Bassi *[mf]*

Daß ich dir alles aufopferte? Daß ich hasse, wie ich liebe?

149

Viol. I. II. *[poco f]*

Vle. I. II. *[poco f]*

Cemb. Bassi *[poco f]*

Wer bin ich? Was vermag ich? Daß ich auf Stürmen daher fahre?

153

Fl. I.  
II.

Fag. I.  
II.

Viol. I.  
II.

Vle. I.  
II.

Cemb.  
Bassi

Daß ich  
die Grundfesten der Erde  
erschüttere?

155

Fl. I.  
II.

Fag. I.  
II.

Viol. I.  
II.

Vle. I.  
II.

Cemb.  
Bassi

Haben die vorangegangenen Beispiele dargelegt, wie unmittelbar die Tonmalerei mit der sprachlichen Ebene verknüpft ist, so soll im folgenden die Problematik verdeutlicht werden, welche sich durch die Unabhängigkeit der beiden Ausdrucksebenen einstellt. Auch Kühn räumt in diesem Zusammenhang dem motivischen Material „an entscheidenden Momenten monologischer Figurenrede“ die Möglichkeit ein, „Zusammenhänge auf zweiter Ebene herzustellen“.<sup>107</sup> Dabei darf jedoch der entscheidende Unterschied gegenüber der Wagnerschen Leitmotivtechnik nicht übersehen werden<sup>108</sup>: Während in Wagners Musikdramen, insbesondere in der *Ring*-Tetralogie, durch weitgehend eindeutige Semantisierung das jeweilige Motiv unabhängig von einer weiteren Ausdrucksebene auftreten kann, ohne dabei an Eindeutigkeit zu verlieren, so entbehrt Bendas Verwendung der Erinnerungsmotive dieses genauen Bedeutungsinhaltes, wie im folgenden Beispiel aus der *Ariadne* gezeigt werden soll.

In den Takten 15f. wird Theseus durch eine abwärtsgerichtete, punktierte Dreiklangsbrechung charakterisiert, an die sich eine aufsteigende Tonleiter in Zweiunddreißigstelbewegung anschließt. Diese kommt auf dem Oktavton in punktierten Tonrepetitionen zum Stehen, wird im folgenden sequenziert und in seufzerartig fallender Sekundbewegung (ab T. 18) abgeschlossen. Die harmonische Anlage mit einer authentischen Schlußwendung (verkürzter Dominantseptnonakkord löst sich in Takt 18 auf die dritte Zählzeit in die Tonika) wirkt geschlossen, doch ist ein größerer harmonischer Bogen, entsprechend zum melodischen Duktus, nicht umgesetzt:

14

(Hier geht der Vorhang auf; Ariadne schläft auf einem Felsen.)

<sup>107</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 149.

<sup>108</sup> Beginnend mit der Interpretation Istels, daß es sich bei Bendas Verwendung der Erinnerungsmotive um Leitmotive im Wagnerschen Sinne handelt (vgl. Edgar Istel: Die Entstehung des deutschen Melodrams, S. 15f.), geraten auch spätere Analysen in die Gefahr, beispielsweise bei Pílková und Küster, Bendas Motivtechnik dahingehend überzubewerten.



17

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Fag. I. II.  
Cor.Es. I. II.  
Viol. I. II.  
Vle. I. II.  
Cemb. Bassi

*f* *a2*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 17 and 18. The score is for a full orchestra. Measures 17 and 18 are indicated by a large '17' at the top left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons) and strings (Violins, Violas) play a melodic line with eighth notes. The woodwinds have a dynamic marking of *f* (forte). The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The percussion (Cymbals and Basses) play a steady eighth-note pattern. In measure 18, the Cor Anglais (I and II) has a dynamic marking of *f* and a note marked *a2*. The Violins and Violas have a dynamic marking of *f* at the start of measure 17. The Cymbals and Basses have a dynamic marking of *f* at the start of measure 17.

18

Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Fag. I. II.  
Cor.Es. I. II.  
Viol. I. II.  
Vle. I. II.  
Cemb. Bassi

*p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 and 19. The score is for a full orchestra. Measures 18 and 19 are indicated by a large '18' at the top left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons) and strings (Violins, Violas) play a melodic line with eighth notes. The woodwinds have a dynamic marking of *p* (piano). The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The percussion (Cymbals and Basses) play a steady eighth-note pattern. In measure 19, the Cor Anglais (I and II) has a dynamic marking of *p*. The Violins and Violas have a dynamic marking of *p* at the start of measure 18. The Cymbals and Basses have a dynamic marking of *p* at the start of measure 18.

Das beschriebene Motiv (T. 15), welches sich aufgrund seiner Kleinteiligkeit zur Aufgliederung in einzelne musikalische Bauteile eignet, beherrscht in verschiedenen Erscheinungsformen die Abschiedsszene. So charakterisieren Punktierungen nicht nur des Theseus Zweifel darüber, Ariadne verlassen zu müssen,

Allegro

Fl. I.  
II.

Fag. I.  
II.

Viol. I.  
II.

Vle I.  
II.

Cemb.  
Bassi

Ariadnen verlassen!  
Sie der schrecklichsten  
Verzweiflung,  
dem Hunger,  
den reißenden  
Tieren des Waldes  
Preis geben?

*ff*

*f*

*f*

*f*

*f*

sowie die Erzählung seiner Heldentaten,

Viol. I.  
II.

Vle I.  
II.

Cemb.  
Bassi

Ich habe mein Vaterland  
von dem schimpflichen  
Tribut befreit,  
die Pflicht  
des Bürgers erfüllt!

Auch die Liebe hat ihre  
Pflichten, sie sind mir nicht  
minder heilig!

sondern auch den Hinweis, daß Ariadne Theseus der Rache des Minos entrissen hat, indem sie ihm den Weg aus dem Labyrinth wies:

Fag. I. II.  
 Viol. I. II.  
 Vlo. I. II.  
 Cemb. Bassi

Sie entriß mich  
 der Rache  
 des Minos -

rettete mich  
 aus dem  
 Labyrinth -

gab mir den  
 Minotaurus  
 in die Hände -

Aufgrund seines Initialcharakters (Punktierungen und Aufwärtsbewegung) nimmt das Motiv darüber hinaus bereits die später erklingenden Trompetensignale der Griechen vorweg.<sup>109</sup>

Fl. I. II.  
 Ob. I. II.  
 Fag. I. II.  
 Cor. Es. I. II.  
 Trbe Ex. I. II. III. IV.

Allegretto

(hinter der Szene)  
 Will es das  
 Schicksal?

(Dies sagt er unter dem Schall der Trompeten,  
 die sich von ferne hören lassen.)

<sup>109</sup> Das Trompetensignal der Griechen erfüllt in der Abschiedsszene des Theseus eine ähnliche Funktion wie die Stimme der Oreade: Durch die off-stage erklingende Fanfare wird eine weitere Zeit- und Handlungsebene eingeführt, welche des Theseus Schwanken zwischen Ariadne und seiner Pflicht als Grieche zur Entscheidung führt – allerdings allein im zeitlichen Sinne, während die Stimme der Oreade Ariadne vor allem inhaltlich bestimmt.

Des Theseus Entscheidung, Ariadne zurückzulassen, erweist sich trotz seiner Zweifel von Anfang an als unumstößlich, denn mit den immer dichter folgenden Signalen der Athener geht der musikalische Gestus des Fanfarenmotivs von der Bühnenmusik auf das gesamte Orchester über: Alles ist zur Abfahrt bereit, und Theseus tritt die Rückkehr in seine Heimat an. Der Entscheidungszwiespalt des Theseus wird dabei allein auf der sprachlichen Ebene sowie durch die räumliche Positionierung (der szenisch sichtbaren, schlafenden Ariadne im Vordergrund der Bühne und den aus dem Off zum Aufbruch mahnenden Signalen der Griechen) angedeutet. Stellt also die textliche Ebene den liebenden Theseus dem pflichtbewußten stolzen Griechen gegenüber, so wird dieser charakterliche Kontrast, welcher letztlich in der Entscheidung zur Abreise aufgelöst wird, musikalisch-motivisch nicht entwickelt. Zwar treten wechselweise punktierte Tonrepetition, umspielte Dreiklangsbewegung und abfallende Sekundbewegungen in den Vordergrund, doch ist eine übergreifende musikalische Entwicklung innerhalb des Materials nicht enthalten.<sup>110</sup> Nur durch den kleinteiligen musikalischen Gestus werden des Theseus Zweifel musikalisch umgesetzt.<sup>111</sup>

Aufgrund dieser Feststellung kann sich bei einem Aufgreifen dieses Motivs in einem neuen Zusammenhang kein eindeutiger Motivbezug einstellen, bleibt die zum Text hinzutretende musikalische Aussage also weitgehend unbestimmt. Dies wird beim erneuten Erklängen der Originalgestalt der eben beschriebenen Takte 15f. (siehe Seite 42f.) deutlich. Ariadne erblickt das sich entfernende Schiff der Griechen am Horizont:

Hier bin ich nun verlassen, auf ewig verlassen! Götter! Gerechte, beleidigte Götter! Ihr könnt diesen Frevler dulden? Ihr hörtet seine Schwüre, wißt seinen Meineid, sein Verbrechen, und bestraft ihn nicht? Warum trifft mich, nicht ihn, der Donner eurer Rache?<sup>112</sup>

Wurde das Motiv allerdings nach seinem ersten Erscheinen mittels Variation von seiner Originalgestalt abgewandelt und, unterstützt durch den Text, für jeweils unterschiedliche Emotionen und Charakterzüge des Theseus eingesetzt, so wird nun Ariadnes Zorn über die Untreue ihres Geliebten musikalisch dieser Palette an Bedeutungsinhalten gegenübergestellt, welche nunmehr nicht eindeutig auf den Text bezogen werden können. Unter diesen Voraussetzungen kann nicht von einer Erinnerungs-, geschweige denn von einer Leitmotivtechnik die Rede sein:

<sup>110</sup> Die kontinuierliche Verwandlung eines Motivs im Sinne eines Variationsverfahrens, das Wagner selbst als charakteristisches Merkmal der Leitmotivtechnik beschrieb, bleibt von dieser grundsätzlich verschieden, da bei Benda das motivische Material eben nicht nach einem entwickelnden Prinzip entfaltet wird. Eine „psychologische Motiv-Variation“ als ein musikalisches Prinzip, auf das die Argumentationen von Küster (S. 225f.) und Pilková (S. 170f.) abzielen, ist nicht feststellbar (vgl. Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 85.).

<sup>111</sup> Pilková dagegen interpretiert das Motiv der Takte 15f. als Thema von „Theseus' Verrat“ (vgl. Die Melodramen J. Bendas, S. 171), wodurch sie den Bedeutungsinhalt dieses Motivs erheblich verkürzt. Wie die vorhergehende Analyse gezeigt hat, ist die Entscheidungsnot des Theseus auf der sprachlichen, pantomimischen sowie auf der musikalischen Ebene umgesetzt, wenn auch nicht durch musikalische Entwicklungstechniken. Bei der Reprise des Motivs wird nicht allein an den Aufbruch, sondern zugleich auch an die Zerrissenheit des Griechen erinnert. Die Komplexität der Abschiedsszene relativiert Pilkovás negative Bewertung als „Verrat“.

<sup>112</sup> Georg Benda: *Ariadne*, S. 81-83.

425

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Fag. I.  
Fag. II.  
Cor. Es. I.  
Cor. Es. II.  
Viol. I.  
Viol. II.  
Vle. I.  
Vle. II.  
Cemb. Bassi

Hier bin ich nun  
verlassen, auf ewig  
verlassen!

427

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Fag. I.  
Fag. II.  
Cor. Es. I.  
Cor. Es. II.  
Viol. I.  
Viol. II.  
Vle. I.  
Vle. II.  
Cemb. Bassi

429

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. Es. I. II.

Viol. I. II.

Vle. I. II.

Cemb. Bassi

Götter! Gerechte, beleidigte Götter!  
Ihr könnt diesen Frevler dulden?

430

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. Es. I. II.

Viol. I. II.

Vle. I. II.

Cemb. Bassi

Ihr hörtet seine Schwüre,  
wißt seinen Meineid,  
sein Verbrechen,  
und bestraft ihn nicht?

Das von Krämer als „semantische Unschärfe der wortlosen Instrumentalmusik“ bezeichnete „Wirkungsverfahren“ erschließt zwar dem „Melodram neue Wirkungsmöglichkeiten in der Darstellung von Leidenschaften“<sup>113</sup>, doch wie an den Beispielen beider Bühnenmelodramen deutlich wurde, ist die musikalische Ebene eng mit der sprachlichen verknüpft: Sowohl bei der Tonmalerei, als auch bei der Verwendung von Erinnerungsmotiven ist es die Funktion der sprachlichen oder szenischen Ausdrucksmittel, die musikalische Ebene eindeutig zu konnotieren, denn die musikalische Ebene bleibt stets an die sprachliche gebunden.

Obwohl das Bühnenmelodram die Fähigkeit aufweist, die „Seele der Handelnden“<sup>114</sup> musikalisch in neuer Ausdrucksqualität darstellen zu können, muß diese Bewertung eingeschränkt werden. Die musikalische Ebene in Bendas Bühnenmelodramen, welche stilprägend für weitere Kompositionen dieses Bühnentypus waren, enthält keine eigene, über den Text hinausgehende Information, sondern bleibt auf sprachliche, szenische und pantomimische Deutungen beschränkt. Im folgenden Kapitel soll an einer Gegenüberstellung von Beispielen aus Bendas Bühnenmelodramen und einer melodramatischen Szene aus Schuberts *Fierrabras* deutlich werden, daß trotz der unterschiedlichen dramaturgischen Konzeption die außermusikalischen Erklärungsmodelle für beide Erscheinungsformen des melodramatischen Stils gültig sind.

## 2.4 Die dramaturgische Struktur einer melodramatischen Szene

Als einleitendes Beispiel einer charakteristischen melodramatischen Szene dient das Ensemble (Nr.4) aus dem 1. Akt von Schuberts heroisch-romantischer Oper *Fierrabras*. Mit den wenigen und knappen Sätzen nimmt sich das Melodram innerhalb seines formalen Kontextes geradezu unbedeutend aus: Dargestellt wird die Reaktion des gefangengenommenen maurischen Fürstensohns Fierrabras beim Erkennen seiner Geliebten Emma während der Siegerehrung am Hofe des Frankenkönigs Karl. Doch was sich in dem kurzen Dialog abspielt, ist ein kleiner, aber wichtiger Baustein im dramaturgischen Gesamtaufbau der Ensemble-Szene.

Musikalisch gesehen schaffen die zehn Takte des Melodrams (siehe Seite 50) den Ausklang der Ensemble-Nummer „Der Landestöchter fromme Pflichten“ durch die vollständige Übernahme des zehntaktigen Orchester-Einleitungsmotivs zu diesem Teil. Das Thema gliedert sich in zwei fünftaktige Gruppen. In den Anfangstakten der ersten Einheit erklingt ein gebrochenes Dreiklangsmotiv in A-Dur, welches in den Violinen (I) vom e1 ausgehend zum e2 ansteigt (T. 3) und danach in den folgenden beiden Takten in einer wellenartig abwärtsfließenden Sekundbewegung auf dem a1 endet. Die verkürzte Übernahme des Motivs in der zweiten Taktgruppe durch die Violoncelli in Takt 6 ergibt eine klangliche Abdunkelung, die durch die auslaufende Motivbewegung im Decrescendo vollständig zu verstummen scheint.

<sup>113</sup> Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater, S. 337.

<sup>114</sup> Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper, S. 248.





Die abschließende Wirkung wird durch einen Vergleich mit den entsprechenden Takten der Einleitung bestätigt, da dort nach und nach alle Instrumente beteiligt sind, während im Melodram nur noch Streicher, Hörner, Trompeten und Pauken eingesetzt werden. Während die Streicher an der melodischen Substanz beteiligt sind, bringen Trompeten und Hörner in Liegetönen, die Pauke dagegen durch gleichbleibende Tonrepetitionen die melodische Bewegung zum Erliegen. Fand sich in den Einleitungstakten des Ensembles eine deutliche Bestätigung der Grundtonart A-Dur durch die Dominante E-Dur, so entfällt diese authentische Wendung in der Orchesterbegleitung des Melodrams. Statt dessen bleibt hier der Baß orgelpunktartig auf dem repetierten a stehen: Die harmonische Bewegung kommt zum Stillstand, so daß die Grundtonart A-Dur des melodramatischen Abschnittes nicht mehr harmonisch bestätigt werden muß. Durch den Dominantseptakkord auf c (T. 10) zur neuen Tonika F-Dur (des anschließenden Quartetts) wird überraschend zum nächsten Teil übergeleitet, wodurch äußere und innere Handlungsebene abrupt vom nächsten szenischen Ereignis, dem Chor der Ritter, unterbrochen werden.

Etablierte die musikalische Ebene einen fortschreitenden äußeren Vorgang, so hält der gesprochene Dialog einen kurzen Augenblick spontaner Reaktion fest. Dabei stehen Fierrabras' Ausrufe („Ha“ und „Götter“) unmittelbar den nüchtern beschwichtigenden Einwüfen Rolands gegenüber. Charakteristisch für den Wortwechsel ist der Bezug der Repliken beider Dialogpartner auf den äußeren Vorgang. Während aber Fierrabras von den unerwarteten Eindrücken mitgerissen wird, ist es an Roland, ihm unbemerkt zuzuflüstern, Emma sei die Tochter des Frankenkönigs, um dadurch eine unüberlegte Handlung des Fierrabras zu verhindern. Daß der Maure in der Öffentlichkeit des feindlichen Hofes seinen Gefühlen so unbesonnen freien Lauf läßt, zeigt, wie stark er von den Gefühlen, welche die Situation in ihm ausgelöst hat, gefangengenommen ist. Die ausführliche Regieanweisung zum Melodram legt aber nicht allein den szenischen Verlauf von Siegerehrung und Wiedererkennen fest, sondern fordert von beiden Darstellern einen erhöhten gestischen und mimischen Ausdruck. Durch die Szenenanweisung (Fierrabras „fährt mit einer heftigen Bewegung zurück und unwillkürlich ausruhend“<sup>115</sup>) soll die spontane, unerwartete Reaktion, das Mitgerissen-Werden vom äußeren Ereignis durch Pantomime verstärkt werden. Die Kürze des Dialogs und die hohe Unterbrechungsfrequenz beider Dialogpartner bewirken eine deutliche „Situationsgebundenheit“<sup>116</sup> der textlichen Repliken: Zeigt sich bei Fierrabras eine optische Fixierung auf einen winzigen Ausschnitt des Gesamtgeschehens, nämlich auf Emma, so spiegelt sich in Rolands Einwüfen das Entsetzen über die Entdeckung der bisher verborgenen Liebesbeziehung, er beobachtet gleichermaßen die Reaktionen Emmas, Fierrabras' und der übrigen Gesellschaft. Obwohl also beide Dialogpartner Beobachter der gleichen Vorgänge sind, werden ganz unterschiedliche Wahrnehmungsebenen dargestellt, die sich aber beide dem äußeren zeitlichen Ablauf unterordnen.

Auch die großformale Ebene der Ensembleszene bestätigt diese Feststellung. Denn während der Folge von repräsentativen Handlungen (Freilassung der Gefangenen, Huldigung des Königs, Verteilung der Kriegsbeute und Siegerehrung) wird Fierrabras

<sup>115</sup> Christian Pollak: Franz Schubert – Bühnenwerke, S. 289.

<sup>116</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 199.

als stummer Beobachter „mit deutlichen Zeichen des Unwillens“<sup>117</sup> charakterisiert, dessen Reaktionen sich geballt in der melodramatischen Szene entladen. Aber erst im anschließenden Quartett vermag Fierrabras seine Gefühle zu reflektieren und sich von den ersten Emotionen zu distanzieren. Die Aussichtslosigkeit seiner Liebe und ritterlicher Edelmut lassen Fierrabras in seiner einzigen Arie (innerhalb des Finales I) Emma entsagen:

Verstummt, vergebne Klagen!  
Dem Manne ziemt nicht Schmerz,  
er muß mit Fassung tragen,  
in tiefbewegter Brust.<sup>118</sup>

Es zählt also zu den dramaturgischen Besonderheiten dieser Szene, der ausführlichen Darlegung von Emotionen keinen Raum zu lassen, denn der zeremonielle Verlauf der Siegesfeier (beginnend mit dem folgenden Chor „Dem Erfolg vertrauen“), dem er wegen seines Gefangenenstatus nur passiv beiwohnen darf, hat zur Folge, daß Fierrabras' Reaktion explosionsartig auf engstem Raum hervorbricht. Aus der Unmöglichkeit heraus, die Affekte ausführlich zu artikulieren, wird dabei der emotionale Ausdruck auf den gestischen und mimischen Ausdrucksbereich umgeleitet.

Die beschriebene dramatische Wirkung wird dabei durch die strikte Trennung der beiden dramatischen Ausdrucksebenen hervorgerufen: So ist die Ebene innerer Handlung durch sprachlich-textliche und pantomimische Ausdrucksmittel dargestellt; die Ebene äußerer Vorgänge dagegen findet in der als fortlaufendes Ereignis musikalisch-thematisch dargestellten Siegesfeier ihre Umsetzung. Die besondere dramatische Wirkung der Szene ergibt sich dabei aus dem vorwärtsdrängenden äußeren Zeitverlauf, der die Zeit inneren Erlebens nicht zur Entfaltung kommen läßt, sondern dem äußeren Zeitverlauf subsumiert.

## 2.5 Zusammenfassung

Die Protagonisten Ariadne, Medea und Fierrabras weisen innerhalb der dargestellten Szenen eine völlige Übereinstimmung bezüglich ihrer charakterlichen Disposition auf: Zwischen Entscheidungen schwankend beziehungsweise fixiert auf eine Situation, sind sie zu keiner eigenen Entscheidung fähig, bleiben sie zerrissen in den gegensätzlichen Affekten. Nicht überlegte Reflexion, sondern emotionale Zerrissenheit, Passivität und Hilflosigkeit in einer Ausnahmesituation zählen zu den besonderen Merkmalen. Die sprachliche Struktur sowie die Monologsituation setzen diese Anlage auf textlicher Ebene um.

---

<sup>117</sup> Christian Pollak: Franz Schubert – Bühnenwerke, S. 296.

<sup>118</sup> Ebda., S. 302.

Ist die Monologsituation in Bühnenmelodramen wie *Ariadne* und *Medea* gleichsam konzeptionell verankert, so bedarf die melodramatische Szene in *Fierrabras* einer dramaturgischen Motivation, um den hohen Grad sprachlicher Emotionalität sinnvoll wirken zu lassen und zugleich ihren Einsatz gegenüber der anderen Ausdrucksqualität von Rezitativ und Arie (was in Kapitel 3.4.5 „Grenzbereiche des Melodrams“ sowie in Kapitel 4 „Zeitstrukturen der melodramatischen Szene“ näher ausgeführt wird) zu begründen: Emotionalität als unwillkürlich spontane und noch nicht reflektierte Äußerung einer Person erscheint hier aus dem simultanen Zusammentreffen zweier auf gegensätzlichen Ausgleich zielender Zeitstufen heraus motiviert. Diese Simultanität muß aber darüber hinaus in eine zeitlich begrenzte Situation eingebettet sein, um das Höchstmaß an dramatischer Spannung über die Szene hinweg halten zu können. So funktioniert die Szene in *Fierrabras* allein durch den vorgegebenen zeitlichen Rahmen (die Siegesfeier), der durch den kurzen Blickwechsel Fierrabras' mit Emma nicht unterbrochen wird, sondern eine Situation innerer Erregung beim Mauren zu bewirken vermag.

Die musikalische Darstellung dagegen ist höchst verschieden, denn die Unabhängigkeit von Sprache und Musik wird in der melodramatischen Szene völlig anders etabliert als in Bendas Bühnenmelodramen. Verlaufen in *Fierrabras* Text und Musik unter den dargestellten konzeptionellen Bedingungen unabhängig voneinander, indem die Szene auf bereits bekanntes musikalisches Material zur Darstellung eines äußeren Ereignisses zurückgreift, bleibt die musikalische Ebene, sofern es sich um Tonmalerei handelt, in *Ariadne* und *Medea* an die sprachlich-szenische Darstellung gebunden: Die Emotionen finden ihre Entsprechung in der äußeren Natur beziehungsweise in einer Wortkulisse derselben. Dagegen wird mit dem Einsatz von Erinnerungsmotiven in den Bühnenmelodramen eine zweite Ausdrucksebene eingeführt, die dem Text gegenübergestellt wird; auch hier tritt die Schwierigkeit auf, von Psychologisierung durch Erinnerungsmotivtechnik zu sprechen. Damit wird die Unabhängigkeit zweier Ausdrucksebenen im Bühnenmelodram beziehungsweise in der melodramatischen Szene völlig unterschiedlich behandelt. Während bei Benda allein durch Erinnerungsmotive eine zweite Handlungsebene entsteht, ist diese in *Fierrabras* durch das ostinat weiterlaufende Chormotiv eingeführt. Die errichteten Ausdrucksebenen unterscheiden sich dabei wesentlich: Werden bei Benda durch Sprache und Musik zwei innere Handlungsabläufe dargestellt, so ist in *Fierrabras* die innere Ausdrucksebene auf der sprachlich-szenischen, die äußere jedoch durch die musikalische Ebene vertreten<sup>119</sup> – eine Parallele zu den tonmalerisch umgesetzten äußeren Vorgängen in der Natur bei Benda. Im Bühnenmelodram und der melodramatischen Szene ist die Unabhängigkeit der musikalischen Ausdrucksebene von der textlichen nicht zu trennen. Aufgrund ihrer dramaturgisch verankerten Kürze zählt es zur Besonderheit der melodramatischen Szene, einen Moment dramatischer Höchstspannung etablieren zu können, wodurch sich die beson-

<sup>119</sup> Da Schuberts *Fierrabras* nur als Eingangsbeispiel dienen soll, an dem grundlegende Merkmale erarbeitet werden, kann an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden, daß bei der Verwendung von charakteristischen Motiven, wie sie beispielsweise in melodramatischen Szenen aus dem *Donauweibchen* von Ferdinand Kauer, der *Mignon* von Ambroise Thomas und aus Verdis *La traviata* auch zwei innere Handlungsebenen aufeinander treffen können. Dieser Effekt und seine Auswirkungen auf die zeitliche Disposition wird in Kapitel 3.3 „Verwendung charakteristischer Motive“ dargestellt.

dere Ausdrucksqualität der Theaterszene einstellt. Dies hat wiederum unterschiedliche Konsequenzen für die zeitliche Disposition. Können zu den Monologen der Titelheldinnen bei Benda unterschiedliche und unabhängige musikalische Zeitstufen hinzutreten, nämlich Vergangenheit und Gegenwart in Gegenüberstellung, so scheint die Besonderheit dieser melodramatischen Szene gerade die Simultanität zweier gleichzeitig ablaufender gegenwärtiger Handlungsebenen auszumachen. Diese prallen für einen kurzen Augenblick der dramatischen Handlung zusammen und geraten dabei in Konflikt: Die weiter laufende äußere Handlung verhindert dabei ein Zur-Ruhe-Kommen der inneren Handlungsebene.

Faßt man die auf der Textebene herausgearbeiteten Merkmale von melodramatischer Szene und Bühnenmelodram zusammen, so ist für beide Erscheinungsformen melodramatischer Gestaltung die zeitliche Disposition ein konzeptionelles Differenzkriterium. Während in der melodramatischen Szene des *Fierrabras* zwei Zeit- und Handlungsebenen simultan auftreten – wobei der äußeren vorwärtsdrängenden Zeit die innere, zur Kontemplation (und somit zur Gegenwart) neigende Wahrnehmungsebene gegenübergestellt wird –, ist der zeitliche Dualismus in Bendas *Ariadne* nur insofern relevant, als die Titelfigur durch die in die Zukunft gerichtete Prophezeiung der Bergnymphe die Notwendigkeit ihres Todes erkennt. Wird der gedehnte Augenblick einer lyrischen Reflexion, in dem die äußere Zeit „still zu stehen scheint“, auf dem Musiktheater innerhalb der geschlossenen Formen wie beispielsweise der Arie zum Ausdruck gebracht, so läßt sich das Bühnenmelodram als eine „zum selbständigen Einakterformat gedehnte szenische Parzelle [...] als komprimierte dramatische Form, als Kurztragödie“<sup>120</sup> beschreiben, in der die „innerpsychischen Vorgänge [des Monologs ebenfalls] chronometrisch nicht mehr zu erfassen sind, hier muß wohl eher von einer Aufhebung der Zeit, als von einer Zeitdehnung gesprochen werden“<sup>121</sup>.

Diese unterschiedliche Verteilung der Zeit- und Handlungsebenen bedarf auch jeweils einer unterschiedlichen Motivation. Während die Monologsituation bei Benda lyrische Reflexion, aber auch Zeitsprünge aus sich heraus begründet, muß die Simultanität in der melodramatischen Szene dramaturgisch eingebunden werden. Bereits E.T.A. Hoffmann schreibt 1808 in einem Brief an den Grafen von Soden, daß die „simultan erklingende Musik ausreichend motiviert sein müsse“<sup>122</sup>. Dies geschieht durch ein spontan eintretendes äußeres Ereignis, welches die innere Handlungsebene eben nicht zur lyrisch-kontemplativen Entfaltung kommen läßt. Die zeitliche Dichte bewirkt dabei den besonderen dramaturgischen Effekt der melodramatischen Szene.

<sup>120</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 141.

<sup>121</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 372.

<sup>122</sup> Zitiert nach Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 390.

### 3 Die musikalische Vermittlung theatraler Räume in melodramatischen Szenen

Wie die Gegenüberstellung von Bendas Bühnenmelodramen mit der melodramatischen Szene aus *Fierrabras* gezeigt hat, ist für letztere die Gleichzeitigkeit zweier unabhängig voneinander verlaufender Ausdrucksebenen charakteristisch. Während die Ebene des Textes den unmittelbaren Gefühlsausbruch einer Figur festhält, wird über die musikalische Ebene ein äußerlich hinzukommendes Ereignis eingeführt, so daß ein „Gegensatz von Innenraum und Außenraum“<sup>123</sup> aufgebaut wird. „Dadurch, daß räumliche Oppositionen zum Modell für semantische Oppositionen werden, findet eine Semantisierung des Raumes statt, die den fiktiven prinzipiell vom realen [der Wirklichkeitsebene des Zuschauers] unterscheidet.“<sup>124</sup>

Die melodramatische Szene entspricht also der für die Gattungen des Musiktheaters geltenden Voraussetzung, nach der sich „musikalischer Ausdruck [...] in reiner Gegenwart“<sup>125</sup> präsentiert; nur dann erscheinen die inneren Handlungsmomente, welche in einer geschlossenen Form zum Ausdruck gebracht werden, hinlänglich motiviert und sinnvoll – selbst Leitmotive müssen nach Wagners Überzeugung bei ihrer „Exposition nicht nur sprachlich, sondern auch szenisch“<sup>126</sup> verdeutlicht werden. Nur dann erweisen sich zeitliche Aus- und Rückblicke auf dem Musiktheater, anders als im Sprechtheater, wo die Dialektik der Zeitsprünge den szenischen Augenblick begründet<sup>127</sup>, musikedramaturgisch motiviert.

Dabei ist, wie sich im weiteren zeigen wird, innerhalb einer melodramatischen Szene weniger die Lokalisierung bedeutend, also die räumlichen Oppositionen von links – rechts, oben – unten, off-stage – on-stage, sondern allein der Gegensatz von äußerem Ereignis und unmittelbarer Wahrnehmung durch die betroffene Figur. Die Darstellung des Raumes ist höchst unterschiedlich und reicht von näherkommenden Jagdsignalen hin zu atmosphärisch wirkenden Klängen, welche den Figuren eine Räumlichkeit suggerieren. Der Raum definiert sich innerhalb einer melodramatischen Szene stets als ein von der Figur sinnlich erfahrbares Ereignis, das sich entweder szenisch sichtbar oder auch nur akustisch vermitteln kann. Damit übernimmt die musikalische Ebene innerhalb einer melodramatischen Szene die Funktion, Räume klanglich zu illustrieren. Die neue Raumkonstellation ruft dabei stets eine verunsichernde, oftmals auch erschreckende Wirkung hervor, die in der Kürze der Zeit (innerhalb der Fiktionalität einer melodramatischen Szene) von der betroffenen Figur nicht bewältigt werden kann. Im Falle der melodramatischen Szene ist der Raum als eine äußerliche Vergrößerung innerer Spannungsverhältnisse zu interpretieren. Stürzt er als ein plötzlich auftretendes Ereignis (sei es klanglich oder szenisch sichtbar) die Figur in einen Entscheidungskonflikt, so kann diese äußere Funktion auch zurücktreten. Dann nämlich, wenn der Raum nur noch als Hilfskonstruktion eingesetzt wird, um innere Vorgänge zum Ausdruck bringen zu können, wie es durch die Verwendung charakteristischer Motive möglich

<sup>123</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 341.

<sup>124</sup> Ebda., S. 339.

<sup>125</sup> Carl Dahlhaus: *Dramaturgie der italienischen Oper*, S. 102.

<sup>126</sup> Ebda., S. 103.

<sup>127</sup> Vgl. ebda.

ist (siehe Kapitel 3.3). Ist eine Verbindung von Außen- und Innenraum mit den musikalischen Mitteln des 19. Jahrhunderts niemals gleichzeitig zu vermitteln, so bleibt dieser Effekt der melodramatischen Szene überlassen. Während auf dem Musiktheater ein äußerer Ereignisraum stufenweise in einen inneren übergeht, umgesetzt durch die Abfolge Dialog, Rezitativ und geschlossene Form, so vermag die melodramatische Szene, zumindest für einen kurzen Augenblick, eine Präsenz zweier Handlungsräume theatral festzuhalten, woraus sich die überaus emotionalisierte Wirkung ergibt.

Um die beschriebene Simultanität zweier Ereignisabläufe innerhalb des eng umrissenen Raum-Zeit-Konzepts verankern zu können, erhalten zusätzlich die sprachlichen, gestischen, pantomimischen und szenischen Ausdrucksmittel zur Umsetzung von theatralen Räumen erklärende Hilfsfunktion. Die folgende Einteilung der musikalischen Gestaltungsprinzipien ergibt sich aufgrund der jeweiligen Abhängigkeit von musikalischer Ebene und außermusikalischen Erklärungsmodellen: Es lassen sich melodramatische Szenen, gestaltet durch Inzidenzmusik, programmatische Musik, beziehungsweise charakteristische Motive, unterscheiden. In den folgenden Analysen sollen die musikalischen Gestaltungsprinzipien auf ihre Möglichkeiten untersucht werden, „Räume“ darzustellen, um anschließend auf die zeitlichen Zusammenhänge (Kapitel 4 „Zeitstrukturen der melodramatischen Szene“) und ihre möglichen Auswirkungen auf den Wirkungseffekt melodramatischer Szenen eingehen zu können.

### 3.1 Inzidenzmusik

Das eindeutigste kompositorische Gestaltungsprinzip, um durch eine unabhängige musikalische Ausdrucksebene „Räume“ zu etablieren, liegt in der Verwendung von Bühnenmusik, das heißt von Inzidenzmusik, einer „im Zusammenhang mit dem Bühnengeschehen als Bestandteil der äußeren oder Ausdruck der inneren Handlung aufgeführten Musik“<sup>128</sup>. Kann die Bühnenmusik auf eine untergeordnete, allein klangmalerische Funktion reduziert sein, so kennzeichnet den Einsatz von Bühnenmusik, nicht nur in einer melodramatischen Szene, gerade das Spannungsverhältnis zur Musik des eigentlichen Orchesters, woraus eine „zusätzliche semantische Ebene“<sup>129</sup> geschaffen wird. Dahlhaus weist in diesem Zusammenhang der Bühnenmusik eine „pragmatische, eine ästhetische und eine dramaturgische Kategorie“<sup>130</sup> zu. Dabei stellt er jedoch die Frage nach der räumlichen Situierung der Bühnenmusik sowie ihrer ästhetischen Klangqualität zurück.<sup>131</sup> Für die dramaturgische Konzeption einer melodramatischen Szene erweist sich jedoch die Raumwirkung sowie eine oftmals deutlich erkennbare Klangchiffre, charakterisiert durch emblematische Instrumentation, als von entscheidender Bedeutung.

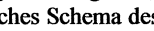
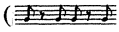
<sup>128</sup> Detlef Altenburg: Bühnenmusik, in: MGG, Sp. 255.

<sup>129</sup> Ebda.

<sup>130</sup> Carl Dahlhaus: Die Bühnenmusik als Realitätsfragment und Zitat, in: Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hg.), Geschichte der italienischen Oper, S. 105.

<sup>131</sup> Vgl. ebda., S. 107.

Die melodramatische Szene in Lortzings Komischer Oper *Der Wildschütz* steht innerhalb der Einleitung zum Jagdlied (Nr. 5/s. Seite 58f.) und ist somit nicht als eigenständiger, formaler Abschnitt angelegt. Textlich enthält sie die Auseinandersetzung des Baculus mit seiner Braut Gretchen, die fasziniert den immer näher ertönenden Jagdhörnern der adeligen Jagdgesellschaft lauscht. Bereits zuvor wollte Gretchen für ihren als Wilderer im gräflichen Park ertappten Bräutigam beim Grafen ein gutes Wort einlegen, doch der eifersüchtige Baculus wußte dies zu verhindern. Auch jetzt möchte Baculus sein Gretchen vor den Blicken des galanten Grafen schützen und versucht, eine mögliche Konfrontation der beiden zu verhindern. In dieser Szene wird das Näherkommen der Jäger musikalisch dargestellt. Die kontinuierlich dynamische Steigerung – sie reicht innerhalb der 32 Takte des eigentlichen Melodrams vom Pianissimo bis zum Fortissimo – bewirkt eine klangliche Steigerung, woraus sich eine Raumwirkung einstellt. Nach vier Einleitungstakten beginnt eine langsam über 28 Takte ansteigende zweistimmige Melodiebewegung in Terzen beziehungsweise Sexten. Diese wird zusätzlich durch eine immer heller werdende Orchestrierung von den tiefen Streichern bis hin zu den Hörnern mit vollem Orchesterklang unterstützt.

Die einleitende Wirkung der melodramatischen Szene entsteht dabei durch die ostinat eingesetzte Dominante F-Dur zur Grundtonart B-Dur. Erst mit dem Abgang von Baculus und Gretchen ins nahegelegene Wirtshaus wird (T. 32/33) in die zuvor nur als Quartsextakkordvorhalt eingesetzte Tonika kadenziiert. Der sich daraus ergebende musikalische Einschnitt bezeichnet den Auftritt des Barons Kronthal und des Grafen von Eberbach, den beiden Führern der Jagdgesellschaft. Die nun folgenden sechzehn Takte bilden die eigentliche Einleitung zum Jagdlied, denn während im Melodram zwar bereits Grundtonart und rhythmisches Schema des Jagdliedes () angelegt sind () , werden beide Abschnitte durch die Harmonik streng getrennt, wodurch szenische Auf- und Abtritte der Figuren auch auf musikalischer Ebene umgesetzt werden. Durch diese Abschnittsbildung erhält die vorangestellte melodramatische Szene einen klar definierten zeitlichen Rahmen, was darüber hinaus auch an den Regieanweisungen deutlich wird. Die näherkommenden Jagdhörner drängen Baculus zur Reaktion: Er versucht, Gretchen vom Schauplatz "wegzudrängen" und im Wirtshaus vor den Blicken des Grafen sicher zu stellen. Gretchen hat keine Chance, sich dagegen zu wehren. Vermitteln die Hörnerklänge bereits eindeutig den akustischen Eindruck einer näher kommenden Jagdgesellschaft, so unterstützt der textliche Hinweis diesen zusätzlich. Das räumlich-szenisch definierte Ereignis, umgesetzt durch Bühnenmusik, setzt somit die unmittelbar spontanen Reaktionen der Figuren Baculus und Gretchen frei.

Baculus: Was ist denn das für ein Geblase? [Kann ich denn von den Hörnern gar nicht loskommen?] (er sieht  
*Allegro vivace.*

Hörn.  
 Hr. u. Veelle.  
 Tp.  
 pp sf pp

6

nach rechts hinten hinaus. So wahr ich lebe, das ist der gnädige Herr mit seiner Jagd-Compagnie! Gretchen:

Fag.  
 pp sf

12

(mit freudigem Ausdruck.) Der Herr Graf? Baculus: (sie zurückdrängend.) Marsch hinauf, und lass' dich nicht

Clar.  
 pp sf

18

blicken, so lange er hier ist! Gretchen: Ich möchte gerne die Musik hören. Baculus: Die will ich dir

Ob.  
 cresc. poco cresc.

24

morgen auf der Orgel vorspielen. Fort! fort! (er drängt sie ins Wirtshaus und folgt ihr dann.)

f  
 Hörn.

29

(Baron Kronthal und Graf von Eberbach

ff. o.

35

kommen als Jäger mit ihrem Jagdgefolge; Jäger und Bauern mit Stöcken (als Treiber) von hinten her.)

ff.



41

48 Der Baron.

1. Seht dort den munter'n Jä - ger, den wil - den Büchsen - trä - ger! er zieht aus stil - lem Haus - ganz  
 2. Wenn spät die Son - ne scheidet, in Gold die Ber - ge kleidet, er heim die Schritte lenkt - und  
 3. Sitzt sie ihm nun zur Sei - te, dann hauchter Lust und Freude süß aus in ei - nem Kuss - ver -  
 Der Graf.

Seht dort den munter'n Jä - ger, den wil - den Büchsen - trä - ger! er zieht aus stil - lem Haus - ganz  
 Wenn spät die Son - ne scheidet, in Gold die Ber - ge kleidet, er heim die Schritte lenkt - und  
 Sitzt sie ihm nun zur Sei - te, dann hauchter Lust und Freude süß aus in ei - nem Kuss - ver -  
 Chor der Jäger.

Tenore.

Seht dort den munter'n Jä - ger, den wil - den Büchsen - trä - ger! er zieht aus stil - lem Haus - ganz  
 Wenn spät die Son - ne scheidet, in Gold die Ber - ge kleidet, er heim die Schritte lenkt - und  
 Sitzt sie ihm nun zur Sei - te, dann hauchter Lust und Freude süß aus in ei - nem Kuss - ver -

Bässe. *f*

Auch die Bühnenmusik aus Schuberts einaktigem Singspiel *Der vierjährige Posten* ist ebenfalls so eindeutig wie die Jagdklänge aus dem *Wildschütz* einem äußeren Vorgang zuzuordnen. Die melodramatische Szene enthält die Verabschiedung des ehemaligen Soldaten Duvals von Käthe, seiner Verlobten. Dieser Abschied gestaltet sich für die Betroffenen ungemein schmerzhaft, denn bei den heranrückenden Soldaten handelt es sich um Duvals ehemaliges Regiment, das ihn vor vier Jahren auf seinem Wachposten vergessen hatte. Da er seinen Kameraden jedoch nicht nachgefolgt war, sondern im nahegelegenen Dorf bei Käthe zurückblieb, muß sein Verhalten als Fahnenflucht erscheinen. Die Aussicht, seinem früheren Kompagniechef vor die Augen treten zu müssen, macht eine List erforderlich. Duval nimmt seine Wache an eben der gleichen Stelle wieder auf:

- Duval: Horch! Sie kommen, ich muß auf den Posten!  
Fort, Liebste, eh' man dich hier belauscht!
- Käthe: Ach, darf man nur von dem Glücke kosten,  
Und ist es verschwunden, wenn man sich berauscht?
- Duval: Leb wohl! Und traue auf mich und die Liebe,  
Und bete für mich!
- Käthe: Wohlan, ich traue auf dich und die Liebe!  
Und bete für dich!
- Beide (*umarmen sich:*)  
Nun, Schicksal, komm, wir erwarten dich!

(Käthe ins Haus ab. Duval steigt auf den Hügel.)

1 **Marcia** (in der Ferne)

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Sib / B

Tromba  
in Sib / B

CHOR DER  
SOLDATEN

4

Ob.

Cl.  
(in Sib)

Fag.

Cor.  
(in Sib)

Trb.  
(in Sib)

8

Ob.

Cl.  
(in Sib)

Fag.

Cor.  
(in Sib)

Trb.  
(in Sib)

12

Ob.

Cl.  
(in Si)

Fag.

Cor.  
(in Si)

Trb.  
(in Si)

Sold.

Lu - stig in den

Lu - stig in den

Bei diesem Melodram handelt es sich um eine vierzehntaktige Phrase in B-Dur, die das Marschmotiv des folgenden Soldatenchores vorstellt, also formal wiederum in einen größeren Formzusammenhang, nämlich in die Einleitung zum nachfolgenden Chor, eingebunden ist. Die Melodik gliedert sich in strenge Zweitaktgruppen, die aufgrund der Harmonik in zwei Einheiten (6 + 8 Takte) zusammengefaßt werden können. Während die erste Taktgruppe B-Dur bestätigt, findet in der zweiten Takthälfte von Takt 9 an eine kurze Ausweichung in die Dominante F-Dur statt. Der in den Takten 9 bis 13 wiederholte Wechsel zwischen dem Dominantseptakkord auf c (der eigentlichen Doppeldominante zu B-Dur) und dessen Auflösung nach F-Dur läßt eine harmonisch unentschlossene Pendelbewegung entstehen, welche die Unsicherheit und Zweifel am Gelingen der ausgedachten List unterstreicht und sich erst in Takt 14 mit dem Beginn des Choreinsatzes durch eine Quintfallsequenz (C – F) nach B-Dur auflöst.

Das im Stile der Harmoniemusik instrumentierte Marschmotiv mit gemischten Holz- (Oboe, Klarinette und Fagott) und Blechbläsern (Hörner und Trompete) weist eindeutig auf den Bereich der Militärmusik. Obwohl die Klänge des Marsches dabei aus dem Orchestergraben erklingen, sind sie eindeutig der Bühnenhandlung zugeordnet und etablieren eine äußere Handlungsebene, die durch den Text zusätzlich konkretisiert wird. Es entsteht zwischen beiden Handlungsverläufen ein Spannungsverhältnis: Das räumliche Ereignis (Heranrücken der Soldaten) und die daraus resultierende zeitliche Bedrängnis, welche zum Abschiednehmen drängt, zwingen Duval zur Reaktion. Damit wird Branscombes Bewertung „a military march is by nature an accompaniment to non-musical activity“<sup>132</sup> der Funktion der Musik innerhalb dieser melodramatischen

<sup>132</sup> Peter Branscombe: Schubert and the melodrama, in: Eva Badura Skoda/Peter Branscombe (Hg.): Schubert Studies, S. 119.

Szene nicht gerecht, denn Duvals Entscheidung wird allein durch das Näherkommen des Signals motiviert. Somit erweist sich der crescendoierende Klang, umgesetzt durch die räumliche Positionierung der Bühnenmusik, als grundlegendes dramatisches Spannungsmoment.

Das Melodram (Nr. 10 Trauermusik) aus dem ersten Akt von Schuberts Zauberoper *Des Teufels Lustschloß*, nach einem Singspieltext Kotzebues, ist musikalisch durch eine sich beständig nähernde Trauermusik gestaltet. Wie der Zusatz „natürliche Zauberoper“ bereits andeutet, enthält die Oper eine Parodie auf das damals populäre Genre der Märchen- und Zauberstücke: Der Spuk ist von Menschenhand organisiert, um die Liebe des angehenden Paares Luitgarde und Oswald auf die Probe zu stellen. Das „Wunderbare“ herkömmlicher Zauberstücke „relativiert“<sup>133</sup> sich dadurch zum Theater auf dem Theater.

Im Dialog der melodramatischen Szene wollen Ritter Oswald und sein Diener Robert dem Spuk in des „Teufels Lustschloß“ auf die Spur kommen, der das nahegelegene Dorf in Furcht und Schrecken versetzt. In den kahlen Mauern des Schlosses werden beide durch die entfernt erklingende Musik auf den Beginn des unheimlichen Treibens aufmerksam:

1 Grave  
sempre pp (in der Ferne)

Clarinetto I, II  
in Do/C

Fagotto I, II

Trombone I, II

Trombone III

8

Cl.  
(in Do)

Fag.

Tm.

ppp

ppp

ppp

ppp

Die vierzehn Takte des Melodrams (come da lontano erklingend), deren Herkunft von Oswald nicht auszumachen ist, haben einen mysteriösen Klangcharakter, der sich zum einen aus dem Fehlen einer verbindenden melodischen Linie und zum anderen aus der harmonischen Struktur ergibt, die ihre Komplexität aus einer dichten homophonen

<sup>133</sup> Cornelia Kritsch: Literarhistorische Studien, S. 144.

Satzstruktur bezieht. Innerhalb dieser schreiten die Stimmen überwiegend chromatisch linear fort, so daß sich keine eindeutige Taktgliederung vornehmen läßt. Die Grundtonart des melodramatischen Abschnittes ist c-Moll, doch wird diese nur einmal in Takt 5 durch die Dominante G-Dur bestätigt. Der Beginn der Trauermusik steht in As-Dur, einer Tonart, der Schubert in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* den Charakter des „Gräbertons“<sup>134</sup> zuspricht. Unheilvoll wird die Wirkung jedoch vor allem deshalb, weil die Grundtonart immer wieder in den Tonikagegenklang von c-Moll, also As-Dur, abgeleitet (in T. 3 über den Dominantseptakkord auf g, in T. 8 über den Dominantseptnonakkord auf g). Damit ist allerdings die Wirkung des Trugschlusses aufgehoben, denn As-Dur erscheint nun als vorübergehende Zieltonart. Wurde in Takt 3 g-Moll und G-Dur über eine chromatische Fortschreitung erreicht, was die harmonische Unklarheit ebenfalls verstärkt, so bewirkt der zwei Takte lang eingesetzte Dominantseptnonakkord auf g in Takt 8/9 eine zusätzliche harmonische Spannung, die sich erst in der ab Takt 12 einsetzenden Schlußwendung endgültig auflöst. Beendet wird das Melodram durch ein nebulös verklingendes c. Das Tongeschlecht bleibt unentschieden.

Das harmonische Umkreisen einer Tonart, die nicht Grundtonart, sondern deren sechste Stufe ist, entzieht dem harmonischen Gefüge den Boden, es entsteht eine schwebende Klangwirkung. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Instrumentierung mit Holz- und Blechbläsern. Während die Klarinetten die Führung übernehmen, bilden die drei Posaunen ein klanglich breites Baßfundament, welches den düster bedrohlich wirkenden Klang (im äußersten Pianissimo), der aus einer anderen Welt zu kommen scheint, wirkungsvoll zum Ausdruck bringt. Der musikalische Rückgriff auf emblematische Bühnenmusik, in diesem Falle eine Trauermusik, bleibt auf den textlichen Zusatz angewiesen, denn wie die Analyse deutlich macht, erweckt die harmonische Gestaltung einen atmosphärischen Eindruck. Der eigentlich einen Trauermarsch markierende Zweier-Rhythmus wird bewußt durch Überbindungen und Synkopenwirkung der Einzelstimmen verschleiert. Allein Oswalds Hinweis auf die „dumpfen Trauertöne“ charakterisieren die sechzehn Takte in ihrem eigentlichen Bedeutungsgehalt. Anders als in den vorigen Beispielen nimmt hier das äußere Klangereignis unterschiedlich starken Einfluß auf beide Dialogpartner. Die räumlich-atmosphärische Wirkung wird gerade dadurch deutlich, daß textlich verschiedene Sinneswahrnehmungen angesprochen werden: Hören der Musik sowie Fühlen des bebenden Bodens. Während Robert vor Angst überwältigt ist, vermag Oswald die Situation nüchtern zu erfassen. Sein in der Arie (Nr. 8) vorgestellter Grundsatz zeigt sich auch in seiner spontanen Reaktion auf den unerwarteten Spuk:

Ja, Mut ist der Gesundheit Bruder,  
 Der vor Phantomen immer weicht,  
 Durch ihn bewahrt Vernunft das Ruder,  
 Und jede Täuschung schwindet leicht.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Hartmut Krones: Vier Opern – Ein Vokabular, S. 340.

<sup>135</sup> Christian Pollak: Franz Schubert – Bühnenwerke, S. 33.

Aufgrund seiner Verstandesorientiertheit vermag er sofort überlegt zu handeln und nimmt, sobald die Krieger erscheinen, den Kampf mit dem „Spuk“ auf; sein Mut läßt ihn auch im weiteren alle maschinell „gezauberten“ Prüfungen bestehen und erbringt ihm die Zustimmung des Grafen von Scharfeneck zur Hochzeit mit dessen Nichte Luitgarde.

In den bisher analysierten Beispielen dieses Kapitels werden die Figuren jeweils in einer persönlichen Entscheidungssituation vorgeführt, welche in der Dualität von äußerer und innerer Handlung innerhalb der melodramatischen Szene ihre Umsetzung findet. Der Spannungsmoment bleibt im Rahmen der gesamten Figurencharakterisierung kurzzeitige emotionale Irritation. Kritsch faßt dies für die Bühnenfiguren Schuberts folgendermaßen zusammen:

In der Fühlungnahme zur Umwelt gelangt das Individuum aber nicht über die Grenzen seiner Innenwelt [...] hinaus, es wird bestenfalls von seiner Umgebung definiert.<sup>136</sup>

Das Vertrauen auf eine göttliche Vorsehung, welche beispielsweise in den Textziten aus dem *Vierjährigen Posten* zum Ausdruck kommt, läßt die biedermeierlichen Verhaltensmuster der Figuren deutlich werden. „Pflichtbewußtsein, Fleiß, Patriotismus, Christentum, Liebe und Freundschaft“<sup>137</sup> prägen die Charakterzüge dieser Bühnenfiguren, die sich willig der göttlichen Ordnung anvertrauen. So formuliert Käthe in ihrer Arie (Nr. 5):

Gott, du bist meine Zuversicht!  
Du wirst zwei Herzen nicht trennen,  
Die nur vereinigt schlagen können!<sup>138</sup>

Innerhalb dieser Weltordnung erhält Duvals Konflikt zwischen politischem Engagement und bürgerlicher Zurückgezogenheit, wie er im Melodram umgesetzt ist, keine weitere Bedeutung, sondern bleibt vorübergehender Spannungshöhepunkt ohne entsprechende dramatische Konsequenzen für die weitere Figurenentwicklung. Es besteht kein Zweifel daran, daß Oswald in *Des Teufels Lustschloß* im weiteren Verlauf der Handlung die „gezauberten“ Prüfungen bestehen wird. Die melodramatische Szene fügt jedoch ein Irritationsmoment hinzu, wodurch der Charakter des Ritters eine weitere Facette hinzugewinnt. Auch in Lortzings melodramatischer Szene aus dem *Wildschütz* wird nur ein kurzzeitiger Spannungsmoment theatral umgesetzt, der im weiteren Verlauf der Handlung keine dramatische Vertiefung erfährt. Zwar ist die Verantwortung zu einer moralischen, bürgerlichen Verhaltensstrukturen entsprechenden Handlung den Figuren selbst übertragen, doch treibt die unausweichliche Konfrontation der Figuren auf den peinlichen Moment einer drohenden Gegenüberstellung zu. Auch das Melodram des *Wildschütz* enthält nur einen vorübergehenden Wirkungseffekt innerhalb der Intrigenstruktur einer komischen Oper auf dem Weg zum eigentlichen Eklat.

<sup>136</sup> Cornelia Kritsch: Literarhistorische Studien, S. 160f.

<sup>137</sup> Ebda.

<sup>138</sup> Christian Pollak: Franz Schubert – Bühnenwerke, S. 83.

Dagegen läßt sich in Lehárs musikalischer Komödie *Giuditta* die melodramatische Szene (siehe Seite 66f.) als Bestandteil der Figurencharakterisierung deuten, obwohl sie aufgrund ihrer dramaturgischen Konzeption ebenfalls auf ein situatives Kontrastmoment beschränkt bleibt. Am Ende des dritten Bildes muß sich der in einer kleinen nordafrikanischen Stadt stationierte Hauptmann Octavio zwischen seiner Geliebten, Giuditta, und dem Soldatendienst entscheiden. Ein „Trompetensignal hinter der Szene“ markiert dabei den Appell zum Aufbruch der Truppen, während im gesprochenen Dialog die Entscheidung Octavios mit seinem Kameraden Antonio abläuft. Werden in der melodramatischen Szene aus dem *Wildschütz* die Figuren durch den näherrückenden äußeren Vorgang zu einer unmittelbaren Reaktion gedrängt, so reduziert sich in diesem Beispiel der Konflikt auf einen statischen räumlich-szenischen Kontrast, der im anschließenden Dialog zwischen Octavio und Antonio durch seine Entscheidung aufgelöst wird: Nachdem Antonio dem Kameraden die Ehrlosigkeit seines Desertierens vorgeworfen hat, vermag sich Octavio „mit einem letzten Blick auf Giuditta“ von ihr loszureißen und seiner Soldatenpflicht nachzukommen. Octavios Entscheidung erscheint dabei unvermittelt, doch entspricht sie zu diesem Zeitpunkt eindeutig Octavios charakterlicher Disposition, die bereits in seinem Auftrittlied „Freunde, das Leben ist lebenswert“ (Nr. 4) deutlich wurde:

Jeder Tag kann Schönes geben, jeder Tag ein neues Erleben, jede Stunde verjüngt sich die Welt [...] Aus dem Dunkel stiller Gassen leuchten Augen heiß wie Feuer, locken tausend Abenteuer, heimlich still!<sup>139</sup>

Nach diesem Verständnis ist für Octavio die Beziehung zu Giuditta zwar faszinierend, doch wird sein Liebesgeständnis „Schönste der Frau'n wenn alle Sterne glühen, sollst du von Liebe träumen den schönsten Traum“<sup>140</sup> erheblich relativiert. Selbst seine Worte „Du bist die Frau, die ich erwähle, ich schenk' dir mein Leben, ich hüll' dich in Liebe ein. Du bist mein Schicksal, ich liebe nur dich allein!“<sup>141</sup> (siehe Lied Nr. 11) erhalten erst dann tiefere Bedeutung, wenn Octavio erfahren muß, was es heißt, verlassen worden zu sein. Dies geschieht in dem Augenblick, wenn er Giuditta am Arm von Lord Barrymore im Alcazar (Nr. 17 Finale) erblickt. Der Gegensatz zweier Entscheidungsmöglichkeiten ist somit auf einen szenisch sichtbaren und dazu akustisch vernehmbaren Kontrast umgelegt. Der Verzicht auf eine musikalische Entwicklung erweist sich demnach als dramaturgisch begründet, findet doch Octavios Oberflächlichkeit durch die melodramatische Darstellung eine adäquate musikdramatische Umsetzung.

<sup>139</sup> Franz Lehár: *Giuditta*, S. 23f.

<sup>140</sup> Ebda., S. 38.

<sup>141</sup> Ebda., S. 90.

(Octavio horcht einen Augenblick auf, dann vergräbt er den Kopf in den Falten ihres Kleides, gleichsam um den mahnenden Klang nicht zu hören.) (Giuditta steht mit halbschlossenen Augen triumphierend da.)

Tromp. Signal

### Tempo di marcia

(Hinter der Szene)

(Antonio ist, von beiden unbemerkt, eingetreten, bleibt

am Zelteingang einen Augenblick stehen und betrachtet die Liebenden, dann geht er auf Octavio zu, kopft ihm auf die Schulter)

**Antonio:** Octavio, es ist Zeit!

**Octavio** (erschrickt, erhebt sich langsam, dann tonlos).

Ich kann nicht fort, Antonio, ich fliehe mit ihr... Du wirst mich nicht verraten...

**Antonio:**

Bist du wahnsinnig?

**Antonio:**

**Octavio:** Ich kann nicht anders!

Fahnenflüchtig willst du werden, eines Weibes wegen? **Octavio:** Ich

**Antonio:**

kann nicht anders.. Leb'wohl, Antonio!(reicht ihm zaghaft die Hand)

Ich reiche meine Hand nicht einem Deserteur!



(Octavio zuckt, wie von einem Peitschenhieb getroffen, zusammen.  
Nach kurzem inneren Kampf rafft er sich auf, nimmt Käppi und Mantel) (Antonio umschlingt ihn mit

8

seinen Armen und führt  
ihn dem Zellausgang zu.)

Octavio (mit einem letzten Blick auf Giuditta), Leb' wohl, Giuditta! (Beide ab.)

8

(Giuditta bleibt regungslos, blickt Octavio mit starrem Entsetzen nach.)

p

pp

**Allegro** (Mit ausgestreckten Armen macht sie einige Schritte dem Ausgang des Zelles zu, als wollte sie Octavio zu-

ff

rückholen, bleibt plötzlich stehen, erkennt, daß alles vergänglich ist. — Was sie nie für möglich hielt, ist geschehen: Sein Pflicht-

fz ff

Ebenfalls in den musikalischen Gestaltungsbereich der Inzidenzmusik gehört das Singen eines Liedes<sup>142</sup> innerhalb einer theatralen Vortragssituation. Klotz definiert die dramaturgische Funktion von Liedern im geschlossenen Drama als „streng dramatisch motiviert, sie sind im Ganzen des Dramas wie der Szene genauestens verfügt und determiniert [...] sie erfüllen notwendig an der Stelle ihres Vorkommens eine ästhetische Erwartung [...] und bedürfen einer Vorbereitung, einer Zurichtung der Situation, damit sie sich realisieren können“<sup>143</sup>. Doch eine Theaterszene erhält ihre dramaturgische Funktion nicht nur „im inneren, sondern auch im äußeren Kommunikationssystem“<sup>144</sup>. Diese Feststellung kann in gleicher Weise auf die melodramatische Vortragssituation übertragen werden: Steht bei einer Vortragsszene ohne melodramatische Konzeption der Vortrag, insbesondere dessen musikalische Ausdrucksqualität im Vordergrund<sup>145</sup>, so tritt diese äußere Handlungsebene innerhalb der melodramatischen Szene gegenüber den unmittelbaren Reaktionen der beteiligten Figuren an Bedeutung zurück.

Als Beispiel soll an dieser Stelle die melodramatische Szene (Chanson et Mélodrame Nr. 8) aus dem ersten Akt von Bizets *Carmen*<sup>146</sup> untersucht werden (siehe dazu Anhang Seite 187). Die Titelfigur, welche im Rahmen der Handlung wegen ihres freiheitlichen Liebes- und Lebenskonzeptes von ihrer Umgebung und den übrigen Figuren isoliert erscheint, fügt sich in die ihr zugewiesene gesellschaftliche Rolle ein, ohne diese jedoch zu problematisieren; statt dessen formuliert sie eine Sehnsucht nach dem Anderen, entfernt liegenden Unbestimmten, welchem Martinoty im Gesamtkontext sogar die Funktion eines leitmotivisch durchgeführten Textmotivs zuspricht.<sup>147</sup> Dabei erweist sie sich als statischer Charakter, der von Anbeginn den selbst definierten Grundsätzen (siehe ihre Habanera) treu bleibt und damit einen Gegenentwurf zum bürgerlichen Ethos des 19. Jahrhunderts darstellt.<sup>148</sup> Gerade aber das Nicht-Verstehen, beziehungsweise Aneinander-Vorbeireden zwischen der Zigeunerin und ihrer Umgebung tritt im Melodram deutlich hervor.

Im überleitenden Dialog wurde bereits ein deutlicher Gegensatz in den Reaktions- und Verhaltensweisen von Zuniga und Don José gegenüber der gefangen genommenen Carmen aufgebaut. Während Don José „von Carmens Blick getroffen“<sup>149</sup>, in seinem Dienstbericht irritiert wird und Carmens Beteiligung am Kampf der Fabrikarbeiterinnen verschleierte, bleibt Zuniga beharrlich bei seinem Verhör und versucht, von Carmen ein Geständnis zu erhalten, denn die Aussagen der Fabrikarbeiterinnen lassen an ihrer Schuld keinen Zweifel. Carmen gesteht jedoch nicht und besitzt sogar die Frechheit, vor dem Leutnant ein Liedchen zu trällern. Mit ihrem Lied weicht Carmen den Fragen

<sup>142</sup> Vgl. Detlef Altenburg, in: MGG, Sp. 255.

<sup>143</sup> Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 205.

<sup>144</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 152.

<sup>145</sup> Etwa die in eine Vortragssituation eingebundene Cavatine des Grafen Almaviva aus Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, die des Don Giovanni aus Mozarts gleichnamiger Oper oder auch die Canzone des Pagen Oscar aus Verdis *Un ballo in maschera*.

<sup>146</sup> Auf detailliertere Unterschiede zwischen Dialogfassung und Rezitativfassung wird im Zusammenhang mit Kapitel 3.4.5 „Das Melodram – kein Rezitativersatz“ hingewiesen.

<sup>147</sup> Vgl. Jean Louis Martinoty: *Carmen – Von der Realität zu Realismus*, in: Programmheft der Frankfurter Oper, o. S.

Vgl. Karl Schumann: *Carmen – Mythos der grausamen Liebe*, in: Csampai/Holland (Hg.): *Carmen*, S. 264.

<sup>149</sup> Georges Bizet: *Carmen*, S. 96.

Zunigas aus und bleibt allein auf den Refrain des Liedes konzentriert: ihre Antwort auf Zunigas Fragen. Den entscheidenden inhaltlichen Bogen erhält die Szene allerdings nicht durch die Vortragssituation, sondern durch die pantomimisch und gestisch deutlich werdende, zunehmende Faszination des Sergeanten von Carmen; ihr Blick genügt, um José zu ihrem Verteidiger zu machen. Bereits während ihrer Habanera hatte Carmen Don José fixiert. Da er ihr als einziger keine Beachtung schenkte, sondern pflichtbewußt seine Gewehrnadel geputzt hatte, warf sie dem Schüchternen und in erotischen Dingen völlig unerfahrenen Don José eine Akazienblüte zu. Nach dieser Geste muß die zweite Konfrontation mit Carmen bei José zu einer noch stärkeren gefühlsmäßigen Irritation führen, denn auch in ihrem geträllerten Lied spricht Carmen nicht Zuniga, sondern nur José an. Für ihn muß Carmens Provokation einem Liebesgeständnis gleichkommen. Er bezieht ihre Worte: „meinem Schatz sag ich sterbend noch, daß ich ihn liebe“, unmittelbar auf sich.

Wird die Szene inhaltlich von den Fragen Zunigas bestimmt, gliedert sich das Melodram unter musikalischen Aspekten durch Carmens Lied. Die harmonische Struktur sowie der melodische Duktus stützen diese Feststellung. Während Carmen auf die erste Frage des Sergeanten den Refrain in der Tonika a-Moll mit authentischen Dominantwendungen ansetzt, weicht sie ab Takt 14 auf Zunigas Wiederholung seiner Frage in die Tonikaparallele C-Dur aus. Der ursprüngliche Intervallsprung des Auftakes in Takt 1 e – h wird nun in Takt 14/15 zur Oktave e1 – e2 ausgeweitet. Auch dieser Abschnitt gliedert sich in ein wiederholtes viertaktiges Motiv, welches tonleiterartig in Sekundschritten abfällt und jeweils auf der Quinte, beim ersten Mal auf e, beim zweiten Mal auf g zum Stehen kommt. Obwohl Zuniga Carmen binden läßt, scheint sie die äußeren Vorgänge nicht wahrzunehmen. Ihre Gesangslinie verrät nochmals eine Steigerung der Emphase. Der Auftakt ist nun (T. 52/53) zu einem Dezimensprung vergrößert, die Melodielinie wird in den Takten 58 bis 60 in absteigenden Terzschritten gleichsam rhapsodisch zu Ende geführt; Text ist dabei nicht mehr unterlegt. Harmonisch gesehen ist diese Stelle am weitesten von der Grundtonart entfernt, enden doch die liegenden Akkorde der Takte 53 bis 57 nach einem Wechsel zwischen dem Septonakkord auf e und dessen Weiterführung nach F-Dur schließlich in H-Dur, der Doppeldominante zu a-Moll. Obwohl Carmen anscheinend nur auf sich konzentriert ist, zeigt ihr pantomimisch dargestelltes Verhalten berechnendes Kalkül, das ihrem Verhalten vor dem Sergeanten zugrunde liegt. Diese Charakterisierung widerspricht damit der Feststellung, Carmen handle immer aus einem „nicht zielgerichteten inneren Antrieb“.<sup>150</sup> heraus. Im folgenden läßt sie Don José nicht mehr aus den Augen und flücht sich willig in ihre Verhaftung, was pantomimisch deutlich wird:

Carmen hält Don José lächelnd und ohne den geringsten Widerstand die Hände hin [...] Carmens Hände sind gefesselt, man läßt sie auf einer Bank vor dem Wachlokal Platz nehmen, wo sie mit gesenkten Augen unbeweglich sitzen bleibt. Ein Augenblick Stille. – Carmen hebt die Augen und mustert Don José. Der wendet sich ab und geht ein paar Schritte von ihr weg, dann kehrt er zu Carmen zurück, die ihn immer noch ansieht.

<sup>150</sup> Frank Labussek: Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert, S. 251.

Darüber hinaus macht die Unvollständigkeit des Liedes, das allein aus der Wiederholung kurzer achttaktiger Phrasen besteht, deutlich, daß Carmen während des Trällerns auf die Vorgänge ihrer Umgebung konzentriert ist. Das Lied ist damit unmittelbarer Bestandteil des Dialogs mit Zuniga und somit eingebunden in die äußere, räumlich-szenisch definierte Situation. Mit dem Lied antwortet Carmen auf die Fragen Zunigas, pantomimisch hingegen läuft ein stummer Dialog zwischen ihr und Don José, von Zuniga unbemerkt, ab. Während Carmen dabei dreimal zum Singen ansetzt, wird zu Zunigas gesprochenen Worten das Motiv im Orchester original beziehungsweise in seiner rhythmischen Gestalt aufgegriffen, sequenziert und danach auf das gesamte Melodram ausgeweitet, so daß ein musikalischer Zusammenhalt gegeben ist. Wie die musikalische Konzeption der Szene deutlich macht, tritt Carmens Lied, als musikalisches Ausdrucksmoment eines äußeren Handlungsverlaufs, hinter die Ebene der inneren Handlung zurück: Carmen umgarnt José. Was im Melodram als Figurenkonstellation exponiert wurde, vollzieht sich aber erst im unmittelbaren Anschluß an die Szene: Betört von ihrer Erscheinung, läßt José Carmen entkommen. Damit wird durch das Spannungsmoment der melodramatischen Szene, welches sich aufgrund von Carmens Teilnahmslosigkeit an der sie betreffenden Situation beziehungsweise aufgrund ihrer Fixierung auf einen dritten „Gesprächspartner“ Don José ergibt, die Motivation des folgenden Geschehens eingeleitet.

Die Gemeinsamkeiten dieser Beispiele lassen sich zusammenfassen: Der Einsatz emblematischer Bühnenmusik etabliert eine unabhängige musikalische Ausdrucksebene, die aus sich heraus verständlich ist, da musikalische Rhythmen (Walzer, Marsch), eine besondere Instrumentierung (Jagdhörner, Signaltrompeten) beziehungsweise eine spezifische Klangfarbe (Trauermusik) deutlich machen, welches Ereignis gleichzeitig zum szenisch sichtbaren als verdeckte Handlung abläuft. Die Positionierung der Klänge, oftmals als näherkommendes Klangereignis eingeführt, bleibt jedoch nicht allein als akustischer Effekt wahrnehmbar, sondern markiert zugleich einen zeitlichen Verlauf. Die dynamisch fortschreitende äußere Handlung<sup>151</sup> gerät dabei mit der inneren Bewußtseins-ebene in einen zeitlichen Konflikt; es entsteht für die Figuren ein unmittelbares Entscheidungsmoment. Die melodramatischen Szenen aus dem *Vierjährigen Posten* und dem *Wildschütz* zeigen darüber hinaus, daß sowohl formale Einbindung, als auch selbständige Abschnittsbildung wie in *Des Teufels Lustschloß* möglich sind. Während in letzterer allerdings der atmosphärische Klangcharakter als besonderer Wirkungseffekt eingesetzt wird, betont die formale Einbindung in einen übergeordneten Formzusammenhang, wie es am Fehlen eines eigenen musikalischen Materials im *Vierjährigen Posten* sowie im *Wildschütz* zu beobachten war, gerade das spontane Eintreten eines unerwarteten und vorwärtsdrängenden Ereignisses.

Mit der simultan verlaufenden musikalischen Ebene geht zusätzlich eine textliche Konkretisierung einher, wie beispielsweise in den sprachlich spezifizierten Klängen der Trauermusik in *Des Teufels Lustschloß*. Die musikalische Ebene bleibt inhaltlich dem äußeren Ereignis zugeordnet, während die sprachliche Ebene den Gefühlszustand

<sup>151</sup> Die räumliche Situierung erweist sich demnach keineswegs als dramaturgisch unbedeutend, da sie den entscheidenden Faktor für die melodramatische Konzeption darstellt (vgl. Carl Dahlhaus: Die Bühnenmusik als Realitätsfragment, in: Die Dramaturgie der italienischen Oper, S. 105-107).

der Figuren schildert. Beide parallel ablaufenden Ereignisse lassen aufgrund dieser Konzeption einen dramatischen Spannungsmoment entstehen, der die beteiligten Figuren mit einem plötzlichen Ereignis konfrontiert. Die damit verbundenen Emotionen brechen hervor, ohne daß diese in eine Reflexion umschlagen könnten, denn dies läßt die zeitliche Struktur der Szene eben nicht zu. Dieser kurzzeitige Effekt zeigt sich dabei in den einzelnen Beispielen unterschiedlich dramatisch verankert: Die melodramatischen Szenen in den Schubert-Opern enthalten zwar dramatische Spannungshöhepunkte, fallen aber in ihrer Intensität gegenüber dem dramatischen Gesamtkontext heraus. Dagegen lassen die Beispiele aus *Giuditta* und *Carmen* erkennen, daß auch ein plötzlich auftretender und schnell vorüber gehender Höhepunkt emotionaler Irritation als dramaturgischer Bestandteil der Figurencharakterisierung gedeutet werden kann.

## 3.2 Programmatische Musik

### 3.2.1 Konkretisierung durch Sprache, Geste und Szene

Wiora beschreibt in seinem Aufsatz „Zwischen absoluter und Programm Musik“<sup>152</sup> eingehend die Möglichkeiten, musikalische Programme beziehungsweise außermusikalische Stimmungs- und Bewegungskarakter zu vermitteln, und differenziert dabei unter anderem zwischen begleitenden Analogieinhalten, Stücküberschriften und verbalen Zusätzen zum Gattungsbegriff (etwa ein Gedicht oder ein Motto). Im Falle der melodramatischen Szene erhalten darüber hinaus die theatralen Darstellungsmittel eine bedeutende Funktion im Rahmen der inhaltlichen Deutung der musikalischen Ebene. Während bei der programmatischen Musik jedoch nicht allein konkrete äußere Momente, sondern vor allem auch poetische Stimmungsbilder, innere Stimmen sowie Charakterbilder eingefangen werden, findet in der melodramatischen Szene ein äußerer Handlungsvorgang seine musikalische Umsetzung. Das Defizit in der Eindeutigkeit der musikalischen Ausdrucksebene, auf das bereits im Zusammenhang mit den Bühnenmelodramen Bendas hingewiesen wurde, wird dabei durch sprachliche, gestische und pantomimische Darstellungsmittel kompensiert.

Dieses Zusammenspiel von außermusikalischen „Erklärungsmitteln“ wird in der melodramatischen Szene aus Marschners Großer romantischer Oper *Der Vampyr* deutlich (siehe dazu Anhang S. 192). Die melodramatische Szene (Nr. 5) ist auf die vorhergehende Nummer bezogen, den Abschluß des Chores mit Soli und anschließendem Arioso Ruthvens. Dazwischen steht ein längerer Dialog zwischen Aubry und Lord Ruthven. Gegenstand der eigentlichen melodramatischen Darstellung ist die Wiederbelebung des Vampirs, Lord Ruthven, der nach der Entdeckung des Mordes an Janthe, seiner Braut, vom verzweifelten Vater tödlich verwundet wurde. Für Ruthven bedeutet dieser Zwischenfall einen Zeitverlust, der ihn daran hindert, sein Versprechen pünkt-

<sup>152</sup> Vgl. Walter Wiora: Zwischen absoluter und Programm Musik, in: Abert/Pfannkuch: Festschrift für Friedrich Blume, S. 382f.

lich einzulösen, innerhalb vierundzwanzig Stunden dem Satan drei Bräute zu opfern, um dadurch eine Verlängerung seines eigenen Lebens zu erwirken. Tödlich verwundet versucht er, sich auf die nahegelegene Anhöhe zu schleppen, doch seine Kraft versagt. In dem kurzen, der eigentlichen melodramatischen Szene vorangestellten Arioso findet seine Verzweiflung über der „Hölle Hohngelächter“<sup>153</sup> eine musikalische Umsetzung; seine Seele scheint endgültig verwirrt. Tremoli, wilde Begleitfiguren, eine durch Pausen kurzatmig strukturierte Melodie, die darüber hinaus die zentralen Spitzentöne b, c, des und d zu umkreisen scheint, verleihen dem Text einen musikalisch adäquaten Ausdruck. Mit dem Auftritt Aubrys (ab T. 54) beginnt sich der musikalische Gestus zu beruhigen: Changierte die Harmonik aufgrund verstärkt auftretender verminderter Septakkorde in den Takten 7 bis 56 zwischen C-Dur (T. 13) und f-Moll (T. 17), so wird ab Takt 58/59 durch eine authentische Kadenz nach Es-Dur eine harmonische Beruhigung erreicht. Obwohl weiterhin der harmonische Verlauf allein auf chromatischem Weg fortschreitet (etwa in Takt 54 Septakkord auf Es, in Takt 55 verminderter Septakkord auf fis und in Takt 56 chromatische Weiterführung nach Es-Dur), so wird durch die Beibehaltung des Orgelpunktes auf es die harmonische Bewegung ab Takt 48 gebremst, was durch Verdichtung der Einzelstimmen zu einem homophonen Block ab Takt 54 die abschließende Wirkung betont. Während dieser Beruhigung des musikalischen Gestus findet szenisch eine kurze Pantomime statt: Aubry bemerkt Lord Ruthven. Im folgenden Dialog verspricht er Ruthven – trotz der Gewißheit, in ihm einen Vampir und somit den Mörder Janthes vor sich zu haben –, ihn auf das Hochplateau zu führen, damit die Mondstrahlen seine Kräfte beleben können. Innerhalb der melodramatischen Szene (Nr. 5) wird er Zeuge der schauerlichen Wiederbelebung des Vampirs. Komponiert ist der teuflische Vorgang in einer Reprisesform; durch Tonmalerei werden die szenischen, pantomimischen und textlich geschilderten Vorgänge musikalisch umgesetzt. Formbestimmend ist dabei das durch Liegeton und Punktierung charakterisierte Quartmotiv der Takte 1 bis 4, welches als Vordersatz einer achttaktigen Periode ab Takt 5 im Nachsatz in chromatischer Aufwärtsbewegung zum f mit anschließendem Absinken zum cis beschlossen wird; somit handelt es sich um keine geschlossene Periode, da das Ende der Melodie auf dem Leitton cis der Grundtonart d-Moll endet. Das Fehlen eines melodischen Bogens findet auch in der Harmonisierung seine Entsprechung: Innerhalb der acht Takte ist die Grundtonart d-Moll nicht enthalten, sondern allein durch die langen Liegetöne d in der klar hervortretenden Hornstimme erkennbar. Erst in der nun ab Takt 8 anschließenden Sequenzierung des Motivs erfolgt die eindeutige Wendung nach d-Moll in Takt 16. Danach beginnt ein neuer musikalischer Gestus, der aus der Anfangsperiode entwickelt ist: Die ansonsten akkordisch gestalteten Hauptstimmen werden durch wellenartig in triolischen Sekundschritten auf- und absteigende Mittelstimmen der Streicher aufgefüllt, wodurch die Reihung der eindeutig auf d-Moll zu beziehenden Akkordverbindungen einen unruhigen, durch Crescendi verstärkten, aufgewühlten Klangcharakter erhält. Nach dieser zwölftaktigen musikalischen Sequenzbewegung setzt ab Takt 28 eine deutliche Beschleunigung des Tempos ein, indem die Achteltriolenbewegung der Mittelstimme in eine allein auf akkordische Stützfunktion beschränkte Sechzehnteltriolenbewegung übergeht, die wie-

<sup>153</sup> Heinrich Marschner: *Der Vampyr*, S. 53.

derum alternierend zu einer triolischen Trillerfigur einen durchgehenden, dynamisch vom Pianissimo zum Fortissimo sich steigernden Klangteppich erzielt. Harmonisch gesehen findet in dem Abschnitt (von T. 16-35) keine weitere authentische Bestätigung von d-Moll statt. Die klangliche Verunsicherung, insbesondere durch die chromatisch fortschreitende Baßfigur, entspricht der grausigen Szenerie: Ruthven hat die Anhöhe erreicht und wird durch die Strahlen des Mondes wiederbelebt. Erst durch den Dominantseptakkord auf a in den Takten 36/37 erfolgt die eindeutige Rückführung in die Grundtonart d-Moll. Die nun einsetzende Reprise der Anfangstakte beginnt mit einer originalen Wiederholung der ersten vier Takte, welche nun aber im Nachsatz unter Beibehaltung der Motivik der Takte 5 bis 8 auf d enden; die Periode ist nun formal geschlossen. Die folgenden acht Schlußtakte der melodramatischen Szene führen den Teil, bei gleicher Motivik, in d-Moll im Fortissimo zu Ende. Somit deuten Harmonik, melodische Gestaltung sowie der steigernde Mittelteil eine Entwicklung an: Klare Periodenbildung und eindeutig auf das tonale Zentrum zugeschnittene harmonische Wendungen bringen das Dacapo der Bogenform zum Abschluß. Das Fortissimo des Schlußtaktes verleiht dem ursprünglich im Piano verbleibenden Anfangsteil eine kraftvoll dämonische Schlußwirkung, welche die weiteren Untaten des Vampirs offen läßt. Diese musikalische Entwicklung wird über den szenischen Vorgang eindeutig einer äußeren Handlungsebene zugeordnet. Demnach entspricht den fehlenden harmonischen und melodischen Perioden des Anfangsteils die Pantomime, welche die Entkräftung des Vampirs szenisch präsent macht: Im Mittelteil wird Ruthven durch die „Strahlen des Mondes, die auf sein Antlitz fallen“, belebt, um, entsprechend dem musikalischen Schlußteil, wieder zu seinen ursprünglichen Kräften zu gelangen. Diese musikalisch-szenisch etablierte äußere Handlungsebene kontrastiert mit der inneren Handlung Aubrys, also dessen Reaktion auf den schaurigen Vorgang: Er vermag nur gestisch zu reagieren („er entflieht mit Entsetzen von der Szene“), während sein Entsetzen bereits im vorhergehenden Dialog deutlich wurde. Die musikdramatische Konzeption einer Simultanität zweier Handlungsebenen ist auch in diesem Beispiel, verteilt auf zwei Figuren, gegeben.

Neben der Verwendung von Tonmalerei wird in dieser melodramatischen Szene auch auf bereits bekanntes musikalisches Material zurückgegriffen. Wie die Analyse zeigt, sind die beiden Rahmenteile des Melodrams (ab T. 16 sowie ab T. 45) durch ein wellenartig verlaufendes Triolenmotiv bestimmt. Der musikalische Gestus schafft eine musikalische Reminiszenz an die auftaktig-wellenartig angelegten Triolenmotive der Begleitfiguren (T. 6f.) sowie an die Chromatik ab- beziehungsweise aufsteigender Tonleitern (T. 21 und T. 25) aus Ruthvens Arie (Nr. 2/siehe dazu Anhang S. 196). Hier stellt sich durch die kurzen Motivfloskeln und die Beschleunigung des Tempos in den halbtaktigen Phrasen ein gehetzter Klangcharakter ein, welcher die textlich thematisierte Verworfenheit des Vampirs musikalisch umsetzt: In einem ewigen Kreislauf bleibt er dazu verdammt, Personen, die ihm lieb und teuer sind, zu morden. Die ganztaktigen Phrasen verweisen auf den Refraintteil der Arie, in welchem Ruthven sein schauerliches „Ergötzen“ bei seinen Untaten schildert. Vor allem durch die Tonart d-Moll (T. 24 „[...] die den Himmel frech verhöhnen“) wird ein harmonischer Zusammenhang zwischen Melodram und Arie aus dem ersten Akt hergestellt. Ist in der Arie, trotz starker harmonischer Verunsicherung durch verminderte Septakkorde, d-Moll als

Grundtonart anzusehen, so wird auf diese Tonart im letzten Abschnitt des Melodrams (Takte 34-52) zurückgegriffen. Aber auch in der großen Szene zwischen Aubry und Ruthven (Nr. 14/siehe dazu Anhang S.199) findet sich d-Moll immer an den Stellen, die textlich auf die Verworfenheit Ruthvens hinwiesen (so zum Beispiel zu den Passagen „bis du zur Hölle fährst“ und „der Verdammte bist du allein“<sup>154</sup>). Somit enthält die tonale und motivische Komprimierung im Melodram einen eindeutigen inhaltlichen Bezug auf beide entscheidenden Aussagen der Arie: Im Moment der teuflischen Wiederbelebung wird nicht nur auf die Grausamkeit des Vampirs verwiesen, sondern zugleich auch an seine andere Charakterfacette, nämlich an seine tragische Verdammnis, erinnert. Damit erhält die melodramatische Szene durch den motivischen Rückbezug nicht nur eine großformale Einbindung, sondern es ergibt sich darüber hinaus auch eine inhaltliche Erweiterung, die im Rahmen der Figurencharakterisierung die Bedeutung der szenisch präsentierten grausigen Vorgänge modifiziert.

Interessante Ergebnisse weist ein Vergleich von Marschners *Vampyr* mit Lindpaintners gleichnamiger Oper auf, die im selben Jahr uraufgeführt wurde (am Hoftheater Stuttgart) und ebenfalls in der Tradition romantischer Opernkompositionen steht: Beide melodramatischen Szenen beinhalten einen äußeren Vorgang, nämlich die Wiederbelebung des Vampirs durch die Strahlen des Mondes, dargestellt durch ein Tongemälde. Lindpaintner stellt der melodramatischen Szene des zweiten Aktes (siehe dazu Anhang S. 200) eine große Chorszene voran. Es handelt sich dabei um einen homophon ausgearbeiteten Satz, in welchem textlich Stimmung und Raum der Szenerie als musikalische Reflexion dargestellt werden:

Hört ihr's durch die Lüfte sausen? Das ist Gottes Donnerwort! Fliehet fort! Weh es faßt uns wildes Grausen! Fluch bezeichnet diesen Ort! Und die Leiche und der Mord, fliehet!

Starke dynamische Gegensätze, wilde Begleitfiguren wie Tremoli, Akkordwiederholungen, Staccato-Dreiklangsbrechungen (T. 52), chromatische Fortschreitungen, welche eine traditionelle Auflösung dissonanter Akkorde verhindern (zum Beispiel in den Takten 20, 21 und 37/38) sowie chromatische Tonleiterskalen (T. 63f.) setzen das Grauen musikalisch um. Nachdem textlich und musikalisch dieses Bild entworfen wurde, wird zum gleichen musikalischen Gestus die Wiederbelebung des Vampirs, hier Aubry benannt, pantomimisch vorgeführt. Die melodramatische Szene gehört allein dem Vampir, dessen Worte „Wer kann die Toten morden! Noch ist Isolde mein!“ (T. 135f.) dem bereits bekannten musikalischen Material sowie einer Umkehrung der absteigenden Akkordbrechung des Chorsatzes („Fluch bezeichnet diesen Ort“/T. 27) gegenübergestellt werden: zunächst in h-Moll, anschließend in den Tönen des Septakkords auf fis. Neben diesem eindrücklichen musikalischen Hinweis auf die Verworfenheit Aubrys wird wie bei Marschner die Wiederbelebung des Vampirs musikalisch umgesetzt, indem das im Chorteil changierende Wechselspiel zwischen dem weicheren h-Moll (T. 47) und dem nahezu grell aufscheinenden H-Dur (T. 39) in der melodrama-

---

<sup>154</sup> Ebda., S. 205.



tischen Szene eindeutig über eine authentische Wendung zugunsten der Durvariante entschieden (T. 135) wird. Damit verwendet Lindpaintner für die Darstellung der wiedergewonnenen übernatürlichen Kräfte die Durtonart innerhalb eines ansonsten im Chorteil eindeutig als h-Moll befestigten Abschnittes, während Marschner durch den Dur-Moll-Kontrast gerade die Zerrissenheit zwischen dem Fluch beziehungsweise des Vampirs Verworfenheit (d-Moll) und der Erinnerung an seinen früheren Glauben an eine himmlische Macht („das Herzen, das der Himmel fühlend schuf“ in D-Dur) zum Ausdruck bringt. Läßt die melodramatische Szene bei Marschner eine großformale Einbindung in den musikdramatischen Zusammenhang erkennen, so bleibt die Szene bei Lindpaintner nur an den Chorsatz angebunden.

Durch die völlig andere Exposition der Oper, die sich durch die eingefügte Beschwörungsszene des Hexenmeisters ergibt, schafft Marschner darüber hinaus eine veränderte Figurenkonstellation. Hier wird der Vampir in ein Abhängigkeitsverhältnis eingebunden, welches vielfältigere Charakterisierungsmöglichkeiten zuläßt: Er tritt als zerrissener Charakter auf, der sich der Fatalität seines Geschickes bewußt ist, nämlich die Geliebte morden zu müssen. Somit betont die melodramatische Szene bei Marschner die ungebrochene Macht der Hölle, von der Ruthven abhängig bleibt, während die Szene bei Lindpaintner auf diesen inhaltlichen Bezug verzichtet, indem sie allein den Neugewinn an dämonischer Kraft des Vampirs durch ein Tongemälde musikalisch umsetzt. Die melodramatische Szene beinhaltet somit die teuflische Gegenwelt zu der, durch den Chorteil repräsentierten Wirklichkeit der menschlichen Gesellschaft und verdeutlicht die nunmehr wieder uneingeschränkte Macht des Vampirs. Wie beide melodramatischen Szenen erkennen lassen, kann durch die pantomimischen und szenischen Erweiterungen der theatrale Effekt eindrücklich verstärkt werden. Geht es in beiden Beispielen darum, übernatürliche Kräfte adäquat darzustellen, so entsteht diese Wirkung durch Tonmalerei, der über die erwähnten theatralen Mittel ein eindeutiger Bildgehalt zugewiesen wird. Das Unheimliche und übernatürliche Wirken der Kräfte kann somit als ein szenisch sichtbarer und damit äußerer Vorgang an den beiden Vampir-Figuren und an den Beteiligten der Szene nachvollzogen werden. Das wunderbare Wirken übernatürlicher Kräfte, ein wichtiger Bestandteil der romantischen Oper, tritt somit in den beiden melodramatischen Szenen offen zutage. Ein melodramatischer Effekt stellt sich jedoch allein bei Marschner ein, denn hier treffen zwei unabhängige Ausdrucksebenen aufeinander; bei Lindpaintner dagegen bleibt die Musik Untermalung der Szene (vgl. ähnliche Beobachtungen in Kapitel 3.4.3 „Musikalische Topoi“).

### 3.2.2 Referentielle Deutungsfunktionen

Wurde die äußere Handlungsebene bei der Verwendung von Inzidenzmusik durch akustische Klangchiffren oder charakteristische Instrumentation beziehungsweise beim Einsatz von programmatischer Musik durch sprachliche, szenische oder pantomimische Ausdrucksmittel etabliert, so erhalten in folgenden Beispielen zusätzlich „refe-

rentielle Funktionen<sup>155</sup> der dramatischen Rede bei der Konkretisierung der musikalischen Ebene tragende Bedeutung. Narrative Vermittlung von äußeren Handlungsabläufen wird im Sprechtheater, aber auch auf dem Musiktheater eingesetzt, um eine Handlung, die „aus ökonomischen oder bühnentechnischen Gründen nicht unmittelbar szenisch“<sup>156</sup> präsentiert werden soll, in ihrem Informationsgehalt der gezeigten Bühnehandlung zuzuführen. Zu diesen referentiellen Darstellungsformen innerhalb der dramatischen Rede zählen beispielsweise die Expositionserzählung, das Lesen eines Briefes, der Botenbericht sowie die Teichoskopie.<sup>157</sup> Während im Sprechtheater zeitliche Rückblenden, nicht allein in den Erzählberichten, sondern auch innerhalb der Dialoge, die Zeitstruktur prägen, gilt für das Musiktheater, sieht man von der Wagnerschen Leitmotivtechnik ab, daß „musikalischer Ausdruck, wo er zu sich selbst kommt [...] danach strebt, reine Gegenwart zu sein“<sup>158</sup>. Aus diesem Grund wird die äußere Handlungsebene, durch welche die Ebene der inneren Handlung ihre dramaturgische Motivation erfährt, in komprimierter Form auf ihren inhaltlichen Bedeutungsgehalt reduziert, um dann innerhalb der geschlossenen Formen oder in den Abschnitten frei ariosen Deklamationsstils musikalisch reflektiert werden zu können: Referentielle Funktionen der dramatischen Rede erweisen sich in diesem Zusammenhang als wichtige Informationsvermittler äußerer Handlung.

Der Übergang von einem äußeren in einen inneren Handlungsverlauf bedarf dabei auf dem Musiktheater einer sinnvollen formalen Einbindung, welche entweder als Rezitativ, das die größte Nähe zur gesprochenen Rede aufweist, oder als musikalischer Zwischensatz, beispielsweise dem *Tempo di mezzo* der italienischen Arie des 19. Jahrhunderts, gestaltet ist. Doch auch die melodramatische Szene bietet eine kompositorische Darstellungsmöglichkeit innerhalb der Dialog-Opern des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts, um äußere und innere Handlung konzeptionell miteinander zu verknüpfen: Sie ist Bindeglied zwischen Dialog und Rezitativ. Während im Dialog der äußere zeitliche Handlungsverlauf vorherrscht, ist im Rezitativ bereits die Wendung in einen subjektiven Zeitverlauf festzustellen, da hier in reflexiver Betrachtungsform die „innerpsychischen Vorgänge chronometrisch überhaupt nicht mehr zu erfassen sind“<sup>159</sup>; äußere Vorgänge erscheinen hier bereits in subjektiver Darstellung einer Figur. Die melodramatische Szene enthält demnach genau diesen Moment des Umschlags von äußerer in innere Handlung. Noch während das äußere Ereignis abläuft, werden erste Emotionen freigesetzt, die sich aber aufgrund des zeitlichen Voranschreitens der äußeren Handlungsebene nicht in eine innere Reflexion (Rezitativ), geschweige denn in eine lyrische Kontemplation (geschlossene Form) verdichten können; es entwickelt sich ein Spannungsmoment, bei dem die Zeitstufen ineinander zu fließen scheinen. Dabei entsteht „der Schein einer dramatischen Gegenwart“<sup>160</sup> eines äußeren Ereignisses, wahrgenommen durch die unmittelbare Betroffenheit der Bühnenfiguren.

<sup>155</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 153.

<sup>156</sup> Ebda.

<sup>157</sup> Vgl. ebda.

<sup>158</sup> Carl Dahlhaus: *Szenische Präsenz*, in: *Dramaturgie der italienischen Oper*, S. 102.

<sup>159</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 373.

<sup>160</sup> Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form*, S. 29.

Die Simultanität zweier Handlungsebenen läßt dabei den spontan hervorbrechenden Affektausdruck motiviert erscheinen, da die Ebene der äußeren Handlung als auslösendes Spannungsmoment funktionalisiert ist. In diesem Sinne fügen sich referentielle Deutungsfunktionen genau in die simultane Darstellung zweier Zeit- und Handlungsebenen einer melodramatischen Szene ein. Während jedoch in Szenen mit referentieller Informationsvermittlung beide Ereignisse innerhalb der Fiktionalität einer Theaterszene ungleichzeitig stattfinden, ist in melodramatischen Szenen die Gleichzeitigkeit beider Ereignisse konzeptionell verankert, was den hohen Grad emotionaler Ausdrucksqualität bewirkt.<sup>161</sup>

### 3.2.2.1 Teichoskopie

Diese Zusammenhänge können am Beispiel des Melodrams (Nr.17) aus dem 2. Akt von F. Schuberts *Fierrabras* exemplarisch nachvollzogen werden (siehe dazu Anhang S.206). Simultane Handlungsebenen sind die Schlacht der fränkischen Ritter gegen die Mauren und Florindas unmittelbare Schilderung der Vorgänge, die sie vom Fenster ihres Turmverlieses beobachtet. Die räumlich beengte Lage im Kerker entspricht ihrer inneren Situation: Um ihren Geliebten Roland zu befreien, ist die Tochter des Maurenfürsten Boland in den Kerker eingedrungen. Doch die Freude über das Wiedersehen wird durch den Sturm der Mauren auf den Turm getrübt. Während sie im Turm zurückbleibt, wagen die gefangenen Ritter unter der Führung Rolands einen Ausfall. Florindas eigene Machtlosigkeit läßt sie in Anbetracht der gefährlichen Situation ihre gesamte Hoffnung auf Roland setzen. Seine Niederlage würde auch ihren eigenen Tod zur Folge haben, da Florinda Staatsverrat begeht, indem sie die Ritter zu befreien versucht. Doch ihre anfängliche Hoffnung auf den Sieg sinkt und weicht zunehmender Verzweiflung. Die szenische Positionierung und Lichtdramaturgie betonen Florindas ausweglose Situation. Die Szenenanweisung sieht ein Turmverlies vor, das durch eine Eisentüre verschlossen ist. An einer Mauerwand befindet sich ein vergittertes Fenster. Der Raum selbst wird durch das schwache Licht einer Lampe erhellt. Die spärliche Beleuchtung des Innenraumes und der dämmrig fahle Lichteinfall durch das Turmfenster lassen die Stimmung im Verlies düster wirken. Innerhalb dieser räumlichen Positionierung steht das Fenster als möglicher Weg nach draußen, für Freiheit. Doch das in die Dunkelheit des Kerkers hereindringende Licht wird durch das Fenstergitter zum illusorischen Hoffnungsschimmer. Die räumliche Trennung in einen nicht sichtbaren Außenraum und einen szenisch präsenten Innenraum spiegelt sich in Florindas Mono-

<sup>161</sup> In diesem Zusammenhang sei auf die realistischen Zeitstrukturen innerhalb der veristischen Oper hingewiesen, die zwei Handlungen simultan erscheinen lassen (beispielsweise im Duett zwischen Nedda und Silvio in Leoncavallos *I pagliacci*. Zeitgleich zu diesem findet der Verrat Tonios an Canio statt; dieser wird allerdings nicht szenisch sichtbar), beziehungsweise auf die generelle Möglichkeit, zwei gegensätzliche Affekte innerhalb einer musikalischen Form zum Ausdruck zu bringen (vgl. Carl Dahlhaus: Geschichte der italienischen Oper, S. 131f.). Zu diesen Darstellungsmöglichkeiten wäre die melodramatische Szene als weiteres Gestaltungsprinzip, durch das simultane Vorgänge theatral umgesetzt werden können, hinzuzählen.

log wider: Dabei werden die äußeren Eindrücke durch den Blick aus dem Fenster eingefangen; für ihre Reflexion wendet sie sich vom Fenster ab und dem szenisch präsenten Innenraum zu, es entsteht eine „semantische Opposition“<sup>162</sup> der Räume.

Florinda schildert im ersten Teil das Durchbrechen der fränkischen Ritter, wobei ihr eigentliches Augenmerk auf Roland gerichtet ist. Dieser erscheint in ihrer Rede als strahlend siegreicher Held:

[...] jetzt öffnet sich das Tor! Mit blankem Schwert [...] Roland stürzt mit dem Jüngling durch die Scharen! Sie brechen durch! Dank euch, ew'ge Götter! Er stößt auf neue Scharen, kann er entfliehn? Rings mäht sein Stahl! Sie fallen, er ist frei!

Voller Hoffnung wendet sich Florinda ab. Doch nach einem kurzen Stoßgebet richtet sich ihre Aufmerksamkeit erneut auf die äußeren Vorgänge. Unheilvolle Stille begleitet ein vorübergehendes Nachlassen des Ansturmes. Dann wird das Schlachtgetümmel immer dichter. Florindas Schilderung erfährt eine sprachliche Steigerung. Aus dem „Gedränge“ um Roland werden „Scharen von Feinden“, dann ein schreckliches „Gewirre“, welches sich „immer dichter“ an Roland herandrängt, bis er gelähmt zu Boden sinkt. Dieser zweite Abschnitt läßt aufgrund seiner sprachlichen Gestaltung eine Sogwirkung erkennen, welche von den äußeren Ereignissen ausgeht und Florinda immer stärker in ihren Bann zieht. Sie nimmt emotional so tiefen Anteil an den Ereignissen der Schlacht, daß sie mit dem Fallen Rolands auch selbst zusammenbricht. Die sprachliche Gestaltung dieser Szene zeigt einen hohen Grad der Emotionalisierung. Das Gefühl der eigenen Machtlosigkeit, welches sie dem Sieg der Ritter entgegenfeiern läßt, versucht Florinda durch die Hinwendung an die Götter aufzuheben. Apostrophen und das Stoßgebet sind Ausdruck ihrer Hilflosigkeit. Beherrscht wird ihr Sprachduktus<sup>163</sup> durch pleonastische Worthäufungen, Metaphern, Alliterationen, Exklamationen, unvollständige Sätze und Wortwiederholungen. Durch die Verdichtung dieser Stilmittel auf engstem Raum tritt Florindas Distanzlosigkeit gegenüber dem immer dichter werdenden Getümmel unmittelbar hervor. Wird im Melodram (Nr. 16) durch die auf der Bühne positionierten Heeressignale der Trompeten und Trommeln eine akustische Raumwirkung mittels emblematischer Instrumentierung erreicht, so setzt Schubert im beschriebenen Melodram das Schlacht- und Kampfgetümmel durch ein Tongemälde des gesamten Orchesters um. Dabei verwendet er ein charakteristisches viertaktiges Bläsermotiv in homophoner Satzanlage. Die Oboe übernimmt die Führungslinie gegenüber Klarinette, Fagott und Hörnern, was dem Motiv eine lyrische, sehnsuchtsvolle Klangwirkung verleiht. Exponiert wird das auch im weiteren Verlauf auftretende Motiv bei Florindas erster Anrufung an die Gottheit (in T. 6). Es steht innerhalb des Melodrams für ihre Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang der Schlacht und entfällt ab dem Moment, wenn der Kampf seine unglückliche Wendung nimmt: beim scheinbaren Nachlassen des Ansturmes (ab T. 55). Gliederte das Raumkonzept Florindas Rede in eine Schilderung der äußeren Vorgänge und in ihr kurzes

<sup>162</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 341.

<sup>163</sup> Vgl. ebda., S. 189f.



rindas Zusammenbruch, der den Schluß des Melodrams bildet, wird über B-Dur nach Es-Dur kadenziert, der Tonart des abschließenden Chores. Ihr lichter Klangcharakter, von Schubart als harmonischer Ausdruck von „Stolz und Heldenmut“<sup>164</sup> beschrieben, steht in Kontrast zur Verzweigung und Aussichtslosigkeit der Situation der Ritter, läßt aber keinen Zweifel an deren Tapferkeit, welche sie im weiteren zum Sieg über die Mauren führen wird.

Ist die Satzstruktur des gesamten ersten Teils (bis zu Florindas Stoßgebet) durch fanfarenartige Dreiklangs-Motivik beherrscht, so wird dieser Siegesgestus, ebenso wie das Hoffnungs-Motiv, ab dem erneuten Ansturm im dritten Teil (T. 55) aufgegeben. Was bereits die sprachliche Gestaltung erkennen läßt, wird durch die musikalische Satzstruktur zusätzlich verstärkt: Florindas immer stärker von den äußeren Vorgängen beeinflusste Reaktionen finden ab diesem Abschnitt in den motivisch-thematisch variierten Dreiklangsmotivfloskeln ihre musikalische Umsetzung. Durch die vorangegangene sprachliche und räumliche Erklärung des Schlachtberichtes ist die musikalische Ebene inhaltlich bestimmt; die pantomimischen Reaktionen sowie die sprachliche Gestaltung von Florindas Rede beziehen die in der Musik angelegte Entwicklung auch auf einen inneren Vorgang. Geht der programmatisch umgesetzte Schlachtbericht immer stärker in eine aus sich selbst heraus verständliche Ausdrucksebene über, so stellt dies die Folge des Zusammenhangs von musikalischer Umsetzung und sprachlich, szenisch sowie pantomimisch vermittelter Handlungsebene dar. Der Effekt des Ergriffen-Werdens von äußeren Vorgängen findet dadurch seine musikdramatische Umsetzung.

### 3.2.2.2 Brief-Szenen

Auch in dem nun folgenden Beispiel aus Marschners Großer romantischer Oper *Das Schloß am Ätna* steht der Übergang einer äußeren in eine innere Handlungsebene im Mittelpunkt der melodramatischen Szene, doch kommt diesem eine völlig andere Bedeutungsfunktion zu. Das Lesen eines Briefes bleibt kurzes Irritationsmoment innerhalb einer unmittelbar anschließenden, musikalisch ausgeführten Entscheidungssituation der Hauptfigur. Adelheids melodramatische Brieflese-Szene (siehe dazu Anhang Seite 216) ist Bestandteil eines größeren Formzusammenhangs, nämlich der Finalszene des ersten Aufzugs (Nr. 7), in welcher ein Melodram mit rezitativischen und ariösen Abschnitten verknüpft wird. Die Folge der einzelnen Teile mit den entsprechenden tonalen Abschnittsbildungen im Überblick:

---

<sup>164</sup> Zitiert nach Hartmut Krones: Vier Opern, S. 339.

Adelheid: „Ha, sieh!“	Allegro, 6/8-Takt ohne harmonische Befestigung der möglichen Varianten <b>Es-Dur/g-Moll</b> (in T. 14 Ausweichung nach G-Dur)
Adelheid ( <i>weiter lesend</i> ): „Willst Du die Meine sein ...“	Kadenzierung nach g-Moll Arioso
Marchese ( <i>off-stage</i> ): „Willst Du die Meine sein ...“	Notturmo, 6/8-Takt, g-Moll Arioso
Adelheid: „Was fühl ich?“	Allegro non tanto, 4/4-Takt c-Moll in T. 46/47 kadenzierend als Grundtonart bestätigt, ab T. 73 Es-Dur rezitativisch


#### Glockenschläge

„Horch! Mitternacht“	Andante, 4/4-Takt harmonisch nicht gefestigt, rezitativisch
Marchese ( <i>off-stage</i> ): „Willst Du mein eigen sein“	Tempo di notturno, g-Moll
Adelheid: „Ha! Eine Krone“	4/4-Takt rezitativisch, harmonisch zunächst nicht befestigt, dann Kadenzierung <b>nach g-Moll</b>

Inhaltlicher Bestandteil dieser Finalszenen ist eine innere Entwicklung vom ersten Lesen des Briefes hin zu einem bewußten Einverständnis mit den Bedingungen des unbekanntenen Schreibers. Adelheid von Stauffen, eine umschwärmte, aber berechnende Schönheit, weist ihren Verehrer Wilhelm zugunsten einer vorteilhafteren Heirat zurück. Der Brief, den sie vom Marchese erhält, scheint ihr die Aussicht auf den Thron näherzubringen. Obwohl Adelheid vor seinen Bedingungen graut, mißachtet sie selbst die warnende Erscheinung ihrer toten Mutter und sendet ihren Ring zum Zeichen ihrer Einwilligung in das teuflische Bündnis.

Wie bereits an der Szenenanweisung deutlich wird, handelt es sich wiederum um zwei gleichzeitig ablaufende Zeit- und Handlungsebenen. Die beschwörenden Worte des Marchese aus dem Off, seine wiederholte Aufforderung an Adelheid sowie die mitternächtlichen Glockenschläge – als Zeichen des beginnenden nächtlichen Spuks – beschreiben dabei die äußere Handlungsebene. Die Ebene der inneren Handlung wird durch Agnes beziehungsweise die kurzen Einwürfe Blandines etabliert. Eine klare Trennung zwischen äußerem und innerem Zeitverlauf gilt jedoch nur für die melodra-

matische Szene; sie wird im Verlauf des Finales zur Keimzelle einer musikalischen Entwicklung, welche in der Entscheidung Adelheids gipfelt, auf die Forderung des Marchese del Orco einzugehen. Ihre spontane Reaktion auf den Brief (dargestellt in der melodramatischen Szene) wird zunehmend von einer bewußt reflektierten inneren Entscheidung abgelöst, die in einem Wechsel von rezitativen und ariösen Abschnitten umgesetzt wird.

Auch bei dieser melodramatischen Szene handelt es sich um einen Monolog, in welchem Adelheid, unterbrochen durch einen kurzen Wortwechsel mit Blandine, den Inhalt des Briefes vorliest; Blandine reagiert auf das Vorgelesene mit Unverständnis. Musikalisch gesehen, lassen die einundzwanzig Takte einen klaren Aufbau erkennen, obwohl der Beginn in den Takten 1 und 2, gestaltet durch akkordisches Tremolo sowie die offenen harmonischen Akkordfolgen der nächsten Takté, den Eindruck einer formal offenen musikalischen Gestaltung vermittelt. Doch an dem melodischen Aufbau kann eine Formstruktur festgestellt werden. Bereits in Takt 4 wird in den Mittelstimmen ein charakteristisches punktiertes, in Sekundschritten abfallendes Motiv vorgestellt (, welches zunehmend an Bedeutung gewinnt. Ab der Textstelle „Willst du die Meine sein“ (T. 13), welche die Bedingung des Marchese an Adelheid enthält, wird dieses Motiv in Originalgestalt wieder aufgegriffen, um anschließend zu einer neuntaktigen Phrase (bis T. 21) erweitert zu werden. Diese Takte setzen sich sowohl aus rhythmischen als auch aus melodischen Übernahmen aus dem Motiv zusammen, so daß bereits innerhalb dieses Abschnittes alle Stimmen an einer motivischen Verarbeitung auf engstem Raum beteiligt sind, wodurch sich der Satz aus der anfänglich eher homophon gearbeiteten Begleitung in ein motivisches Geflecht bewegter Einzelstimmen in wiewegendem 6/8-Takt wandelt. Darüber hinaus kennzeichnen sich diese neun Takte auch durch ein harmonisches Kreisen um D-Dur, der Dominanttonart zu g-Moll, welche ausgespart bleibt; selbst in Takt 14 erscheint lediglich deren Dur-Variante. Die harmonische Ambivalenz der Takte 1 bis 12 wird jedoch durch die in den Takten 13 bis 21 anzunehmende Grundtonart g-Moll keineswegs rückwirkend entschieden, da die angedeuteten Tonarten des Melodrams (B-Dur, Es-Dur und g-Moll) in engem tonartlichen Verhältnis stehen. Nimmt man B-Dur als Grundtonart an, so wäre g-Moll als eine über die Zwischendominante D-Dur erreichte Mollvariante zu deuten; innerhalb g-Moll könnte der erste Takt in Es-Dur als Tonikagegenklang gedeutet werden, wodurch erst der Schluß des Melodrams eine eindeutige Tonart erkennen läßt, so daß die vorhergehenden Takte gerade durch den harmonischen Schwebezustand Adelheids emotionale Erregung über das verlockende Angebot des Marchese musikalisch zum Ausdruck bringen.

Das nun folgende Notturmo des Marchese del Orco steht bereits zu Beginn eindeutig in g-Moll und gliedert sich in zwei Abschnitte: Nach den ersten acht Takten (T. 22-29) wird nach einem Ende auf der Dominante ein zweiter Abschnitt von elf Takten angeschlossen, welcher wieder nach g-Moll zurückführt. Die nun aus dem Off gesungene Melodie, textlich eine Wiederholung von „Willst du die Meine sein“, greift auf das bereits vorgestellte Motiv der Takte 13f. zurück. Während jedoch das Motiv im Melodram allein Gegenstand instrumental durchgeführter motivisch-thematischer Arbeit war, wird es in den neunzehn Takten des Ariosos, durch einen Rückgriff auf die zentralen Töne es, d und c, zu einer geschlossenen Phrase gestaltet. Die Akkordtremoli



der Begleitung bilden dabei die harmonische Basis. Es folgt ab Takt 43 ein Rezitativ, in welchem Adelheid, zwischen „Bangen, Wonne, oder Grauen“ hin- und hergerissen, um eine Entscheidung ringt. Aufwärtsgerichtete Akkordbrechungen und Tremoli der Begleitstimmen sind musikalische Ausdrucksmittel ihrer Unentschiedenheit. Bezeichnenderweise wird dieser Abschnitt ab Takt 73, nimmt man g-Moll als Grundtonart an, mit einer Wendung nach Es-Dur beschlossen.

Glockenschläge („Es schlägt 12“) leiten einen veränderten Duktus der Begleitfiguren ein: Ganztaktig abwärtsgerichtete, in Sekund- und Terzschriften angelegte Sechzehntelfiguren lassen einen bewegteren Klanggestus entstehen, welcher der steigenden Emotion Adelheids entspricht. Der Abschnitt beginnt in g-Moll und endet in Takt 97 auf der Dominante – eine harmonische Entsprechung zu dem nochmals ab Takt 98 einsetzenden, auf vier Takte verkürzten Notturmo des Marchese (vgl. T. 21). Das kurzzeitige Zaudern Adelheids bei der Erscheinung ihrer Mutter (im vorhergehenden Abschnitt ab Takt 84f. sowie in den Takten 102-106) entfällt, das Grauen vor dem Windstoß (T. 78), dem Verlöschen des Lichts (T. 82) sowie vor dem hereinflatternden Raben (T. 80) ist überwunden; Adelheid sendet den Ring. Mit ihrer Entscheidung wendet sich die Harmonik, die zuvor durch verminderte Akkordverbindungen höchste Erregung zum Ausdruck gebracht hat, nach g-Moll (T. 117). Es folgt „ein einziger fürchterlicher Donnerschlag [...] der Rabe schießt auf den Ring und fliegt davon.“ Adelheids gesungener Ausruf „Was tat ich? Wehe mir!“ wird durch die harmonische Verknüpfung mit der Tonart des Notturnos in Beziehung gesetzt: Adelheid steht nach dieser Entscheidung im teuflischen Bann des Marchese del Orco.

Wie die musikalische Gestaltung erkennen läßt, handelt es sich bei dieser Szene um einen komplex gestalteten Prozeß innerer Entwicklung: Durch die harmonische Anlage werden Adelheids rezitativische Abschnitte immer stärker der Grundtonart des Notturnos (g-Moll) angenähert, bis sie letztendlich, nachdem sie den Ring als Zeichen des Einverständnisses geschickt hat, im Bann des Marchese steht. Die Wiederkehr des Notturnos dagegen übernimmt die Funktion einer Beschwörungsformel, welche Adelheids Entscheidung beeinflusst. Die klare Zuordnung des Motivs an einen äußeren Vorgang wird durch die Szenenangaben, nämlich die aus dem Off gesungene Bedingung des Marchese, auf die Adelheid und Blandine in Takt 41/42 durch gesprochenes Wort spontan reagieren, vorgenommen. Dieser äußere Vorgang wird durch das Schlagen der Glocken weitergeführt, da sie alle weiteren Spukerscheinungen einleiten. Das Mondlicht erhellt die Szene nur spärlich und verstärkt die unheimliche Naturstimmung. Nach einem weiteren Einsatz des Notturnos entschließt sich Adelheid, den Ring zu senden, den der Rabe, als Sendbote der Unterwelt, holt. Nach dem kurzen gesprochenen Einwurf von Adelheid und Blandine werden alle weiteren Reaktionen rezitativisch gestaltet.

Damit enthält die melodramatische Szene innerhalb der Finalszene einen kurzen Moment der Irritation; wird dann aber, wie die musikalische Anlage gezeigt hat, zum Ausgangspunkt einer motivisch-thematischen Entwicklung, welche musikalisch für die zunehmende Einflußnahme des Marchese auf Adelheid steht. Die dramaturgische Funktion des Melodrams besteht darin, ein motivisches Material einzuführen, eben das Motiv des Marchese, welches im Laufe der ariosen Passagen musikalisch ausgeführt wird, wobei die tonale Ambivalenz zwischen Es-Dur und g-Moll, als musikalischer

Ausdruck von Adelheids Unentschlossenheit, durch die Wendung nach Moll eindeutig aufgehoben wird: Das verlockende Angebot des Marchese hat endgültig über ihre Zweifel gesiegt.

Die im Brief enthaltene Nachricht, welche die lesende Figur mit einer unerwarteten und neuen Situation konfrontiert, erfüllt damit die gleiche dramatische Motivation für eine spontane, noch unreflektierte Reaktion der Figur, wie sie bereits in den vorhergehenden Beispielen festgestellt wurde: Innere und äußere Handlungsebene stehen in einem Spannungszustand, der beide Zeitverläufe außer Kraft setzt – es entsteht die Wirkung eines Irritationsmomentes. In Marschners Finalszene wird dieser kurze Moment musikalisch aufgelöst, indem an die melodramatische Szene die Entwicklung einer Entscheidung anschließt. Das Thema des Marchese beherrscht den weiteren Satz musikalisch und zieht Adelheid in seinen Bann, die tonartliche Verbindung vom harmonisch ambivalent deutbaren Melodram zur Grundtonart g-Moll verstärkt diese Anlage. Damit enthält die melodramatische Szene nur den motivischen Grundbaustein der folgenden musikalischen Entwicklung; diese kann erst im anschließenden Tongemälde ihre Umsetzung finden. Für die Figurencharakterisierung hat diese musikdramatische Konzeption zur Folge, daß sich Adelheid beim Lesen des Briefes nur kurzzeitig irritiert zeigt, während Florinda im vorangegangenen Beispiel hilflos ihrer Situation ausgeliefert ist. Adelheids emotionale Verunsicherung innerhalb der melodramatischen Szene wird danach zu einer Entscheidungssituation erweitert, in welcher ihre innere Entwicklung vom Augenblick der Passivität hin zur bewußten Aktion (nämlich den Ring zu senden) musikalisch umgesetzt wird. Doch trotz der fließenden Übergänge von Melodram, Rezitativ und Arioso und der damit verbundenen unterschiedlichen Affektstufen bei Marschner wird an diesem Beispiel die Begrenztheit der Ausdrucksmöglichkeiten einer melodramatischen Szene deutlich: dann nämlich, wenn sich eine Figur im dramatischen Kontext als entscheidungsfähig erweisen muß.

Diese Feststellung läßt einen Vergleich mit Tatjanas Brief-Szene aus dem zweiten Bild von Tschairowskij's *Eugen Onegin* sinnvoll erscheinen. In dieser inhaltlichen und musikalischen Schlüsselszene der Oper entschließt sich Tatjana, Onegin ihre Liebe zu gestehen, auch wenn diese Entscheidung den eigenen Untergang heraufbeschwören würde. Dieser Bewußtwerdungs-Vorgang, eine „Reflexion über die eigene Situation“,<sup>165</sup> findet durch ein dichtes Netz differenzierender Erinnerungs- und Leitthemen eine motivisch-thematische Entwicklung. Dadurch wird nicht nur ein kurzer Augenblick zerrissener oder irritierter Gefühle, sondern eine psychologische Studie verschiedenster, zum Teil auch widerstrebender Emotionen musikalisch zum Ausdruck gebracht, welche sich auf den Punkt einer persönlichen Entscheidung hin entwickeln. Dieser innere Bewußtwerdungs-Vorgang, umgesetzt durch musikalisches Entwicklungsprinzip, kann in einer melodramatischen Szene aufgrund des engen konzeptionellen Rahmens nicht umgesetzt werden, da hier das Spannungsmoment nur für einen kurzen Augenblick aufrecht erhalten werden kann. In *Eugen Onegin* ist diese Gleichzeitigkeit nicht angelegt, denn der äußerlich sichtbare Vorgang, das Schreiben – musi-

<sup>165</sup> Jürgen Schläder: Operndramaturgie und musikalische Konzeption, S. 553.

Moderato assai, quasi Andante.

ginnen! (schreibt)

1

4 (hält inne und

7 durchliest das Geschriebene)

10 Ich schreib' an Sie. Ohn all Be-denken!

13 Ist damit Sie kön-nen un - gestraft

kalisch umgesetzt durch das synkopisch aufwärtsstrebende Motiv von Takt 1, dessen drängende Bewegung in Takt 2 in einem d-Moll-Dreiklang zum Stillstand kommt –, wird jeweils beim Einsetzen von Tatjanas Reflexion (T. 11) unterbrochen. Auch musikalisch werden in dieser Szene äußerer Vorgang und innere Bewußtwerdung eindeutig getrennt: Das Briefthema als Ausdruck der „szenischen Aktion des Schreibens“<sup>166</sup> und Tatjanas Überlegungen werden dabei motivisch getrennt und sich gegenseitig ablösend aufgegriffen. Das Briefthema erklingt dabei immer erst nach einer motivisch-thematischen Entwicklung; Reflexion und Aktion finden, in wechselseitiger Beziehung, jedoch nacheinander statt. Aus diesem Zusammenhang wird der Unterschied von „Brieflese“-Szene und „Brief“-Szene deutlich. Das Schreiben eines Briefes setzt eine Entscheidung, beziehungsweise den Vorgang einer Entscheidungsfindung voraus, welche in einer melodramatischen Szene aufgrund ihrer musikdramatischen Konzeption, also aufgrund der kompositorischen und dramaturgischen Einschränkungen, nicht darstellbar ist; in ihr kann lediglich ein Moment der Irritation, hervorgerufen durch das Lesen eines Briefes, dramatische Umsetzung finden.

### 3.2.2.3 Zusammenfassung

Bei der Verwendung programmatischer Musik muß die musikalische Ebene von sprachlichen, szenischen und gestischen Zusatzinformationen in ihrem Bedeutungsgehalt eindeutig konnotiert werden; dabei steht in beiden Beispielen der äußere Vorgang gleichzeitig für eine innere Handlungsebene. Während allerdings in *Fierrabras* der innere Ausdruck Florindas von dem einen äußeren Handlungsverlauf schildernden Tongemälde abhängig bleibt, wird in der melodramatischen Szene aus Marschners *Schloß am Ätna* die motivische Grundlage exponiert, welche im weiteren Verlauf der Finalszene den inneren Entscheidungsprozeß Adelheids mittels motivisch-thematischer Entwicklung musikalisch umsetzt. Damit treten in beiden Beispielen zugleich auch die Grenzen melodramatischer Szenen deutlich hervor: Bleibt die innere Ausdrucksebene bei Schubert allein durch die äußeren Vorgänge verständlich, so erschließt sich die Funktion des melodramatischen Abschnitts bei Marschner allein aus dem großformalen Zusammenhang, innerhalb dessen die Brieflektüre zum Ausgangspunkt der folgenden Entscheidungssituation wird. Die Szene selbst verschließt sich jedoch dem dynamischen Entwicklungsprinzip. Trotz dieser erkennbaren Einschränkungen trifft Pfisters Kritik, „Szenen narrativer Vermittlung besäßen allenfalls Surrogatfunktion“, wo eine „direkte [szenische] Darstellung nicht überzeugend realisiert werden kann“<sup>167</sup>, nur teilweise zu. Denn wie die melodramatische Gestaltung der Szenen mit referentiellen Darstellungstechniken gezeigt hat, bleibt die Information einer verdeckt ablaufenden äußeren Handlung der szenischen Präsenz und unmittelbaren Reaktion einer Figur untergeordnet: Im Mittelpunkt einer melodramatischen Szene steht die subjektive Schil-

<sup>166</sup> Ebda., S. 552.

<sup>167</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 277.

derung, beziehungsweise die spontane Irritation einer Figur. Dieses Charakteristikum, welches insbesondere an den letzten beiden Beispielen deutlich hervortritt, ist darüber hinaus auf alle melodramatischen Szenen übertragbar. Die Dominanz der subjektiven Schilderung gegenüber dem äußeren Ereignis sowie die damit verbundene Ausdrucksqualität stellen den größten dramaturgischen Unterschied zu entsprechenden Szenen mit narrativer Vermittlung im Bereich des Sprech- und Musiktheaters dar.

### 3.3 Verwendung charakteristischer Motive

Wie an den bisher untersuchten Beispielen deutlich wurde, wird der Einsatz von Musik, als einer zum Text hinzutretenden unabhängigen Ausdrucksebene, im Melodram stets durch außermusikalische Darstellungsmittel inhaltlich konkretisiert beziehungsweise erweitert. Zunächst scheint sich bei der Verwendung charakteristischer Motive keine Abweichung von diesem Zusammenhang zu ergeben, muß doch jedes Motiv durch sprachliche, szenische oder pantomimische Ausdrucksmittel so eindeutig konnotiert werden, daß es bei einem späteren Erscheinen in seinem Bedeutungsgehalt verstanden werden kann, beziehungsweise die aus einer Motivvariation entstandene musikalische Veränderung auch in ihrem erweiterten Bedeutungsgehalt nachvollziehbar ist. Die folgenden Beispiele sollen veranschaulichen, daß durch dieses musikalische Gestaltungsprinzip jedoch andere musikdramatische Ausdrucksmöglichkeiten umsetzbar werden, welche auf die bisher beobachteten Zeitverhältnisse melodramatischer Szenen nachhaltig Einfluß nehmen. Im folgenden bezeichnet der Begriff „charakteristisches Motiv“<sup>168</sup> musikalische Phänomene, die den Einsatz motivischer Techniken in ihrer großformalen und verweisenden Funktion innerhalb musiktheatraler Werke bis 1850 von Wagners dramatischem Prinzip der Leitmotivtechnik abgrenzen. Was innerhalb der Wagnerschen Musikdramen als musikalischer und inhaltlicher Leitfaden durch die Handlung führt und dabei nicht nur als Erinnerung und Ahnung von Situationen und Handlungsmomenten fungiert<sup>169</sup>, sondern durch „Motiv-Metamorphose“<sup>170</sup> auf musikalischem Wege „Entwicklungen [deutlich macht], die zugleich dramatische sind“<sup>171</sup>, ist als spezifisch Wagnersche Technik zu verstehen und darf die Analyse früherer Kompositionen in keiner Weise beeinflussen.

Wurde bereits seit Monteverdi die Wiederholung einzelner musikalischer Sätze und Abschnitte als architektonisches Bauelement innerhalb der Oper eingesetzt, so nehmen seit dem späten 18. Jahrhundert die Reprisen von Liedern eine Schlüsselfunktion in der Handlung ein, werden wiederkehrende charakteristische Klangbilder für die Darstellung von Geister- und Traumscenen verwendet. Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert

<sup>168</sup> Joachim Veit: Leitmotiv. In: MGG, Sp. 1086. Seiner Definition sind die Überlegungen verpflichtet.

<sup>169</sup> Whittall unterscheidet in diesem Zusammenhang die Funktionen „melodisches Moment, thematisches Motiv, Ahnungsmotiv, Grundthema und Hauptthema“ (vgl. Arnold Whittall: Leitmotiv, in: The New Grove Dictionary of Opera, S. 1137).

<sup>170</sup> Joachim Veit, Sp. 1085.

<sup>171</sup> Ebda. Sp. 1083.

verstärkt sich jedoch bei Komponisten wie Weber, Marschner, Hoffmann und Spohr der Einsatz von charakteristischen Motiven, die nicht allein als einheitsstiftende, sondern als sinntragende Bauelemente verwendet werden und sich vor allem an „dramatisch wirkungsvollen Abschnitten der Oper finden, in denen ohne formale Beschränkung [...] eine bedeutungsbeladene Wiederkehr von Motiven zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks“<sup>172</sup> eingesetzt wurde. Das charakteristische Motiv definiert sich dabei in einer „prägnanten musikalischen Gestalt, welche [...] einem bestimmten dichterischen Moment (einer Idee, Sache, Person) zugeordnet ist und im musikalischen Text immer dann erscheint, wenn dieses dramatisch-poetische Element gemeint ist“<sup>173</sup>. Doch obwohl sich dabei „musikalische, sprachliche oder gestische Äußerungen niemals deckungsgleich“<sup>174</sup> verhalten, sich oftmals sogar inhaltlich ergänzen, vermögen charakteristische Klangbilder, im Gegensatz zu Wagners Leitmotivstruktur, keine psychologisierende Zusammenhänge zu vermitteln. Somit fügt sich die Verwendung eines charakteristischen Motivs in die Konzeption einer melodramatischen Szene, schließt diese doch eine „motivierende oder analysierende“<sup>175</sup> Funktion der motivischen Arbeit aus.

### 3.3.1 Der Raum und seine Bedeutung für eine musikalische Reminiszenz

In Ferdinand Kauer's romantisch-komischem Volksmärchen *Das Donauweibchen* wird durch motivische Reminiszenz eine inhaltliche Verknüpfung zweier Szenen hergestellt: zwischen dem verführerischen Lied der Wassernixe Hulda aus dem ersten Akt (Nr. 4/4. Auftritt) und dem Melodram aus dem zweiten Akt (17. Auftritt). In dieser Szene glaubt Ritter Albrecht, in Huldas vom Ufer her ertönendem Gesang die Stimme seiner Braut Bertha zu erkennen; er bringt seine Verwunderung in kurzen monologisch schildernden Einwüfen zwischen den drei Strophen zum Ausdruck. Die melodramatische Szene des zweiten Aktes (siehe dazu Seite 90f.) nimmt auf dieses musikalische Material Bezug. Durch Albrechts kurzen gesprochenen Monolog, vor allem aber auch durch die Szenenanweisung wird die motivische Reminiszenz vorbereitet:

Alles ist versammelt im Rittersaal in frohem Jubel, aber mich fliehet Freude und Vergnügen – denn sonderbare Dinge, die ich noch nicht zu begreifen vermag, beängstigen meine Seele. (*Er öffnet das Fenster.*) Ha! Wie sternenhell der Himmel ist, wie die Fluten der Donau so sanft dahinrauschen, der Mond so golden ihre stillen Wellen beglänzt. Wo jetzt wohl Hulda weilen mag? (*Die vorige Melodie läßt sich auf einer Laute hören.*)

<sup>172</sup> Ebda.: Sp. 1089.

<sup>173</sup> Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, Bd. 3, S. 512.

<sup>174</sup> Peter Petersen: Funktionen der Musik in der Oper, in: Bermbach/Konold (Hg.): Gesungene Welten, S. 33.

<sup>175</sup> Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, Bd. 3, S. 512.

Albrechts Schilderung einer sanften, milden Mondnacht läßt seine Stimmung und Empfänglichkeit für die nun entfernt erklingende Melodie Huldas erkennen: Indem er das Fenster öffnet, wendet er sich vom szenisch präsenten heiteren Fest ab und unmittelbar der Natur zu; seine Gedanken weilen bei Hulda. Dadurch schafft er die räumliche und gedankliche Verbindung zur Nixenwelt, welche vor dem Fenster in der Donau angesiedelt ist und durch die Lautenmelodie akustisch wahrnehmbar wird. Dabei erscheinen von der ursprünglichen Melodie Huldas („In meinem Schlosse ist's gar fein“) aus dem 1. Akt

In mei-nem Schlosse ist's gar fein, komm Zit-ter keh-re bei mir ein,

pizz.

allein die ersten vier Takte als Thema der Harfe, die anschließend in weiteren vierzehn Takten, in freier umspielend kadenzierender Form fortgeführt, die melodramatische Szene beenden. Albrechts Monolog erfolgt zum Erklingen der Musik. Er thematisiert die Wirkung, welche die Melodie auf ihn ausübt. Fasziniert von der Melodie, entscheidet sich Albrecht, dem Rätsel auf die Spur kommen zu wollen:

Was hör' ich? Durch diese himmlische Melodie werde ich heute schon zum zweiten Mal entzückt. (*Sieht zum Fenster hinaus.*) Ich sehe nichts – alles so still in der ganzen Natur – nur hier und dort eine Welle, die über den Kiesel spielt, und das allgemeine Schweigen der Schöpfung hemmt. Ja! Ich will mich leise aus dem Burgpförtchen schleichen – es führt gerade an das Ufer der Donau. Vielleicht löse ich dort das Rätsel, das zu entziffern menschliche Kräfte nicht vermögen.

Wiederum werden zwei Zeit- und Handlungsabläufe simultan verknüpft; das geöffnete Fenster schafft dafür die räumliche Verbindung. Die thematische Reminiszenz gibt über den Gesang beiden Ebenen eindeutigen Sinn, ohne daß dabei das Donauufer mit dem Nixenreigen szenisch präsentiert werden müßte. Die Harfenmelodie ist für sich genommen verständlich, zeigt aber zugleich die starke Wirkung, welche die Wassernixe auf Albrecht ausübt. Durch das szenische Spannungsverhältnis zwischen Donauufer und Schloß entsteht eine inhaltliche Konfliktsituation zwischen Hulda und Albrechts Braut Bertha: Ritter Albrecht, der in der Wassernixe Hulda nicht das Köhlermädchen erkannt hat, das ihn vier Jahre zuvor verführt hatte, wird durch ihren betörenden Gesang immer wieder aus seinen geordneten Verhältnissen – dafür steht die baldige Heirat mit Bertha – gelockt. Seine Faszination erscheint dabei als Auswirkung

von Huldas mannigfaltigem Zauber, der sich durch Gesang und Spukerscheinungen bemerkbar macht und den Ritter in seinen Bann zieht.<sup>176</sup>

Harpa

Fortep.

Viol. I

Viol. II

Viola

Basso

6

<sup>176</sup> Im *Donauweibchen* sind „unterschiedliche literarische und theatrale Traditionen wie der des Ritterstücks, des Ritter- und Schauerromans, des Feenmärchens, der Zauberoper und der Hanswurstiade“ verschmolzen; die „musikalische Dramaturgie folgt dabei dem Wiener Singspiel“. Entsprechend lassen sich Huldas Zauberkräfte „als übersteigerte Veranlagung zur spielerischen Zauberei mit ausuferndem Requisitenzauber“ interpretieren (Jürgen Schläder: *Undine*, in: *Pipers Enzyklopädie*, S. 266).



9

Musical score for measures 9-11. The score is written for six staves: Treble Clef (top), Bass Clef (second), Treble Clef (third), Treble Clef (fourth), Alto Clef (fifth), and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 9 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords. Measures 10 and 11 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns.

12

Musical score for measures 12-14. The score is written for six staves: Treble Clef (top), Bass Clef (second), Treble Clef (third), Treble Clef (fourth), Alto Clef (fifth), and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 12 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords. Measures 13 and 14 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns.

15

Musical score for measures 15-16. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The middle four staves are for a four-part vocal or instrumental setting. Measure 15 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. Measure 16 continues the pattern with a more melodic line in the treble and sustained chords in the bass.

17

Musical score for measures 17-19. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The middle four staves are for a four-part vocal or instrumental setting. Measure 17 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. Measure 18 continues the pattern with a more melodic line in the treble and sustained chords in the bass. Measure 19 concludes the section with a final chord in the bass and a melodic line in the treble.

Bereits im Melodram des dreiteiligen Finales I (Nr.10) wurde Albrechts Verzauberung durch Hulda deutlich: Albrechts zunehmende Faszination vom Gesang Huldas verleitet ihn dazu, zum Ufer hinabzusteigen, doch er rutscht aus. Die Musik der melodramatischen Szene (siehe dazu die Seiten 94f.) setzt dabei durch wellenartige Tonleiterbewegungen, Tremoli und Tonrepetitionen die szenischen Vorgaben der Regieanweisung „bewegte Wellen“ tonmalerisch um. In der dazu stattfindenden Pantomime des Melodrams versucht Albrecht, Huldas Arm zu ergreifen, doch er „glitscht hinab und hält sich mit einem Schrei noch an dem Ast eines Baumes“. Währenddessen erscheint im Orchester zweimal ein zweitaktiges Motiv (T. 18/19 und T. 20/21), das wegen der zentralen Umspielung einer abfallenden Terz an den Chor der Nixen „Traute Schwestern“

The image shows a musical score for a vocal line in 3/4 time, key of B-flat major. The lyrics are: Trau - te Schwe - ster, uns so teu - er, . The score consists of three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line features a descending melodic line with a trill on the final note. The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment. The bass line is mostly silent, with a few notes at the end.

(Beginn des Finales I) erinnert, dieses aber in den folgenden Takten durch Umkehrung und nochmalige rhythmische Variation weiterführt und durch diesen Bezug den Abschnitt musikalisch abrundet. Neben diesem formalen Bogen malt die motivische Reminiszenz Albrechts Faszination von Huldas Gesang, welche ihn unvorsichtig ans Ufer treten lässt: Sein Ausrutschen beim Erklängen des Motivzitates verdeutlicht seine „Sehnsucht und Verwirrung“<sup>177</sup> durch die vereinnahmende Wirkung von Huldas Gesang auf den Ritter.

<sup>177</sup> Jürgen Schläder: Undine auf dem Musiktheater, S. 177.

Viol. I *p* Albrecht: Nun wandle - warte so sehnlich auf und nur die zauberischen  
ich hin und her die rätselhafte Erscheinung - Töne, die mein Ohr heute

Viol. II *p* an dem Ufer der früh schon entzückten,  
spiegelhellen Donau- ziehen mich mit

Viola *p* magnetischer Kraft hierher.

Basso *p*

4 *f* *f* *f* *f* Hulda (unsichtbar aus dem  
Wasser klagend):  
Albrecht! Albrecht!

6 *p* *p* *p* *p* Albrecht: Was hör ich?  
(die Wellen bewegen sich,  
er geht dem Ufer näher)

8

Welche Klagestimme  
nannte meinen Namen?

10

Sollte ein Mensch  
im Wasser  
verunglückt sein?

12

Hulda (erhebt sich in den Fluten,  
streckt die Hände nach ihm aus):

Holder Albrecht!  
Komm in meine Arme!

14

Albrecht (*bebt zurück*):  
Wen seh' ich?

16

Hulda: Deine Hulda!

18

(Albrecht streckt seine Arme nach ihr aus.)

22

25

*beginnt hinabzuglitschen und hält sich mit einem Schrei noch an dem Ast eines Baumes.)*

Huldas Eingreifen in Albrechts Geschick gipfelt im weiteren Verlauf der Handlung in ihrer Forderung, drei Tage im Jahr Albrecht anzugehören, was sie am Tage seiner Hochzeitsfeier mit Bertha einfordert, indem sie Albrecht in ihr Nixenreich holt. Damit wird das aufgebaute Dreiecksverhältnis der Figuren, welches in der melodramatischen Szene durch akustische und räumliche Kontrastwirkung als spontane und nicht reflektierbare Affektsituation vorgestellt wurde, im weiteren Verlauf der Handlung szenisch und musikalisch ausgeführt.

Baut sich in diesem Beispiel durch räumlich-szenischen Kontrast zweier Handlungsebenen ein inhaltliches Spannungsmoment auf, welches durch die Simultanität eine entscheidende dramatische Verdichtung erfährt, wird in der melodramatischen Szene (Nr. 14) aus dem dritten Akt von Thomas' Opéra comique *Mignon* dem Monolog Mignons eine motivische Reminiszenz ihrer Romanze (Nr. 4) aus dem ersten Akt gegenübergestellt. Der zeitliche Rückblick bewirkt dabei eine inhaltliche Erweiterung; der räumliche Aspekt der beiden Handlungsebenen tritt in diesem Beispiel gegenüber dem zeitlichen Spannungsmoment zurück. In ihrer Romanze „Kennst du das Land“ träumt Mignon vom Land ihrer Kindheit, es erscheint in ihrer Erinnerung geradezu

verklärt: Sprachliche Farbigkeit, die sich in Schilderungen von „blühenden Zitronen“, „Goldorangen“, „sanftem Wind“, „blauem Himmel“, die „Myrthe still“, aber auch in Erinnerungen an das Haus ihrer Kindheit mit „Säulen“, Marmorbildern“ und „glänzendem Saal“ konkretisiert, läßt das Bild eines Locus amoenus entstehen, der für Mignon zum idealen Ort wird, an dem sich, fern des turbulenten Alltags bei der Theatertruppe und den Capricen der Primadonna Philine, ihre Liebe zu Wilhelm realisieren lassen könnte.

MIGNON *dolce*  
Kennst du das Land, das Land, wo die Zi-tro-nen blühn, im dunkeln

*pp* str.

Zu Beginn der melodramatischen Szene (siehe dazu Seite 99f.) erwacht Mignon, die nach dem Versuch, Philines Bouquet aus dem brennenden Schloß zu retten, in langer Ohnmacht lag und während dieser Zeit von Wilhelm nach Italien gebracht wurde. Der Anblick der Räume ruft in ihr bekannte Bilder ihrer Kindheit zurück, die sie bereits in der Romanze geschildert hatte. Die sprachliche Gestaltung des Melodrams deutet durch ihren Bildgehalt unmittelbare Bezüge zur Romanze an:

Ich atme freier; die Luft scheint mir lind und rein. (*Sieht erstaunt um sich.*) Dieser Saal, diese Marmorbilder, welche mich umgeben! (*Geht zum Fenster.*) Der tiefe blaue Himmel – dort der große See – (*Legt die Hand an ihre Stirne, als wollte sie ihre Gedanken sammeln.*) Wo habe ich das alles schon einmal gesehen?<sup>178</sup>

Die Regieanweisungen verdeutlichen dabei die Unmittelbarkeit der geäußerten Eindrücke. Der Saal sowie die Landschaft vor dem Fenster zeigen ihr den zur Wirklichkeit gewordenen Traum. Ausrufe wie: „Wo bin ich“ und „Wo habe ich das alles schon gesehen?“ machen die spontane Wiedergabe ihrer Eindrücke deutlich. Die Wirkungsintensität der sprachlichen und gestischen Reaktionen Mignons steht im Mittelpunkt des Melodrams. Das musikalische Material besteht aus der Übernahme der Motive aus den ersten acht Takten der ersten Romanzen-Strophe („Kennst du das Land“) sowie aus den sechs Takten des Refrains „Dahin möcht ich mit dir“, welche ab Takt 18 des Melodrams in freier Gestaltung zu Ende geführt werden. Bei der Reminiszenz wird das erste Motiv in den Violoncelli (T. 3), das zweite dagegen durch die Solovioline (T. 13)

<sup>178</sup> Obwohl im Klavierauszug rezitativische und melodramatische Fassung abgedruckt sind, ist der gesprochene, vom Rezitativ leicht abweichende Text nicht gesondert der Orchesterstimme unterlegt. Für die melodramatische Fassung ist er zur notierten Begleitung hinzuzudenken.



Nr. 14<sup>b</sup> REZITATIV (MELODRAM)

1

Andante sostenuto

I. Vl. *pp* *pp* str. *Vcl.*

6

MIGNON

Wo bin ich? Die-se Luft, so lind und

10

(Sie geht zum Fenster)

rein, der Him-mel tief und blau!

13

*sempre dolce*

Solo Vl. *dim.* *pp*

Dort fließt die Wel - - le des schim - mern-den

16

Sees, dort der Hain, kühl und schat - tig; tie - fe

19

Stil - - le herrscht rings um - her. Herr - - li - ches

22

Bild! Und der Pa - last mit seinen Gärten, seinen grünen Hö - - hen

(Sie legt

25

die Hand an die Stirn, als wollte sie ihre Gedanken sammeln) *cresc.*

Wo doch hab ich schon einmal das al - les ge - se - hen? Lo - tha - ri - o! Wilhelm!

WILHELM (stürzt vor zu ihr)

aufgegriffen. Eine entscheidende Änderung des Klang- und Ausdruckscharakters erfährt das Melodram durch die Modulation der melancholisch entrückt wirkenden Tonart Des-Dur der Romanze in der Dominanttonart As-Dur. Während Des-Dur im tonartlichen Gesamtzusammenhang des vorhergehenden Terzetts (Nr.3) in f-Moll und dem folgenden Duett (Nr. 5) zwischen Mignon und Lothario in D-Dur als harmonische Ausweichung erscheint, musikalischer Ausdruck ihrer Entrückung und Sehnsucht, mündet der Schluß der melodramatischen Szene in das As-Dur des folgenden Duetts (Nr.15) „Wie strahlt das Glück auf mich hernieder“ zwischen Wilhelm und Mignon. Aus dem Traum ist nun Wirklichkeit geworden, Mignon lebt wieder auf heimatlichem Boden, und Wilhelm ist an ihrer Seite.

Stellte die melodramatische Szene aus dem *Donauweibchen* durch ein charakteristisches Motiv zwei simultane und gegenwärtige Handlungsebenen kontrastiv einander gegenüber, so verdeutlicht das Beispiel aus *Mignon*, daß ein bereits eindeutig konnotiertes Motiv in der melodramatischen Szene nicht mehr durch den Text erklärt werden muß: Die Romanze, an eine szenische Situation gebunden, gleichzeitig aber auch Bedeutungsträger einer inneren Befindlichkeit, etabliert als motivische Reminiszenz textlich und musikalisch unabhängig voneinander verlaufende Ausdrucksebenen; es bedarf keiner außermusikalischen Erklärung, da die szenisch präsente und die vergangene Situation unschwer miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Die Zeitstruktur der musikalischen Ebene in *Mignon* ist dabei in die Vergangenheit gerichtet. Der Gegenwart des Textes wird nun ein bereits vergangenes Ereignis gegenübergestellt. Die Erinnerung an ein vergangenes Ereignis tritt dabei mit der Gegenwart in einen unmittelbaren Bezug: Die motivische Reminiszenz erscheint somit als Moment gegenwärtiger Erinnerung und damit als Moment innerer Handlung.

### 3.3.2 Motivische Reminiszenz als Darstellungsmittel innerer Handlungsräume

In einer melodramatischen Szene können auch zwei innere Handlungsebenen einander gegenübergestellt werden. Dabei werden die Motive, die zuvor mit jeweils äußeren Ereignisfolgen verbunden waren, durch musikalische Reminiszenz zum Ausdruck eines inneren Handlungsvorgangs. Die Bedeutung des Raumes tritt zurück, denn die Motivreminiszenzen sind nicht mehr allein auf konkrete Situationen zugeschnitten, sondern enthalten innere Handlungsmomente, die durch die Gegenüberstellung mit der gegenwärtigen Affektsituation in einen neuen inhaltlichen Zusammenhang gestellt werden. Dennoch bleibt innerhalb der melodramatischen Szene immer die Kontrastwirkung beider Handlungsebenen entscheidend, da eine Vermittlung beider Ebenen, im Sinne eines Bewußtwerdungs Vorgangs, keine musikdramatische Umsetzung finden kann.

In der melodramatischen Szene (Nr. 17/siehe dazu Anhang Seite 221) aus dem 3. Akt von Weigls Lyrischer Oper *Die Schweizerfamilie* wird auf motivisches Material zurückgegriffen, das im Vorspiel zum Quartett (Nr. 5) des ersten Aktes erstmals auftritt. In dieser Szene ist Emmeline, Tochter des Schweizer Bauern Richard Boll, von der täuschenden Nachbildung ihrer heimatlichen Umgebung so stark hingerissen, daß sie glaubt, sich tatsächlich in der Schweiz zu befinden:

Gott, was seh ich? Ist es möglich? Meinen Augen traue ich kaum, steht denn hier nicht unsre Hütte? Ist es Wahrheit? Ist es Traum?

Ihre Eindrücke konkretisieren sich auf eine tatsächliche Wahrnehmung:

Was hab ich geseh'n? Die Stühle, die Bänke, der Tisch und die Schränke, und alles wie dort, am nämlichen Ort. Gott hörte mein Flehn! Mir fehlet die Sprache, ich weine, ich lache, nun bin ich am Ziel!

Graf Wallenstein, von Boll bei einem Absturz in den Schweizer Alpen gerettet, ließ aus Dankbarkeit diese Nachbildung anlegen, um der Familie fortan ein unbeschwertes Leben in Deutschland zu ermöglichen. Er ist erfreut darüber, daß sich Emmeline so stark von seiner kunstvollen Anlage berührt zeigt. Doch Emmeline wird die täuschende Echtheit der Nachbildung zunehmend zur Qual, da sie durch diese an ihren geliebten Jakob erinnert wird, den sie in der Heimat zurücklassen mußte. Nicht wissend, daß Wallenstein nach Jakob senden ließ, um ihren Kummer zu lindern, tritt sie vor die Hütte. Trotz Dankbarkeit gegenüber dem Grafen steigen beim Anblick der Schweizer Matten erneut wehmütige Gedanken in ihr hoch:<sup>179</sup>

(13) Die Morgenluft ist so erquickend, ich bin so fröhlich! (17) Was seh ich? (19) Diese Hütte! (22) O nein, man hintergeht mich nicht auf's neue. (27) Aber doch, diese Ähnlichkeit! Mein Gott! Diese Ähnlichkeit! (32) Meine Augen trügen mich. (34) Ja, ja es ist gewiß, sie wollen mein Herz irre führen. (36) O betrügt die arme Emmeline nicht! (41) Ihr Werk ist dies alles, Herr Graf! Um mir den Aufenthalt erträglich zu machen, sucht er Erinnerungen meiner Seele zu wecken. (42) Erinnerungen. (44) Der edle Mann, und ich danke ihm dafür mit Klagen. (47) Fort, fort Emmeline, du bist Dir und allen Übrigen Menschen zur Last. Flieh!

Bis zu diesem Textabschnitt bleibt die Musik untergeordnet und tritt harmonisch gliedernd hinzu; kurze Motivfloskeln verdichten sich immer stärker auf eine Wendung (vgl. Takt 37f.). Doch erst ab der folgenden Passage wird die motivische Verbindung zum Quartett deutlich:

---

<sup>179</sup> Da der Text zur melodramatischen Szene im Notenanhang nur schwer lesbar ist, wird er an dieser Stelle mit den zugehörigen Taktangaben wiedergegeben.

(53) Aber meine Eltern, meine armen Eltern! (57) Nein, Euch kann ich nicht verlassen! Ich will bleiben und dulden. (65) Da sind meine Blumen! Was seh ich! Sie welken ab. (69) Das ist meine Schuld. (81) Ich vergesse hier sogar auch die Geschäfte, die mir sonst die liebsten waren. Ich will meinen Fehler wieder gut machen.

So setzt ab Takt 50 im Baß ein viertaktiges originales Motiv-Zitat aus der Einleitung des Quartetts (Nr. 5) ein und wird nach der kurzen Textunterbrechung „Aber meine Eltern“ nochmals im Sopran wiederholt. Die dominantische Wendung am Schluß dieser vier Takte (T. 52) verschärft sich bei der Wiederholung durch einen verkürzten Dominantseptnonakkord (T. 56/57). Sie bildet die musikalische Entsprechung zu Emmelines schmerzhaftem Entschluß „Ich will bleiben und dulden“. Ab Takt 58 setzen längere Motivabschnitte ein, die original aus den ersten fünfzehn Takten des Quartetts übernommen sind. Für die melodramatische Verbindung des Textes mit der Musik ist es bezeichnend, daß dabei nicht die musikalisch abgeschlossenen vier Anfangstakte des Quartetts eingesetzt werden, sondern die stets mit Halbschluß endenden Takte 8 beziehungsweise 15, so daß der Text in seiner dramatischen Spannung durch die musikalische Gestaltung bis zu Takt 87 des Melodrams weitergetrieben und in einen größeren Zusammenhang gestellt wird. Obwohl die Textstruktur durch die Exklamationen, Selbstanklagen, Ausrufe und kurzen Schilderungen abgerissen wirkt, ist auch hier die für eine melodramatische Szene obligate Sprachgestaltung der seelischen Zerrissenheit und der subjektiv spontanen Wiedergabe von Eindrücken feststellbar.

Der besondere melodramatische Effekt der Szene rührt wiederum von der Erinnerung an eine musikalisch bereits konnotierte Information, welche den sprachlich formulierten gegenwärtigen Emotionen gegenübergestellt wird. Aus Emmelines erstem Glück beim Wiedererkennen ihrer Schweizer Heimat in der Nachbildung, musikalisch ausgeführt im Quartett, entsteht in der melodramatischen Szene die Sehnsucht nach der tatsächlichen Schweiz. Unzufriedenheit und vor allem die Sehnsucht nach Jakob lassen sie das Geschenk des Grafen vergessen und machen sie nachlässig gegenüber ihren Pflichten. Damit wird durch das Motivzitat der vergangenen Emotion die gegenwärtige Affektsituation inhaltlich erweitert: Emmeline kann ihre Sehnsucht nach der realen Schweiz nicht mehr verbergen. Auf diesem emotionalen Tiefpunkt angelangt, bewirkt allein die plötzlich aus der Ferne ertönende Melodie einer Hirtenflöte Emmelines Affektumschlag: Sie erkennt den Geliebten. Im unmittelbar anschließenden duettierenden Gesang der beiden kommt die Freude unmittelbar zum Ausdruck:

Nur in dem Land, wo wir geboren, lacht uns die Ruh, blüht uns das Glück!  
Wanderst Du fort, geht es verloren, ach Dein Herz bleibt dort zurück.

Emmelines emotionaler Ausbruch innerhalb des Melodrams steht dabei in starkem Kontrast zu ihrer sentimental Passivität, welche durch eine „zu geringe Motivierung ihrer Schwermut und Sinnesverwirrung, also [aufgrund] des Fehlens eines Moral-, Werte- oder Interessenkonfliktes“<sup>180</sup> bedingt ist. Durch die Konzentration der emotio-

<sup>180</sup> Manuela Jahrmärker: Die Schweizerfamilie, in: Pipers Enzyklopädie, S. 684.

nalen Spannung innerhalb der melodramatischen Szene wird diese zum entscheidenden Charakterisierungsmoment für die Figur Emmelines; sie begründet Jahrmärkers Bewertung, Weigl verwende „zum Ausdruck intensivster Gefühlsregung das Melodram“<sup>181</sup>.

An dieser Szene lassen sich entscheidende Unterschiede zu den beiden letzten Beispielen aus dem *Donauweibchen* und der *Mignon* feststellen. Enthielten die Beispiele bei Kauer zwei Situationen, die durch räumlich-szenische Präsentation getrennt und durch charakteristische Motive definiert waren, so wird bei Auber in der motivischen Reminiszenz durch die Romanze zwar noch an eine konkrete Situation erinnert, nämlich an die Vortragssituation, innerhalb dieser steht jedoch nicht der Vortrag, sondern die Gefühlsstimmung Mignons beim Singen des Liedes im Vordergrund, auf diese wird in der melodramatischen Szene inhaltlich Bezug genommen. In der melodramatischen Szene aus der *Schweizerfamilie* dagegen wird ebenfalls mit einem Motivzitat gearbeitet, das in seiner verweisenden Funktion zwei Emotionen Emmelines einander gegenüber stellt, doch der musikalische Rückgriff bleibt losgelöst von einer räumlich-szenisch definierten Situation, denn er bezieht sich allein auf eine musikalisch-textliche Einheit. Der Text des Melodrams weist die geradezu typische Verwendung der für eine melodramatische Szene charakteristischen sprachlichen Mittel auf. Diese entwerfen jeweils kurze Momentaufnahmen verschiedenster, sich ablösender Emotionen, zwischen denen sich Emmeline zerrissen zeigt.

In den folgenden Beispielen werden die motivischen Reminiszenzen nicht als Originalzitate verwendet, sondern durch motivische Variation inhaltlich erweitert. Dabei wird nicht nur durch die neue Situation eine inhaltliche Erweiterung erreicht, sondern der Inhalt des Motivs selbst zeigt bereits eine Entwicklung gegenüber seinem ersten Auftreten. Dies sei zunächst an der Schlussszene aus *Giuditta* von Franz Lehár (Nr. 20/siehe dazu Seite 106f.) verdeutlicht. Im melodramatisch gestalteten Finaletto werden die zwei Handlungsebenen durch den gesprochenen Dialog zwischen Giuditta und dem Herzog sowie durch das dezent aus dem angrenzenden Alkoven vernehmbare Klavierspiel Octavios (off-stage) repräsentiert. Eine kurze musikalische Reminiszenz (T.1f.) an sein Liebesgeständnis (im Lied Nr. 11 „Du bist meine Sonne“<sup>182</sup>, 3. Bild) setzt seine Entsagung von der einstigen Geliebten musikalisch um und verleiht dadurch seiner Verzweiflung Ausdruck.

The image shows a musical score for a scene from *Giuditta*. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with the lyrics "Du bist meine Sonne, du bist ein". The piano accompaniment is in the same key and time, starting with a piano (*p*) dynamic. Both parts feature several triplet markings. The piano part includes various rhythmic patterns and slurs, suggesting a complex accompaniment.

<sup>181</sup> Ebda., S. 685.

<sup>182</sup> Franz Lehár: *Giuditta*, S. 89.

Es erfolgt eine nochmalige instrumentale Reminiszenz an das Motiv „Du warst meine Sonne“, ebenfalls wieder in As-Dur. Giuditta, noch verstört durch die vorangegangene Begegnung mit Octavio, bleibt den Komplimenten des Herzogs unzugänglich. Der Gesang aus dem Nebenzimmer verrät ihr die Verzweiflung des geliebten Octavios. Während der Herzog und Giuditta aufbrechen, erklingt im Orchester in augmentierter Form (T. 16) Giudittas Motiv „Weit übers Meer mit Dir“<sup>183</sup> aus dem Finale des 1. Bildes (Nr. 6), mit dem sie ihrer Sehnsucht Ausdruck verliehen hat, ihren Ehemann Manuele zu verlassen, um mit Octavio in der Ferne ein neues Leben zu beginnen:

**Giuditta** (*sehnsüchtig*),

Weit      ü- bers Meer      mit      dir      mücht' ich ziehn,      mit

Dieses Motiv erscheint nun im Pianissimo akkordisch und mit zusätzlich chromatisch erweiterter melodischer Abwärtsbewegung unterlegt. Aus dem vorhergehenden As-Dur ist nun die Mollvariante geworden; Giudittas einstige Hoffnung auf neues Lebensglück ist nun der Verzweiflung über den Verlauf ihres Lebens gewichen. Den Schluß macht eine nochmalige viertaktige Reprise von Octavios „Schönste der Frau'n“ (T. 40), durch welche die Handlung musikalisch einen formalen Abschluß erhält. Damit ist die Resignation von Giuditta und Octavio durch die melodramatische Gegenüberstellung unterschiedlicher Zeitebenen umgesetzt: Die Gegenwart wird durch harmonische und klangliche Färbung des Motivs der früheren Motivgestalt gegenübergestellt. In dieser auf kurzem Raum zusammengefaßten musikalischen Motiv-Variation ist die emotionale Entwicklung der Figuren schlaglichtartig zusammengefaßt. Auch textlich spiegelt das Tempus der Vergangenheit die Melancholie des Abschiednehmens von einem schönen Lebenstraum wider.

<sup>183</sup> Ebda., S. 47.

## Nr. 20. Finaletto

(Giuditta, Octavio, Herzog, erster Kellner)

♠ Herzog: Ich danke Ihnen, schöne Giuditta,  
daß Sie gekommen sind!

(Giuditta, die der Einladung des Herzogs, Platz zu nehmen mechanisch Folge leistete, sitzt wie versteinert da)

### Moderato

1 Klavier (Octavio spielt)

4 Herzog (hat ihre Hand erfaßt): Giuditta... da wußte ich, daß Sie mein Schicksal innig und lang. Als er aufblickt, bemerkt er  
als ich Sie kürzlich zum erstenmal sah, sind... (Bogt sich über die Hand und küßt sie) Giudittas verstörtes Wesen.) Was haben  
Sie, Giu-

8 ditta... Stürzt Sie die Musik? Giu- Kellner, der oben mit Speisen kommt) | (Kellner will zum Alkoven) Giuditta  
ditta (tonlos): Ja! Herzog: (zum Schicken Sie den... Musiker weg!) (springt auf; lebhaft): Nein, nein...

12 lassen Sie... (Kellner bleibt stehen) | mich weg... ich möchte nach Hau- standen): Ich dachte... Sie wollten mit  
Ich bitte Sie, Herzog... führen Sie se... Herzog (ist ebenfalls aufge- mir soupiere, Giuditta...? Giuditta

(unruhig, nervös): Ja, ja... gewiß... | vielleicht morgen... nicht wahr...? | ich bitte Sie, Herzog, führen Sie  
nur heute nicht... ein anderes mal... | ich bin so müde... meine Nerven... | mich nach Hause... Herzog:

### Allegretto moderato

16 Orchester



22 (resigniert): Wie Sie befehlen! (Er nimmt Giudittas Mantel, legt ihn um ihre Schultern, dann reicht er ihr den Arm. Giuditta nimmt den Arm des Herzogs und geht mit ihm, während sie wiederholt nach dem Alko-

28 ven blickt, ab. Octavio spielt unbekümmert weiter. Kellner, der früher abgegangen ist, kommt nun wieder, Alkohorn, schlägt die Vorhänge auseinander.) Kellner (zu Octavio):

Was spielen Sie denn noch? Es ist doch niemand mehr da! (geht ab)

(Octavio hört a tempo zu spielen auf, steht auf, schließt das Klavier, nimmt seinen Hut)

37

**Lento**

40 **Allegretto moderato**

Octavio (zart und weich):

Schön-ste der Frau- wo ist das Lied der Lie-be, es ist schon längst ver-klun-gen. Es war ein

43

**VORHANG**

Oct. Mär-chen...

In den folgenden Beispielen wird der Aspekt der motivischen Weiterentwicklung eines ursprünglichen Motivs immer bestimmender. In Johann Strauß' Melodram aus dem 3. Akt der Operette *Die Fledermaus* wird mit motivischen Reminiszenzen gearbeitet, die bei ihrer Wiederholung in einen neuen musikalischen Zusammenhang gestellt sind, wodurch ihre inhaltliche Bedeutung eine Erweiterung erfährt. Während der Gefängnisdirektor Frank seinen morgendlichen Dienst antritt, schweifen seine Gedanken an die rauschende Ballnacht beim Fürsten Orlofsky zurück. Seine Katerstimmung läßt an Arbeiten gar nicht denken; erschöpft vom Ausziehen seines Paletots und vom Teekochen, schläft er ein. Über die szenische Aktion hinaus erinnern Franks Summen, Pfeifen und Tanzen an sein vergangenes Ballvergnügen – allerdings ironisch gebrochen durch die Tristesse der Gefängnisatmosphäre, die dadurch als „durchlässig und vorläufig“<sup>184</sup> charakterisiert wird. Das „Gefängnis“-Melodram der *Fledermaus* steht damit im Gegensatz zu den Kerker Szenen der großen Opern (zum Beispiel *Il trovatore* oder *Fidelio*). „Während dort der Held heroisch seine Ketten bricht oder ebenso heroisch dem Untergang entgegengeht, muß hier der Rentier Eisenstein nur pünktlich seine acht Tage absitzen.“<sup>185</sup> Doch über diese Tatsache wird in der musikalischen Reprise von „Im Feuerstrom der Reben“ hinweg gefeiert.

Auf der musikalischen Ebene werden Motive aus den ersten beiden Akten als Potpourris aufgegriffen und in rascher Abfolge aneinandergereiht (siehe dazu Anhang Seite 224). Nach sechs Einleitungstakten folgen die ersten vier Takte aus Franks Allegretto „Mein schönes großes Vogelhaus“ aus dem Terzett des Finales (Nr. 5). Doch der weitere Verlauf des Motivs wird durch die in Terzbewegung abwärtsgerichteten verminderten Septakkorde (T. 11f.) sowie durch das Zweiunddreißigstel-Triolenmotiv der Fagotte unterbrochen; ab Takt 16 hellen Walzerklänge aus dem zweiten Finale die trübe Stimmung jedoch wieder auf. Erinnert wird mit diesen 23 Takten an den Höhepunkt der Verwicklungen in der Ballnacht, wo Rosalinde sich mit der Begründung „Hab' ein Wimmerl auf der Nase“ weigert, ihre Maske fallen zu lassen. Das darauf folgende Motiv Eisensteins „An das Wimmerl glaub' ich nicht“ (T. 23) im 3/4-Takt wird im Melodram aufgegriffen. Frank pfeift es und tanzt dabei einen Walzer mit seinem „halbausgezogenen Paletot“. Ab Takt 39 bricht nochmals die Realität des Gefängnisses im Tempo di marcia der Takte 6 bis 14 herein. Doch nun folgen in den Takten 46 bis 66 das Walzerthema „Bei rauschender Weise im fröhlichen Kreise“ aus dem zweiten Akt, der Refrain „Die Majestät wird anerkannt“ aus dem zweiten Finale (T. 67-77) sowie Falkes „Komm mit mir zum Souper“ aus dem ersten Akt (T. 84-111), in welchem der Polkarhythmus bereits auf das abendliche Vergnügen hinweist. Dann schlägt der 2/4-Takt der Polka endgültig in den Walzer „An das Wimmerl glaub' ich nicht“ (T. 119) um und beendet die melodramatische Szene. Falke ist eingeschlafen: Tempoverlangsamung und tiefer werdende Instrumentierung der Baßlinie (Violoncello, Kontrabaß und Fagotte) setzen durch den verklingenden Klangeindruck das szenische Bild musikalisch um.

In dieser Wach-Traum-Szene des verkaterten Gefängnisdirektors wird musikalisch und – durch die Pantomime – auch szenisch an den vergangenen Abend erinnert; dabei läßt

<sup>184</sup> Volker Klotz: Operette, S. 119.

<sup>185</sup> Ebda.

die harmonische Disposition der Szene eine weitere Bedeutungsebene der Motive bei ihrem erneuten Erklängen entstehen: Von dem Rausch der Ballnacht ist nur noch die Erinnerung geblieben. Das Pfeifen kann ihn noch einmal für einen kurzen Augenblick mit der Realität versöhnen. Dieses findet, unterstützt durch die szenische Handlung, eine musikalische Umsetzung. Während der Beginn der melodramatischen Szene eine eindeutige Bestimmung der Grundtonart d-Moll wegen der fehlenden Terz nicht zuläßt, deutet die Verwendung von A-Dur (ab Takt 5) auf d-Moll hin, doch die überraschende Auflösung in die Durvariante läßt die harmonische Ebene weiterhin unbestimmt. Die verminderten Septakkorde der Takte 11f. verstärken diesen Klangeindruck und stehen als musikalische Umsetzung für Franks geradezu komisch hilflosen Versuche, seinen gewöhnlichen Morgendienst zu beginnen, was ihm wegen seines Rausches gehörige Schwierigkeiten bereitet. Seine Gedanken kehren zum Ball zurück; Walzer- und Polkaklänge in G- und F-Dur (T. 46 beziehungsweise 84) entführen aus der Realität in die Vergnügungen des vergangenen Abends. Doch der Schluß des Melodrams endet in versöhnlichem F-Dur, die melancholisch wirkende Mollparallele des Anfangs hat sich aufgehellt. Das störend zum Thema „Mein schönes großes Vogelhaus“ der Takte 7 bis 15 und 39 bis 45, stellvertretend für die Welt des Alltags, hinzutretende Triolenmotiv innerhalb der verminderten Akkordbewegung (T. 10f.) ist nunmehr zurückgetreten: Frank schläft erschöpft, aber versöhnt mit sich und seiner Umwelt ein. Neben dem formalen Aspekt, nochmals an die Ballnacht des zweiten Akts zu erinnern und dadurch die Kargheit des Gefängnisses zu unterstreichen, wird durch die melodramatische Konzeption eine zusätzliche inhaltliche Erweiterung geschaffen: Franks Pantomime, sein Pfeifen und Singen als szenische Elemente werden dabei mit der musikalischen Ebene verknüpft. Die zeitlich rückwärtsgewandte Struktur von musikalischer Reminiszenz ist durch den veränderten harmonischen Zusammenhang auch auf die Gegenwart bezogen und nun harmonisiert: Gedanken an die Ballnacht und Katerstimmung werden unbedeutend, sobald Franke eingeschlafen ist. Die Erinnerung weicht der szenisch präsentierten Gegenwart: eine Entwicklung, die jedoch nur durch das Zusammenwirken von textlicher, pantomimischer und musikalischer Ebene nachvollziehbar ist.

Wurde in der *Fledermaus* die musikdramatische Entwicklung durch Themenkontrast und Pantomime veranschaulicht, so teilt sich diese Entwicklung in der melodramatischen Szene aus dem dritten Akt von Verdis *La traviata* allein musikalisch mit. Bei diesem Beispiel handelt es sich wiederum um eine „Brieflese“-Szene, deren kompositorische Gestaltung auf einem charakteristischen Motiv basiert. Violetta liest in dieser Szene einen Brief, in dem Germont ihr vom Ausgang des Duells zwischen Alfredo und dem Baron berichtet und die Rückkehr seines Sohnes ankündigt (siehe dazu Seite 111). Musikalisch gesehen wird ihren gesprochenen Worten ein Motiv unterlegt, bei dem es sich um eine musikalische Reminiszenz von Alfredos Liebesgeständnis aus seiner Arie im ersten Akt („Un dí felice, eterea“) handelt – nun allerdings in einem veränderten harmonischen Kontext. Sind der 3/8-Takt und die Intervallstruktur original wiederaufgegriffen, so wendet sich die eindeutig auf F-Dur zu beziehende akkordische Begleitfigur, ein langsamer Walzer, im Melodram nach Ges-Dur. Während im Cantabile von

Violettas Arie „Ah, fors'è lui“ ihre Erinnerung an Alfredos Liebesgeständnis („A quell'amor“)

*con espansione*

Lie - be, o Lie - be, dumächt - ge Zau - be, rin, die al - les  
*A* quell - l'a - mor, quell - l'a - mor - - - - - ch'è pal - pi - to del - l'u - ni -

Le - ben in die - ser Welt, be - wa - get! Welch ein Ge - heim - nis  
 - ver - so, del l'u - ni - ver - so in - sta - ro, mi - sta - ri - o - so,

durch die Wendung von f-Moll (der eigentlichen Grundtonart) nach F-Dur einen sehnsuchtsvollen Charakter erhalten hat, vereinigen sich Alfredos off-stage gesungene Einwürfe und Violettas dazutretende stark verzierte Gesangsmelodie im weiteren musikalischen Verlauf der Cabaletta in der Tonart As-Dur. Der spätere Rückgriff auf diese Tonart im Duett des dritten Akts „Parigi, o cara“ bestätigt nochmals, gleichsam rückwirkend, As-Dur als gemeinsame „Liebes“-Tonart. Die Wendung von As-Dur nach Ges-Dur im Melodram ist im Rahmen der musikdramatischen Entwicklung über Des-Dur nachvollziehbar. Diese Tonart, eine harmonische Umdeutung der Subdominante von As-Dur zur Zwischendominante von Ges-Dur, wird innerhalb der dramatischen Entwicklung des Duetts Violetta/Germont aus dem zweiten Akt, in dem Germont durch subtil infame Argumentation Violetta zur Aufopferung ihrer Liebe zwingt, für die harmonische Disposition zu einer zentralen Tonart. As-Dur als Tonart der Liebe zwischen Violetta und Alfredo wird im Duett mit Germont nach Des-Dur umgebogen. Der unmittelbare Bezug zur Varianttonart des-Moll im Trauermarsch des letzten Finales (Andante sostenuto) „Prendi quest'è l'immagine“ zeigt die tragische Wendung und inhaltliche Beziehung auch auf tonartlicher Ebene und spiegelt den Zusammenhang der zentralen Handlungsmomente unmittelbar wider. Damit erweist sich die „fortschreitende semantische Aufladung der Melodie [des Liebes-Themas]“<sup>186</sup> in der melodramatischen Szene auf ihrem Höhepunkt, faßt sie doch die Unmöglichkeit der Liebesbeziehung in einem kurzen Spannungsmoment zusammen: in der Dialektik von

<sup>186</sup> Hans-Joachim Wagner: La traviata, in: Verdi-Handbuch, S. 410.

der Erinnerung an die erste hoffnungsvolle Liebeserklärung Alfredos und der tragischen Realität, die als Folge von Germonts Intrige erscheint. Steht in Verdis *La traviata* Violettas tragisches Geschick, musikalisch als Folge ihres Verzichts gedeutet,

ANDANTINO  
(sie nimmt einen Brief, den sie vor der Brust stecken hatte, und liest)  
(*trae dal seno una lettera e legge*)

ANDANTINO  $\text{♩} = 88$  *pp* 24

«Das Vesprechen habt Ihr gehalten.  
„Teneste la pro. messa...La disfida ebbe

Das Duell fand statt! Der Baron ward verwundet, doch nicht gefährlich, Al-  
luogo;.. Il barone fu ferito, però migliora... Alfredo è in stranio

fred ist auffremdem Boden; Euer Opfer hab' ich selbst ihm enthüllt...  
suolo. Il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato. Egli a voi

Er kehrt zu Euch zurück, um Vergebung zu erstehen; ich folg' ihm; schon  
tornerà pel suo perdono;.. io pur verrò... Curatevi!... meritate un

(Mit Grabesstimme)  
(*con voce sepolcrale*)

Euch, dass Euch die Zukunft heiter lüchle. Georg Germont... Zu  
avvenir migliore... Giorgio Germont....,  $\text{f}$

im Zentrum der Oper, so bringt die motivische Reminiszenz innerhalb der melodramatischen Szene die eingeführte Liebeshandlung zum Abschluß. In diesem Sinne erweist sich die Wendung des Liebes-Motivs nach Ges-Dur als Reminiszenz an das unwiederbringliche Glück vergangener Tage. Dies läßt der tonartliche Bezug der Tonarten As-Dur, Ges-Dur und Des-Dur erkennen: Des-Dur, als Subdominante von As, löst sich nun als neue Dominante nach Ges-Dur auf; nicht mehr die Liebes-Tonart As-Dur steht im Zentrum, sondern Des-Dur. Im Melodram erfolgt also die harmonische Weichenstellung für den Trauermarsch, mit der die Liebe zwischen Violetta und Alfredo durch die musikalische Gestaltung ihren tragischen Abschluß erfährt. Neben dem Tonartenverhältnis verleiht darüber hinaus auch die veränderte Instrumentierung des Liebes-Motivs durch Violinen mit darunter liegendem Streicher-Tremolo dem melodramatischen Abschnitt bereits eine ätherisch verklärte und resignative Klangwirkung, welche den Schluß bereits klanglich antizipiert. Die Konzeption dieser melodramatischen Szene, welche zwei Handlungsebenen unterschiedlicher Zeitstruktur miteinander konfrontiert, bewirkt keinen überraschenden Emotionsschub, sondern stellt der Gegenwart eine bereits zurückliegende Emotion gegenüber und macht auf diese Weise das Spektrum der durchlebten Entwicklung deutlich. Das Lesen von Germonts Brief, in dem sich für einen kurzen Moment die Hoffnung auf eine Vereinigung der beiden Liebenden ankündigt, wird musikalisch der Reprise des nunmehr ins Resignative gewendeten Liebes-Motivs gegenübergestellt: Die Liebe zwischen der Kurtisane Violetta und Alfredo Germont erweist sich spätestens an dieser Stelle als in der irdischen Welt nicht realisierbar. Doch erst im unmittelbar anschließenden *Andante mosso* „Addio, del passato“ findet diese, im Melodram noch unbewußt bleibende Erkenntnis ihre textliche und musikalische Umsetzung.

In Albert Lortzings Romantischer Zauberoper *Undine* wird die kontrastartige Gegenüberstellung verschiedener Handlungsmomente noch deutlicher, da in diesem Beispiel komplexe thematische Zusammenhänge aufeinandertreffen. Das Finale des vierten Aufzugs (Nr. 18) wird mit einer melodramatischen Szene (siehe dazu Anhang Seite 228) eingeleitet, die inhaltlich und satztechnisch in zwei Teile zu untergliedern ist. Während im ersten Teil (T.1-28/*Allegro ma non troppo*) die musikalische Ebene durch den gesprochenen Dialog zwischen Veit und Hans erklärt wird<sup>187</sup>, leitet ab Takt 29 ein charakteristisches Motiv eine zeitliche Rückschau ein, welche die szenische Aktion in

<sup>187</sup> Bei diesen melodramatischen Takten handelt es sich wiederum um ein Tongemälde. Wellenartig aufgebaute Sekundbewegungen der Streicher setzen dabei das immer deutlicher werdende Anschwellen der Wasserwogen musikalisch um. Der Dialog zwischen Hans und Veit, die beide Zeugen dieses Vorgangs werden, erklärt dabei die musikalische Ebene. Das immer lauter werdende Getöse geht, nachdem die beiden in einer Pantomime den „Stein vom Brunnen gehoben haben, in eine sprudelnde Wassersäule“ über. Damit wird durch Sprache und Pantomime ein musikalisch geschilderter äußerer Vorgang zusätzlich erläutert (siehe dazu ähnliche Beispiele unter anderem aus *Fierrabras*, *Des Teufels Lustschloß*, Marschners *Vampyr* und aus dem *Freischütz*). Die besondere Wirkung des ersten Teils dieses Melodrams liegt dabei in der szenisch präsentierten Naturgewalt, mit der sich diese Geistererscheinung ankündigt, „bruchlos in die Konfliktebene hinüber gleitet und dort zum dramatischen Höhepunkt und zur Katastrophe führt“. Es handelt sich jedoch nicht nur um „malende Musik, auf szenischen Effekt gerichtet“, sondern um die außermusikalische Darstellung der Naturgewalt, mit der die erzürnte Welt der Wassergeister ihr bevorstehendes Eingreifen in das Menschengeschick ankündigt: „Die dramaturgische Funktion des Wunderbaren schlägt um; Undine ist als Geist Realität geworden“ (vgl. Jürgen Schläder: *Undine auf dem Musiktheater*, S. 418).

ihrem Aussagegehalt erweitert. Es handelt sich bei diesem Motiv um einen Teil des sechstaktigen Themas (Takt 13-18) aus dem Vorspiel zu Hugos Arie (Nr. 16/siehe dazu Anhang Seite 230). In diesem Vorspiel wird die Themengestalt (sobald der Vorhang geöffnet ist) einer auftaktig aufwärtsstrebenden, zuerst die kleine Sekunde, anschließend das Intervall einer Quarte umspielenden Melodiebewegung in den Klarinetten und Violoncelli, auf eine chromatische durch Pausen zerrissene suchende Sekundbewegung ces-b (T. 21) in Oktavierung (T. 25) reduziert. Die harmonische Struktur der noch zum Vorspiel gehörenden Takte 13 bis 18 ist dabei nicht eindeutig zu bestimmen: Die im punktiert abwärts gerichteten Kühleborn-Motiv der Takte 1 bis 8 in der Baßstimme exponierte Grundtonart c-Moll scheint mit dem Septakkord auf b in Takt 10 nach Es-Dur, der Durparallele zu c-Moll, zu zielen. Statt dessen erfolgt jedoch in Takt 18 auf die vierte Zählzeit ein es-Moll. Das ab Takt 21 unmittelbar anschließende suchende Sekundmotiv dagegen ist chromatisch angelegt und wird durch verminderte Septakkorde der Takte 27 und 29 nicht kadenzierend bestätigt. Diese harmonische Verunsicherung beherrscht jedoch nicht allein das instrumentale Vorspiel, sondern auch das nachfolgende Rezitativ Hugos; die verminderten Akkorde können selbst durch die auf eine konkrete Harmonisierung zielende absteigende Melodielinie des Kühleborn-Motivs keiner eindeutigen Grundtonart zugeordnet werden. Durch diese musikalischen Mittel wird der Schrecken Hugos beziehungsweise seine Schuld, Undine die Treue gebrochen zu haben, musikalisch umgesetzt.

Diese beschriebene harmonische Anlage wird durch die Regieanweisung „Hugo ruht schlafend, von unruhigen Träumen gequält“ in Szene gesetzt. Bruchstückhafte Erinnerungen spuken durch Hugos Träume. Darüber hinaus verstärkt der Zwischensatz der Takte 21 bis 38, den Anmerkungen Lortzings zufolge ab Takt 30 auch als Bühnenmusik spielbar, durch den Come da lontano-Effekt die andere Realitätsstufe der Traumwelt. Dabei ist ein interessanter Bezug zur melodischen Gestaltung von Undines Verzweiflung über Hugos Untreue im kurzen Rezitativ mit Kühleborn (Finale zum dritten Aufzug/Nr. 15, siehe dazu Anhang Seite 231) feststellbar. Zu dem Text „O laßt mich, laßt mich weinen! Ihr ahnet nicht, wie Liebesleiden und Liebesfreuden so gleich sich, so verschwistert sind!“ ist Undines Gesangsmelodie ebenfalls auf dem umspielten Intervall einer Quarte aufgebaut, Melodiebogen sowie die Schlußwendungen lassen deutlich intervallische Gemeinsamkeiten erkennen. Undines musikalisch im Rezitativ zum Ausdruck gebrachter Kummer über den Meineid des Ritters erhält im Vorspiel zu Hugos Arie seine thematische Gestaltung. Somit handelt es sich bei beiden im Vorspiel auftretenden Motiven um einen konkreten Bezug zur Welt der Wassergeister beziehungsweise zu der Gegenwelt, der sich Hugo mit den Worten zuwendet: „Nichts hab' ich mehr mit Kobolden gemein.“<sup>188</sup> Dieser motivische Bezug darf trotz eindeutiger Semantisierung durch eine bereits bekannte Textstelle nicht darüber hinwegtäuschen, daß „keines der Motive im Verlauf der Handlung dramatische Eigenständigkeit erhält“<sup>189</sup>. Doch erlaubt diese Kompositionstechnik, eine enge Verknüpfung von semantisiertem Themenmaterial mit frei entwickelten Motiven, die allerdings in enger musikalischer Abhängigkeit zu ersterem gestaltet sind. So auch im zweiten Teil der melo-

<sup>188</sup> Albert Lortzing: *Undine*, S. 171.

<sup>189</sup> Jürgen Schläder: *Undine auf dem Musiktheater*, S. 413.

dramatischen Szene (nach gesprochenem Dialog zwischen Veit und Hans ab Takt 29); hier wird der Themenkopf des eben beschriebenen Motivs aus Hugos Arie aufgegriffen, an die Stelle der Klarinette tritt jedoch das Violoncello als Soloinstrument, welches die traurig sehnsuchtsvolle Stimmung der Pantomime klanglich verstärkt: „Undine“, sie ist durch das Öffnen des Brunnens dem Wasser entstiegen, blickt „seufzend nach den erleuchteten Fenstern und geht langsam und weinend in die Burg“, wo gerade das Hochzeitsfest von Hugo und Berthalda stattfindet. Im zweiten Teil des Melodrams findet aber nicht nur eine kontrastive Gegenüberstellung<sup>190</sup> zum ersten Teil statt, sondern es wird auch die bisherige Entwicklung des musikalischen Materials schlaglichtartig zusammengefaßt und in einen neuen szenischen Zusammenhang gestellt: Wie die thematischen Anklänge an die Nummern 15 und 16 zeigen, ist das Motiv mittlerweile auf Undine und Hugo zu beziehen. Die Harmonik, mit der das Motiv nun unterlegt ist, verstärkt den suchenden Charakter der sechstaktigen Melodie, läßt ihn durch die Reihung verminderter Septakkorde auf d und f und deren Auflösung nach as-Moll instabil und unsicher erscheinen. Doch erst in der Verarbeitung des Sekundmotivs b – ces mit Oktavierung, bei der die auftaktige Achtelstruktur des Themas beibehalten wird, findet Hugos Unbehagen in seiner traumatischen Erinnerung an die Wassernixe eine musikalische Entsprechung. Damit wird durch die motivische Reminiszenz des Melodrams nicht allein an Undine erinnert, sondern zugleich auch an den Traum Hugos, in dem, ausgehend von der im Vorspiel dargestellten Erinnerung an Undines „Liebesleiden“, im nachfolgenden Rezitativ zur Arie Nr. 16 der gefühlsmäßige Zwiespalt Hugos zwischen Undine und Berthalda eindeutig zugunsten von Undine entschieden worden war:

O warum wardst du nicht geboren mir gleich an Wesen und an Sinn! Denn seit ich dich verloren, ist meines Herzens Ruh' dahin [...] was ich für sie so heiß empfunden, bringt keine Ewigkeit zurück.<sup>191</sup>

Bei Lortzing rücken Hugos Gefühle „mit menschlicher und gesellschaftlicher Problemstellung in den Bereich der Realität, die eine biedermeierlich-bürgerliche ist“<sup>192</sup>; sie gelten jedoch, wie die musikalische Charakterisierung deutlich umsetzt, einzig Undine.<sup>193</sup> Der warme und innige musikalische Gestus im ersten Teil seiner Arie kann in dem nachfolgenden, kontrastierenden zweiten Teil (Allegro non troppo) durch die musikalisch farblose harmonische Gestaltung unter Verwendung der drei kadenzierenden Hauptstufen, sowie die floskelhaft behandelten Begleitfiguren, welche eine Coda-Wirkung entstehen lassen, nicht entkräftet werden; die Liebe zu Undine bleibt als tiefes Gefühl vorhanden: Hugos Wendung zu Berthalda gleicht einer trotzigen Besinnung auf

<sup>190</sup> „Kontrastiv“ umfaßt dabei nicht nur das Aufeinandertreffen von komischer und realer Handlungsebene, sondern auch die Überleitung vom Wunderbaren in die Wirklichkeit.

<sup>191</sup> Albert Lortzing: *Undine*, S. 189.

<sup>192</sup> Jürgen Schläder: Undine, in: *Pipers Enzyklopädie*, S. 570.

<sup>193</sup> Diese eindeutige musikalische Darstellung ist dabei entscheidend für den glücklichen Ausgang der Oper, denn nur durch seine aufrichtige Liebe erweist sich Hugo würdig, die Gnade Kühleborns zu empfangen und fortan mit Undine im Reich der Wassergeister zu leben. Hugos moralische Verwerflichkeit, die bei Fouqué die Abwendung von Undine motiviert, ist bei Lortzing auf einen Dreieckskonflikt reduziert, der im Eifersuchtsmotiv der Figur Veits begründet ist.



seine männliche und vor allem ritterliche Kraft, mit der er den Spuk bezwingen will. Neben dem formalen, durch motivische Reminiszenz einen größeren Sinnzusammenhang stiftenden Aspekt wird in der melodramatischen Szene das „erleuchtete Burgfenster“, szenischer Topos für Hugos Untreue, als ein szenisches Moment aus dem Rezitativ mit Kühleborn aufgegriffen. Doch was im Rezitativ noch mit den Worten erklärt wurde „Schau’ hin! Wo jene Kerzen brennen, geschieht, was dir unglaublich scheint“<sup>194</sup>, wird im Melodram nur mehr durch Undines Pantomime zum Ausdruck gebracht: Sie blickt „seufzend nach den erleuchteten Fenstern hinauf und geht langsam und weinend in die Burg“, wo sie Zeuge des Treubruchs wird; eine sprachliche Erklärung ist hier nicht mehr erforderlich, der Inhalt des Motivs ist fest umrissen.

Während also im ersten Teil des Melodrams ein äußerer Vorgang programmatisch in Musik gesetzt wird, ist es im zweiten Teil eine hinzutretende gedankliche Erweiterung, die zu dem szenisch präsentierten Bild wahrnehmbar ist. Musikalischer und szenischer Rückgriff auf zwei verschiedene Szenen schaffen im Melodram nicht nur einen erweiterten Bezug der beiden Motive untereinander, sondern stellen diese durch die szenisch präsentierte Handlung in einen neuen Kontext. Kontrastartig werden dabei die Motive Undines pantomimischer Reaktion gegenübergestellt; sie fassen ihre Verzweiflung schlaglichtartig zusammen. Tief gekränkt vom Verhalten Hugos vermag sie ihre Emotionen selbst im Anschluß an die melodramatische Szene nicht zu reflektieren; sie bleibt passiv und ihrem Schicksal ergeben. Die Lösung des dramatischen Konfliktes bleibt bei Lortzing dementsprechend nicht der Geisterwelt vorbehalten: Denn wie der erste Teil des Melodrams deutlich werden ließ, wurde das „elementare Wunder“ auftretender Natur- und Geistergewalt durch die reale Aktion Veits relativiert: Der Handlungskonflikt löst sich durch die Vermittlung der beiden komischen Figuren Veit und Hans. Die Rache der Wassergeister tritt darüber an zweite Stelle<sup>195</sup>, so daß das Märchenhafte und Wunderbare der Fouquéschen Vorlage durch diese dramatische Konzeption zurückgedrängt wird.

### 3.3.3 Zusammenfassung

Wie die Analysen gezeigt haben, ist für die thematische Reminiszenz innerhalb einer melodramatischen Szene die dramaturgische Motivation simultaner Ereignisfolgen nicht mehr bedeutend, denn durch den Rückgriff auf thematisches Material verändert sich die Zeitstruktur der melodramatischen Szene grundsätzlich. Enthielt die musikalische Ebene, welche durch Inzidenzmusik oder programmatische Musik etabliert wurde, die zeitliche Gegenwart, wird bei einer Verwendung von Motivreminiszenzen, mit Ausnahme des Beispiels aus dem *Donauweibchen*, ein zeitlicher Rückverweis auf ein vergangenes Ereignis geschlagen: Der Raumkontrast der beiden Handlungsebenen,

<sup>194</sup> Albert Lortzing: *Undine*, S. 175.

<sup>195</sup> Vgl. Jürgen Schläder: *Undine auf dem Musiktheater*, S. 386.

bei Kauer noch unterstützendes szenisches Mittel, um die durch den Gesang der Nixen etablierte, simultan ablaufende Handlungsebene eindeutig verständlich zu machen, tritt dabei zurück. Die Erinnerung bleibt nunmehr auf einen inneren Vorgang gerichtet; sie kann dabei im Moment ihrer Vergegenwärtigung innerhalb der melodramatischen Szene in inhaltlich und darüber hinaus auch in musikalisch erweiterter Form erscheinen. Beide Ebenen sind demnach inhaltlich eng aufeinander bezogen, doch nicht wie in den vorhergehenden Beispielen durch gegenseitige Erklärung, welche die scheinbare Unabhängigkeit beider Ausdrucksebenen motiviert, um für einen kurzen Moment zwei simultane Ereignisfolgen präsentieren zu können. Die in diesem Kapitel untersuchten Beispiele weisen durch motivische Reminiszenzen eine Konzeption zeitlich widerstrebender Handlungsebenen auf, die sich im Moment ihres Aufeinandertreffens in der melodramatischen Szene aufzuheben scheinen. Was also in den vorhergehenden Kapiteln als melodramatischer Effekt festgestellt wurde, gilt ebenso für das motivische Gestaltungsprinzip: Die zeitliche Divergenz eines kurzen Augenblicks läßt sich auch in diesen Beispielen als gefühlsmäßige Irritation einer Figur beschreiben: Es entsteht ein Augenblick eines zeitlichen Schwebezustandes. Handlungs- und Reaktionsunfähigkeit entstehen damit nicht aus einer zeitlichen Bedrängnis heraus, sondern liegen im Moment widerstrebender Zeitebenen begründet. Die musikalische Ebene enthält dabei innere, noch unbewußt ablaufende Vorgänge einer Figur, die mit dem tatsächlichen Bewußtseinsstand des Textes noch nicht in Einklang stehen: textliche und musikalische Ebene bleiben jedoch unvermittelt nebeneinander stehende Bewußtseinsstufen. Diese Konzeption der motivischen Gestaltung einer melodramatischen Szene darf jedoch nicht im Sinne einer „psychologisierenden Motiv-Variation“<sup>196</sup> gedeutet werden, denn was bei Wagner über die musikalisch-thematische Entwicklung als Bewußtwerdungsprozeß angelegt ist, kann in einer melodramatischen Szene nur als Gegensatz zweier Bewußtseinsstufen zum Ausdruck gebracht werden – unabhängig davon, ob die musikalische Reminiszenz gegenüber ihrer Originalgestalt eine Veränderung erfahren hat oder nicht. Die musikalische Ausarbeitung dieses nur schlaglichtartig und unbewußt aufbrechenden Dualismus der Affekte oder Erinnerungen kann erst im Anschluß an diese Szene innerhalb eines Rezitativs diskutiert oder aber in einer geschlossenen Form reflektiert werden, was im folgenden Kapitel eingehend dargestellt werden soll.

---

<sup>196</sup> Carl Dahlhaus: Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner, in: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 85.

Notenbeispiel zu Kapitel 3.4.1 (aus Marschners *Hans Heiling*)

Bauern: Heisl da sind die Spielleute! Hinein zum Tanzel! (alle hinein) Anna. Ach herrlich! (hüpf Allegro.  $\text{♩} = 69$ )

*p* Bläser.

10 und klatscht vor Freude in die Hände) Ach prächtig, die Spielleute sind da, nun wird es munter hergehen. (ihr Auge fällt auf Heiling, sie wird still.) Ach ich dummes Ding, was freue ich mich denn? Für

19 mich wird ja nicht aufgespielt. Konrad. Nun Meister, Ihr vergönt doch, dass ich den Reigen mit Eurer schönen Braut — Heiling (scharf). Nein Herr, das

28 Gertrude. Ihr solltet Annehm doch die kleine Freude lassen. Heiling. Ich habe ihr Versprechen. Anna. Nun, wenn Ihr durchaus vergönnt' ich nicht!

37 nicht wollt, so tanze ich nicht; aber Ihr solltet mir zu Liebe doch nachgeben. (Es fängt an dunkel zu werden.)

47 Anna.  
Wie hüpf — mir vor Freu — — den das Herz — — in der

The image shows a page of a musical score for 'Hans Heiling'. It features piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs) and vocal lines for several characters. The music is in 3/4 time and G major. The score includes dynamic markings like *p* and *p*, and performance instructions such as 'Bläser' and 'Fl.'. The lyrics are in German and describe a scene where a group of peasants is dancing, and several characters (Anna, Konrad, Gertrude, Heiling) are interacting. The page is numbered 117 at the top right.

## 3.4 Grenzbereiche des Melodrams

## 3.4.1 Das Problem von Form und dramatischer Aussage

Läßt die Gebundenheit der musikalischen Ebene an außermusikalische Mittel sowie die Unmöglichkeit, motivisches Material zu entwickeln, die Grenzen melodramatischer Darstellung deutlich werden, so soll im folgenden das Formproblem, welches sich aus der Verwendung melodramatischer Szenen ergibt, anhand des Finales I (siehe dazu Seite 117) aus Marschners Romantischer Oper *Hans Heiling* diskutiert werden. Hans Heiling, der seiner Braut Anna nur widerstrebend auf das Dorffest gefolgt ist, verbietet ihr, der Aufforderung Konrads zum Tanz nachzugeben. Da Anna begeistert auf die aus der Dorfschenke herüber klingenden Walzerklänge der Spielleute reagiert, versuchen Getrude und Konrad Heiling umzustimmen; doch dieser fordert von Anna das Versprechen ein, nicht zu tanzen. Anna gibt nach, doch nicht ohne ihn auf die Herzlosigkeit seines Beharrens hinzuweisen. Dies wird im Dialog des melodramatischen Teils thematisiert. Musikalisch erhebt sich nach sechzehn Einleitungstakten ab Takt 17 ein in Sekundschritten aufsteigendes, den Raum einer Oktave umspannendes achttaktiges Walzerthema der Flöten in der Grundtonart F-Dur, in dreimaliger Wiederholung, ohne motivische Veränderung, allein einen zeitlichen Verlauf bezeichnend. Nach Abschluß dieses melodramatischen Teils in Takt 44, unter Verwendung derselben immer wiederholten Walzermelodie, wird die Konfrontation der Standpunkte fortgeführt: Während die Stimmen Annas und Konrads sich melodisch und rhythmisch der Walzermelodie anpassen, wird von Heiling, der auf Annas Versprechen, nicht zu tanzen, besteht, dieses Thema eben nicht übernommen; seine Beteiligung am Ensemble beschränkt sich zunächst auf kurze, durch dissonante Intervallsprünge zerrissene Einwüfe, wie beispielsweise in den Takten 129 bis 135:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics: "Mei - - ne Wüin - - sche sollst du eh - -". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music features a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls, with some dissonant intervals. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Diese sieben Takte leiten eine tonale Entfernung in die Molldominante c-Moll und anschließend nach d-Moll ein, was als musikalische Entsprechung zur nun folgenden Auseinandersetzung steht, denn Anna ist nicht bereit, die Maßregelung Heilings zu akzeptieren, und weigert sich, von ihrem zukünftigen Gemahl wie eine Magd behandelt zu werden. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung vermögen die Worte Gertrudes Anna zum Nachgeben zu bewegen.

lie-ber Freund, es war ja nicht so böös' ge-meint, nicht so — (schmeichelnd)

Doch die Reprise des Walzerthemas erfolgt nun nicht mehr in der Grundtonart F-Dur, sondern im mediantischen As-Dur (T. 185), einer innerhalb des harmonischen Verlaufs als Trugschluß zu c-Moll eingesetzten Wendung: Durch diese musikalische Gestaltung erscheint Annas Sehnsucht, doch tanzen zu dürfen, melancholisch eingetrübt; der Verzicht bedeutet für sie ein Opfer, denn wie die vorhergehenden Szenen bereits deutlich gemacht haben, bringt Anna ihrem künftigen Gatten nur Abneigung entgegen. Mit Annas Bedingung, Heilung solle sich „sanft und bescheiden“ verhalten, verzichtet sie auf den Tanz, geht aber mit Konrad in die Schenke. Mit dem *Più allegro* erscheint wiederum das Walzerthema, diesmal allerdings f-Moll anstrebend (T. 245/siehe Seite 120). Heilung bleibt zerrissen in seinen Gefühlen und vom Verdacht quälender Eifersucht geplagt zurück. Nach den nochmals aus der Schenke heraus tönenden Walzerklängen auf der originalen Tonstufe F-Dur, musikalische Umsetzung unbeschwerter Freude, der sich Anna hinzugeben vermag, beginnt eine musikalische Auflösung der bisher periodisch geschlossenen Formabschnitte. Kurze sequenzierte Melodiefloskeln sowie auf- und absteigende verminderte Dreiklangsbewegungen, die sich zunehmend verdichten, bilden die musikalische Umsetzung von Heilings Zerrissenheit.

236

(rasch mit Gertrude und Konrad ab) **Heilung.** (ihr nachrufend)

kommt mit hin - ein? An - na! An - na!

**Più Allegro.**

245

Sie hört mich nicht? sie geht? sie

*sempre più agitato*

*f* Quart. *p*

Die Erkenntnis, daß seine grenzenlose Liebe von Anna nicht erhört wird und „sie ihn nie geliebt hat“, lassen ihn beim erneuten Erklingen der nunmehr in seinen Ohren grell tönenden, originalen Walzermelodie in F-Dur „wütend abstürzen“. Thematisiert wird in diesem an das Melodram anschließenden Teil sowohl Annas Entscheidung, Konrads Aufforderung zum Tanz zu widerstehen, als auch Heilings Unvermögen, den Tanz als schlichtes Vergnügen zu sehen; abgewandt vom fröhlichen Treiben in der Schenke, gelangt er zu der Einsicht, daß ihm, einem Halbgeist, die irdische Liebe Annas immer versagt bleiben wird:

(vor sich hin starrend)

sie! Sie hat mich nie ge - liebt!

*p*

(Bei diesen Tönen erwachend, stürzt er wütend ab.)

**Horn.** **Tutti.**

Diese musikdramatische Konsequenz hat ihre Verankerung im Melodram. Mit der im Hintergrund erklingenden Walzermelodie, die zwar nicht ausdrücklich als Bühnenmusik bezeichnet ist, sich jedoch eindeutig auf einen Vorgang auf der Bühne bezieht und die mit dem im Vordergrund gesprochenen Dialog einen simultanen Vorgang darstellt, ist eine typische Ausgangssituation einer melodramatischen Szene geschaffen: Durch die musikdramatische Konzeption wird ein Spannungsmoment erreicht, welcher ein Umschwenken der äußeren Handlungsebene in eine innere nicht zulässt.

Somit scheint die Auseinandersetzung zwischen Heiling und Anna am Ende des Melodrams in Takt 47 abgeschlossen. Doch nun setzt eine musikalische Verinnerlichung der Affekte ein, denn sowohl Anna, als auch Heiling übernehmen diese Melodie, wenn auch tonartlich verändert; dazwischen treten kurze Abschnitte, in denen eine Reflexion der Gefühle musikalisch komponiert ist. Im durchkomponierten Teil erfolgt die Umdeutung eines eindeutig als äußeren dechiffrierbaren Vorgangs. Dieser wird nun – das Unisono der Gesangsstimmen mit der Walzermelodie beweist es – zum Ausdruck innerer Gefühle. Während Anna zunächst durch die Übernahme der Walzermelodie ihre Freude am Tanz zum Ausdruck brachte, so zeigt die melancholisch eingetübte Melodie ihre Enttäuschung darüber, nicht tanzen zu dürfen. Heilings Gesangsstimme dagegen läßt innerhalb der Walzerfolge eine Tendenz zur Auflösung der festgefügt Periodizität erkennen, welche zusätzlich durch die harmonische Verunsicherung verminderter Akkordreihungen unterstützt wird. Damit charakterisieren sich die beiden Figuren durch ihre unterschiedlichen Reaktionen auf die Klänge aus der Schenke, welche sich in der Differenzierung des Walzerthemas musikalisch niederschlägt. Die melodramatische Szene hatte innerhalb der musikdramatischen Konzeption der gesamten Nummer die Funktion, die verschiedenen Emotionen der Figuren durch einen akustisch wahrnehmbaren Effekt aufbrechen zu lassen; die musikalische Entwicklung der disparaten Gefühle von Anna und Heiling tritt aber erst im anschließenden, geschlossenen Formabschnitt hervor und wird dort motivisch-thematisch ausgearbeitet. Gerade in dieser Beschränkung des Emotionsgrades einer melodramatischen Szene zeigt sich ihre grundlegende Besonderheit, die im folgenden zu präzisieren ist.

### 3.4.2 Pantomimisches Melodram

Im folgenden soll an zwei Beispielen dargestellt werden, unter welchen Bedingungen sich der melodramatische Effekt auch bei einer als Pantomime angelegten Szene einstellen kann. Im folgenden Beispiel aus Ferdinand Ries' Großer romantischer Oper *Liska oder die Hexe von Gyllensteen* etablieren Pantomime und Musik die Ausdrucksebenen, ohne sich allerdings inhaltlich zu ergänzen. Im Zentrum der Handlung steht Naddock, Hauptmann einer lappländischen Räuberbande. Dieser hatte einst Gräfin Christine geraubt; bei ihrer Befreiung wurde Liskas Vater tödlich verwundet. Erneut ist es Naddock gelungen Christine, die er selbst liebt, zu rauben. Liska, die als Gefolgsdame im Dienste der Gräfin Christine steht, hofft nun, in der Verkleidung der Hexe von Gyllensteen ihren Vater rächen zu können und gleichzeitig ihre Herrin zu

befreien. Diese Verkleidung legt Liska jeweils nur innerhalb der melodramatischen Szenen an. Das Melodram (Nr. 20) ist formal als tonartliche Überleitung zwischen Rezitativ und Duett Naddock/Christine und dem Terzett Megnet, Christine und Liska angelegt, es verbindet Anfangstonart G-Dur mit der Zieltonart e-Moll. Gräfin Christine, die dem Liebesgeständnis ihres Entführers, des Räubers Naddock, keine Erhörung schenkt, sondern auf Befreiung durch ihren Geliebten, den Grafen Arwed, hofft, ist im gleichen Gefängnis festgesetzt, in das Naddock auch Liska gesperrt hat. Liska, in Verkleidung der Hexe, hat jedoch Naddock geschworen, ihre Verkleidung nicht fallen zu lassen.

1 *Lento* (Die Hexe erscheint)

Naddock: So ist es gut – hör' mich an: entfernst du dich von der Anhänglichkeit oder dem Charakter, den du selbst angenommen, so ist unser Vertrag von dir selbst gebrochen. Dies merk' dir –

(Die Hexe beugt langsam ihr Haupt, als Naddock abgeht. Sie lauscht – dann richtet sie ihre Augen auf Christinen, welche zitternd zurück weicht. Die Hexe nimmt ein Täfelchen, schreibt –

4

und überreicht es Christinen, welche laut liest:)  
Bereitet Euch, die Züge einer Person zu sehen, die Ihr am wenigsten dahier erwartet,  
erstaunt nicht, sprecht keinen Laut aus, sonst seid Ihr verloren!

11

Als treue Dienerin ihrer Herrin befindet sie sich in einer Konfliktsituation. Indem sie Christine ihre Identität in geschriebener Form auf einem Täfelchen offenbart, versucht sie, den Schwur zu umgehen. In der melodramatischen Szene wird diese entscheidende Begegnung der Gräfin Christine mit ihrer Gefolgsdame Liska im Kerker musikalisch



zum Ausdruck gebracht. Die ersten drei Takte, in welchen durch versetzten Stimmeinsatz ein g-Moll-Akkord aufgebaut und durch einen Septakkord auf d (T. 5) kadenzierend bestätigt wird, sind szenisch mit dem Auftreten der Hexe Liska verknüpft. Nachdem Liska von Liska einen Schwur fordert, danach setzt erneut ab Takt 4 dieser musikalische Gestus ein, allerdings ohne den ursprünglichen g-Moll-Akkord in die Variante zu führen, wie in den Takten 1 bis 3, sondern um ihn nun zwei Mal zu bestätigen (T. 6 und 10). Diese neun Takte erklingen parallel zu Liskas Schreiben. Sobald Christine Liskas Zeilen liest und somit von ihrer Verkleidung erfährt, erscheint in der Begleitung ein G-Dur-Tremolo (T. 13). An dieser musikalischen Gestaltung wird deutlich, daß es hier nicht darum geht, zwei Ausdrucksebenen einzurichten. Vielmehr wird der Text durch die Musik stimmungsmäßig unterlegt. Ohne eine charakteristische Motive und Harmonik kommt der Musik allein eine Begleitfunktion zu. Doch obwohl die musikalische Ebene lediglich eine textuntermalende Funktion einnimmt, findet durch den starken Kontrast von ruhigen Liegeakkorden und dem erregten Tremolo der eigentlichen Erkennungsszene Liskas Zwiespalt zwischen ihrem Schwur und dem Gehorsam gegenüber ihrer Herrin eine musiktheatrale Umsetzung.

Das nächste Beispiel aus Aubers Grand Opéra *La Muette de Portici* geht über diese kontrastive Funktion der Ausdrucksebenen hinaus. Bereits die Tatsache, daß die Titelfigur Fenella als stumme Rolle angelegt ist, beweist die völlig andere Konzeption der melodramatischen Szene: Hier wird ein Melodram eingesetzt, um Reaktionen und Aktionen, welche das Fischermädchen nicht sprachlich formulieren kann, durch Gesten und Pantomime ausagieren zu lassen, da ihr als Tänzerin innerhalb eines singenden Ensembles andere Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen. Bereits am melodramatischen Auftritt Fenellas im ersten Akt wird die besondere Anlage der Rolle deutlich. Gerhard weist in diesem Zusammenhang zurecht darauf hin, daß die Konzeption der Fenella als stumme Rolle auch im historischen Kontext zu sehen ist, denn die von Scribe übernommene Kontrastdramaturgie der Melodramen Pixérécourts, welche „Licht und Schatten, Gut und Böse in plakativer Weise auf typisierte Figuren verteilte“<sup>197</sup>, aber auch „gewaltsame Kontraste gegensätzlicher Situationen“ und „zugespitzte Kontraste im Bühnenbild“<sup>198</sup> einander gegenüberstellte, war Konvention im französischen Melodram des frühen 19. Jahrhunderts, einer Erscheinungsform des bürgerlichen Boulevard-Theaters in Frankreich, deren historische Entwicklung nicht mit dem deutschen Melodram beziehungsweise der melodramatischen Szene in Beziehung gesetzt werden kann, jedoch die „enge Wechselbeziehung zwischen Oper, Boulevardmelodram und romantischem Drama“<sup>199</sup> widerspiegelt.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten von Elvira und Alfonso, Sohn des Vizekönigs von Neapel, an welchen sich das Volk mit ausgelassenem Treiben und Tanzen zu Ehren der Braut beteiligt, werden durch einen plötzlichen Aufruhr unterbrochen: Fenella, ein aus ihrem Kerker geflüchtetes Fischermädchen, stürzt herbei, wirft sich Elvira zu Füßen und erbittet Schutz vor ihren Verfolgern. Dieser Vorgang findet zunächst als verdeckte

<sup>197</sup> Anselm Gerhard: Die Verstärkung der Oper, S. 128.

<sup>198</sup> Ebd., S. 129.

<sup>199</sup> Monika Schwarz-Danuser: Das Melodram, Sp. 76.

1 *Allegro vivace.*

*p* *crisp.*

4

8 **ELVIRE.**  
Ich höre Lärm! Wer dringt in diese Gär - ten?

12 **EINE HOFDAME.**  
Ein junges Mädchen sucht vor Verfolgung hier Schutz. Von der Wache fäst er -  
reicht, eilt flehend es zu Euch.

16 *crisp.*

19 *Fenella durch Seiva und die Wache verfolgt.*

23 *eilt mit Zeichen des Schreckens auf die Bühne, sieht die Prinzessin und stürzt zu deren Füßen.*

Handlung statt, da durch das gerade beendete Ballett spanischer Tänzer ein buntes Treiben auf dem Platz entstanden ist, welches den unmittelbaren Blick auf die Flucht Fenellas verdeckt. In Form einer rezitativisch umgesetzten Mauerschau berichten Elvira und ihre Hofdamen von den nicht szenisch präsenten Vorgängen. Eingeleitet wird Fenellas Auftritt (Nr. 5) von einer achttaktigen instrumentalen Einleitung, welche ihre Flucht aus dem Kerker musikalisch zum Ausdruck bringt. Nach vier Takten orgelpunktartig bestätigter Grundtonart g-Moll (T. 1-4/siehe Seite 124) wird in den folgenden vier Takten eine suchende, durch Pausen zerrissene Akkordmotivik eingeführt (T. 5-9). Diese bricht in Takt 9 ab. Motivfloskeln und Akkordtremoli werden von rezitativischen Einwürfen Elviras und ihrer Hofdame begleitet. Die flüchtende Fenella ist näher gekommen und bereits von der versammelten Gesellschaft zu sehen.

Neben diesem Motivblock, der auf diese Szene beschränkt bleibt, muß vor allem ein sechzehntaktiger, in viermal vier Taktgruppen gegliederter Motivblock (T. 54-69) erwähnt werden. In Ges-Dur stehend, wird er nach zweimaliger Wiederholung der ersten vier Takte in den Takten 66 bis 69 zu Ende geführt. Das Thema selbst ist durch punktierte seufzerartige Sekundschritte in aufsteigender Sequenzbewegung gekennzeichnet; die Harmonik pendelt zwischen Ges-Dur und der Dominante Des-Dur. Das beschriebene Motiv der Takte 54 bis 69 bringt eine melancholisch gefärbte Stimmung zum Ausdruck, welche durch die Pantomime „Fenella gibt zu verstehen, daß Liebe sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Leiden verschuldet habe“ konkretisiert wird.

*Fenella gibt zu verstehen, daß Liebe sich ihres Herzens bemächtigte und die Ursache ihrer Leiden sei.*

54

58

62

66

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 54-57) features a melodic line in the treble with dotted rhythms and a bass line with dense chordal textures. The second system (measures 58-61) continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third system (measures 62-65) shows further melodic progression. The fourth system (measures 66-69) concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line that includes a 'ritardando' marking.

Mit einem Septakkord auf f in Takt 70 wird Elviras Rezitativ, ihre Antwort auf Fenellas Gesten, eingeleitet, wodurch der unbefestigte Charakter des melodramatischen Teils deutlich wird.

70 **ELVIRE.**

Arme Ver-folg-te! Ich fa-ße dich, die Liebe hat dein Herz um-

75 **Allegro.**

*Fenella antwortet in ihrer Zeichensprache, daß sie nicht weiß, daß er ihr aber ewige Liebe geschworen, sie an sein Herz gedrückt, ihr die Schärpe,*

strickt. Doch wer veranlaßte deinen Schmerz?

82 *die sie vorzeigt, zum Andenken gegeben habe, dann aber plötzlich verschwunden sei, ohne wiederzukehren. Fenella seufzt und bejaht es.*

**ELV.**

So hat der Undank-bare dich ver-lassen? Und wer hat dei-ner Freiheit dich beraubt?

Im fünften Akt wird dieses Motiv in Variation aufgegriffen. Hier begleitet es die Frage Fenellas an Alfonso nach dem Verbleib ihres Bruders Masaniello. Durch den motivischen Anklang an das viertaktige Motiv wird ein eindeutiger Bezug gegeben: Fenellas unerfüllte Liebe zu Alfonso, welche der Auslöser einer tragischen Handlungskette wurde, gewinnt im Augenblick, in dem sie vom Tod ihres Bruders durch die aufständischen Rebellen erfährt, eine tragische Wendung. Ursache und tragische Folge werden durch die motivische Reminiszenz in einen logisch kausalen Zusammenhang gestellt.

*Fenella eilt Alphonso entgegen und fragt nach ihrem Bruder.*

So hat der Undank-bare dich ver-lassen? Und wer hat dei-ner Freiheit dich beraubt?

Ganz ähnlich wird ein Motiv eingesetzt, das ebenfalls in Fenellas “Erzählung” im 1. Akt erstmals vorgestellt wird.

169 *Fenella sucht Elviren die Lebhaftigkeit ihres Dankesgefühls zu schildern.*

Schutz und Freiheit dir gewähren.

Das in G-Dur stehende Motiv (T. 171) ist durch abfallende Sekundschriffe gekennzeichnet, welche zweimal in aufsteigenden Quartschritten (d, g, d) sequenziert werden; die pantomimische Anweisung “Fenella sucht der Prinzessin die Lebhaftigkeit ihres Dankesgefühls zu schildern” konkretisiert den musikalischen Verlauf. Bei dem Rückgriff auf diese vier Takte im fünften Akt erscheint das Kopfmotiv des Vordersatzes in den folgenden dreizehn Takten motivisch-thematisch weitergeführt; dazu erfolgt die Szenenanweisung “Fenella legt mit einem letzten Blick voll Wehmut und Zärtlichkeit auf Alfonso beider Hände ineinander und stürzt nach der Treppe im Hintergrund. Alfonso und Elvira kehren sich überrascht um, um Fenella zu hindern, etwas Schreckliches zu tun. Fenella eilt auf die Terrasse, verweilt einen Augenblick, ins Meer hinunter schauend, löst ihre Schärpe, schleudert sie nach Alfonso zurück und stürzt sich, mit einem schmerzlichen Blick zum Himmel, in den Abgrund.” Indem sie das von Alfonso erhaltene Liebespfand ablegt und ihre Bindung an den Geliebten auflöst, wird ihre Geste musikalisch dem Dankbarkeits-Motiv Fenellas gegenübergestellt und in einen inhaltlichen Zusammenhang gestellt. Fenellas Absage an den geliebten Alfonso wird durch den musikalischen Rückgriff, unterstützt durch die Pantomime, zum selbstlosen Opfer aus Dankbarkeit für die Hilfe Elviras deutet (siehe Seite 128).

Auch in diesem Beispiel ist die musikalische Ebene nicht als eigenständige Ausdrucksebene etabliert; sie muß vielmehr durch die Gesten und Pantomime der Darstellerin Fenellas konkretisiert werden, bevor sie zum Ausgangspunkt motivisch-thematischer Arbeit werden kann. Erst durch die Szene erhält die Musik die Funktion einer weiteren Zeit- und Handlungsebene. Dementsprechend greift Gerhards These, “die Musik [knüpfe] unmittelbar an die Modelle der Begleitmusiken an, die etwa Piccinni für die Melodramen Pixérécourts komponiert hatte”<sup>200</sup>, zu kurz, da sie allein gattungsgeschichtlich bewertet und die Tatsache vernachlässigt, daß die musikalische Ebene eben nicht auf eine untermalende Funktion der Pantomime beschränkt bleibt.

<sup>200</sup> Anselm Gerhard: Die Verstärkung der Oper, S. 132f.

*Erblickt Alphonso an Elvirens Seite und erhebt sich schnell.*

*Erstaunt sehen ihr Alphonso und Elvira nach und winken ihr ein Lebewohl zu. In diesem Augenblick wirft der Vesuv*

*Flammen aus. Fenella eilt auf die Terasse, wirft einen Blick gen Himmel und stürzt sich in den Abgrund.*

*Mit allen Schmerzen der Liebe ruht ihr Blick einige Sekunden auf Alphonso, dann eilt sie rasch einer Treppe im Hintergrund zu.*

### 3.4.3 Musikalische Topoi

Alle folgenden Beispiele verbindet die geradezu typisierten musikalischen Gestaltungsmittel wie Tremoli oder Akkordbrechungen, die dem Text unterlegt werden und dabei einen stimmungsmalerischen Klangeffekt hervorrufen; Sprache und Musik innerhalb dieser melodramatischen Szenen etablieren ebenso wie im pantomimischen Melodram aus *Liska* keine unabhängigen Ausdrucksebenen, sondern bleiben der textlichen Ebene untergeordnet.<sup>201</sup>



<sup>201</sup> Auf melodramatische Einschübe, die Kühn als „Repliken auf Gesungenes“, „kurzen gesprochenen melodramatischen Einschub“ oder als „melodramatische Passage“ (Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 324) bezeichnet, beispielsweise in den Operetten *Ball im Savoy* von Abraham, Kálmáns *Bajadere* oder Kúnnekes *Der Vetter aus Dingsda*, wird in diesem Zusammenhang nicht eingegangen, da diese keine eigenständigen Szenen darstellen.

Die melodramatische Szene in Wenzel Müllers Heroisch-komischem Original-Singspiel *Das Sonnenfest der Braminen* (siehe dazu Anhang Seite 232) nimmt den Mittelteil des einleitenden Chorteils der Introduction (Nr.1) ein. Sie ist jedoch nicht als selbständiger Formteil innerhalb einer möglichen Dacapo-Form konzipiert, sondern dient allein als Verbindung der beiden Rahmenteile. Dem Melodram kommt damit vor allem in der harmonischen Anlage lediglich überleitende Funktion zu. Durch diese Verknüpfung zweier Chorteile mit einem Melodram und der anschließenden mehrteiligen Szene (Nr. 2) entsteht eine komplexe Szeneneinheit, die zum volksliedhaften Ton des Singspiels und seiner einfachen Formen auffällig kontrastiert.<sup>202</sup> Nach dem chorischen Anfangsteil der betenden Braminen in a-Moll erfolgt die Beschwörung der Gottheit durch den Oberpriester (T. 4-67) als melodramatischer Mittelteil, woran sich eine Reprise des Anfangschores anschließt (T. 68). Homophon ausgerichtete Akkorde, die als Repetitionen (T. 5), Tremoli (T. 41) oder in melodischer Umspielung (etwa T. 16f. und 29f.) eine harmonische Stützfunktion übernehmen, schreiten nach zweimaliger Ausweichung in die Tonikaparallele C-Dur (T. 9f. und T. 38f.), zur Dominante E-Dur (T. 56f.) des Anfangsteils zurück, um mit dem Choreinsatz „Brama ist Gott“ wieder in der Ausgangstonart a-Moll zu enden. Ohne einen größeren Spannungsbogen umzusetzen, changiert die harmonische Gestaltung des melodramatischen Teils zwischen der Grundtonart a-Moll und ihrer Durparallele; sie bleibt den beschwörenden Worte des Gebets untergeordnet.

Die Abgeschlossenheit der Introduction stellt dabei eine inhaltliche Einheit her: Sie etabliert die Macht Bramas, welchem ein neues Opfer dargebracht werden muß. Die Bedeutung der Gottheit wird somit als Ausgangspunkt und zugleich Rahmen der Handlung eingeführt, denn nicht durch die menschliche Befreiungsaktion der beiden Briten Jansen und Eduard wird Bella von der Opferung verschont, sondern allein durch den Götterspruch Bramas, der durch seine göttliche Weisung Bella dankt, den Versuch unternommen zu haben, die beiden gestrandeten Briten zu erretten. Kommt der Introduction die inhaltliche Funktion zu, die Bedeutung der Gottheit für den weiteren Verlauf der Handlung zu etablieren, so geschieht dies in doppelter Weise: Zum einen durch den gesungenen Lobgesang der Braminen im Chorteil, zum anderen durch die direkte Anrufung Bramas im Melodram. Die melodramatische Rezitation des Oberpriesters betont dabei den feierlich-salbungsvollen Inhalt der Worte, welche die Ehrfurcht gegenüber der Gottheit nachdrücklich zum Ausdruck bringt.

Eine weitere Szene aus Marschners *Vampyr* läßt ebenfalls nur eine untermalende Funktion der Musik erkennen. Im ersten Bild des ersten Aktes findet vor der Vampirhöhle eine Orgie der Hexen und Geister statt. Auf dem dynamischen und musikalischen Höhepunkt des wilden, in fis-Moll stehenden Einleitungschores bricht der Tausel ab: „In der Höhle werden der Vampirmeister und Ruthven sichtbar. Die Geisterschar verstummt: Allgemeiner Schrei des Chors und gleichzeitiges Niederstürzen.“ In den fünf Takten musikalischer Überleitung findet eine harmonische Tempoverlangsamung statt: fis-Moll wird durch Akkordrepetitionen und -brechungen befestigt. Ab dem ersten Takt des Melodrams findet auch eine rhythmische Verlangsamung durch

<sup>202</sup> Ruth E. Müller: *Das Sonnenfest der Braminen*, in: Pipers Enzyklopädie, S. 356f.

den Wechsel vom 6/8-Takt in einen 4/4-Takt statt. Bewirkten die Achtelmotive des vorhergehenden Abschnitts (  und  ) einen sich überstürzenden Charakter, so kommt in den sieben Takten des Melodrams jegliche Bewegung zum Stillstand. Flirrende Tremoli der Bässe, liegende Akkorde bilden den Hintergrund zum deklamierten Text des Meisters. Dieser verkündet Ruthven und den anwesenden Geistern die lebensverlängernde Bedingung; diese ist in Versform abgefaßt; die Sprechstimme wird hier, ebenso wie bei Samiel in der Wolfsschlucht, als „Kennzeichen des Dämonischen“<sup>203</sup> eingesetzt. Die über verminderten Septakkorden aufgebaute Harmonik (siehe dazu die Takte 2, 4, 6 und 7) verleiht dem dämonischen Singsang der Eidesformel eine schwebend unheimliche Klangwirkung, die ab Takt 8 (Andante sostenuto) wieder auf fis-Moll endet und in Ruthvens Schwur übergeht, der wiederum von der aufbrechenden Geisterschar abgeschlossen wird. Ruthvens Eid ist dagegen rezitativisch über Tremoli mit tonleiterartiger Baßbewegung gestaltet (ab T. 10). Hier wird ein weiteres Mal die Verwendung des Rezitativs als Ausdruck bewußter Entscheidung deutlich. Nicht erschreckt von der Erscheinung des Meisters, wie die übrigen Geister, sondern besessen von seinem Willen um Lebensverlängerung, zeigt sich Ruthven dem Meister in seinem teuflischen Ansinnen ebenbürtig. Die formale Aufteilung in melodramatische Szene und das auf eine geschlossene Form hinzielende Rezitativ läßt diese Charakterisierung der Figur Ruthvens deutlich werden. Er scheint nicht in das „schicksalhafte Walten elementarer Naturkräfte, denen niemand entinnen kann“<sup>204</sup>, eingebunden, sondern geht aus eigener Entscheidung darauf ein, das eigene Leben durch das Opfer von drei Bräuten zu erkaufen.

Der Meister spricht: Dieser hier, der schon verfallen  
Unserm Dienste ist,  
Wünscht noch eine kurze Frist  
Unter den freien Menschen zu wallen.

1



2

Sein Begehren sei be-    Schwur erfüllt,    Mitternacht er drei    für drei Bräute  
willt, wenn er seinen    wenn bis künftige    Opfer uns gebracht,    zart und



<sup>203</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 236.

<sup>204</sup> Helmut Wirth: Natur und Märchen in Webers *Oberon*, Mendelssohns *Sommernachtstraum* und Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, in: Festschrift für Friedrich Blume, S. 389.



6 *Andante sostenuto.* Ruthven (in seiner Stellung ver-

rein soll dem Vampyr ein Jahr bewilligt sein. Bei der Urkraft al - les

harrend)

12 Bö - sen schwör ich euch, mein Wort zu lö - sen, doch flie - - het die - sen Auf - ent -

17 halt, denn eins der Op - fer naht sich bald. (Der Meister verschwindet.)

Auch in Lindtpaintners Romantischer Oper *Der Bergkönig* erhält die musikalische Ebene (siehe dazu Anhang Seite 246) in der melodramatischen Szene nur stimmungsmalende Funktion, welche sich aufgrund ihrer musikalischen Umsetzung des gesprochenen Textes als dekorativ erweist. Innerhalb der melodramatischen Szene des zweiten Aktes wird zunächst die Begegnung des Ritters Hugo mit der Geisterwelt dargestellt. Königin und König der Bergeister bewahren im Inneren des Schreckensteins den Schatz des Ritters Kurt vom Falkensteine vor plündernden Raubrittern. Hugo, der den wiederholten Angeboten seines Gegenspielers Luchsus mit den Worten „Nein, ich mag der Erde Gaben nicht durch solche Frevel haben“<sup>205</sup> widerstanden hat, macht sich allein auf die Suche nach dem Schatz. Dieser würde dem verarmten Junker die Heirat

<sup>205</sup> Peter Joseph von Lindtpaintner: *Der Bergkönig*, S. 86f.

mit seiner geliebten Johanna ermöglichen. Auf dem Weg in den Schreckenstein wird Hugo von unbekanntem Kräften magisch angezogen: „Mein Wille, nein! Er war es nicht der mich in diese Gegend führte.“<sup>206</sup> Der Schauplatzwechsel wird hier durch den Chor der Geister „Willkommen in Bergkönigs Reich“ sowie durch ein Ballett eingeleitet. Die Harmonik bleibt dabei unbefestigt. Ein absteigender Septakkord auf Des in Halbenoten (T. 1-2) läßt offen, ob Ges-Dur oder ges-Moll als eigentliche Grundtonart angenommen werden kann; die Auflösung erfolgt in die Durvariante. Während des nun folgenden Dialogs zwischen Königin, König und Hugo wird der tonale Schwebezustand weitergeführt: Zwischendominantische Auflösungen nach Des-Dur und Ges-Dur charakterisieren die Geisterwelt. Die in den Takten 1 bis 13 eingesetzten Akkorde in gedehnten Halbenoten verleihen den weichen Akkordklängen eine ruhige, feierliche Klangwirkung, welche die Eröffnung der Berggeister an Hugo, der Schatz gehöre ihm, musikalisch umsetzt. Ab Takt 14 verändert sich der musikalische Gestus. Der ursprüngliche 4/4-Takt geht in einen 6/8-Takt über; die aufgelösten Vorzeichen lassen als neue Grundtonart C-Dur oder a-Moll vermuten. Ein zweitaktiges Motiv, ein durch Vorschlag und Triller verzerrtes as, der Ausgangspunkt einer aufsteigenden dreimal wiederholten Triolenbewegung (zunächst in T. 21, dann in Sequenzierung ab T. 22f. sowie in motivischer Variation ab T. 24), läßt einen grazil verzerrten musikalischen Gestus entstehen, welcher textlich der Übergabe des Schatzes an Hugo entspricht: Er erhält ein „köstliches Geschmeide, Edelsteine, eine Rüstung aus reinem Gold, eine nie besiegte Lanze, Helm, Mantel, Schwert und Schärpe“<sup>207</sup> – musikalische Ornamentik und materielle Kostbarkeiten finden hier zu einer inhaltlichen Entsprechung, welche der dramaturgischen Funktion der melodramatischen Szene entspricht. Während im ersten Teil des Melodrams die ruhige akkordische Satzstruktur dem Dialog eine feierliche Klangwirkung verleiht, welche dem unerwarteten Eingreifen der Geisterwelt in das Schicksal Hugos entspricht, wird im zweiten Teil die Übergabe des kostbaren Schatzes an Hugo durch musikalische Malereien umgesetzt. Somit bleibt es der melodramatischen Szene vorbehalten, das Hereinbrechen der Geisterwelt als einen unerwarteten Vorgang darzustellen. Die Gestaltung des Schatzes durch Tonmalerei betont dabei nicht nur den Wert des Geschenkes, sondern verweist darüber hinaus auch auf die besonderen Fähigkeiten der Zaubergabe und charakterisiert die Güte und lenkende Vorsehung der Berggeister.

Im ersten Akt von Verdis *Macbeth* befindet sich innerhalb der Scena der Lady Macbeth aus dem 1. Akt ein Melodram; wiederum eine Brieflese-Szene. Wurde in Marschners *Schloß am Ätna* durch motivische Arbeit des im Melodram vorgestellten musikalischen Materials eine innere Entwicklung der Figur musikalisch umgesetzt, so besitzt das melodramatische Lesen des Briefs in diesem Beispiel eine initiiende

<sup>206</sup> Ebda., S. 96.

<sup>207</sup> Dabei sei ergänzt, daß in den folgenden elf Takten (T. 26-36) das vorgestellte Motiv der Takte 14f. motivisch-thematisch weiterverarbeitet wird. Hugos Freude über den Schatz, welcher ihm die Hochzeit in Aussicht stellt, wird mit der Übergabe der Kostbarkeiten, einer Belohnung des Bergkönigs für Hugos ritterliches und tugendhaftes Verhalten, in Beziehung gestellt. Durch die thematische Variation wird damit eine bereits vergangene Handlung einer gegenwärtigen gegenübergestellt, wodurch diese eine erweiterte inhaltliche Bedeutung erhält. Auch in diesem Beispiel wird die melodramatische Szene zur Keimzelle, die im weiteren eine musikalische Entwicklung erfährt (vgl. Kapitel 3.3).

Funktion. In knapper Form, wie es Brief oder Botenbericht ermöglichen, erfährt die Lady von der Weissagung der Hexen; dies erfolgt zu einem fünf Takte lang ostinat ausgehaltenen E-Dur-Akkord:

1 Lady:  
 Sie begegneten mir am Tage des Sieges. Als ich noch von ihren Prophezeiungen betroffen dastand, kamen die Boten des Königs und grüßten mich als Than von Cawdor, so, wie mich die Zauberschwestern eben

3  
 genannt hatten, die mir die Zauberkrone verhiessen. Hüte das Geheimnis in deinem Herzen, Lebwohl!

Die szenische Präsentation des Lesens erfüllt dabei die Funktion wie im gleichnamigen Schauspiel. Denn für „das Publikum ist aufgrund seiner Informiertheit hauptsächlich die auf Lady Macbeth als Empfängerin bezogene appellative Funktion relevant, indem es vor allem daran interessiert ist, wie sie diese Nachricht aufnehmen und wie sie darauf reagieren wird“<sup>208</sup>, was unmittelbar anschließend in ihrem Monolog erfolgt. Dieser fließend gestaltete Wechsel von einer referentiellen Funktion der Szene in ein inneres Kommunikationssystem<sup>209</sup>, also von der äußeren Handlungsebene in die innere Reflexion, ist auch bei Verdi festzustellen. Nach den sechs melodramatisch gestalteten Takten wird die Scena rezitativisch fortgesetzt (siehe Seite 133/134):


5  
 L  
 Vol-ler Ehrgeiz bist du. Ich kenn' dich, Macbeth! Du strebst nach Ruhm u.

<sup>208</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 153.

<sup>209</sup> Vgl. ebda., S. 152f.

1. Größe! Hast du auch Kraft zum Bösen?

Eine Modulation leitet im folgenden vom befestigten E-Dur des Melodrams nach Des-Dur, der Tonart der Cavatine über. In diesen siebenundzwanzig Takten des Rezitativs verdichten sich die durch den Brief hervorgerufenen Gefühle der Lady im Entschluß, die „Kraft des Bösen“ (T. 9/10) in Macbeth zu unterstützen, um die Macht zu gewinnen. „Ehrgeiz, Stolz und Mut“<sup>210</sup> sollen die Labilität ihres Gatten kompensieren. Bezeichnenderweise findet weder im Rezitativ, noch in der Arie ein eigentlicher Themen- bzw. Gefühlskontrast statt: Sicherheit, emotionales Hochgefühl über die baldige Erhebung zur Königin werden musikalisch durch große Sprünge, Akzente, dynamische Kontraste und Koloraturen umgesetzt.

Der charakteristisch ausgeprägte Rhythmus () innerhalb des 6/8-Taktes sowie die Sechzehntelpunktierungen des Cantabile-Teils der Arie betonen diesen Charakter auch musikalisch.

ANDANTINO

Grandioso

Komm! Daß ich rei - - ze dein

Da Verdi melodramatische Szenen nur selten verwendet, kann die Brieflektüre im formalen Zusammenhang dieser Scene nicht allein als realistischer Effekt interpretiert werden<sup>211</sup>, sondern muß auch auf seine musikdramatische Funktion untersucht werden: Das melodramatische Lesen des Briefes vor einer unmittelbar anschließenden musikalisch geschlossenen Form erhöht den Affekt dieser Szene, da er eine spontane und unmittelbare Reaktion auf ein szenisches Ereignis darstellt, erst danach erfolgt die emo-

<sup>210</sup> Giuseppe Verdi: *Macbeth*, S. 38.

<sup>211</sup> Wie Verdi selbst betonte, ist „Gesang für ihn Formkunst, deren Stilisierung nicht durch kruden Naturalismus des Ausdrucks zerstört werden darf.“ (Verdi in einem Brief an Clara Maffei vom 20. Oktober 1876, zitiert in: Gerhard/Schweikart (Hg.): *Verdi-Handbuch*, S. 355).

tionale Verdichtung durch das Rezitativ beziehungsweise die Ausweitung des Affekts in der Cavatine. Anders als im *Schloß am Ätna* sind die melodramatisch ausgeführten Takte allein als *Ostinato* gestaltet, so daß die inhaltliche Aussage der textlichen Ebene durch das Orchestertremolo stimmungsmäßig untermalt wird; der Text steht im Vordergrund. Neben dem inhaltlichen Impuls wird das Melodram auch zur musikalischen Vorbereitung für das folgende Rezitativ, denn der liegende E-Dur-Akkord löst sich ab Takt 11 in eine Linie chromatisch aufsteigender Akkorde auf, die auf G-Dur zum Stillstand kommt.

Wurde an Marschners Brieflese-Szene gerade die Vereinnahmung der Leserin durch den Absender des Briefes zum Ausdruck gebracht, so stellt sich in der Szene des *Macbeth* gerade die gegenteilige Wirkung ein: Durch die stimmungsmalende und zugleich überleitende Funktion der Musik bleibt der Brief Anstoß für das folgende Triumphgefühl der Lady. Durch den Brief wird sie keineswegs in ihren ehrgeizigen Plänen irritiert, sondern vermag sogleich in berechnender Weise die Nachricht mit ihren eigenen Ansprüchen in Verbindung zu setzen (Cavatine). Eine Entwicklung, die von einer möglicherweise im Melodram dargestellten Unsicherheit ihren Ausgangspunkt nimmt, wäre mit der charakterlichen Disposition dieser Figur nicht zu vereinbaren. Das Melodram wird im Rahmen der Konzeption der Szene zum auslösenden Moment des folgenden Ausbruchs der Lady, in dem sie ihre ehrgeizigen Pläne auf den Königsthron formuliert; musikalisch bleibt das Melodram der anschließenden geschlossenen zweiteiligen Arienform untergeordnet, es gewinnt melodisch und harmonisch keine Eigenständigkeit. An all diesen Beispielen wurden bei der Verwendung musikalischer Topoi sowie der pantomimischen Darstellung Grenzen der melodramatischen Gestaltung erkennbar: Mit Ausnahme der motivischen Reminiszenz in Aubers *La Mulette de Portici* bleibt in den melodramatischen Szenen, gestaltet durch Pantomime und musikalische Topoi, der Aussagegehalt der einzelnen Ausdrucksebenen voneinander abhängig; die Informationen bedürfen der wechselseitigen inhaltlichen Ergänzung. Die Simultanität zweier unabhängig voneinander verlaufender Ereignisse, welche bei den Figuren ein gefühlsmäßiges Irritationsmoment motiviert, entfällt; stattdessen werden die Szenen in einen größeren Formzusammenhang eingebunden.

### 3.4.4 Das musikalische Entwicklungsprinzip

Im Terzett des dritten Aktes (Nr. 17) aus E.T.A. Hoffmanns Zauberoper *Undine* erweitert eine motivische Variation innerhalb einer melodramatischen Szene zwar den ursprünglichen Gehalt eines Motivs, doch ist dieser musikalische Prozeß nicht mit einer ausgearbeiteten motivischen Entwicklung gleichzusetzen, die im Melodram aufgrund seiner musikdramaturgischen Anlage keinen Raum finden kann. Dem Terzett zwischen Berthalda, Huldbrand und Kühleborn wird in den vier Takten instrumentaler Einleitung ein Motiv vorangestellt, welches das Intervall einer aufsteigenden Quarte h – e umspielt:

Nach einer ansteigenden Sekundbewegung innerhalb dieses Intervalls fällt die Melodie bis zur Sexte *gis* ab, um von dort in einer ansteigenden Quart-Terz-Bewegung synkopisch wieder anzusteigen. Das Baßfundament bildet dazu in abfallender Gegenbewegung eine authentische Kadenzierung nach E-Dur. Dieses Motiv ist ebenfalls eindeutig bestimmt: Bereits die vorhergehende Äußerung Huldbrands im gesprochenen Dialog, aber auch Berthaldas erste Gesangsphrase, die durch ihre Intervallstruktur auf die Takte des Vorspiels verweist, definieren das viertaktige Motiv als Liebesmotiv Berthaldas. Den melodramatischen Abschnitt *Allegro* leitet ebendieses Motiv ein; allerdings wird aus der geschlossenen harmonischen Struktur nun ein offener Abschnitt, der nicht auf der Tonika E-Dur, sondern auf dem Dominantseptakkord in Takt 4 stehen bleibt und somit die monologische Textstruktur einleitet:

Huldbrand. Was soll aus mir werden. *Allegro.*

Huldbrand. Die Liebe lockt mich gaukelnd über die Oberfläche der Erde fort, und eben auch die Liebe streckt von unten sehndende Totenarme nach mir aus.

5 *Allegro molto e agitato.*

7

Huldbrand. Ach, die Unterirdische ist doch wohl die rechte!

70 **Andante con moto.** Huldbrand. Sie flütet

Ob. II. vi. *pp* Ob. I. 1 1

12 bisweilen so tönend herauf.

Pag. Red.

15

18 **Allegro.** Still! — Lass ab von den Träumereien!

*p* Str. *f*

22 **Allegro.** Bertholda ist meine rechte Braut — alles andre nur Gaukelspiel!

*sfz* Str. *f*

26 **Andante.** Heilmann tritt ein.

*p* Str.

Nach diesem musikalischen Verweis auf seine neue Braut Berthalda wird durch motivische Anlehnung der Takte 5 bis 9 (in Augmentation) im Baß (Allegro molto e agitato) an die aufsteigende Sekundbewegung verwiesen, mit der Kühleborn bereits in den Anfangstakten der Szene Nr. 8 charakterisiert wurde.<sup>212</sup>

(Kühleborn steigt langsam aus dem Brunnen herauf.)

Der perlende Gestus der gebrochenen Dreiklänge in der Begleitfigur der Streicher (Andante con moto) in den Takten 10 bis 17 erinnert darüber hinaus an Undines Klage über die Untreue Huldbrands aus dem Finale des zweiten Akts (Nr. 14). Die gesprochene Erinnerung des Ritters „sie flutet bisweilen so tönend herauf“ stellt dabei textlich den unmißverständlichen Bezug zum zweiten Akt her. Auch bei diesem Eintritt des Undine-Themas wird deutlich, daß es sich dabei um einen Ausschnitt aus der realen Geschehensebene handelt: Um eine Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, die durch die thematische Gegenüberstellung zweier Liebesthemen musikalisch umgesetzt wird.<sup>213</sup> Nach diesem in A-Dur stehenden Abschnitt wird durch eine Fermate in Takt 18 eine kurze Zäsur gesetzt: Huldbrand versucht, von seinen Traumbildern Abstand zu gewinnen. Doch der nun anschließende Allegro-Teil der Takte 19 bis 22, in welchem er sich gedanklich seiner Braut zuwendet, läßt durch die harmonische Gestaltung seine Verunsicherung erkennen. Während in der Originalgestalt und in der ersten Reminiszenz des Motivs die tonale Struktur eindeutig erkennbar war, ist das harmonische Fundament der Melodie nunmehr offen, eine Bestätigung der Grundtonart bleibt aus, denn selbst die über die Doppeldominante H-Dur angedeutete Kadenzierung (T. 21) nach A-Dur wird vermieden. Statt dessen erfolgt eine chromatische Rückung nach C-Dur (T. 22). Diese abrupte Wendung wird durch die Fortführung nach a-Moll noch stärker betont. Die anfängliche Liebesbekundung, harmonisiert durch A-Dur, ist nun in die Mollvariante eingetrübt. Huldbrands Entschluß: „Berthalda ist meine rechte Braut – alles andere nur Gaukelspiel!“ erfährt durch diese harmonische Gestaltung, zusätzlich verstärkt durch die getragene Punktierung der abschließenden Akkorde, eine melancholische Brechung, welche seine Unsicherheit bei dieser Entscheidung erkennen läßt. Diese kurzfristige Unsicherheit Huldbrands ist um so bemerkenswerter, als sich die Figur im Laufe der Oper meist in die musikalischen Ensembles einfügt und keine eigene Solonummer erhält. Hoffmann gelingt es durch diese

<sup>212</sup> Diese aufsteigende Sekundbewegung, die das Intervall einer None einschließt, ist von Hoffmann zur Charakterisierung des Dämonischen eingesetzt, aber auch die dunkle Instrumentierung durch Kontrabässe, Violoncelli und Fagotte setzen den Auftritt Kühleborns musikalisch um. Ein Brunnen wird dabei zum Verbindungsglied für den Eintritt des Wunderbaren in die Idylle der vermeintlichen Freundinnen Berthalda und Undine.

<sup>213</sup> Vgl. Jürgen Schläder: Undine auf dem Musiktheater, S. 336.



Konzeption der Rolle, „Huldbrand als passiv reagierenden Helden“<sup>214</sup> zu charakterisieren. Dem Melodram kommt dabei die besondere Funktion zu, auf kurzem Raum seinen Entscheidungszwiespalt als flüchtigen Moment vorführen zu können, ohne diesen weiter vertiefen zu müssen. Die musikalisch zum Ausdruck kommenden Bedenken stehen dabei im Gegensatz zum Erkenntnisstand des Ritters, welcher sich auf Textebene vermittelt; sie bleiben unbewußter innerer Vorgang, denn Huldbrand wendet sich erst im anschließenden Dialog und Duett mit dem als Pater Heilmann verkleideten Kühleborn endgültig von Undine ab. Ihre Liebe erscheint ihm als „Gaukelbild“, die Treue zur Wassernixe darum nichtig. Damit wird auch an diesem Beispiel deutlich, daß der Bewußtwerdungs Vorgang, wie bereits im Beispiel aus *Hans Heiling*, aus der melodramatischen Szene ausgeklammert und in die nachfolgende geschlossene Form verlegt wird.

In einem weiteren Beispiel aus dem dritten Akt aus Marschners *Hans Heiling* (Nr. 14 Melodram, Szene und Arie mit Chor/siehe dazu Seite 141f.) soll diese Problematik ein weiteres Mal umrissen werden. In dieser Szene findet bereits während der melodramatischen Passagen eine intensive motivische Variation statt, die einer thematischen Verarbeitung gleichkommt. Die kompositorische Gestaltung führt dabei an die Grenzen melodramatischer Möglichkeiten. Bereits ab dem ersten Takt tritt ein durch Punktierung und Ligatur deutlich konturiertes Terz-Motiv im 6/8-Takt hervor, welches das gesamte thematische Material des Melodrams beherrscht, aber nicht in der nachfolgenden Arie aufgegriffen wird. Damit handelt es sich bei der musikalischen Gestaltung des Melodrams nicht einfach um einen „quasi tastenden Anfang eines großen und dramatischen Szenenkomplexes“<sup>215</sup>, sondern um ein musikalisches Entwicklungsprinzip, welches seinen Ausgangspunkt im Melodram hat. Bereits in den ersten vierundvierzig Takten der melodramatischen Szene tritt das beschriebene Terz-Motiv in Sequenzierungen, motivischen Abspaltungen sowie in leichter melodischer Variation auf (siehe beispielsweise die Takte 20/21 und 22/23); es erscheint dabei überwiegend in den Holz- und Blechbläsern, während die Streicher akkordische Begleitfiguren, meist in Tremolo-Bewegung, übernehmen. Das in sich geschlossene zweitaktige Motiv wird im Verlauf des Abschnitts nicht periodisch symmetrisch angeordnet. Die ständigen Wiederholungen des Motivs, extreme Lagenwechsel (T. 17f.), welche das Motiv in rascher Abfolge auf ces, ges und schließlich in Oktavierung auf as führen, bewirken einen zerrissenen und aufgepeitschten Klangcharakter; kurz anschwellende dynamische Steigerungen, Fortepiano-Akzente, durch Pausen und Sprünge zerrissene Motivfloskeln (T. 9f.) sowie anschwellende Tremoli der Streicher (T. 13) betonen dies zusätzlich. Die Musik gibt damit klangerlicher die Stimmung der Szene wieder: „Ödes, rings geschlossenes Felsental, rechts ein Felspitz. Es ist Nacht.“ Dieser aufgewühlten Stimmung entspricht Heilings Verfassung: „Er kommt mühsam und verstört von rechts über die Felsen herab.“ Verzweiflung über die Untreue von Anna lassen ihn die Unmöglichkeit erkennen, irdisches Glück genießen zu dürfen; Selbsttäuschung war seine Liebe zu Anna, denn „ein einz'ger Blick, ein buhlerisches Wort, ein einz'ger Tanz,

<sup>214</sup> Gabriele Brandstetter: E.T.A. Hoffmann, Undine, in: Pipers Enzyklopädie, S. 83.

<sup>215</sup> Anna Amalie Abert: Geschichte der Oper, S. 268.

und Lieb' und Treu' sind fort, um Alles hingeopfert.“<sup>216</sup> Mit diesen Worten schließt er inhaltlich unmittelbar an die Szene in der Schenke an; seine Verzweiflung wird dadurch in der melodramatischen Szene unmittelbar fortgeführt: Mußte Heiling im ersten Finale erkennen, daß Anna ihn, den aus dem Reich der Erdgeister stammenden Königssohn, nie geliebt hat, so ringt er sich im Melodram zur Abwendung vom irdischen Dasein durch. Der Entschluß, in das Reich der Geister zurückzukehren, vollzieht sich aber erst in der nachfolgenden Szene.

Ist es für eine melodramatische Szene charakteristisch, Situationen spontaner Unentschlossenheit darzustellen, so gestaltet Marschner die Entsagung Heilings in einer musikalischen Entwicklung auf engstem Raum: Aus dem auftaktigen Motiv im  $\frac{3}{4}$ -Takt „Sie hat mich nie geliebt“ aus dem Finale des ersten Aufzugs (Nr. 7) entwickelt sich das Motiv des Melodrams, in welchem die Intervallschritte original übernommen werden, aber durch ein verändertes Metrum und punktierten Rhythmus eine neue motivische Substanz erhalten. Das F-Dur des Finales wird nun nach f-Moll gewendet. Während Heiling monologisch seiner Verzweiflung Ausdruck verleiht, tritt das Motiv in der beschriebenen Variation hinzu und pointiert die emotionale Zerrissenheit Heilings auch musikalisch. Durch motivisch-thematische Arbeit wird diese Gestalt der ersten Takte ab Takt 16 ein zweites Mal variiert. An die melodische Wellenbewegung schließt sich in Takt 16 eine absteigende Bewegung mit Achtelpunktierung in Sekundschritten an, welche in den Takten 17 und 18 in der punktierten rhythmischen Gestalt nochmals zur melodischen Ausgangsgestalt des Melodrams zurückkehrt. In Sequenzierung tritt diese weitere Gestaltung der Takte 16 bis 18 auch in den Takten 35f. auf. Diese thematische Arbeit innerhalb der melodramatischen Szene wird dabei als musikalisches Mittel eingesetzt, um Heilings zunehmende Verzweiflung über Annas Verhalten in der Dorfschenke musikalisch umzusetzen. Heiling zieht die Konsequenz jedoch erst in der rezitativischen Überleitung zur Arie ab Takt 47; hier wird diese zweite Themenvariation nacheinander von den Klarinetten, Oboen und Flöten aufgegriffen; die deklamatorisch angelegte Gesangsstimme lehnt sich dabei in Takt 48 der Melodie, in Takt 49 auch der rhythmischen Gestalt an. Heiling hat sich nun zu der Erkenntnis durchgerungen: „Doch kehrt ich wieder, Mutter, und auf immer!“ Die musikalische Übernahme des Motivs in die Gesangsstimme zeigt, daß die Enttäuschung über Annas Verhalten von Heiling erst im Rezitativ formuliert werden kann: Denn nun gelingt es ihm, sich zur notwendigen Entscheidung für sein weiteres Handeln durchzuringen. Im Melodram dagegen finden allein innere Bewußtwerdungsvorgänge ihre musikalische Umsetzung, die zu diesem Zeitpunkt noch als unbewußte, gedankliche Vorgänge zu interpretieren sind.

---

<sup>216</sup> Heinrich Marschner: *Hans Heiling*, S. 145.

1 **Larghetto.**

Horn-Solo.

*p* *Quart.* *ffz* *f* *fz* *fz* *fz* *fz*

9

Horn. Ob. Fl.

*fp* *cresc.*

16

Vorhang auf. (Heilung steigt mühsam und verstört über die Felsen auf die Bühne herab.)

*f* *cresc.* *ff* *dimin.* *p* Horn.

24

Heilung. Ich bin am Ziel. Hier ruht ihr müden Glieder, zu Ende ist nun eure Erdenfahrt. O rasende Verblendung, die mich trieb das Glück der Erde neidenswerth zu finden.

*fp*

26

**in Tempo**  
Der Mensch allein kann Erdenglück genießen, weil dem beschränkten Stumpfsinn es genügt. Des

Horn. *p*

28

höhern Geistes mächtiges Verlangen kann nur getäuscht an seinem Schimmer hangen. Und was ist diese

*p* *acceler.*

31 mächtige Weibesliebe, der Lebenspuls von allem Menschentreiben? Haha! Haha! O Unsinn darauf zu

Ob. Fl.

37 bauen! Ein einz'ger Blick, ein buhlerisches Wort, ein einz'ger Tanz, und Lieb' und Treu' sind fort, um die wir Alles hingeopfert.

Clar. Ob.

41 Still! Der Erde Täuschung liegt weit hinter mir. Ich habe mich gerächt... Ihr Buhl' ist todt! Mag sie verderben nun in Gram und Noth.

Quart.

44 Recit.  
O Mutter, hätt' ich dir geglaubt, uns beiden erspar' ich dann das herbe

47 Tempo I.  
Leiden. Doch keh'r' ich wie - der Mut - ter, und auf im - mer!

Clar. Ob. Fl.

50 Recit.  
Weit von mir stoss' ich die unwürd'ge Schwäche, weit von mir jedes mensch-liche Gefühl! Zum Quart.

Quart.

Wie an den letzten Beispielen nochmals herausgearbeitet wurde, vermag die melodramatische Szene durch Motivvariation und deren Kontrastierung mit dem gesprochenen Text zwei widerstrebende Affekte musikalisch darzustellen. Die Vermittlung des spontan aufbrechenden Dualismus verschiedener Affekte bleibt jedoch einer entwickelnden motivisch-thematischen Arbeit innerhalb einer anschließenden musikalischen Reflexion vorbehalten.<sup>217</sup> Die Unabhängigkeit von Text und Musik innerhalb einer melodramatischen Szene erhöht somit die Stimmung des Augenblicks. Der Eindruck einer dramaturgisch notwendigen Berührung von Musik und Rede ergibt sich nach E.T.A. Hoffmann allerdings nur dann, wenn durch die Musik das „Gefühl des Außerordentlichen“<sup>218</sup> erweckt wird, welches über die Rede hinaus weist. Unter diesen ästhetischen Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts erweist sich die melodramatische Szene nicht nur als ideale Darstellungsmöglichkeit, um einen Moment höchster Irritation und emotionaler Verunsicherung umzusetzen, sondern sie vermag auch Vorgänge zum Ausdruck zu bringen, die über das Gesagte, über das bewußt gemachte Wort hinausreichen. Die „romantische Überhöhung“ ist in diesem Falle, versucht man die thematische Struktur der melodramatischen Szene in ihrem psychologischen Gehalt zu erfassen, als musikalische Vertiefung und Erweiterung des gesprochenen Wortes durch unbewußte innere Gedankenprozesse zu interpretieren.

### 3.4.5 Das Melodram – kein Rezitativersatz

Auch Mozart hat sich mit den Möglichkeiten des Melodrams auseinandergesetzt. Trotz seines positiven Urteils über die Bendaschen Bühnenmelodramen,<sup>219</sup> verwendete er das Melodram jedoch nur in *Thamos, König von Ägypten* sowie in seinem Singspiel *Zaide*. Ein Beispiel aus *Zaide* soll verdeutlichen, daß die einfache Umwandlung einer deklamierten Gesangsstimme innerhalb eines Rezitativs in einen gesprochenen Text zwar die Problematik umgeht, die Schwerfälligkeit der deutschen Sprache in musikalische Rezitation zu fassen, doch daß diese Verwendung des Melodrams hinter den bereits vorgestellten Ausdrucksmöglichkeiten melodramatischer Szenen zurückbleibt. In dieser Szene (Nr. 2) beklagt der türkischer Sklave Gomatz sein Schicksal, das ihm um so schwerer erscheint, als er sich in die junge Sklavin Zaide verliebt hat, die aber von Sultan Soliman umworben wird. Er wünscht sich den Schlaf herbei. Der zerrissene musikalische Duktus (siehe dazu Anhang Seite 248), die verschiedensten Rhythmisierungen sowie die harmonischen Ausweichungen der Takte 44 bis 50 setzen dabei seine Entkräftung und seelischen Qualen musikalisch um. Erst als Gomatz sich zum Schla-

<sup>217</sup> Vgl. die Ausführungen zu Marschners *Hans Heiling* in Kapitel 3.4.1 und 3.4.4, zum *Schloß am Ätna* in Kapitel 3.2.2 und zu Verdis *Macbeth* in Kapitel 3.4.2.

<sup>218</sup> Judith Rohr: E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas, S. 189.

<sup>219</sup> „Man sollte die meisten Rezitative auf solche Art [melodramatisch] in der Oper traktieren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen“, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart 1778 an seinen Vater, zitiert bei Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 387.

fen niederlegt (nach T. 51), wird eine Ausweichung nach B-Dur harmonisch stabilisiert. Die ursprüngliche Grundtonart des Abschnitts ab Takt 30, F-Dur, erscheint nun als Dominante der neuen Tonart B-Dur. Diese ist nun textlich und pantomimisch eindeutig mit Schlaf in Verbindung gebracht. Ein kurzes melodisches Motiv (T. 63-66/Andantino) in den Oboen betont den ruhigen Charakter dieser motivischen Einheit. Doch erst ab Takt 67 zu der Textstelle: „Umsonst! Er kommt nicht, der seltsame Gast der Unglücklichen, er kommt nicht, der sanfte Schlaf“ kehrt die ursprüngliche Synkopendbewegung der Takte 57f. zurück. Sie wird bei Gomatz' weiterem Versuch einzuschlafen, von dem lyrischen Motiv der Takte 82f. abgelöst. Ab Takt 90 werden die Synkopen von Takt 70f. zur Begleitstimme, das Dreiermetrum ist durch einfache Viertelbewegung deutlicher zu erkennen. Melodisches, harmonisches und rhythmisches Tempo verlangsamen sich. Gomatz schläft ein; dies vollzieht sich harmonisch durch die endgültige Auflösung nach g-Moll (T. 108). Wie die Ausführungen zeigen, wird in dieser Szene das Einschlafen musikalisch nachgezeichnet; es stellt sich jedoch nicht die Wirkung unabhängiger Ausdrucksebenen ein; vielmehr zeichnet die Musik genau das nach, was der Text vorgibt und durch Pantomime szenisch verdeutlicht wurde. Damit setzt Mozart die Sprechstimme quasi rezitativisch ein – mit dem Vorteil, daß er den Textfluß nicht der Melodie anpassen muß, sondern dieser sich frei zwischen den instrumentalen Abschnitten entfalten kann. Doch wie auch die folgenden Beispiele zeigen, liegt die Qualität einer melodramatischen Szene nicht im Ersatz des Gesangs durch die Stimme, sondern es bedarf zusätzlich einer musikdramatischen Motivation, eben der raum-zeitlichen Konzeption einer melodramatischen Szene, um Text und Musik als unabhängige Ausdrucksebenen anzulegen und somit dem Melodram seine besondere ästhetische Qualität zu verleihen.

Ein Vergleich der Rezitativ-Fassung von Bizets *Carmen* – sie erstellte Ernest Guiraud – mit der Melodram-Fassung (siehe dazu Anhang Seite 252) macht den Unterschied, vor allem die gegenseitige Doppelung der Ausdrucksmittel Musik und Sprache, deutlich. Wie die Analyse der melodramatischen Szene in Kapitel 3.1 ergeben hat, wird das Aneinander-Vorbei-Reden von Carmen und Zuniga melodramatisch gestaltet. Während der Leutnant Carmen verhört, wiederholt die Zigeunerin, anstelle zu antworten, den Refrain eines Liedes, das Don José als eine Liebeserklärung auffassen muß. Während hier jedoch die Kontrastierung von gesprochenem Wort und Gesang die auseinander driftende Gesprächssituation musikalisch charakterisiert, entfällt dieser Effekt in der Rezitativ-Fassung. Im Gegenteil: Zuniga wird durch die musikalische Deklamation, welche der harmonischen Anlage innerhalb der melodramatischen Fassung folgt, in Carmens musikalische Entwicklung einbezogen. Carmen, die sich ab Takt 14 in der melodramatischen Fassung aus der Gesprächssituation herauslöst und ihren eigenen Gedanken folgt, was sich musikalisch durch die immer größer werdenden Intervallsprünge ihres Melodieauftaktes sowie die ab Takt 53 erkennbare harmonische Enttückung nachvollziehen läßt, ist nun nicht mehr allein an dieser musikalischen Entwicklung beteiligt. Vielmehr folgt die Gesangsstimme Zunigas dem musikalischen Verlauf, also dem Orchestermotiv, das zu seinen gesprochenen Worten erklang und eine Übernahme aus Carmens Lied darstellt. Die nun hinzutretende Gesangsstimme lehnt sich in Harmonik, Rhythmik und Melodie an die Begleitung an. So baut sich die

Melodiebewegung der Takte 10 bis 14 über dem Baßakkord zu E-Dur auf; aber auch die rhythmische Gestaltung zeigt in den Takten 11 und 12 die Einbindung in den 6/8-Takt. Gleiches läßt sich auch für die Takte 60f. festhalten. Die Unabhängigkeit zweier Ebenen ist im Rezitativ nicht mehr gegeben, denn die Sprache wird durch deklamatorischen Gesang ersetzt, der sich in den musikalischen Verlauf der Orchesterbegleitung einfügt. Der besondere Effekt der Szene stellt sich demnach nur in der melodramatischen Vertonung ein, so daß diese Fassung in jedem Fall der nachkomponierten Rezitativ-Fassung vorzuziehen ist.

Ein letztes Beispiel, um die Problematik zu veranschaulichen, stammt aus Gounods Opéra comique *Faust*. Diese Erstfassung der Oper mit Sprechdialogen und Melodramen arbeitete Gounod im Stile der Grand Opéra in eine Rezitativ-Fassung um. Ein Vergleich des Melodrams II (siehe dazu Anhang Seite 257), welches dem Rezitativ Nr. 8 (siehe dazu Anhang Seite 260) entspricht, verdeutlicht genau die Problematik, daß die Gesangsstimmen innerhalb des Rezitativs in den Verlauf der musikalischen Ebene eingebunden bleiben und sich aus diesem Grund keine unabhängigen Ausdrucksebenen entwickeln können. Dies zeigt sich beispielsweise an den Einwürfen von Valentin und Brander in den Takten 26 und 55, in denen die Stimmen dem harmonischen Verlauf verminderter Akkorde – musikalische Umsetzung der teuflischen Welt Mephistos – angepaßt sind; der Effekt einer in die bürgerliche Wirklichkeit einbrechenden dämonischen Macht wird damit verwischt, denn auch die anderen Figuren erhalten durch diese Vertonung Anteil an dieser Klangwelt und damit auch Anteil an der inhaltlichen Aussage, was jedoch durch den dramatischen Zusammenhang nicht zu begründen ist.

In der Melodram-Fassung hingegen bleibt die musikalische Ebene der Takte 1 bis 11 und 19 bis 44 Mephisto zugeordnet, sie ist musikalische Umsetzung von Mephistos Zauberei. Die Wirkung, die der Zauber auf die Studenten ausübt, wird dabei dem Text gegenübergestellt (beispielsweise T. 20). Um diese Ebene eindeutig als teuflische Zauberei auszuweisen, ist in den Takten 12 bis 19 ein kurzer Einwurf Valentins „Vorsicht, Haudegen!...“ eingeschoben. Diese achttaktige Phrase stellt dabei das in Terzbewegung aufsteigende Motiv Valentins vor (T. 12/13), das nach einer Sequenzierung in den Takten 14/15 zu einer abschließenden viertaktigen Phrase ausgearbeitet wird (T. 16-19). Während die harmonische Anlage der übrigen Takte über die verminderten Akkorde und chromatischen Fortschreitungen den Eindruck bedrohlicher Zauberei entstehen läßt, zeichnet sich der motivische Abschnitt gerade durch seine klar gefügte, melodische Anlage aus; die Verkettung unaufgelöster Septakkorde (siehe T. 12-15) stellt dabei das Einwirken Mephistos musikalisch dar, welches im weiteren Verlauf der Handlung zu Valentins Tod führt. Obwohl die bürgerliche Realität in diesen acht Takten als Gegenwelt zum teuflischen Treiben Mephistos etabliert wird, ist die Problematik, durch motivische Vorwegnahme eines später auftretenden Themas einen zeitlichen Vorgriff zu geben, deutlich zu erkennen: Die Antizipation des Motivs aus Valentins Arie, seinem Abschied von Margarethe, kann inhaltlich nicht aufgelöst werden. Zwar ist es möglich, nach der Arie einen Rückverweis auf die melodramatische Szene zu ziehen, doch ergibt sich daraus kein Bogen musikalischer Entwicklung. Die motivische Phrase bleibt somit innerhalb der offenen Anlage und ambivalenten Harmonik der üb-

rigen Takte isoliert. Trotz dieser Unmöglichkeit, das Motiv in seiner gesamten Bedeutungsweite während des Melodrams zu verstehen, ist diese Fassung der Rezitativ-Fassung vorzuziehen, denn in ihr ist die Differenzierung zwischen bürgerlicher Welt und teuflischem Treiben durch die melodramatische Gestaltung umgesetzt, während im Rezitativ alle Figuren in den harmonischen Ablauf eingebunden sind, was die Figurenkonstellation verunklart.



## 4 Zeitstrukturen der melodramatischen Szene

### 4.1 Überlegungen zu „Zeit“ und „Gleichzeitigkeit“ in der Oper

Zeit konkretisiert sich als empirisch erfahrbare Kontinuität oder als Veränderung an einer Person, an einem Gegenstand oder Geschehen. Doch jeder Anspruch, Zeit objektiv-physikalisch zu messen, tritt hinter den Formen subjektiven Zeiterlebens zurück. Hatte Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* Zeit als „subjektive Bedingung unserer menschlichen Anschauungen“ verstanden, weist Eggebrecht im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der „Musik als Zeit“ darauf hin, daß ohne die Unterscheidung zwischen „objektiv [meßbar] und subjektiv“ Zeit nicht denkbar ist<sup>220</sup>, so daß von einem abstrahierbaren Zeitbegriff nicht ausgegangen werden kann. Unter dem objektiven Zeitbegriff kann man die Dauer zweier Ereignisse zwar vergleichbar machen, doch ist „Zeit in der Wirklichkeit des Lebens immer Auffassungszeit“<sup>221</sup>. Diese präsentiert sich dem „menschlichen Bewußtsein als verschieden erlebtes Bewußtsein von Gegenwart, die als Vergangenheit erinnert, und von erwarteter Zukunft, die zur Gegenwart wird“<sup>222</sup>. Subjektives Zeitbewußtsein hebt die „Kontinuität und Homogenität des Nacheinanders beziehungsweise Aufeinanderfolgens von Ereignissen durch sprunghaft gleitende Scheidung“<sup>223</sup> auf, demzufolge werden die meßbaren Zeitzusammenhänge außer Kraft gesetzt: Sie weichen einem subjektiven Zeiterleben.

Im Drama der geschlossenen Form kann man, nach Klotz, von folgender Prämisse ausgehen: „Der Augenblick hat keine Eigenmacht, er ist vorweg bestimmt durch ständig aktualisierte Vorgeschichte und teleologisch geprägt durch starke Spannung dem Ende entgegen. Diese Überbelastung durch Rückwärts- und Vorwärtsbezüge, die immer wieder zu Wort kommen, nimmt dem Augenblick die eigene besondere Zeitqualität.“<sup>224</sup> Überträgt man diese Definition der Zeitstruktur auf das Musiktheater, so scheint sich dieses Charakteristikum geradezu symptomatisch auf die Leitmotivstruktur des Wagnerschen Musikdramas zu beziehen, in welchem durch den Einsatz von genau semantisierten Erinnerungsmotiven<sup>225</sup> zeitliche Vorwärts- und Rückwärtsbezüge möglich sind. Andererseits liegt in den Werken ohne eine im Wagnerschen Sinne ausgearbeitete Zeitstruktur das Charakteristikum gerade in der Gegenwart des Augenblicks, umgesetzt in der musikalisch ausgearbeiteten geschlossenen Form; von Fischer beschreibt diesen Zusammenhang folgendermaßen:

Vergangenheit und Zukunft fließen in eigenartiger Weise im klingenden Augenblick ineinander. Die Zeit wird gedehnt; der zielstrebige Zeitverlauf wird,

<sup>220</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Zeit*, S. 12.

<sup>221</sup> Ebda., S. 16.

<sup>222</sup> Brockhaus-Riemann, S. 605.

<sup>223</sup> Jean-Marie Zemb: *Zeit*, in: Brauneck/Schneilin: *Theaterlexikon*, S. 1064.

<sup>224</sup> Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 40.

<sup>225</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: *Geschichte der italienischen Oper*, S. 102.

wenigstens vorübergehend, einer für Momente unendlich gewordenen Gegenwart geopfert.<sup>226</sup>

Im Gegensatz dazu wird der aktionale, also der äußere Ereignisverlauf, in der offenen rezitativischen Form eingefangen. Wie Dahlhaus an der Nummernoper des 19. Jahrhunderts deutlich macht, dient dort die Handlung dazu, „Situationen, die einen Affektausdruck herausfordern, einleuchtend zu motivieren“<sup>227</sup> und dadurch zeitliche Verläufe entstehen zu lassen: Die sich auf der Ebene der äußeren Handlung manifestierende Zeitebene erscheint dabei in unterschiedlichen Bewußtseinsstufen inneren Zeiterlebens. Die Tatsache, daß es sich bei der äußeren Handlungsebene meist um ein verdeckt verlaufendes Ereignis (umgesetzt durch szenisch konkretisierte Bühnenmusik oder programmatische Musik) handelt, weist auf die Nähe der melodramatischen Szene zum Schauspiel. Für dieses ist es charakteristisch, „nur einen geringen Teil der Handlung szenisch präsent zu machen“<sup>228</sup> und die Informationsdefizite durch die Sprache zu kompensieren. Anders jedoch als im Schauspiel, wo die Dialektik des szenischen Augenblicks aus den Vor- und Rückbezügen der Handlung resultiert, ist es in der melodramatischen Szene gerade die Kombination zweier simultan verlaufender Ereignisse, um einen Moment theatraler Spannung zu erzeugen, der eine besondere Charakterisierung der Situation sowie der involvierten Figuren erlaubt.<sup>229</sup>

Innerhalb der verschiedenen musikalischen Formen der Oper sind unterschiedliche Stufen zeitlichen Erlebens festzustellen: So unterscheidet sich das Rezitativ vom gesprochenen Dialog mit realen Zeitdimensionen dadurch, daß der äußere Handlungsverlauf aus der Sicht der jeweiligen Figur dargestellt wird, welche ihre einheitlichen oder kontrastierenden Gefühle äußert und während dieser Überlegungen zu einer ersten Reflexion gelangt, so daß sich der äußere Zeitverlauf einer Handlung in einem inneren zeitlichen Erlebnistempo darstellt. Die Ausweitung der Affektsubstanz erfolgt anschließend in der geschlossenen Form. Läßt sich für das Rezitativ noch annähernd ein Redetempo feststellen, so erscheint in der geschlossenen Form die Zeit gedehnt: Es manifestiert sich ein Affekttempo, bei dem der äußere Zeitverlauf zurücktritt und reale Zeitzusammenhänge außer Kraft gesetzt werden. Dabei kann das „Maß an dargestellter, realer Zeit innerhalb ein und derselben Szene zwischen Extremen wechseln“<sup>230</sup>. Kann man für ein Schauspiel einen „annähernd kontinuierlichen“<sup>231</sup>, den realen Zeitzusammenhängen angepaßten Zeitverlauf feststellen, so zählt es zu den charakteristischen Eigenschaften des Musiktheaters, daß die zeitlichen Ebenen von Rezitativ und

<sup>226</sup> Karl von Fischer: Das Zeitproblem in der Musik, in: Rudolf W. Meyer: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, S. 305.

<sup>227</sup> Carl Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 115.

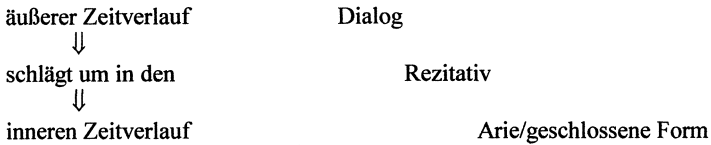
<sup>228</sup> Ebda., S. 103.

<sup>229</sup> Mit dem Beginn des Verismo (angesetzt mit Mascagnis *Cavalleria rusticana* beginnt der Gegensatz von fließender und stockender Handlung zunehmend aufzuweichen. Lyrisch-kontemplative Abschnitte werden „realistisch motiviert“ (vgl. Wolfgang Volpers: G. Puccini *Turandot*, S. 34). So lassen sich in Leoncavallos *I pagliacci*, Puccinis *La bohème* und *Tosca* gleichzeitig verlaufende Handlungsstrukturen feststellen, die im Sinne des Verismo als Annäherung an eine reale Zeitstruktur eingesetzt werden. So ist Toscas Kantate im Büro des Polizeichefs Scarpia zu hören, während dieser bereits in Gedanken an den gemeinsamen Abend mit der Diva versunken ist.

<sup>230</sup> Carl Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 108.

<sup>231</sup> Ebda.

geschlossener Form, welche sich aus dem Wechsel von fließender und stockender Handlung ergeben, eine „Dissoziation der Zeit“<sup>232</sup> erkennen lassen. Damit ergibt sich folgende Zeitstruktur innerhalb der einzelnen Formteile:



Die innere zeitliche Wahrnehmungsebene läßt den äußeren Zeitverlauf immer stärker zurücktreten. Das Stagnieren des äußeren Zeitverlaufs, welcher als „festgehaltener Augenblick [...] das ästhetische Daseinsrecht der in sich geschlossenen Opernummer begründet“<sup>233</sup>, ist somit völlig unabhängig vom inneren Affekttempo. Gerade das subjektive Zeiterleben wird durch den musikalischen Ausdruck innerhalb von Rezitativ und Arie zum mitreißenden Bewußtseinsstrom, der die Emotionen der Gegenwart mit den Erfahrungen der Vergangenheit und den Gedanken an die Zukunft zusammenschließt. Dahlhaus formuliert dieses zeitliche Grundprinzip der Oper:

Die apodiktische Behauptung, daß musikalischer Ausdruck, wo er zu sich selbst kommt, in der Oper danach strebe, ‚reine Gegenwart‘ zu sein, also tendenziell die Handlung und sogar die Zeit still stehen zu lassen, scheint dem ästhetischen Topos, daß es zum Wesen der Musik gehöre, die Zeit in ihrem Fortgang fühlbar zu machen und zu artikulieren, in irritierender Form zu widersprechen.<sup>234</sup>

Differenziert man allerdings den Handlungsbegriff, denn musikalische Handlung ist vor allem innere Handlung, so wird die inhaltliche Verkürzung dieser Definition deutlich: Ein Augenblick lyrischer Kontemplation erscheint allein vor dem Hintergrund der zeitgleich weiterlaufenden, aber für den Augenblick zurücktretenden äußeren Handlung als reine Gegenwart und damit als stehendes Handlungsmoment. Das musikalische Charakteristikum führt innerhalb des Musiktheaters zu einer Aneinanderreihung verschiedener zeitlicher Erlebnisstufen, die zwischen äußerem und innerem Zeitverlauf wechseln können. Diese Achse des „sukzessiven Nacheinander“<sup>235</sup> unterschiedlicher Zeitstufen überwiegt innerhalb der zeitlichen Relationen der Oper.<sup>236</sup>

<sup>232</sup> Ebda., S. 109.

<sup>233</sup> Ebda., S. 115.

<sup>234</sup> Ebda., S. 102.

<sup>235</sup> Manfred Pfister: Das Drama, S. 361.

<sup>236</sup> Um das Nacheinander der Zeitstufen zu überbrücken und den Eindruck paralleler Zeitverläufe entstehen zu lassen, kann die berichtete Gleichzeitigkeit, entsprechend dem Schauspiel, in Form von Bühnenmusik, Botenbericht und Teichoskopie ein äußeres Ereignis als simultanen Vorgang zu einer inneren oder äußeren Handlung etablieren. Die Gleichzeitigkeit kontrastierender oder emotional übereinstimmender Affekte kann auch im duettierenden Gesang oder in einer Ensemble-Szene zum Ausdruck gebracht werden. Referentielle Erzählfunktionen treten sogar innerhalb geschlossener Formen auf. So wird der Affektumschwung vom Cantabile zur Cabaletta innerhalb einer Arie oder eines Duets im 19. Jahrhundert durch einen Botenbericht im rezitativisch gestalteten Zwischensatz, dem Tempo di mezzo, motiviert.

Je unmittelbarer die Reaktion am auslösenden Ereignis liegt, desto spontaner, emotionaler und von daher auch unreflektierter werden Äußerungen und Gesten einer Opernfigur. In der melodramatischen Opernszene wird die auslösende Ursache der Emotionen nicht in die Vorgeschichte oder in einen Nebenstrang der Handlung verlegt (wie in vielen Bühnenmelodramen), sondern sie wird szenisch sichtbar und bedingt aus diesem Grund einen Affektausbruch der betroffenen Figur. Wurden die plötzlichen Affektkontraste in den Anfängen des Melodrams als dramaturgischer Mangel bewertet, erweisen sich diese innerhalb der melodramatischen Szene als „spezifischer Ausdruckswert“,<sup>237</sup> dessen Bedeutung in der unmittelbaren Verknüpfung zweier Geschehensverläufe liegt. Damit wird in der melodramatischen Szene eine Konfliktspannung zwischen der eingetretenen Situation und der momentanen Gefühlssituation der Figur motiviert, welche ein Wechselbad der Emotionen auslöst; dieses kommt in Ausrufen, unvollständigen Sätzen, aber auch in einem reichen pantomimischen und gestischen Potential zum Ausdruck. Die Spannungspole werden dabei durch die gegenübergestellten Räume theatral umgesetzt, die eigentliche Wirkung entsteht jedoch durch die zeitliche Simultanität. Hierin besteht der Zusammenhang von Raum und Zeit innerhalb einer melodramatischen Szene.

In diesem Zusammenhang muß nochmals auf den Unterschied zum Bühnenmelodram Bendascher Prägung hingewiesen werden. Zwei unterschiedliche Zeit- und Handlungsebenen sind für die besondere Ausdrucksqualität charakteristisch; dabei ist es jedoch unerheblich, ob die Sprache zur Musik oder zwischen kleinere musikalische Abschnitte gesetzt wird, denn es geht um Zeitverläufe, die unabhängig voneinander, auf der textlichen beziehungsweise auf der musikalischen Ebene, ablaufen.

Dieser Effekt, der im ungewöhnlichen Zusammentreffen zweier ästhetisch verschiedener Ausdrucksmittel besteht, bildete innerhalb der Bendaschen Bühnenmelodramen eine außergewöhnliche Wirkung, die von Zeitgenossen immer wieder kritisiert wurde. Istel, der darin das Charakteristikum der Bühnenmelodramen sah<sup>238</sup>, erhob Benda zum Erfinder dieses Gestaltungsmittels. Da es an die Parakataloge erinnerte, eine Vortragsart der Antike mit hohem „Pathoseffekt“<sup>239</sup>, glaubte man, in der Neubelebung dieses Vortragsstils innerhalb des Melodrams einen unmittelbaren Anknüpfungspunkt an die dramatische Bühnenkunst der Antike gefunden zu haben.<sup>240</sup> Doch was in den Bühnenmelodramen Bendascher Prägung als ästhetischer Bruch empfunden wurde, nämlich die Verschmelzung von Sprechstimme und Musik sowie die hohe Emotionalität, welche die Figuren der Handlung auszeichnet, ist in der melodramatischen Szene konzeptionell verankert: Funktion des Sprechens zur Musik ist nicht eine andere ästhetische Qualität, sondern die Etablierung zweier simultan verlaufenden Ausdrucksebenen, um durch diese Konzeption einen charakteristischen Wirkungseffekt zu erzielen.

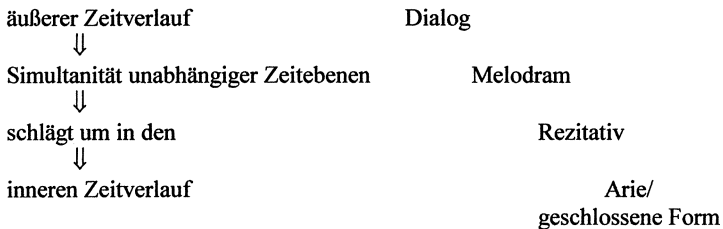
<sup>237</sup> Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 69.

<sup>238</sup> Vgl. Edgar Istel: *Die Entstehung des deutschen Melodrams*, S. 17.

<sup>239</sup> Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst*, S. 224.

<sup>240</sup> Vgl. Ulrike Küster: *Das Melodrama*, S. 209.

Das Melodram übernimmt also innerhalb der anderen Formen der Oper einen eigenen Ausdrucksgehalt, denn es geht darum, eine von unterschiedlichen Emotionen zerrissene Figur darzustellen, die gerade ihre situationsbedingte Unfähigkeit zum Handeln unter Beweis stellt. Die emotionale Ausdrucksqualität einer melodramatischen Szene entsteht durch die Gleichzeitigkeit der beiden Zeitebenen. Während für das Rezitativ gerade der Übergang von der äußeren Zeitebene in die innere kennzeichnend ist, stellt das Melodram zwei zeitlich unabhängige Ebenen gegeneinander, wodurch das Affektpotential in die Höhe getrieben und durch den simultanen Verlauf der Ebenen auch auf dieser Erregungsstufe gehalten wird. Es ergibt sich folgende zeitliche Stufenfolge:



Diese Zeitabfolge ist dabei unabhängig von der kompositorischen Gestaltung des Melodrams, obwohl sich bei der Verwendung charakteristischer Motive die Bedeutung des Raums verändert: So motiviert in den melodramatischen Szenen mit verwendeter Inzidenzmusik beziehungsweise programmatischer Musik die durch szenische, sprachliche oder musikalische Gestaltungsmittel etablierte Raumsituation zweier gleichzeitig ablaufender Ereignisse eine zeitliche Simultanität, welche die beteiligten Figuren durch einen Augenblick affektmäßiger Irritation in ihrer Handlung oder Reflexion unterbricht.

Sobald allerdings charakteristische Motive verwendet werden, tritt der Raum in seiner Bedeutung als Repräsentant eines äußeren Ereignisses zurück, insbesondere, wenn durch die thematische Reminiszenz nicht mehr an ein äußeres Handlungsmoment, sondern an eine innere Affektsituation erinnert wird. Doch auch in diesem Fall übernimmt das Melodram die Funktion eines Bindegliedes zwischen Dialog und Rezitativ. Insbesondere die Beispiele aus Weigels *Schweizerfamilie*, Aubers *Mignon*, Lortzings *Undine* und Verdis *La traviata* zeigen, wie der motivische Rückblick zunächst immer an eine szenisch präsentierte Handlung oder Situation gebunden ist, die dann im Augenblick des musikalischen Rückverweises als innere Handlung erscheint. Dabei verschiebt sich die dramaturgische Gewichtung des Raums: Die „historisch bedingte [...] Einheit von Raum und Zeit“<sup>241</sup> im aristotelischen Sinne erscheint reduziert, denn die räumlich-szenische Komponente beschränkt sich nunmehr auf die Möglichkeit der „Zeitdeutung“<sup>242</sup>. Das szenisch sichtbare Handlungsmoment gerät somit zu einer Hilfskonstruktion, um einen inneren Vorgang anzudeuten. Das Moment der gefühlsmäßigen Irritation erscheint jedoch auch hier als stehender Augenblick, denn die gegenwärtige

<sup>241</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 330f.

<sup>242</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Zeit*, S. 28.

und rückwärts gerichtete Zeitebene heben sich auf; die „Diskontinuität der Zeit“<sup>243</sup>, wie sie charakteristisch ist für die Gattungen des Musiktheaters, erscheint innerhalb der melodramatischen Szene, unabhängig vom kompositorischen Gestaltungsprinzip, auf die Spitze getrieben.

Da sich in der Oper des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts zwei simultane Zeitverläufe nicht gleichzeitig musikalisch darstellen lassen, muß eine Zeitebene zugunsten der anderen in den Hintergrund treten. Es wäre demnach eine naheliegende Annahme, daß die Überlagerung von innerer und äußerer Handlungsebene innerhalb einer melodramatischen Szene zu jeweils unterschiedlichen dramatischen Wirkungseffekten führt, doch wie die folgenden Beispiele zeigen sollen, erweist sich das situative Moment als für alle Beispiele verbindlich.

## 4.2 Die besonderen Zeitverhältnisse im Melodram

### 4.2.1 Der innere Zeitverlauf – Marschners *Hans Heiling*

Die melodramatische Szene (Nr. 12/siehe dazu Anhang Seite 264) steht am Beginn des zweiten Bildes des zweiten Akts. Mutter Gertrude sitzt in ihrer Hütte, die nur durch eine „brennende Lampe“ erhellt wird. Ihre Gedanken sind allein auf das draußen tobende Unwetter gerichtet, in welchem sie Anna auf ihrem Heimweg weiß („Eingangstüre“ und „Fenster“ schaffen die notwendige szenische Erweiterung zum Außenraum). Durch das Singen eines Lieds und den Versuch, weiter zu spinnen, versucht Gertrude, ihre immer größer werdende Unruhe und Sorge um Anna zu überwinden. Doch die Schauerballade, die sie anstimmt, steigert ihre Furcht nur noch mehr. Die entfesselte Naturgewalt ist für Gertrude Vorbote der draußen tatsächlich eintretenden Geschehnisse. Dieser zunehmende emotionale Erregungszustand wird durch die Möglichkeiten melodramatischer Gestaltung wirkungsvoll in Szene gesetzt. Dabei werden die beiden Handlungsebenen, nämlich das Singen des Lieds, welches immer nachhaltiger von Gertrudes gesprochenen Reaktionen unterbrochen wird, mit der gespenstischen Nachtstimmung („heftige Windstöße, das Heulen des Windes“ sowie das absolute Dunkel der Nacht ohne ein „Sternchen am Himmel“) parallel gesetzt. Äußere und innere Zeit- und Handlungsebenen werden dabei durch die theatralen Ausdrucksmittel komplex miteinander verschränkt. Gerade aber die dramatische Steigerung vom gesungenen Lied als Versuch der Ablenkung in Relation zum gesprochenen Wort, dem Ausdruck ihrer größten Angst, charakterisiert diese Szene.

Beunruhigt durch die Schauerballade, welche von einer nächtlichen Erscheinung eines Mannes berichtet, der wegen seines Geizes zu ewigem Graben verdammt ist, richtet sich Gertrudes Wahrnehmung immer wieder auf das Unwetter, wobei sich die anfänglich sachliche Beschreibung der stürmischen Naturgewalt zunehmend in eine vom Inhalt des Lieds gefärbten Schilderung einer grauerregenden Szenerie wandelt – die

<sup>243</sup> Carl Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 108.

Fiktion der Ballade vermischt sich mit der szenischen Realität. So glaubt Gertrude das Rascheln eines „Totengerippes“ an ihrer Tür zu hören. Ihre Furcht um Anna steigt auf den Höhepunkt; noch einmal versucht sie, das Singen wieder aufzunehmen, doch als „Konrad die halb ohnmächtige Anna hereinträgt“, bricht sie jäh ab. Auch in dieser Szene ist durch die äußere Handlungsebene, den Sturmbericht, eine klare zeitliche Einordnung möglich, denn im vorangegangenen ersten Bild des zweiten Akts wurde Annas nächtliche Begegnung mit der Königin der Erdgeister, welche sie vor dem Ehebündnis mit ihrem Sohn, Hans Heiling, warnte, szenisch dargestellt; beide Ereignisse finden gleichzeitig statt und koinzidieren erst mit dem Auftritt Konrads. Gertrudes Grauen vor dem Sturm, ihre Assoziationen beziehungsweise ihre Sorge um Anna finden dann ihre Bestätigung.

Die Szene beginnt mit einem melodramatischen Monolog Gertrudes (T. 1-21), in welchem sie den Grund ihrer Sorge, das draußen tobende Unwetter, beschreibt. Musikalisch wird an dieser Stelle durch das Einführen eines ständig sequenzierenden, in Sekundschritten absteigenden Motivs der Bläser das Fauchen scharfer Windböen umgesetzt. Tremoli der Streicher ergänzen die harmonische Basis, meist allerdings nicht in kadenzierenden Zusammenhängen, sondern in aneinander gereihten (verminderten) Septakkorden, so daß die vorwärtsschreitende harmonische Bewegung den aufgepeitschten Gestus der Melodie verstärkt. Mit der Szenenanweisung „sie schließt das Fenster“ bricht die stimmungsvolle Tremolobewegung ab; die musikalische Schilderung des Außenraumes geht nun in die gleichmäßigen Sechzehntel-Akkordbrechungen des Vorspiels zu ihrem Spinnlied über. Während im eigentlichen Melodram die Grundtonart cis-Moll wegen der verminderten Akkorde harmonisch nicht eindeutig befestigt wurde, erfolgt eine erste authentische Kadenzierung erst in den Takten 24/25 mit dem eigentlichen Strophenbeginn. Doch anstelle einer ersten Textstrophe beginnt Gertrude „summend“. Ihre Melodie lehnt sich dabei unisono dem halbtaktigen, wellenartig aufgebauten Motiv der Celli und Fagotte an (siehe Takt 25f.), welches sich in Sequenzen in Ganztonschritten höher schraubt. Der Einsatz der gesungenen Strophe erfolgt in Takt 32. Dabei handelt es sich um eine Erweiterung des ursprünglich gesummtten Motivs auf drei Takte, welches aber keinen geschlossenen Melodiebogen erkennen läßt, sondern allein die zentralen Töne des Motivs (h, cis, d) um a erweitert; aus der geschlossenen, in sich ruhenden Terzbewegung wird eine instabile, kreisende Quartbewegung ohne eigentlichen melodischen Abschluß. Neben diesen melodischen Merkmalen bewirkt vor allem das harmonische Fundament gebrochener Dreiklänge den Eindruck von Gertrudes Außer-Sich-Geraten: Erfolgte ihr gesummtter Einsatz in Takt 25 in eindeutigen cis-Moll, so ist ihre Textstrophe strenggenommen über der Subdominante fis-Moll aufgebaut, welche durch die hinzugefügte Sept über der Durvariante Cis erreicht wird; überhaupt wird durch die Erhöhung des e zum eis (beispielsweise in Takt 32 oder 34) auch der harmonische Bereich der Durvariante Cis einbezogen, wenn auch durch verminderte Akkorde wiederum nicht eindeutig harmonisch bestätigt. Die formale Kontinuität, welche durch die viermal wiederkehrenden kurzen Melodieabschnitte des Refrains entsteht, wird durch kurze Episoden, hervorgerufen durch Sequenzierungen beziehungsweise leichte Variierungen des Refrains sowie durch gesprochene Einwürfe zunehmend gestört. Refrain und Episodenabschnitte fügen sich nicht im abgeschlossenen Bauprinzip von Vorder- und Nachsatz. Dies wird

beispielsweise in Takt 38 deutlich, wo die Gesangsstimme zu einer ersten Episode ansetzt, einer verkürzten Wiederholung des Refraintteils, nun allerdings in der Grundtonart cis-Moll. Nach dieser Episode, die textlich den Erzählerbericht der Ballade enthält, erfolgt nochmals ein originaler Einsatz des Refrains (T. 40); ab dann bricht jedoch die gleichmäßige Akkordbegleitung ab. Das eintaktige Motiv des Spinnlieds wird ab jetzt in wild aufsteigender motivisch-thematischer Variation weitergeführt. Die Begleitfigur ist nunmehr durch den musikalischen Gestus des Sturmmotivs beziehungsweise die Tremoli der Takte 1 bis 21 bestimmt. Diese musikalische Entwicklung korrespondiert mit dem Text, denn Gertrude bricht ab diesem Moment ihre Spinnarbeit ab, um dem Sturm zu lauschen. Fortan erfolgt jede weitere musikalische Episode mit einer subjektiven Kommentierung. Gertrudes Sinneseindrücke stehen dabei in unmittelbarer Korrespondenz zu dem nächtlichen Sturm; ihre Wahrnehmung der äußeren Vorgänge erscheint in gespenstischer Verzerrung: „Wie die Hunde in den Sturm heulen [...] Still! Raschelt es nicht vor der Tür?“ (zusätzliche Szenenanweisung: „Sie schüttelt es.“) Nachdem sie in ihrer Erzählung auf das „Totengerippe“ gekommen ist und unmittelbar auf eine mögliche Erscheinung, die Anna auf dem Weg angetroffen haben könnte, übertragen hat, vermag sie ihr Grauen nicht mehr zu unterdrücken. Noch einmal versucht sie in Takt 50 zumindest den Gesang aufzunehmen; diesmal schließt der verkürzte Refraintteil mit der Episode unmittelbar aneinander. Dabei wird an dieser Stelle die Aneinanderreihung der kurzen Einzelmotivteile besonders deutlich, denn nach dem originalen Abschluß des Refraintteils auf dem a (T. 52) erfolgt der auftaktige Beginn der erzählenden Episode auf dem gis mit unveränderter Fortsetzung wie in der ersten Episode. Anstelle einer weiteren gesprochenen Unterbrechung geht dieser Teil unmittelbar in eine nochmalige Reprise des Refrains über. Die harmonisch nicht befestigte Tonalität betont die zunehmende Spannung dieses Abschnitts, welcher sich aus einer Aneinanderreihung verminderter (Sept-)Akkorde zusammensetzt. Gertrudes Unruhe gelangt auf den Höhepunkt; Spinnen und Singen vermögen sie nicht mehr abzulenken, „sie springt auf. In diesem Moment erscheint Konrad mit der halb ohnmächtigen Anna“. Die beiden simultan verlaufenden, aber szenisch nacheinander folgenden Zeit- und Handlungsebenen des ersten und zweiten Bildes laufen nunmehr parallel. In einem kurzen Nachspiel der Takte 58 bis 62 fällt die vorherige Tonkulisse in wiederholter, absteigender Terzbewegung zusammen; cis-Moll ist über den Dominantseptakkord auf gis wieder erreicht und bestätigt.

Durch diese Überlagerung zweier Handlungsmomente, nämlich dem Versuch Gertrudes, sich von den äußeren Vorgängen durch das Singen einer Ballade abzulenken – obwohl ihre sprachlichen und physischen Reaktionen auf die äußeren Vorgänge, verstärkt durch die suggestive Wirkung der Schauerballade, zunehmend erregter und ängstlicher werden –, wird die Ebene der inneren Handlung immer stärker verunsichert; Gertrude unterbricht ihr Lied immer häufiger. Dies ist entscheidend für diese Szene, denn es geht nicht um die Darstellung einer Vortragssituation.<sup>244</sup> Abert unter-

<sup>244</sup> Marschner vertonte das Lied Gertrudes nach dem Gedichttext Eduard Devrients *Das Flämmchen auf der Haide* (op. 80) auch als eigenständige Liedkomposition. Dabei verhindert die strophische Vertonung des Lieds eine zunehmende harmonische Verzerrung, welche sich aus der stärker werdenden Erregung Gertrudes begründen läßt und das vorgetragene Lied in einen musikdramatischen Kontext einbindet.



schätzt in ihrer Deutung des Melodrams dessen eigentliche Funktion, wenn sie schreibt:

Das gesprochene Wort beschreibt zunächst voller Schrecken die vom Orchester tonmalerisch und stimmungshaft wiedergegebene entfesselte Natur, dann läßt sich die Sprecherin zum Mitsummen der unheimlichen Baßlinie hinreißen und geht schließlich zu einem daraus erwachsenen Lied über.<sup>245</sup>

Das Singen des Lieds bringt Gertrude eben nicht die gewünschte Beruhigung; ihre Wahrnehmung ist immer stärker auf die äußeren Vorgänge konzentriert, und ihre innere Erregung steigt bis zu dem Punkt, an dem die Ballade sie nicht mehr ablenken kann. Neben den sprachlichen und pantomimischen Ausdrucksmitteln setzen dabei die Dissonanzbehandlung, die Verschleierung der Grundtonart, die abgerissenen Melodiebögen sowie die Auflösung einer klaren Formstruktur Gertrudes vergeblichen Versuch, ihre Angst zu beherrschen, in Klang um. Erst das Erscheinen Konrads unterbricht ihre innere Zeiterfahrung; der äußere Handlungsverlauf tritt nun wieder in den Vordergrund.

#### 4.2.2 Äußere und innere Handlung – Beethovens *Fidelio*

Bestimmte im vorangegangenen Beispiel aus *Hans Heiling* der innere Zeitverlauf die äußere Handlungsebene, so läßt sich an Beethovens *Fidelio* nachvollziehen, wie sich der gleiche dramatische Wirkungseffekt eines kurzzeitigen emotionalen Erregungsmoments ebenfalls einstellt, wenn der äußere Handlungsverlauf über den inneren dominiert. Im melodramatischen Teil der Kerkerszene (Nr. 12/siehe dazu Seite 156), an den sich das Duett mit Rocco unmittelbar anschließt, steigen die Emotionen Leonores auf ihren Höhepunkt. Sie weiß, daß sie nun Gewißheit darüber erhalten wird, ob der Gefangene, dessen Grab sie zusammen mit Rocco graben soll, ihr Gatte ist, der seit zwei Jahren laut Anweisung des Gouverneurs Pizarro im abgelegensten Kellerverlies gefangen gehalten wird. Wenn Leonore in Begleitung Roccas den Kerker betritt, sind ihre Gedanken allein auf ein mögliches Wiedersehen mit Florestan fixiert. Während Rocco die Trümmer über der Zisterne beiseite schafft, um das Grab ausheben zu können, steht Leonore in Gedanken versunken daneben und versucht, die Züge des Gefangenen zu erkennen. Roccas Anweisungen vermag sie nur mit Mühen nachzukommen, selbst ihre Antworten nehmen nicht unmittelbar auf Roccas Repliken Bezug, sondern zeigen ihre Konzentration auf Florestan, wie beispielsweise an der Stelle, die durch das a-parte-Sprechen zusätzlich betont wird:

---

<sup>245</sup> Anna Amalie Abert: Geschichte der Oper, S. 268.

1 **Poco sostenuto**  
LEONORE (halblaut). Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe!  
ROCCO Das ist natürlich, es ist ja so tief!

3 **Allegro**  
LEONORE (sieht unruhig nach allen Seiten umher). Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht finden.  
ROCCO (sich nach Florestans Seite wendend). Da ist er.  
LEONORE (mit gebrochener Stimme, indem sie den Gefangenen zu erkennen sucht). Er scheint ganz ohne Bewegung.

6 **Poco Adagio**  
ROCCO Vielleicht ist er tot.  
LEONORE (schaudernd). Ihr meint es?  
ROCCO Nein, nein, er schläft.  
**Allegro**  
(Florestan macht eine Bewegung) ob.  
LEONORE (beiseite). Es ist unmöglich, seine Züge zu unterscheiden.

11 **Andante con moto**  
ROCCO Das müssen wir benutzen, und gleich ans Werk gehen, wir haben keine Zeit zu verlieren.  
LEONORE (setzt seine Laterne auf die Trümmer). Hier unter diesen Trümmern ist die Zisterne, von der ich dir gesagt habe.

15 **Andante con moto**  
Gott steh mir bei, wenn er es ist!  
ROCCO Wir brauchen nicht viel zu graben, um an die Öffnung zu kommen; gib mir eine Haue, und du stelle dich hierher!  
(Er steigt bis an den Gürtel in die Höhlung hinab, stellt den Krug und legt das Bünd Schlüssel neben sich. Leonore steht am Rand und reicht ihm die Haue.)  
ROCCO Du zitterst,

18 **Allegro**  
LEONORE (mit erzwungener Festigkeit des Tones). O nein, es ist nur so kalt.  
ROCCO (rasch). So mache fort, im Arbeiten wird dir schon warm werden.

22 **Allegro**  
LEONORE (mit erzwungener Festigkeit des Tones). O nein, es ist nur so kalt.  
ROCCO (rasch). So mache fort, im Arbeiten wird dir schon warm werden.

Rocco: Nein, nein, er schläft. Das müssen wir benutzen und gleich ans Werk gehen; wir haben keine Zeit zu verlieren.

Leonore (*beiseite*): Es ist unmöglich, seine Züge zu unterscheiden. – Gott steh' mir bei, wenn er es ist!

An dieser Stelle beginnen die verschiedensten Gedanken und Emotionen von Leonore Besitz zu ergreifen: den Gatten wiederzufinden, ihre Gefühle zu zügeln, um eine Rettung Florestans nicht zu vereiteln und mit dem zugefügten Unrecht emotional zurecht zu kommen, insbesondere wenn der Fluchtplan scheitern sollte. Damit ist der Gefangene für beide Protagonisten Gegenstand des Dialogs, doch wird eine unterschiedliche emotionale Haltung deutlich: Während Rocco seine Arbeit mit sachlichen Wendungen kommentiert, die erkennen lassen, daß er aus Furcht vor der Ungerechtigkeit des Gouverneurs alle menschlichen Regungen auszuschalten versucht, zeigt Leonore bei jeder Äußerung und Anweisung Roccas eine persönliche Reaktion, die den Zwiespalt zwischen der Pflicht eines Gehilfen und der verzweifelten Gattin aufbrechen läßt:

Rocco: Da ist er.

Leonore: Er scheint ganz ohne Bewegung.

Rocco: Vielleicht ist er tot.

Leonore (*schaudernd*): Ihr meint es?

Diese Dialog-Stelle enthält den Höhepunkt an emotionaler Ergriffenheit Leonores, da hier ihr Rollenspiel auf eine harte Probe gestellt wird: Roccas sachliche Erwägung, Florestan sei vielleicht schon tot, zu entgegnen, ohne Gefühle zu zeigen, die ihr in der Verkleidung des Gehilfen nicht anstehen, übersteigt menschliche Selbstbeherrschung. Ihr Mut droht in diesem Moment zu sinken. Dabei entsteht kein Diskurs der Dialogpartner, da Leonores Äußerungen nicht an Rocco gerichtet sind, sondern Reflexionen bleiben, welche die aktionalen Repliken des Kerkermeisters nicht gedanklich weiterführen. Vielmehr wird Leonore durch Roccas geschäftige Einwürfe aus ihrem eigenen Gedankengang herausgerissen, wodurch sich ein Spannungspotential zwischen emotionaler Ergriffenheit und dem Zwang, ihre Rolle durchzuhalten, aufbaut. Das geschäftige Hantieren Roccas vermag also nicht darüber hinwegzutäuschen, daß der eigentliche Mittelpunkt der melodramatischen Szene Leonore ist. Wichtige Informationen geben auch die Regieanweisungen: So spricht Leonore mit „gebrochener Stimme“, „beiseite“, „schaudernd“, mit „erzwungener Festigkeit des Tons“ und „sieht unruhig nach allen Seiten“. Diese reflexartig durch die Situation hervorgerufenen Emotionen geben ein eindrückliches Bild von Leonores seelischer Disposition.

Wie stark Leonore von ihren Gefühlen mitgenommen ist, zeigt auch die ungewöhnliche Sensibilisierung für die räumliche Umgebung. Der Kerker ist durch die Szenenanweisung ausführlich als ein dunkles, unterirdisches Gewölbe beschrieben, dessen Kälte Leonore explizit beschreibt und auf das sie sogar mit Zittern reagiert. Doch auch wenn Rocco Leonores Reaktion ganz pragmatisch als Furcht vor dem ungewohnten Ort deutet, ist es für Leonore selbst eben nicht nur die Reaktion auf den Raum. In ihre Wahrnehmung von Abgeschlossenheit, Dunkelheit und Kälte des Raums mischen sich persönliche Emotionen. Zwar hat sie im Haus Roccas die bürgerliche Alltagswelt in-

nerhalb der Gefängnismauern kennengelernt, doch scheint die „willkürliche Gewalt“<sup>246</sup> des Gouverneurs überall präsent zu sein. So dürfen sich die Gefangenen nicht im Freien aufhalten, einige von ihnen werden auf Befehl Pizarros separiert und unter verschärften Bedingungen in Haft gehalten. Der Anblick des unterirdischen Gewölbes, szenische Vergegenwärtigung menschlicher Ungerechtigkeit und der Anblick des von Kerkerhaft gezeichneten Florestan läßt Leonore die Folgen der Gewalt und die scheinbare Unentrinnbarkeit unmittelbar verspüren. Somit ist die Kerkerszene des 2. Akts als eindeutige „semantische Opposition“<sup>247</sup> zum freigelegenen, lichten „Paradeplatz des Schlosses“<sup>248</sup> (7. Auftritt), dem Ort, wo die Gerechtigkeit des Ministers walten kann, angelegt. Auf ihrem kurzen Spaziergang im Garten des Gefängnisses reflektieren die Gefangenen (Nr. 10) genau diesen Gegensatz:

O welche Lust, in freier Luft  
Den Atem leicht zu heben!  
Nur hier, nur hier ist Leben,  
Der Kerker eine Gruft.<sup>249</sup>

Den Raum spiegelt also auch hier die „situative Gebundenheit [...] der Gesprächsteilnehmer“<sup>250</sup> wider. Die beschriebene Atmosphäre des Kerkers steht damit in unmittelbarer Beziehung zur seelischen Disposition Leonores: Die Angst vor dem Ort menschlicher Ungerechtigkeit korrespondiert mit der Angst, Hilfe für Florestan könnte bereits zu spät kommen oder scheitern. Während Rocco darauf drängt, „keine Zeit zu verlieren“, und Pizarros Befehl möglichst schnell ausführen möchte – seine Aktion repräsentiert die Ebene der fortschreitenden äußeren Handlung – reagiert Leonore auf die Situation des Jetzt. Sobald der Kerkermeister die Möglichkeit ausspricht, Florestan sei schon tot, erhalten Leonores Emotionen einen neuen Impuls von außen, ihre Gedanken beginnen wieder zu kreisen, so daß sie emotional noch stärker in das Geschehen involviert wird. Kurz bevor Rocco mit dem Graben beginnen möchte und Leonore auffordert, ihm „eine Haut zu geben“, droht Leonore, von ihren Gefühlen übermannt zu werden, und beginnt angstvoll zu zittern, physisches Zeichen ihres Verstummens vor der Grausamkeit der Situation. Erst im anschließenden Dialog vermag Leonore ihre Situation mit den Worten zu beschreiben:

Leonore (*steigt zitternd ein paar Stufen hinab*): Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich!<sup>251</sup>

<sup>246</sup> Ludwig v. Beethoven: *Fidelio*, S. 58.

<sup>247</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 339.

<sup>248</sup> Ludwig v. Beethoven: *Fidelio*, S. 159.


<sup>249</sup> Ebda., S. 83

<sup>250</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 149.

<sup>251</sup> Ludwig v. Beethoven: *Fidelio*, S. 130.

Im Verlauf dieses Dialogs erkennt Leonore in Florestan ihren Gatten und fällt danach laut Regieanweisung „ohne Bewußtsein an den Rand der Grube“<sup>252</sup>. Doch mit der Gewißheit, Florestan wieder gefunden zu haben, vermag sie nun die Kräfte für seine Befreiung zu sammeln, um die „Grausamkeit“ des „Barbaren“<sup>253</sup> von ihrem Gatten abzuwenden, auch wenn dies den eigenen Tod bedeuten könnte. Betrachtet man die zeitliche Disposition der Szene, so ist deutlich zu erkennen, daß der fortlaufende äußere Vorgang in Konkurrenz zum inneren Zeitverlauf tritt. Die daraus entstehende Dialektik zwischen der kontinuierlich fortlaufenden äußeren Zeit und der zur Kontemplation neigenden inneren Erlebniszeit verdeutlicht das dramaturgische Konzept der Szene, der inneren Zeitebene nicht genügend Raum zu lassen und durch den äußeren Zeitverlauf zu überdecken. Diese Konzeption der Szene begründet Kühns Feststellung, daß die melodramatische Szene Beethovens „als gegebene Lösung erschien, die kaum verhohlene Beklemmung Leonores darzustellen, als sie in diesem Verlies größte Schwierigkeiten hat, ihre Maskerade aufrechtzuerhalten“<sup>254</sup>.

Diese Struktur der Zeitebenen beeinflusst die Charakterisierung Leonores nachhaltig: Sie folgt allein ihrem inneren Bewußtseinsstrom, der sich jedoch nicht ungehindert entfalten kann, da sie durch Roccas Drängen immer wieder aus den eigenen Gedanken gerissen und darüber hinaus an den Befehl Pizarros erinnert wird. Dabei treibt die äußere Situation ihren Konflikt auf die Spitze, denn Leonore muß ihre Rolle als Gehilfe des Kerkermeisters zu Ende spielen und darf weder ihre Arbeit vernachlässigen, noch ihre emotionale Ergriffenheit zeigen. Doch obwohl sie diese nicht artikuliert, scheinen die Gefühle in Leonores sensibler Reaktion auf die Atmosphäre des Raumes und der darin stattfindenden Vorgänge durch: Das Affektpotential wird durch die Verschränkung der Zeitebenen aufgestaut.

Betrachtet man die musikalische Anlage des Melodrams, so ist es auffällig, wie auf engstem Raum dieses dramaturgische Konzept umgesetzt ist. Satztechnisch läßt sich eine Unterscheidung zwischen ruhigen, in Liegetönen gehaltenen Abschnitten feststellen, die sich von bewegteren, mit Motivfloskeln versehenen Teilen abheben, wodurch zwei musikalische Charaktere exponiert werden, die sich in ihrer Gegensätzlichkeit auf Leonore und Rocco beziehen lassen. Nach den drei Takten einleitender Baßfigur in den Celli und Kontrabässen, bestehend aus einer insgesamt abwärtsgerichteten Sekundbewegung im Achtelrhythmus (  ) kommt die Bewegung in Takt 4 auf einem G-Dur-Sextakkord zum Erliegen, dessen g in den ersten Violinen gleich auf der zweiten Zählzeit in ein gis weitergeführt wird. Die nächste musikalische Einheit reicht von Takt 5 bis 11. Hier wird ein bewegterer Gestus erkennbar; er läuft zunächst in Staccato-Viertelnoten (Allegro) an, wird in den Takten 6 und 7 durch Viertelpausen unterbrochen und holt erst ab Takt 10 in einer Sechzehntelbewegung zu einem längeren Anlauf aus, um dann in Takt 11 wieder abzubrechen. In Takt 8 und 9 findet sich eine Reminiszenz an ein kurzes Motiv aus der Arie des Florestan (Nr. 11/siehe dazu Seite 160):

<sup>252</sup> Ebda.


<sup>253</sup> Ebda.

<sup>254</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 229.

ein Engel, Le-o - no-ren, Le-o - no-ren, der Gattin so gleich, der, der

Die Wiederholung desselben im Melodram ist dabei unmittelbar an die szenische Aktion Florestans gebunden, der in diesem Augenblick „eine Bewegung macht“. Diese beiden Takte werden zum musikalischen Zentrum des Abschnitts: Während Leonore zunächst in Takt 4 in sich gekehrt bleibt, wird sie ab Takt 5 durch Rocco auf Florestan aufmerksam gemacht. Der schnellere Gestus des Motivs löst den liegenden Akkord ab. Der kurze Einwurf der Oboe, die nur in den Takten 8 und 9 eingesetzt wird, erinnert an Florestans Vision im zweiten Teil seiner Arie, die ihm „den Engel, Leonore“<sup>255</sup> als Befreierin von seinen Ketten erscheinen ließ und durch gebrochene Dreiklangsfiguren einen jubelnden, hoffnungsvollen musikalischen Charakter zeigt. Somit steht Florestans Hoffnungsgedanke in wirkungsvollem Kontrast zu Leonores Verzweiflung. In den Takten 12 bis 15 kommt die melodische Bewegung nochmals durch liegende Streicherakkorde zum Stillstand. Leonore spricht ein letztes Mal a-parte, indem sie sich nur Florestan zuwendet. Der Akzent auf den Liegetönen von Takt 15 bewirkt ein kurzes dynamisches Anschwellen, welches Leonores Worten „Gott steh’ mir bei, wenn er es ist!“ nachdrücklich widerspiegelt. Auffälligerweise ist dies die einzige Stelle, an der Sprache zur Musik erklingt, wodurch die Emotionalität der Textaussage verstärkt wird. Danach gewinnt der bewegtere musikalische Gestus immer größere Bedeutung, musikalischer Ausdruck von Roccas Vorbereitungen zum Graben. Wurde der charakterliche Unterschied der Motive zuvor durch eine klare Differenzierung des Tempos (Vortragsbezeichnung *Poco sostenuto* beziehungsweise *Poco adagio* und *Allegro*) erreicht, so beginnt in den Takten 16 bis 23 eine Temposteigerung vom *Andante con moto* zum *Allegro*. Diese geht mit dem Wechsel vom 4/4-Takt in einen fließenden 6/8-Takt in Takt 16 einher. Die Achtelfigur gliedert sich in eine dreimal anlaufende umspielende melodische Bewegung, bei der den ersten Violinen die Führung zukommt. Diese bewegt sich, wenn auch in der Intervallfolge unterschiedlich, im Ambitus einer Septime  $b1$  und  $as2$ . Als Abschluß des dritten Anlaufs setzt die Melodiestimme zu einem Tritonusprung vom  $c2$  zum  $ges2$  an (T. 22), dessen Spannung sich im folgenden  $f2$  auflöst. Diese spannungsreiche Wendung wird durch das repetierte  $c$  in den Bratschen beziehungsweise das  $as$  in den Celli und Kontrabässen in den Takten 21f. verstärkt, welches bereits zu Beginn in Takt 2 auftrat. Bezeichnete es dort die kalte, unheimliche Stimmung des Kerkers, so wird sein Charakter hier noch eindeutiger durch Roccas Frage „Du zitterst, fürchtest du dich?“ bestimmt. Aus der anfänglichen Wahrnehmung Leonores wird nun eine konkrete Empfindung, nämlich eine physische Re-

<sup>255</sup> Ludwig v. Beethoven: *Fidelio*, S. 120.

aktion auf den Raum. Durch diesen Bogenschluß wird die Verbindung von Raum und seiner Wirkung auf die Emotionen Leonores explizit deutlich. In Takt 23 verändert sich der ursprüngliche Rhythmus in eine Sechzehntelfigur (  ), welche durch den Wechsel zum 4/4-Takt in variativer Veränderung erscheint. Eine rollende Achteltriolen-Bewegung führt in Takt 23 auf das zum Duett überleitende Andantino hin. Somit ist der gesamte Teil ab Takt 16 von einer kontinuierlichen Beschleunigung des musikalischen Gestus getragen, der zielgerichtet in das Duett mündet.

Auf der harmonischen Ebene wird die zweiteilige Anlage des Satzes verstärkt. Die harmonische Bewegung des ersten Teils (T. 1-15) zielt auf eine Kadenzierung von F-Dur nach C-Dur, sie gelangt jedoch erst in den Takten 10/11 zum Abschluß. Ab Takt 12 erhält Leonores Ungewißheit durch den Einbruch nach c-Moll eine klangliche Entsprechung. Wurde im zweiten Abschnitt des Melodrams der Es-Dur-Akkord in Takt 16 über einen Septakkord auf B erreicht, so zeigt sich bereits in Takt 18, daß es sich bei dieser Tonart eigentlich um die Subdominante zu B-Dur handelt, die wegen der Zwischendominante F-Dur als vorübergehende Grundtonart angenommen werden muß. Die folgenden Takte 20 bis 23 enthalten keine vollständige Kadenzbildung. Aber nicht nur das Changieren zwischen der Dur- und Molldominante zu B-Dur der Takte 21/22, sondern auch die Auflösung nach b-Moll in Takt 23 läßt einen eindeutigen Bezug zur Grundtonart vermissen. Mit der Auflösung des verminderten Septakkords auf des nach Ges-Dur (T. 23) wird das tonale Zentrum B-Dur verlassen und durch enharmonische Verwechslung von Ges-Dur nach Fis-Dur eine viertaktige Modulation nach a-Moll, der Grundtonart des folgenden Duetts, eingeleitet. Somit zeigt auch das harmonische Tempo, eine deutliche Beschleunigung, so daß Roccas drängende Arbeitsanweisungen und seine eifrige szenische Aktion die Versunkenheit Leonores immer weiter zurückdrängen. Und auch im weiteren gewinnt der bewegtere Gestus zunehmend an Bedeutung: Während der gesamte erste Abschnitt klare Kadenzverhältnisse erkennen läßt, erhält der gesamte zweite Abschnitt (ab T. 16) durch die überleitenden modulatorischen Wendungen einen vorwärts drängenden Charakter, der erst im nachfolgenden Duett zum Stillstand kommt. Der Rückgriff auf das Zweiunddreißigstel-Motiv (von T. 2) in den Takten 21f. bildet einen wirkungsvollen, unterschwellig pochenden Kontrast zu Roccas Motiv und zeigt Leonores zunehmende Angst. Die besondere musikalische Gestaltung, durch welche der Kontrast von äußerem Zeitverlauf und innerer Wahrnehmung umgesetzt wird, macht den Effekt dieser melodramatischen Szene aus.<sup>256</sup>

<sup>256</sup> Bezogen auf die Figurencharakterisierung der Leonore bleibt die Kerker-Szene der einzige Moment, an dem sie ihre Emotionen unmittelbar zum Ausdruck bringt, auch wenn sie diese noch nicht zu artikulieren, geschweige denn zu reflektieren vermag. Zwar nimmt sie für die Befreiung Florestans jedes erdenkliche Opfer auf sich, doch spricht sie dabei nie von persönlichen Gefühlen, sondern bezeichnet es als „Pflicht der treuen Gattenliebe“ (Ludwig v. Beethoven: *Fidelio*, S. 79.), des „Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme“ (ebda., S. 75.) wird zum Impuls ihrer Aktionen. Versucht man den besonderen Charakter der Leonoren-Figur zu bestimmen, so läßt ihr Handeln ein geradezu idealisiert-humanistisches Lebenskonzept erkennen. Leonore erstarrt zum Prinzip moralischen Handelns. Damit wird die melodramatische Szene zum einzigen Moment unmittelbarer Gefühlsäußerung; sie bestimmt die Ausdrucksqualität und begründet die Funktion der Szene.

#### 4.2.3 Das situative Moment – Webers *Freischütz*

Während in Webers Romantischer Oper *Der Freischütz* an vielen Stellen der Versuch unternommen wird, zeitliche Kongruenzen herzustellen, indem aufeinanderfolgende Szenen auf verbaler Ebene in einen zeitlichen Zusammenhang gebracht werden<sup>257</sup>, ist gerade die Aufhebung der äußeren zeitlichen Zusammenhänge zugunsten des rein innerlichen Erlebnistempos ein Charakteristikum des Wolfsschlucht-Melodrams; es geht nicht darum, realistische Zeitfolgen abzubilden (wie beispielsweise im *Vierjährigen Posten*), sondern um ein traumatisches Erleben wundersamer Vorgänge, welche sich dem rationalen Verständnis entziehen. Wird das zeitliche Ereignistempo der gesamten Wolfsschlucht-Szene (siehe dazu Anhang Seite 269) durch „aus der Ferne“ schlagende Turmglocken konkret auf die Zeitspanne zwischen Mitternacht und der ersten Morgenstunde festgelegt, so stehen die unheimlichen Vorgänge beim Kugelgießen außerhalb jeder physikalischen Zeitvorstellung. Äußerer und innerer Zeitverlauf scheinen ineinander aufzugehen und sich zu durchdringen; das situative Moment, als Charakteristikum einer melodramatischen Szene, erweist sich als paradigmatisch ausgeprägt.

Der Ort, an dem die „geheimen Kräfte der Natur“<sup>258</sup> im Kugelgießen beschworen werden sollen, hat entscheidende Bedeutung, denn wie in den Dialogen deutlich wird, regieren in der Wolfsschlucht dämonische Mächte. Allein die Lage der Schlucht verheißt nichts Gutes: Sie ist mitten im Wald gelegen, von „hohen Gebirgen umgeben“; die steilen Abhänge sind mit „Schwarzholz“ bewachsen, „von einem stürzt ein Wasserfall“, im Vordergrund steht „ein vom Blitz zerschmetterter, verdorrter Baum“. Dieser szenische Ausschnitt der unbelebten Natur wird durch den „Vollmond“ und „zwei Gewitter, die von entgegengesetzter Richtung“<sup>259</sup> heraufziehen, zu einer gespenstisch beleuchteten Kulisse für das weitere Geschehen. Um innerhalb dieses Naturraums Samiel bannen zu können, legt Kaspar einen Kreis aus „schwarzen Feldsteinen“ an, der zum Zentrum der Geisterbeschwörung wird. Sobald der Pakt zwischen Samiel und Kaspar beschlossen ist, erscheint in der Mitte des Kreises anstelle von „Adlerflügel, Totenkopf, Gießkelle und Kugelform ein Herd mit glimmenden Kohlen“ zum Kugelgießen. Nach dem Kugelsegen, der den Beginn des Melodrams einleitet, zieht eine „Wolke über den Mondstreif“, so daß nur noch das „Herdfeuer“, die „Augen der Eule“ und das „faule Holz des Baums“ den schaurigen Ort beleuchten: Kaspar beginnt mit dem Gießen der Freikugeln. Dabei löst jede gegossene Kugel ein szenisches Ereignis aus: „Waldvögel, ein schwarzer Eber“ und „Sturm“ sind mit den ersten drei Kugeln verbunden, danach folgen „funkenwerfende Räder“ und die „wilde Jagd“. Das Aufeinandertreffen zweier Gewitter beim Guß der sechsten Kugel zeigt die Entfesselung der Naturgewalten und kündigt das Erscheinen Samiels an, der mit der gegossenen siebten Kugel auftritt. Entscheidend innerhalb der immer bedrohlicher werdenden Spukerscheinungen sind ihre Auswirkungen auf Kaspar und Max. Die Unmittelbarkeit der Reaktionen innerhalb der melodramatischen Szene wird insbesondere durch die dra-

<sup>257</sup> So wird beispielsweise im Dialog zwischen Agathe, Ännchen und Max im 2. Aufzug/3. Auftritt deutlich, daß der mit einer von Kaspar geborgten Freikugel geschossene Bergadler im 1. Aufzug/5. Auftritt und das Herunterfallen des Bilds zum gleichen Zeitpunkt stattgefunden haben.

<sup>258</sup> Carl Maria v. Weber: *Der Freischütz*, S. 121.

<sup>259</sup> Ebda., S. 211.



maturgische Konzeption verstärkt, die Zusammenhänge des Kugelgießens bereits vorher im Text zu erläutern. So erfährt Max im vorhergehenden Dialog von Kaspar den Ablauf:

Fasse Mut! Was du auch hören und sehen magst, verhalte dich ruhig. Käm' vielleicht ein Unbekannter, uns zu helfen, was kümmert's dich? So etwas sieht ein Gescheiter gar nicht!<sup>260</sup>

Kaspar deutet aber nicht nur die übernatürlichen Erscheinungen an, die mit dem Auftritt Samiels einhergehen, sondern auch die Gefährlichkeit des Vorgangs:

Kaspar: „Willst du selber gießen?“

Max: „Nein! Das ist wider die Abrede.“

Kaspar: „Nicht? So bleib außerhalb des Kreises, sonst kostet's dein Leben!“<sup>261</sup>

Da der bedrohliche Verlauf des Kugelgießens bereits dialogisch antizipiert wurde, kann innerhalb des Melodrams auf eine textliche Erklärung verzichtet und der Schwerpunkt der Darstellung auf die emotionale Reaktion der beiden Protagonisten gelegt werden. Dabei wird neben den Bildern und Geräuschen durch „Gewitter“ und „aus der Erde schlagende Flammen“<sup>262</sup> auch das Fühlen von Max und Kaspar angesprochen, wodurch ein unmittelbares Erleben einer alptraumartigen Situation dargestellt wird, die von allen Sinnen Besitz ergreift und sich jeglichem rationalen Verständnis entzieht. Der gesprochene Text beschränkt sich nahezu ausschließlich auf Kaspars Zählen der gegossenen Kugeln. Das zurückgeworfene Echo verleiht den Worten zusätzlich einen räumlichen Effekt: Es suggeriert die Tiefe der Felsenschlucht und damit die Ohnmacht von Max und Kaspar innerhalb der tobenden Naturkatastrophe. Ab der dritten Kugel beginnt bei Kaspar der Prozeß der Verunsicherung, denn er „stutzt und zählt“ dann erst weiter; im folgenden wird sein Zählen immer „ängstlicher“. Danach ergreift auch den erfahrenen Kugelgießer blankes Entsetzen, er „zuckt und schreit“. Bei der siebten Kugel ruft Max zusammen mit Kaspar, dessen Mut zunehmend schwindet, Samiel beim Namen. Zuvor hatte Kaspar bereits auf die Gefahr des Augenblicks hingewiesen:

Nicht ohne Widerstand schenken verborgene Naturen den Sterblichen ihre Schätze. Nur wenn du mich selbst zittern siehst, dann komm mir zu Hilfe und rufe, was ich rufen werde, sonst sind wir beide verloren.<sup>263</sup>

Somit ist als eigentlich wichtigster Bestandteil der Reaktionen Max' und Kaspars die pantomimische Ausdrucksebene anzusehen: Gestik, Mimik und die Anweisungen an den sprachlichen Ausdruck bezeichnen die unmittelbare Reaktion auf den szenischen Tumult und lassen die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber „dem Umgarnen finstrer

<sup>260</sup> Ebda., S. 241.

<sup>261</sup> Ebda.

<sup>262</sup> Ebda., S. 254f.

<sup>263</sup> Ebda., S. 241.

Mächte<sup>264</sup> erkennen. Die effektvollste Stelle des Melodrams ist der Auftritt Samiels, denn im Augenblick seiner Erscheinung bricht das Unwetter ab, der Lärm verklingt. Max, der während des Sturms mitten in den Zauberkreis geschleudert wurde, „springt aus dem Kreis und faßt einen Ast des verdorrten Baumes“. Mit der siebten Kugel verwandelt sich der Baum in Samiel selbst, doch Max „schlägt ein Kreuz und stürzt zu Boden“. Während Kaspar regungslos am Boden liegen bleibt, richtet sich Max „konvulsivisch“ auf, physisch und psychisch noch vollständig von dem teuflischen Treiben mitgenommen.

Damit läßt sich das Ineinander-Fließen von äußerer und innerer Zeitebene erkennen. Dies funktioniert aber nur, weil der äußere Zeitverlauf (bestehend aus Kugelgießen und Spukerscheinungen) alle realen Zeitverhältnisse außer Kraft setzt. Simultan dazu beginnt das innere Erlebnistempo der beiden Protagonisten immer stärker von den äußeren Vorgängen angeregt zu werden: Die Zeit inneren Erlebens wird zur beherrschenden Zeiterfahrung äußerer Vorgänge. Der Zusammenbruch von Max und Kaspar am Schluß der Szene, Zeichen von Ohnmacht und Ergriffenheit, ist szenischer Ausdruck der aufgehobenen Zeitebenen.

Die musikalische Umsetzung des skizzierten Szenenkonzepts gliedert sich in sechs Abschnitte und beginnt mit einer chromatisch aufsteigenden, den Intervallraum eines Tritonus (a-dis) umfassenden Baßlinie, die der Beschwörungsformel Kaspars eine unheimliche Wirkung verleiht. Doch bereits in Takt 12 beginnt ein Streichertremolo, dessen flirrende Wirkung durch die vom gis zum f reichende Tonleiter der Flöte in Zwei- und dreißigstel-Notenwerten schrill unterstrichen wird. Die geringe harmonische Bewegung, welche durch den liegenden Orgelpunkt a entsteht, geht in den Takt 15 bis 18 durch das vorübergehende h im Baß in einen verkürzten Dominantseptmonakkord auf e über, wodurch a-Moll als Grundtonart dieses Teils eine eindeutige Bestätigung erfährt. Doch bereits im nächsten Abschnitt ab Takt 29 beginnt, bedingt durch die Temposteigerung in ein *Poco più moto*, die dynamische Steigerung vom *Pianissimo* ins *Fortissimo* und eine bewegtere Harmonik, eine erste Spannungssteigerung. Eine wellenartig verlaufende punktierte Melodiebewegung von b zum fis, die ab Takt 31 vom b bis zur großen Sept a in Takt 33 aufsteigt, aber erst durch die Wiederholung des Motivs (ab T. 34) zum b aufgelöst wird, bestimmt das Motiv der Bässe (tiefe Streicher und Fagott). Während die übrige Streichergruppe durch Akkordrepetitionen eine Stützfunktion übernimmt, verstärken Klarinetten und Trompeten durch ihr abfallendes Sekundmotiv den aufgepeitschten Charakter der Melodiebewegung. Ab Takt 39 wird die Melodie auf eine pendelnde Bewegung von b nach fis verknüpft und dreimal wiederholt, so daß die melodische Bewegung zu stagnieren droht; Akzentuierungen auf der ersten und zweiten Takthälfte unterstreichen die bedrohliche Wirkung. Auch die Harmonik reduziert sich dadurch auf den Wechsel zwischen einem B-Dur-Akkord und dem verminderten Septakkord auf fis.

Der dritte Teil beginnt in Takt 44 mit einer melodischen Wellenbewegung der Streicher, im Ambitus einer Quinte von d1 bis a1, die sich ab Takt 50 in eine abfallend-wellenartige Quintbewegung von b2 nach e2 umkehrt. Ab Takt 52 fällt die stürmische Sechzehntelbewegung in den punktierten, stehenden Rhythmus des zweiten Teils zu-

<sup>264</sup> Ebda., S. 108f.

rück; oktavierte Flöten verleihen dem martialischen Gestus der Streicher eine schrille Klangwirkung. Durch die verstärkte Verwendung von verminderten (Sept)-Akkorden ab dem Takt 50 wird auf die Bestätigung eines tonalen Zentrums verzichtet. Waren die vorhergehenden Teile in sich harmonisch abgeschlossen, so beendet nun in Takt 59 ein verkürzter Septakkord auf g den Abschnitt mit einer stehenden Dissonanz.

Der folgende vierte Teil beginnt mit einer klaren Kadenzierung nach c-Moll über die Dominante G-Dur in den Takten 60f.; rollende Akkordbrechungen in Triolenbewegung lassen zunächst eine Vereinfachung der melodischen und harmonischen Struktur erkennen, die aber bereits ab Takt 64 durch das punktierte Motiv der Flöten mit schnellen Vorschlägen gestört wird. Im folgenden macht sich durch Punktierungen eine zunehmende rhythmische Störung in beinahe allen Stimmen bemerkbar.

Der fünfte Abschnitt (T. 72) hebt sich vor allem durch den Wechsel in einen 6/8-Takt von den vorhergehenden ab. Der klaren Gliederung dieses Abschnitts durch die beiden Chorstrophen wird durch „Hundegebell und Wiehern in der Luft“ eine außermusikalische Geräuschkulisse beigeordnet. In diesem Teil dominiert die Bläsergruppe: allerdings erscheint die Jagdmotivik der Hörner durch die dazu tretende Harmonik der übrigen Bläser empfindlich gestört. So wird in Takt 79 der Septakkord auf as nicht regulär aufgelöst, sondern in einen verminderten Septakkord zu gis weitergeführt. Die monotone Deklamation des Chors der wilden Jagd auf dem as wird durch den gleichbleibenden Rhythmus der Bläser unterstrichen, dessen Betonung auf der zweiten Takthälfte ab den Takten 87/88 mit der harmonischen Dissonanz zusammentrifft, wodurch diese noch verstärkt wird. Die ständige Abfolge unaufgelöster Akkorde verleiht der vorüberziehenden „wilden Jagd“ einen abgehetzten Klangcharakter. Da das Aussparen harmonischer Auflösungen das harmonische Empfinden irritiert, wird die Dissonanz zur ausdruckssteigernden Klangfarbe.

Der folgende sechste Teil (ab T. 109) geht übergangslos in den siebten Teil (ab T. 144) über und zeigt die zunehmende musikalische Entfesselung. Eine letzte Tempobeschleunigung wird durch die Vortragsbezeichnung *presto* angezeigt und durch den Wechsel in einen *Alla-breve*-Takt zusätzlich unterstützt. Die melodische Linie tritt gegenüber wilden Akkordbrechungen, Tonleiterskalen, Sequenzierungen kleinster Motivateile und Tonrepetitionen zurück. Eine klangliche Massierung durch den gesamten Orchesterapparat weist auf den Beginn einer finalen Schlußsteigerung hin. Ab Takt 134 läßt sich eine Verdichtung zum homophonen Block feststellen, der die Beweglichkeit der Einzelstimmen untergeordnet werden. Parallel dazu tritt ab Takt 132 die Sammel zugeordnete Grundtonart c-Moll, die in den Takten 109 bis 113 durch f-Moll und G-Dur kadenzierend bestätigt wird, als tonales Zentrum zurück. Als Höhepunkt der harmonischen Verunsicherung erscheint in den Takten 142f. der verminderte Septakkord auf a, der ab Takt 144 in einen verminderten Septakkord auf gis geführt wird; danach bricht die komplexe harmonische Struktur ab. Es folgt eine Coda (T. 147-165); innerhalb dieser wird fis-Moll durch deren Dominante Cis-Dur eindeutig als Grundtonart bestätigt. Die befreiende Wirkung, die sich aus der überraschenden Rückführung in eindeutige tonale Verhältnisse ergibt, erhält durch die melodisch-rhythmische Bewegung zusätzliche Unterstützung: Tremoli anstelle der Synkopierungen von Takt 134 sowie die Reduzierung der Melodiebewegung auf kadenzierende Wendungen wirken sich besänftigend auf den aufgewühlten Klangcharakter der Orchesterfantasie

aus. Die Szene endet mit einem dumpfen fis-Moll-Akkord im Pianissimo, dem harmonischen Ausgangspunkt der Wolfsschlucht-Szene. Den entscheidenden Wendepunkt bilden also die Takte 142f. Zeichnete sich zuvor durch Satzstruktur, Orchestrierung und Harmonik ein groß angelegter Spannungsbogen ab, so wird in diesen zwei Takten durch den verminderten Akkord auf a, in Unterstützung mit der Verdichtung der Stimmen, die Spannung zum Höhepunkt getrieben. Die aufgestaute Energie kann sich nicht sofort entladen und wird zunächst (T. 144-147) in einen verminderten Septakkord auf gis geführt. Erst danach findet eine Auflösung nach fis-Moll statt; die tobende Natur besänftigt sich – die harmonische Entwicklung findet ihre Entsprechung in der szenischen Aktion. Damit erweist sich fis-Moll als Tonart der „nächtlichen, aber doch vom Bösen zunächst noch unberührten Natur“<sup>265</sup> als tonaler Rahmen der melodramatischen Szene:

<b>fis-Moll</b>	Geisterchor
c	Beschwörung Kaspars und Auftritt Samiels
Es	Auftritt von Max
a	Vision von Agathe
c	Max klettert hinab
-----	
	Melodram/Beginn des Kugelgießens:
a	erste Kugel
c	sechste Kugel
	⇒ verminderter Septakkord
auf fis	⇒ Erscheinen Samiels
<b>fis</b>	Max springt aus dem Kreis/Kreuzzeichen <sup>266</sup>

Doch die Eigenständigkeit der Orchesterfantasie darf nicht dazu verleiten, die Ebene des Textes zu vernachlässigen, wie es folgende Beschreibung nahelegt:

Im [...] ‚Melodram‘ überschriebenen Teil fällt darüber hinaus eine stetige rhythmische und tonale Präzisierung auf: was wie ein Melodram beginnt [...], entwickelt sich nach und nach zu einem völlig vom gesprochenen Text sich lösenden Orchestergemälde, das [...] seine Eigenständigkeit gewinnt und einzig die Vorgänge beim Kugelgießen beschreibt.<sup>267</sup>

<sup>265</sup> Arno Semrau: Studien zur Typologie und zur Poetik der Oper, S. 122.

<sup>266</sup> Während jedoch in den beiden Max-Arien der Samiel-Akkord als Zeichen der Vereinnahmung durch das Böse nach c-Moll geführt wurde, findet im Melodram der Wolfsschlucht erstmals eine Auflösung des verminderten Septakkords nach fis-Moll statt: Der Bann des Bösen scheint bereits gebrochen, denn Max vermag es, bevor er Samiel die Hand zum Zeichen des Teufelspakts reicht, das erlösende Kreuzzeichen zu schlagen. Damit tritt die göttliche Vorsehung, welche im wunderbaren Umlenken der siebten Freikugel beim Probeschuß erkennbar wird, bereits am Ort des teuflischen Treibens selbst deutlich hervor.

<sup>267</sup> Wolfgang Michael Wagner: C. M. v. Weber und die deutsche Nationaloper, S. 118.

Da sich das äußere Geschehen den beiden Protagonisten als raum-zeitliche Erfahrung präsentiert, welche die Sinneswahrnehmungen bis zur Überreizung stimuliert, erscheint ihr physischer Zusammenbruch am Ende der Szene als vollständige Vereinnahmung der inneren Emotionen durch die äußeren musikalisch und szenisch dargestellten Vorgänge. Die Ereigniszeit der Szene (sie reicht von Mitternacht bis zum ersten Glockenschlag) wird dadurch gesprengt: Geistererscheinungen und subjektive Wahrnehmungszeit stehen außerhalb einer definierbaren Zeitvorstellung, denn „Innenwelt und Außenwelt drohen zu verschwimmen“<sup>268</sup>; der psychische Zerfall von Max' Persönlichkeit erscheint als Konsequenz auf diese nächtlichen Erlebnisse. Der entscheidende dramatische Moment in diesem Melodram liegt also nicht darin, ein gespenstisches Bild als Szenerie möglichst plastisch zu modellieren, sondern die sinnlich erfahrbare Wirkung des äußeren Geschehens auf Max und Kaspar vorzuführen.<sup>269</sup>

#### 4.3 Zusammenfassung

Wie am Zusammenhang von äußerer Lokalisierung und psychischer Befindlichkeit einer Figur deutlich wird, besitzt der Raum innerhalb der melodramatischen Szene die Funktion, einen inneren Spannungsmoment szenisch präsent zu machen und dadurch optisch zu konkretisieren. Für die dramatische Verdichtung zu einem emotionalen Spannungsmoment ist jedoch auch der zeitliche Faktor entscheidend. Die dramaturgische Konzeption einer melodramatischen Szene gründet sich dabei auf die konventionellen Zeitstrukturen innerhalb der Oper, die in der Folge von Dialog, Melodram, Rezitativ und Arie das kontinuierliche Abrücken vom äußeren Zeitverlauf erkennen lassen – also immer weiter in ein subjektives, inneres Zeitempfinden umschlagen. Die melodramatische Szene steht innerhalb dieses Zusammenhangs zwischen beiden zeitlichen Wahrnehmungsebenen, denn fortlaufende äußere Handlung und beginnende innere Handlung sind gleichzeitig repräsentiert: Vorwärtsstrebender äußerer Zeitverlauf und innere Zeitwahrnehmung der involvierten Figur treten dabei in einen deutlichen Dualismus. Der emotionale Spannungsmoment erscheint als unmittelbare Wirkung der raum-zeitlichen Konzeption einer melodramatischen Szene.

<sup>268</sup> Dieter Schnebel: Die Wolfsschluchtszene des *Freischütz*, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper, S. 77.

<sup>269</sup> Es bleibt der Inszenierung vorbehalten, die theatralen Bilder szenisch umzusetzen oder allein auf den musikalischen Spannungsbogen der Orchesterfantasie zu vertrauen. Entscheidend ist aber in jedem Fall die Umsetzung einer dramatischen Steigerung, denn diese wird sowohl durch die musikalischen Mittel, als auch in den Regieanweisungen zu den einzelnen Erscheinungen offensichtlich. Nur wenn die Erscheinungen der Wolfsschlucht als unmittelbares Erlebnis der beiden Protagonisten vorgeführt werden, können sie zur theatralen Wirklichkeit werden. Das Tongemälde der Wolfsschlucht entspricht dabei nicht mehr den Maßgaben einer „romantischen Seelenmalerei“ (Klaus Peter Richter: Die Orchestrierung im *Freischütz*, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper, S. 43) und kann aufgrund der Farbigkeit seines Klangkolorits nicht mehr als Umsetzung einer „unheimlichen Klangwirkung“ (ebda., S. 46) gedeutet werden. Vielmehr erhält es durch die raum-zeitliche Situierung eine konkrete außermusikalische Bedeutung zugewiesen, wobei erst die Überlagerung der beiden Ereignisverläufe den dramatischen Moment aktionaler Hilfslosigkeit und emotionaler Verunsicherung bedingt (vgl. Jürgen Schläder: Experimentelle Klangbilder, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper, S. 58).

Wie die Analysen dieses Kapitels gezeigt haben, können äußere und innere Handlung zwar in unterschiedliche Abhängigkeitsverhältnisse treten, doch ohne dabei einen anderen dramatischen Effekt zu bewirken. So bestimmt beispielsweise in den melodramatischen Szenen aus *Fidelio*, aber auch aus *Fierrabras*, dem *Wildschütz*, dem *Vierjährigen Posten* und der *Giuditta* der äußere Handlungsablauf den inneren; dieser tritt aufgrund des fortschreitenden äußeren Ereignisses in seiner Gewichtung zurück. Für die Dauer der melodramatischen Szene stellt sich ein situatives Moment ein, in dem beide Handlungsebenen kontrastiv einander gegenüber gestellt werden; die Zeitzusammenhänge scheinen sich aufzuheben. Doch auch in den Melodramen aus *Hans Heiling*, *Des Teufels Lustschloß* und dem *Schloß am Ätna* ist dieser Effekt zu beobachten. Hier wird die äußere Ereigniszeit durch die Überlagerung mit der subjektiven Erlebniszeit für einen Moment ausgehebelt und tritt zurück.

Das situative Moment wird geradezu paradigmatisch an den Reaktionen von Max und Kaspar aus dem *Freischütz* erkennbar, denn die Überlagerung zweier, an dramatischer Bedeutung völlig gleichwertiger Handlungsebenen ruft für einen Augenblick einen zeitlichen Schwebezustand hervor, der sich äußerlich im Chaos der teuflischen Vorgänge beim Kugelgießen, innerlich im physischen Zusammenbruch und in der Sprachlosigkeit beider Figuren widerspiegelt.

Neben den drei skizzierten Möglichkeiten, zeitliche Verläufe einzufangen, tritt der melodramatische Effekt aber auch dann ein, wenn zwei innere Erlebniszeiten aufeinander treffen, wie es bei der Verwendung von charakteristischen Motiven der Fall ist und wie es bereits die Beispiele in Kapitel 3.3 verdeutlicht haben. Während die beiden Zeit- und Handlungsebenen bei melodramatischen Szenen, die mittels Inzidenzmusik oder programmatischer Musik gestaltet sind (siehe Kapitel 3.1 und 3.2), auf zwei in der Gegenwart simultan ablaufende Ereignisse verteilt sind, wird bei der Verwendung von charakteristischen Motiven ein Divergieren der Zeitebenen deutlich. Der Gegenwart einer unmittelbaren emotionalen Äußerung (durch Sprache) wird durch motivische Reminiszenz die Vergangenheit (durch Musik) gegenübergestellt. Diese erscheint aus der Sicht der Gegenwart in einem neuen musikalischen und inhaltlichen Zusammenhang (vgl. die Beispiele aus *Schweizerfamilie*, *Mignon*, *Fledermaus* sowie aus *La traviata*); der spontane Emotionsschub wird dadurch aufgeweicht. Doch während in der geschlossenen Form die Kontemplation auf die musikalische Ausformulierung gegensätzlicher musikalischer Gesten ausgerichtet ist, bleibt dies der melodramatischen Szene aufgrund ihrer Konzeption versagt: Thematisiert wird also auch durch dieses musikalische Gestaltungsprinzip ein Spannungshöhepunkt gegensätzlicher Affekte, bei dem die Divergenz von Gegenwart und Vergangenheit einen vorübergehenden zeitlichen Schwebezustand bewirkt.

Das situative Moment, welches sich durch das Aufeinanderprallen zweier Handlungsverläufe ergibt – unabhängig von der Tatsache, ob diese zeitlich simultan oder divergierend auftreten –, erweist sich somit als einzig möglicher dramatischer Effekt, welcher innerhalb einer melodramatischen Szene theatral umgesetzt werden kann. Somit gilt es, die musiktheatralen Bedingungen und musikdramatischen Möglichkeiten der melodramatischen Szene, welche sich durch das begrenzte raum-zeitliche Konzept ergeben, innerhalb ihrer kurzen historischen Zeitspanne von etwa siebzig Jahren in einen sinnvollen historischen Zusammenhang zu stellen.

## 5 Poetik der melodramatischen Szene

Bei der Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten der musikalischen Mittel einer melodramatischen Szene, welche zur Vermittlung von Räumen eingesetzt werden können, erweist sich der zeitliche Kontext romantischer Instrumentalmusik und Sinfonik insofern als relevant, als auch die Programmsinfonien in der Nachfolge von Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) beziehungsweise die Sinfonischen Dichtungen, wie sie Liszt nach 1848 aus der Ouvertüren-Gattung entwickelt hatte, eine enge Verbindung von Musik und außermusikalischem Inhalt zeigen. Während jedoch in der programmatischen Instrumentalmusik durch die Sprachfähigkeit der Musik charakteristische Eindrücke, Erlebnisse und Bilder umgesetzt werden können, haben die Einzeldarstellungen gezeigt, daß in melodramatischen Szenen Sprache, referentielle Deutungsfunktionen, Pantomime und theatrale Umsetzung unmittelbare Verständnisgrundlage innerhalb eines engen, dabei aber sehr komplexen dramaturgischen Konzepts bleiben: Die theatrale Vergegenwärtigung eines äußeren Ereignisses ist fester inhaltlicher Bestandteil, auf dem die musikdramatische Grundsituation einer melodramatischen Szene aufbaut; ohne sie könnte in diesem historischen Kontext der Wirkungseffekt zweier simultan verlaufender Ausdrucksebenen nicht erreicht werden.<sup>270</sup> Die seelische Zerrissenheit, als Charakterisierungsmoment einer Figur, findet dabei stets in der Raumkonzeption eine äußere, szenisch sichtbare Verankerung. Gleichgültig, um welches Kompositionsprinzip es sich handelt, bleibt die musikalische Ebene von einer räumlich-szenischen Situierung abhängig. Der Raum erweist sich nicht nur musikalisch als eine Hilfskonstruktion, sondern auch musikdramaturgisch. In diesem Zusammenhang erhalten die illustrierenden Bühnenbilder des 19. Jahrhunderts, die oftmals „auf optischen Effekt und Prachtentfaltung“<sup>271</sup> hin angelegt waren, auch eine sinnstiftende Bedeutung, denn eine über die textliche und musikalische Ebene hinausreichende szenische Deutung würde den Inhalt jeder einzelnen Aussageebene verwischen. Die szenische Darstellung der „äußeren Erscheinung der Dinge“<sup>272</sup> war damit unmittelbare Verständnisgrundlage und gleichzeitig fester Bestandteil eines musiktheatralen Kunstwerkes.

Innerhalb dieser festgefügtten musikdramatischen Konzeption kann die Verwendung charakteristischer Motive als interessanteste Gestaltungsmöglichkeit bewertet werden, mit deren Ausdrucksmöglichkeiten ausgiebig experimentiert wurde. Die melodramatischen Szenen aus Marschners *Hans Heiling* und Hoffmanns *Undine* (siehe Kapitel 3.4.3) machen jedoch deutlich, daß es sich kompositorisch um eine Sackgasse handelt. Zwar können durch die Motive simultan verlaufende, gegensätzliche Affekte musikalisch dargestellt werden, wodurch die Figur an charakterlicher Tiefe gewinnt, doch eine Entwicklung über den Spannungsmoment hinaus ist nicht möglich. Selbst wenn

<sup>270</sup> Semrau weist in seinen Ausführungen zum *Freischütz* darauf hin, daß selbst ein so komplexes Tongemälde wie das Melodram der Wolfsschlucht vom „szenischen Verlauf inspiriert ist, ja vielmehr mit diesem eine Einheit bildet“ (Arno Semrau: Studien zur Typologie, S. 135.).

<sup>271</sup> Vgl. Oswald Georg Bauer: Das Sichtbare in der Oper, in: Oper von innen (Hg. von Bernbach/ Konold), S. 150.

<sup>272</sup> Ebda.

zwei innere, zeitlich divergierende Handlungsebenen aufeinandertreffen, wie es bei der Verwendung charakteristischer Motive gegeben ist, vermag es die melodramatische Szene nur kurzzeitig, einer psychologischen Dimension des Figurencharakters Entfaltungsraum zu verleihen<sup>273</sup> (vgl. die Beispiele aus *La traviata* und Lortzings *Undine*).

Sobald der Anspruch gestellt wird, die Entwicklung einer Figur nachvollziehbar zu machen, ist die melodramatische Szene nicht als geeigneter Darstellungsstil zu bewerten, denn Vertiefung und Weiterführung musikalischer Gedanken, um charakterliche Widersprüche formulieren und vermitteln zu können, bleibt allein der motivisch-thematischen Arbeit vorbehalten. Nur durch sie ist es möglich, unbewußt ablaufende Vorgänge zu entwickeln und dadurch einer Figur zu einem neuen Bewußtseinsstand zu verhelfen, was aber aufgrund der eingeschränkten Zeitzusammenhänge der melodramatischen Szene (siehe Kapitel 4) nicht möglich ist. Damit erweist sich der Raum für das Verständnis der musikalischen Ebene als unverzichtbar und läßt neben dem nicht variierbaren dramatischen Ausdrucksgehalt einer melodramatischen Szene die eng gefaßte Konzeption erkennen. Das Melodram innerhalb der Oper bleibt aufgrund dieser Gebundenheit der Gestaltungsmöglichkeiten an außermusikalische Darstellungsmittel, beziehungsweise aufgrund seines eindimensionalen dramatischen Wirkungseffekts dem Rezitativ und anderen geschlossenen Formteilen unterlegen, weshalb auch alle Versuche, es als Rezitativersatz zu funktionalisieren (siehe Kapitel 3.4.4), scheitern mußten.

Die Unmöglichkeit, musikalisches Material innerhalb einer melodramatischen Szene ausführlich zu entwickeln, beziehungsweise die Abhängigkeit des musikalischen Materials von außermusikalischen Hilfsmitteln begründen Wagners ablehnende Haltung gegenüber dem Melodram.<sup>274</sup> Bezogen auf den zeitlichen Verlauf hat dieser Zusammenhang zur Folge, daß allein Rückgriffe in die Vergangenheit möglich sind. Eine Motivilk, die jedoch in die Zukunft gerichtet sein soll und somit auf zukünftige Entwicklungen des Handlungsgeschehens vorausweist, wie es die Leitmotivtechnik in Wagners *Ring des Nibelungen* ermöglichte, bleibt innerhalb einer melodramatischen Szene unrealisierbar.

Das Auftreten der melodramatischen Szene innerhalb der Opern des frühen 19. Jahrhunderts steht dabei im Zusammenhang mit dem Figurenkonzept innerhalb des romantischen Musiktheaters. Sind die Helden in Glucks Reformopern und insbesondere in Mozarts *Zauberflöte* (1791) als beispielhafte Charaktere zu beschreiben, deren „vorbildlich beispielhaftes Handeln“<sup>275</sup> Widerspiegelungen eines ideellen Gedankenguts

<sup>273</sup> In diesem Zusammenhang soll nochmals darauf hingewiesen werden, daß sich die Motivstruktur einer melodramatischen Szene von den Bendaschen Bühnenmelodramen grundlegend unterscheidet. Wie bereits der einleitende Vergleich in Kapitel 2 deutlich gemacht hat, ist die musikalische Ebene dort auf die sprachliche, szenische und pantomimische Erklärungsfunktion angewiesen. In der melodramatischen Szene hingegen treten charakteristische Motive auf, die, einmal konnotiert, bei ihrem weiteren Auftreten verständlich sind und darüber hinaus eine inhaltliche Erweiterung der gegenwärtigen Situation enthalten. Was durch die Ausdrucksmittel des frühen 19. Jahrhunderts an inhaltlicher Deutung möglich ist, kann nicht auf das Bendasche Bühnenmelodram übertragen werden. Aus diesem Grund sind auch die eingangs erwähnten Interpretationsversuche, in denen Benda als unmittelbarer Vorläufer thematischer Psychologisierung bezeichnet wird, grundlegend zu revidieren.

<sup>274</sup> Dennoch ist Wagners Konzertmelodram *Gretchens Gebet* ein Beweis seiner Auseinandersetzung mit den kompositorischen Möglichkeiten.

<sup>275</sup> Bernd Göpfert: Stimmtypen und Rollencharaktere, S. 17.



sind, so muß eine Erweiterung dieser Figuren- und Charakterdarstellung auch das Rollenbild ändern. Während im deutschen Idealismus und in der Klassik ein charaktervoller Mensch kraft der eigenen Vernunft seine Lebensprinzipien zu formulieren vermag, ohne dabei gegen moralische und ethische Grundsätze zu verstoßen, entwickelte sich im 19. Jahrhundert ein Charakterbild, das nicht die tugendhaften, sondern die menschlichen Züge einer Figur in den Vordergrund stellt. Benedix schreibt, daß eine Opernfigur „mit allen Triebfedern ihres Handelns, mit all den Ursachen ihres individuellen Wesens“<sup>276</sup> gestaltet werden muß. Doch die freie Entfaltung einer Figur ist durch die Außenwelt eingeschränkt und wird oftmals sogar durch diese verhindert; der Mensch erscheint übergeordneten Mächten hilflos und oftmals willkürlich ausgeliefert. Die Einflüsse können sich dabei als göttliche oder überirdische Macht beziehungsweise als politische oder gesellschaftliche Zwänge äußern, immer erscheinen sie jedoch als „Zwiespalt“<sup>277</sup> zwischen dem Individuum und seiner Umwelt.

Diese Konstellation wirkt, ausgehend von Frankreich, etwa bis zum mittleren 19. Jahrhundert sowohl in der Großen deutschen Oper, in der Komischen Oper, im Singspiel, in der Operette, als auch in der französischen Opéra comique maßgeblich auf die Figurerdisposition ein. Gerhard beschreibt diese Konzeption des männlichen Protagonisten folgendermaßen:

Im Mittelpunkt einer Oper steht ein sentimentaler Liebhaber, für den seine subjektive Befindlichkeit absoluten Vorrang vor äußeren Ereignissen hat, und der sich so ständig Situationen ausgesetzt sieht, in denen er die ihm von der objektiven Lage abverlangten Entscheidungen nicht oder nur widerwillig treffen kann.<sup>278</sup>

Zu bemerken ist eine Veränderung im Bild des Helden: nicht mehr strahlend und über alle Zweifel erhaben, sondern zweifelnd und uneins mit sich und der Umwelt ist er Opfer seiner Gefühle und seiner Sensibilität für die Diskrepanz von Sein und Wirklichkeit. Die Figur erweist sich in diesem Kontext als handlungsunfähig; ihre „irdische, oftmals auch metaphysische Heimatlosigkeit“<sup>279</sup> macht sie zum Außenseiter innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Die Entwicklung dieses Heldenbilds innerhalb des Musiktheaters wird dabei von Gerhard insbesondere mit der französischen Comédie larmoyante in Verbindung gebracht.<sup>280</sup> Tenorpartien wie Arnold in Rossinis *Guillaume Tell* oder Alfredo in Verdis *La traviata* können dabei als exemplarische Vertreter dieses Figurentypus angeführt werden. Während die Helden in der Grand Opéra meist der Katastrophe nicht entgehen, können beispielsweise in einem Singspiel (zum Beispiel im *Vierjährigen Posten*) oder innerhalb der Großen deutschen Oper (zum Beispiel im *Freischütz*) überirdische Mächte, der Glaube an eine göttliche Weltordnung beziehungsweise ein bürgerlicher Verhaltenskodex (zum Beispiel im *Wildschütz*) das Moment der Verzweiflung als ein vorübergehendes erscheinen lassen.

<sup>276</sup> Roderich Benedix: Über das Verhältnis des Musikalischen zum Dramatischen, S. 171.

<sup>277</sup> Siegfried Goslich: Die deutsche romantische Oper, S. 185.

<sup>278</sup> Anselm Gerhard: Verstädterung der Oper, S. 93.

<sup>279</sup> Christoph Nieder: Von der *Zauberflöte* zum *Lohengrin*, S. 137.

<sup>280</sup> Vgl. Anselm Gerhard: Verstädterung der Oper, S. 94.

Die beschriebene charakterliche Disposition einer Figur wurde dabei auf verschiedene Rollenfächer übertragen. Obwohl sich eine stärkere Übernahme dieses Figurenkonzpts innerhalb des Tenorfaches als Haupthandlungsträger feststellen läßt (beispielsweise Max im *Freischütz* oder Hugo in Lortzings *Undine*), zeigen auch Charaktere wie Florinda in *Fierrabras* oder Hans Heiling in Marschners gleichnamiger Oper, daß diese Figurenkonzeption ein verbreitetes Phänomen war, das insbesondere durch die melodramatische Gestaltung eine adäquate musiktheatrale Umsetzung fand. Diese nun offensichtlich werdende Spaltung eines Figurencharakters in den Opern des 19. Jahrhunderts weist auf Mozarts Opernwerke, insbesondere seine *Zauberflöte*, aber auch auf Beethovens *Fidelio* zurück. In diesen Werken tritt bereits die Überwindung idealisierter Figurentypen zugunsten der Darstellung „widersprüchlicher Wesen“, deren „Hoffnungen, Sehnsüchte und Utopien“<sup>281</sup> keineswegs immer Erfüllung finden, deutlich hervor.

Im Rahmen der beschriebenen Figurendarstellung im frühen 19. Jahrhundert erweist sich die melodramatische Szene als eine dramatische Kernszene, bringt sie doch auf engstem Raum widerstrebende Gefühle beziehungsweise den seelischen Tiefpunkt einer Figur zum Ausdruck, so daß die wenigen Takte melodramatischer Gestaltung zum Moment höchster dramatischer Spannungsverdichtung werden. Überblickt man die untersuchten melodramatischen Szenen, so stellt man fest, daß sie dabei ausnahmslos nicht nur genau den jeweiligen dramatischen Grundkonflikt fokussieren, sondern darüber hinaus den emotionalen Höhepunkt innerhalb der Figurencharakterisierung enthalten. So werden beispielsweise Leonore, Florinda, Adelheid, aber auch Max, Hans Heiling und Huldbrand in den melodramatischen Szenen auf dem Höhepunkt ihrer emotionalen Verunsicherung vorgeführt, die erstmals, unerwartet oder einmalig aufbricht. In allen Beispielen erhält das Melodram im Rahmen der gesamten Figurencharakterisierung eine herausragende Stellung zugewiesen; während zum Beispiel die melodramatischen Szenen bei Schubert den einzigen dramatischen Spannungsmoment enthalten oder Leonore im Kerker-Melodram (und nur hier) ihren sonst kontrollierten Gefühlen spontan freien Lauf läßt, zeigt die melodramatische Szene in Hoffmanns *Undine* Huldbrands nun ausbrechenden Entscheidungskonflikt zwischen der Nixe Undine und seiner neuen Braut Berthalda. Damit erweist sich die melodramatische Szene stets als Konzentrat im Gesamtbild einer Figurenkonzeption.

Dieser Figurentypus findet jedoch ab dem mittleren 19. Jahrhundert keine Fortsetzung. Während Lortzings melodramatische Szenen aus dem *Wildschütz* und *Undine* noch geradezu repräsentativ die Entscheidungsunfähigkeit der Figuren widerspiegeln, wird – etwa beginnend mit Wagners *Fliegendem Holländer* – ein musikdramatischer Neubeginn innerhalb der deutschen romantischen Oper erkennbar. Das Ausgeliefertsein an das Schicksal, das Wirken überirdischer Mächte, an gesellschaftliche oder politische Zwänge bestimmt fortan nicht mehr den Handlungskonflikt. Bei Wagner tritt die Überwindung allen Leids durch Liebe, auch wenn es den Untergang bedeutet, in das Zentrum musikdramatischer Darstellung:

<sup>281</sup> Attila Csampai/Dietmar Holland: Die Zauberflöte, S. 40.

Im Untergang geht der Held in eine höhere Idealität ein [...] der Tod erscheint als das Tor zu einem neuen Leben [...] Realität wird fortan allein für das Jenseits beansprucht.<sup>282</sup>

Der Reifeprozess des Helden, zerrieben von den auf ihn einwirkenden Disharmonien seines Lebens, seine Abkehr von der Welt der Erscheinungen und Hinwendung auf ein über das Irdische hinausreichendes Dasein wird dabei in das Zentrum musikdramatischer Gestaltung gerückt: Das „Individuum strebt seinem Untergang zu“.<sup>283</sup> So irren die Titelfiguren aus Wagners *Der fliegende Holländer* und dem *Tannhäuser* auf der Suche nach dem Heil zwischen beiden Existenzformen, bis sie durch die Kraft der Liebe erlöst werden.<sup>284</sup> Ein Figurenprofil, das eine psychische Entwicklung dieser Art erkennen läßt, kann innerhalb einer melodramatischen Szene nicht dargestellt werden, denn gerade die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein an die Situation ist eine charakterliche Facette, die mit Wagners Heldenprofil nicht zu vereinbaren wäre.

Aber nicht nur Wagners Musikdramen setzen der musikdramatischen Funktion der melodramatischen Szene ein Ende, sondern auch die nachwagnerschen Opern, in denen die „Hypertrophie des Psychologischen“<sup>285</sup> auf das Wagnersche Vorbild zurückweist. „Die äußere Handlung, schon bei Wagner weit zurückgenommen“,<sup>286</sup> tritt nun in ihrem Widerspruch zum handelnden Individuum zurück; der Innenraum „ist verklärt zum schäumenden Absoluten“<sup>287</sup>. Hierbei vollzieht die sinfonische Musik eine Wandlung des Heldenbilds: „Ein hochmütiger Wahn, ein Glaube an sich selbst und eine Verachtung aller anderen“<sup>288</sup> bewirkt die Verinnerlichung ins „Rein-Musikalische“, wie sie in den Sinfonien Mahlers, aber auch in den Tondichtungen von R. Strauss zu beobachten ist. Die nach 1900 entstandenen Opern von Komponisten wie Schreker, Zemlinsky, Strauss und Berg spiegeln die „Verinnerlichung des Theatralischen“<sup>289</sup> durch rein instrumental ausgeführte, sinfonische Passagen wider und sind durch ihren Anspruch, sensible seelische Bewußtseinsvorgänge musikalisch nachvollziehbar machen zu wollen, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Etablierung der Psychoanalyse als einem anerkannten wissenschaftlichen Zweig zu sehen. Die melodramatische Szene, welche konzeptionell an äußerliche Vorgänge gebunden ist, wird durch diese „Transzendierung des Stofflich-Dramatischen“<sup>290</sup> in ihrem Ausdrucksgehalt endgültig ins Abseits gedrängt.

Neben diesen Gründen, welche mit einem veränderten Rollen- und Handlungskonzept in Beziehung stehen, machen aber auch die zeitgleich entwickelten Gestaltungsmittel der Grand Opéra beziehungsweise des italienischen Melodramma deutlich, daß Komponisten wie Meyerbeer und Verdi charakterliche Disharmonien durch musikalische Gestaltungsprinzipien wie Tonartendisposition, melodische Anlage des Gesangsparts

<sup>282</sup> Bernd Göpfert: Stimmtypen und Rollencharaktere, S. 15.

<sup>283</sup> Ebda.

<sup>284</sup> Vgl. Anna Amalie Abert: Geschichte der Oper, S. 279.

<sup>285</sup> Eckart Kröplin: Die deutsche Oper nach Wagner, in: Bermbach/Konold: Der schöne Abglanz, S. 215.

<sup>286</sup> Ebda., S. 219.

<sup>287</sup> Ebda.

<sup>288</sup> Romain Rolland, zitiert ebda., S. 218.

<sup>289</sup> Ebda., S. 215.

<sup>290</sup> Ebda., S. 221.

(beispielsweise innerhalb der Tenorpartie des Arnold), großformalen Zusammenhalt und die Verwendung charakteristischer Motive ausführlicher und nachdrücklicher zum Ausdruck bringen konnten.

Dennoch zeigen die zuvor beschriebenen Szenen aus Verdis *La traviata*, aus der späten Opéra comique, beziehungsweise die Operetten-Melodrame im späten 19. Jahrhundert, daß die melodramatische Szene als Charakterisierungsmittel auch dann noch eingesetzt wurde. Auffällig ist dabei die überwiegende Verwendung von charakteristischen Motiven: Für den Effekt, widerstrebende Affekte auf engstem Raum einander gegenüber zu stellen, ohne diese zu vertiefen, ist die melodramatische Szene nach wie vor als geeignetes musiktheatrales Gestaltungsmittel zu bewerten, das es ermöglicht, durch motivische Reminiszenz formale Zusammenhänge zu stiften, ohne dabei eine komplexe Formanlage verwenden zu müssen (siehe Léhars *Giuditta*). Die melodramatische Szene enthält hier aber meist keinen emotionalen Spannungshöhepunkt, da dieser durch andere musikalische Gestaltungsmöglichkeiten vermittelt werden kann. Statt dessen bleibt das Melodram musikalisch-formales Bindeglied und erscheint als kompositorischer Baustein, nicht mehr als ausdifferenziertes Charakterisierungsmittel innerhalb eines speziellen Figurentypus.

Verliert die melodramatische Szene mit dem Zerfall der Nummernoper und im zeitlichen Kontext nachwagnerscher Opernkompositionen ihre dramaturgische Funktion, so gewinnt statt dessen das Melodram als spezifische Sprechästhetik einen neuen Bedeutungsgehalt: Es wird Ausdrucksmittel einer „Stimm-dramaturgie“<sup>291</sup>, deren Wurzeln aber wiederum nicht erst am Ende des 19. Jahrhunderts, sondern bereits bis in die Entstehung des Melodrams zurückzuverfolgen sind. Wurde die ästhetische Disparatheit der Ausdrucksmittel dem Bühnenmelodram im 18. Jahrhundert immer wieder zum Vorwurf gemacht, so lag zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Verbindung von Sprache und Musik ein neuartiger Wirklichkeitsbezug, der im Zuge antiromantischer Strömungen neue Ausdrucksdifferenzierungen erlaubte. Der Übergang vom Sprechen in den Gesang entwickelte sich nunmehr zu einer Frage des stimmlichen Ausdrucks.

Mit Humperdincks *Königskindern*, einem gebundenen Melodram, bei dem die Tönhöhen fixiert sind, entflamte eine heftige Diskussion: Die Oper wurde allgemein als eine Reaktion auf die Krise innerhalb der nachwagnerschen Oper gedeutet, als Versuch, den Sprechgesang „zu sich selbst zu bringen“<sup>292</sup>. Der Sprechgesang im Melodram wurde im Zuge der Naturalismusdebatte als ein neues Ausdrucksmittel gesehen, das neben dem Gesang immer dann von großer Wirkung ist, wenn „Stoff und Form sich nicht für den rein gesanglichen Ausdruck eignen. 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 für mein Dafürhalten die Form des Melodrams“<sup>293</sup>. Trotz der Überschätzung der Ausdrucksmöglichkeiten des gebundenen Melodrams brachte Humperdinck die Problemstellung um die Möglichkeit der nachwagnerschen

<sup>291</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 334.

<sup>292</sup> Monika Schwarz-Danuser: Vom Melodram zur Sprechstimme, in: Schönberg und der Sprechgesang, Musik-Konzepte (hg. von Metzger/Riehn), S. 112.

<sup>293</sup> Engelbert Humperdinck: Brief vom 2. November 1898 an Archivrat Distl, in: Annette Gerstner: Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks, S. 72.

Oper auf den Punkt. Über die ästhetische Akzeptanz des Melodrams schreibt Klaren, „die Musik vermöge ihres psychischen Gehaltes [solle] erst dort einsetzen, wo Sprachintellekt zum Ausbruch des Durchseelten nicht mehr reicht“.<sup>294</sup>

Wie Kühn und Schwarz-Danuser ausführen, ergibt sich die Funktion der Sprache innerhalb dieses neuen Verständnisses des Melodrams aus einer veränderten, nämlich nichtillusionistischen Theaterkonzeption. Melodramatisches Sprechen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts bedeutet die Einbeziehung eines „distanzierenden Reflexionsbewußtseins“<sup>295</sup>, das insbesondere in Schönbergs *Pierrot lunaire* und seiner *Glücklichen Hand* zu beobachten ist. Der Vertrauensverlust in den Gesang bewirkte die Hinwendung auf die Sprache als einen reinen Informationsvermittler; zusätzlich findet auch der Sprachklang an sich Beachtung.<sup>296</sup> Der meist gebunden notierte Text soll als Sprechmelodie vorgetragen werden – der Effekt ist eine Distanzierung zum Text, die durch den künstlich wirkenden Vortragsduktus des Sprechers hervorgerufen wird. So entspricht etwa in Schönbergs *Moses und Aaron* das Pathos melodramatischen Sprechens dem Unvermögen Moses, das Volk Israel von seiner Mission zu überzeugen. Während sein Bruder Aaron ein menschlich faßbares Gottesbild entwerfen kann – ihm stehen die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesanges zur Verfügung –, ist es Moses unmöglich, Gottes Einzigartigkeit und Unvorstellbarkeit zu vermitteln. Ihm bleiben Gesang und Sprache vorenthalten; denn die Existenz Gottes ist in der Welt nicht als Wahrheit zu vermitteln. Melodramatisches Sprechen steht in diesem Fall für die Unmöglichkeit des Menschen, die göttliche Wahrheit zu bezeugen.<sup>297</sup> Auch Berg experimentierte in seinem *Wozzeck* sowie in der unvollendeten *Lulu* mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, indem er die Grenzen zwischen Gesang und Sprechen verwischte. Tonhöhendifferenzierungen werden teilweise nur graphisch angedeutet; die Sprechstimme umfaßt alle Ausdrucksmöglichkeiten vom Flüstern, Schreien, halb Gesungenen zum rhythmisch Skandierten, vom halb zum voll Ausgesungenen.

Gleichzeitig erlaubte melodramatisches Sprechen innerhalb der Opern des 20. Jahrhunderts ein Abrücken vom musikalischen Lyrismus. Das Abhängigkeitsverhältnis von textlicher und musikalischer Ebene, wie es die melodramatische Konzeption im 19. Jahrhundert erkennen ließ, ist aufgelöst. Stattdessen „soll die Musik zum Text Stellung nehmen, sich verhalten und vermitteln“.<sup>298</sup> Diese episodierenden Momente, die bereits in Busonis *Arlecchino* und in Strawinskys *L'histoire du soldat* auftraten, schafften in Brecht/Weills *Dreigroschenoper* sowie in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* einen distanzierenden Abstand des Textes von der Musik. Melodramatisches Sprechen bewirkt somit innerhalb einer Ästhetik, die Rationalität und Realität in den Mittelpunkt der Kunstgattung Oper stellt, den Effekt einer „Distanzierung der Stimme selbst, [...] vom hingegebenen, rauschhaften Gesang zur Reflexion“.<sup>299</sup>

<sup>294</sup> Georg Klaren: Zur Technik des Opernbuches, S. 220.

<sup>295</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 309.

<sup>296</sup> Hierbei findet insbesondere die Sprachstörung als künstlerischer Ausdruck eines nicht harmonisierbaren gesellschaftlichen Umfeldes Beachtung, wie beispielsweise in Kagels *Phonophonie*, in der Artikulations-schwierigkeiten wie Stottern oder Versprechen Gegenstand künstlerischer Gestaltung sind.

<sup>297</sup> Ulrich Kühn: Sprech-Ton-Kunst, S. 333.

<sup>298</sup> Ebda., S. 317.

<sup>299</sup> Ebda.

Auch wenn dieser kurze Ausblick nicht über die Komplexität melodramatischer Gestaltung im 20. Jahrhundert hinwegtäuschen darf, so wird deutlich, daß sich das Interesse der Komponisten an den musikdramatischen Gestaltungsmerkmalen melodramatischer Szenen, wie sie in den Opern des 19. Jahrhunderts verwendet wurden, verliert. Zwar scheint Schönbergs *Pierrot lunaire* mit seinen thematischen Strukturen an die melodramatische Szene, gestaltet durch charakteristische Motive, zu erinnern, doch steht die Stimme, hier sogar zum Sprechgesang erweitert, in intervallischer Nähe zur musikalischen Darstellungsweise und nimmt damit direkt am musikalischen Verlauf der Handlung Anteil, so daß die beiden unabhängigen Ausdrucksebenen nicht etabliert werden und eine melodramatische Konzeption, eine Komprimierung auf einen kurzzeitigen emotionalen Spannungspunkt, unterbleibt.

Aus diesem Grund erscheint das untersuchte Spektrum melodramatischer Szenen als ein abgeschlossenes Feld mit verschiedenen, aber in sich homogenen Ausdrucksmerkmalen. Das Ergebnis der Untersuchung macht deutlich, daß die melodramatische Szene als eigenständige Erscheinungsform des Melodrams gewürdigt werden muß, so wie bereits zuvor Bühnenmelodram, Konzertmelodram oder melodramatische Sprechtechnik jeweils eingehende Betrachtungen erfahren haben. Trotz des charakteristischen Wirkungseffekts einer melodramatischen Szene gilt es jedoch zu bedenken, daß sich die musikalischen und theatralen Ausdrucksmöglichkeiten nur mit einem bestimmten Rollenbild des 19. Jahrhunderts verknüpfen lassen, weshalb die Verbreitung der melodramatischen Szene notwendigerweise auf einen kurzen historischen Zeitraum beschränkt bleiben mußte. Die melodramatische Szene, deren „inhaltliche Momente [...] sich tondichterischer Verfügung in gewisser Weise entziehen“<sup>300</sup>, darf im Rahmen wissenschaftlicher Diskussion keine Überschätzung erfahren, sondern muß in ihrer engen Verbindung von kompositorischen und theatralen Gestaltungsprinzipien im historischen Kontext des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts bewertet werden. Nur die theatrale Eigenheit paralleler räumlicher und zeitlicher Verläufe verleiht der Konzeption einer melodramatischen Szene einen homogenen und stimmigen Ausdruck und den Sinn einer musikalisch-theatralen Gestaltungs- und Charakterisierungsmöglichkeit.

---

<sup>300</sup> Hans-Klaus Jungheinrich: Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will, S. 13.

## **Literaturverzeichnis**

Literarische Quellen:

- Benedix, Roderich: Über das Verhältnis des Musikalischen zum Dramatischen in der Oper, in: Niederrheinische Musik-Zeitung 1854, S. 171.
- Eberhard, Johann August: Über das Melodrama, in: Neue vermischte Schriften, Halle 1788.
- Engels, Johann Jakob: Über die musikalische Malerei, in: Gesammelte Schriften, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1802).
- Forkel, Johann Nikolaus: Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist, Göttingen 1777.
- ders.: Allgemeine Geschichte der Musik in zwei Bänden, Graz 1967 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1788, hg. von Othmar Wessely).
- ders.: Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. 3, Gotha 1779.
- Goldschmidt, Harry: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig 1915.
- Gülke, Peter: Rousseau und die Musik, Wilhelmshaven 1984.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen, Darmstadt 1965 (Nachdruck der Erstausgabe von Leipzig 1854).
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Musikalische Dichtungen und Aufsätze, Stuttgart 1922.
- Huber, Johann Ludwig: Tamira, Tübingen 1791.
- Jeittele, Ignaz: Ästhetisches Lexikon, Hildesheim 1978 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1839).
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Hildesheim 1985 (Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1802).
- ders.: Versuch einer Anleitung zur Komposition, Teil 2, Hildesheim 1969 (Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1782-93).
- Kimberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes, Berlin und Königsberg 1774.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister, in: Documenta Musicologica, Bd. 5, Kassel und Basel 1954 (Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1739).
- Mosel, Ignaz Franz: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, München 1910 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1813).
- Reicha, Anton: Die Kunst der dramatischen Komposition (übersetzt von Carl Czerny), Wien 1835.
- Reichardt, Johann Friedrich: Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, München 1974 (Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1774).
- Ries, Ferdinand: Briefe und Dokumente (hg. von Cecil Hill), Bonn 1982.
- Schink, Johann Friedrich: Gothaischer Theaterkalender auf das Jahr 1778, Gotha 1778.
- Rousseau, Jean-Jacques: Musik und Sprache (übersetzt von Dorothea und Peter Gülke), Wilhelmshaven 1984.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, (Vorbemerkung zum Neudruck von Fritz und Margrit Kaiser), Darmstadt 1969.
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 4, Leipzig 1794.
- Wagner, Richard: Oper und Drama (hg. von Klaus Kropffinger), Stuttgart 1984.



- Weber, Carl Maria von: Kunstansichten. Ausgewählte Schriften,  
Wilhelmshaven 1978.
- Wezel, Johann Carl: Über Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Deutschen,  
Leipzig 1781.
- Wittgenstein, Ludwig: Das braune Buch, in: Werkausgabe, Bd. 5,  
Frankfurt a. M. 1984.

Musikalische Quellen (Der Abdruck erfolgte mit Genehmigung des jeweiligen Verlags)

- Auber, Daniel François Esprit: Die Stumme von Portici (KA), Leipzig: Peters o.J.
- Beethoven, Ludwig van: Fidelio (KA), Leipzig: Peters o.J.
- Benda, Georg Anton: Ariadne auf Naxos (Partitur), Prag: Edition Supraphon 1984.
- ders.: Medea (Partitur), Prag: Edition Supraphon 1976.
- Bizet, Georges: Carmen (KA), Kassel: Alkor 1964.
- Gounod, Charles: Margarethe (KA), Leipzig: Peters o.J.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Undine (KA), Leipzig: Peters 1906.
- ders.: Undine (KA), Wien und München: Doblinger o.J.
- Kauer, Ferdinand: Das Donauweibchen (spartierte Fassung der Partiturstimmen),  
Berlin (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) o.J.
- Lehár, Franz: Giuditta (KA), Wien: Glocken Verlag o. J.
- Lindtpaintner, Peter Josef von.: Der Bergkönig (KA), Mannheim: C. F. Heckel o.J.
- ders.: Der Vampyr (KA), Leipzig: Peters o.J.
- Lortzing, Albert: Der Wildschütz (KA), Leipzig: Peters o.J.
- ders.: Undine (KA), Leipzig: Georg Richard Kruse o. J.
- Marschner, Heinrich: Das Schloß am Ätna (KA), Leipzig: Wunder 1838.
- ders.: Der Vampyr (KA), Berlin: Adolph Fürstner 1925
- ders.: Der Vampyr (KA), Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag o.J.
- ders.: Hans Heiling (KA), Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag o.J.
- Müller, Wenzel: Das Sonnenfest der Braminen, in: German Opera 1770-1800 –  
A Collection of Facsimiles of Printed and Manuscript Full Scores (edited by  
Th. Baumann), New York und London 1986.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Zaide (KA), Kassel: Bärenreiter o.J.
- Ries, Ferdinand: Liska, bearbeitet für die deutschen Bühnen von Jean-Jacques  
Rousseau, Bonn: Simrock o.J.
- ders.: Liska. Textbuch, o.O., o.J. (Bayerische Staatsbibliothek München).
- Schubert, Franz: Fierrabras, New York: Kalmus o.J.
- ders.: Der Vierjährige Posten (Neue Ausgabe sämtlicher Werke hg. von der  
Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bd. 2), Kassel: Bärenreiter 1992.
- ders.: Des Teufels Lustschloß, 2. Fassung (Neue Ausgabe sämtlicher Werke  
hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bd. 1),  
Kassel: Bärenreiter 1990.
- Strauß, Johann: Die Fledermaus (KA), Mainz: Cranz Musikverlag o.J.
- Thomas, Ambroise: Mignon (KA), Paris: Heugel o.J.
- Tschaikowskij, Peter: Eugen Onegin (KA), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o.J.

- Verdi, Giuseppe: *Macbeth* (KA), Mailand: Ricordi o.J.  
 -ders.: *La traviata* (KA), Mailand: Ricordi o.J.  
 Weber, Carl Maria von: *Der Freischütz* (TP), Leipzig: Peters o.J.  
 Weigl, Joseph: *Die Schweizerfamilie* (KA), Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J.  
 -ders.: *Die Schweizerfamilie* (KA), Wien: Diabelli o.J.

### Literatur:

- Abert, Anna Amalie: *Geschichte der Oper*, Kassel 1994.  
 Abert, Anna Amalie/Pfannkuch, Wilhelm (Hg.): *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel 1963, S. 381-388.  
 Aderhold, Werner/Dürr, Walthier/Litschauer, Walburga (Hg.): *Franz Schubert – Jahre der Krise*, Kassel 1985.  
 Antonicek, Theophil: *Ignaz von Mosel – Biographie und Beziehung zu den Zeitgenossen*, Phil. Diss., Wien 1962.  
 Badura-Skoda, Eva/Branscombe, Peter (Hg.): *Schubert Studies – Problems of style and chronology*, London 1982.  
 Becker, Heinz (Hg.): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976.  
 Bermbach, Udo/Konold, Wulf (Hg.): *Gesungene Welten*, Berlin und Hamburg 1992, S. 31-43.  
 -dies.: *Oper von innen: Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, Berlin 1993, S. 135-153.  
 -dies.: *Der schöne Abglanz: Stationen der Operngeschichte*, Berlin 1991, S. 211-241.  
 Braunmüller, Robert: *Geweihte Rosen und eine Kugel des Teufels*, in: *Arbeitsfelder Theaterwissenschaft* (hg. von Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann), Tübingen 1994, S. 159-167.  
 Brown, Maurice J. E.: *Schubert*, London 1982.  
 Citron, Marcia Judith: *Schubert's seven complete Operas – a musico/dramatic study*, North Carolina 1971.  
 Clesius, Hanns: *Zur Ästhetik des Melodrams*, Phil. Diss., Bonn 1931.  
 Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Texte, Materialien, Kommentare zu Fidelio*, Reinbek 1981.  
 -dies.: *Texte, Materialien, Kommentare zu Der Freischütz*, Reinbek 1981.  
 -dies.: *Texte, Materialien, Kommentare zu Die Zauberflöte*, Reinbek 1993.  
 Cunningham, Georg Roman: *Schubert als Theaterkomponist*, Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1974.  
 Dahlhaus, Carl/Miller, Norbert: *Europäische Romantik in der Musik – Oper und sinfonischer Stil 1770 - 1820*, Bd. 1, Stuttgart und Weimar 1999.  
 Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1989.  
 -ders. (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5, Laaber 1985.  
 -ders. (Hg.): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, Laaber 1980.

- ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989.
- ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988.
- ders.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.
- ders.: Die Dramaturgie der italienischen Oper, in: Geschichte der italienischen Oper, Bd. 6 (hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli), Laaber 1992, S. 102-134.
- ders./Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Was ist Musik? Wilhelmshaven 1985.
- ders.: Beethoven und seine Zeit. Laaber 1987.
- ders.: Zum Libretto des *Freischütz*, Neue Zeitschrift für Musik 1972 (5). S. 249-251.
- ders.: Webers *Freischütz* und die Idee der Romantischen Oper, in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1983 (38). S. 381-388.
- Danuser, Hermann/de la Motte-Haber, Helga/Leopold, Silke und Miller, Norbert (Hg.): Das musikalische Kunstwerk – Festschrift für Carl Dahlhaus, Laaber 1988, S. 67-85.
- Danuser, Hermann/Plebuch, Tobias (Hg.): Musik als Text – Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Freiburg i. Br. von 1993, Bd.1, Kassel 1998, S. 364-401.
- Dent, Edward Joseph: The Rise of Romantic Opera, Cambridge 1976.
- Dieckmann, Friedrich: Fidelios Erben – Fierrabras und das biedermeierliche Bewußtsein, in: Oper heute (hg. von Horst Seeger und Wolfgang Lange), Berlin 1985, S. 77-102.
- Dobat, Klaus-Dieter: Musik als romantische Illusion, Tübingen 1984.
- Döhring, Sieghart/Henze-Döhring, Sabine: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert, Laaber 1997.
- Döhring, Sieghart/Kirsch, Winfried: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters, Laaber 1991.
- Dürr, Walther/Krause, Andreas (Hg.): Schubert-Handbuch, Kassel 1997.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Musik als Zeit, Wilhelmshaven 2001.
- Endler, Franz: Musik in Wien – Musik aus Wien, Wien 1985.
- Fecker, Adolf: Sprache und Musik, Hamburg 1984.
- Gerhard, Anselm: Die Verstärkung der Oper, Stuttgart 1992.
- Gerhard, Anselm/Schweikert, Uwe (Hg.): Verdi-Handbuch, Stuttgart 2001.
- Gerstner, Annette: Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks, Kassel 1984.
- Goebel, Albrecht: Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow, Köln 1975.
- Göpfert, Bernd: Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815-1848, Wiesbaden 1977.
- Göring, Michael: Melodrama heute, Amsterdam 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maxime und Reflexionen, in: Goethes Werke in 14 Bänden, Bd. 12, München<sup>7</sup>1973.
- Goslich, Siegfried: Die deutsche romantische Oper, Tutzing 1975.
- Heilmann, Robert Bechtold: Tragedy and Melodrama. Seattle und London 1986.
- Heinel, Beate: Die Zauberoper, Frankfurt a. M. 1994.
- Heyter-Rauland, Christine/Mahling, Christoph-Hellmut (Hg.): Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, Mainz 1993.

- Hoffmann, Hans: Albert Lortzing. Libretto eines Komponisten, Düsseldorf 1987.
- Istel, Edgar: Die Entstehung des deutschen Melodrams, Berlin und Leipzig 1906.
- Jakobik, Albert: Arnold Schönberg – Die verräumlichte Zeit, Regensburg 1983.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will, in: Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag (hg. von Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück), Dortmund 1986, S. 12-15.
- Klaren, Georg: Zur Technik des Opernbuches, in: Musikblätter des Anbruchs, 2, 1920.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960.
- ders.: Operette – Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst, München 1991.
- Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert, Tübingen 1998.
- Krämer, Ulrich: Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg, in: Schönberg und der Sprechgesang, Musik-Konzepte Heft 112/113 (hg. von Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer), München 2001, S. 6-32.
- Kramer, Rolf: Phänomen Zeit – Versuch einer wissenschaftlichen und ethischen Bilanz, Berlin 2000.
- Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper, Leipzig 1919.
- Kritsch, Cornelia: Literarhistorische Studien zu Schuberts dramatischem Verständnis, Wien 1980.
- Krones, Hartmut: 1805-1823. Vier Opern – Ein Vokabular, in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1989 (44), 338-345.
- Kühn, Ulrich: Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und melodramatische Formen im Schauspiel- und Musiktheater, Tübingen 2001.
- Küster, Ulrike: Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1994.
- Labussek, Frank: Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1994.
- Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit, München <sup>6</sup>2001.
- Lodemann, Jürgen: Lortzing, Göttingen 2000.
- Lühning, Helga/Brandenburg, S. (Hg.): Beethoven – Zwischen Revolution und Restauration, Bonn 1989.
- Martens, Heinrich (Hg.): Das Melodram, in: Musikalische Formen in historischen Reihen, Bd. 11, Berlin o. J.
- McKay, Elizabeth Norman: Schubert's Music for the Theatre, Tutzing 1991.
- Meyer, Rudolf W. (Hg.): Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, Bern und München 1963.
- Miller, Norbert: Für und wider die Wolfsschlucht, in: Festschrift für Rudolf Elvers (hg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider), Tutzing 1985. S. 369-382.
- Neef, Sigrid: Franz Schuberts heroisch-romantische Oper *Fierrabras*, in: Beiheft zur CD-Einspielung von *Fierrabras* der Deutschen Grammophon (Nr. 459 503-2).
- Neumann, Friedrich-Heinrich: Die Ästhetik des Rezitatifs, Straßburg 1962.
- Nieder, Christoph: Von der *Zauberflöte* zum *Lohengrin*. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1989.
- Nohl, Paul-Gerhard: Geistliche Oratorientexte, Kassel und Basel 2001.
- Palmer, Allen Dean: Heinrich August Marschner, Ann Arbor 1980.

- Partsch, Erich Wolfgang (Hg.): Der vergessene Schubert, Wien 1997.
- Pfister, Manfred: Das Drama, München<sup>9</sup>1997.
- Pollack, Christian: Schubert – Texte der Bühnenwerke, Tutzing 1988.
- Programmheft zur Neuinszenierung von *Fierrabras* an der Wiener Staatsoper 1990.
- Programmheft zur Neuinszenierung des *Freischütz* an der Bayerischen Staatsoper 1998.
- Programmheft zur Neuinszenierung der *Carmen* an der Oper Frankfurt 1973.
- Rahill, Frank: The World of Melodrama, Pennsylvania 1967.
- Richerdt, Dirk: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im Deutschen Bühnenmelodram, Phil. Diss., Bonn 1986.
- Riemann, Hugo: Geschichte der Musiktheorie vom 9. bis 19. Jahrhundert, Berlin<sup>2</sup>1920.
- Rohr, Judith: E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas, Baden-Baden 1985.
- Rüdiger, Wolfgang: Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann, Pfaffenweiler 1989.
- Schimpf, Wolfgang: Lyrisches Theater – Das Melodrama des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1988.
- Schirmag, Heinz: Albert Lortzing, Berlin 1995.
- Schmidt, Johann N.: Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1986.
- Schläder, Jürgen: Undine auf dem Musiktheater, Bad Godesberg 1979.
- ders.: Operndramaturgie und musikalische Konzeption – Zu Tschaikowskij's Opern *Eugen Onegin* und *Pique Dame* und ihren literarischen Vorlagen, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart 1983 (57), S. 525-567.
- Schlagbauer, Sigrid: Die musikalische Darstellung der Natur in *Tristan und Isolde*, in: Richard Wagner und die Musikhochschule München (hg. von Günter Weiß, Gernot Gruber, Robert Münster und Erich Valentin), Bd. 4, Regensburg 1983, S. 61-80.
- Schmusch, Rainer: Der Tod des Orpheus – Entstehungsgeschichte der Programmmusik, Freiburg i. Br. 1998.
- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene in zwei Bänden. Kassel, 1988.
- Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert, Bonn 1980.
- Schwarz-Danuser, Monika: Melodram, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 6, Kassel<sup>2</sup>1997.
- dies.: Vom Melodram zur Sprechstimme, in: Schönberg und der Sprechgesang, Musik-Konzepte Heft 112/113 (hg. von Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer), München 2001, S 37-45.
- Semrau, Arno: Studien zur Typologie und zur Poetik der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1993.
- Steinitzer, Max: Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams, Leipzig 1918.
- Strieder, Cornelia: Melodramatik und Sozialkritik in Werken Eugène Sues, Erlangen 1986.

- Szondi, Peter: Schriften in zwei Bänden, Frankfurt a. M. 1978.
- Thomas, Werner: Schubert-Studien, Frankfurt a. M. 1990.
- Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941.
- Veen, Jan van der: Le Mélodrame musical de Rousseau au Romantisme, La Haye 1955.
- Volpers, Wolfgang: Giacomo Puccinis *Turandot* – Untersuchungen zum Text und zur musikalischen Dramaturgie, Laaber 1994.
- Wagner, Wolfgang Michael: Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper, Mainz 1994.
- Waidelich, Till Gerrit: Franz Schubert, *Alfonso und Estrella*, Tutzing 1991.
- Wischusen, Mary Ann: The Stage Works of Schubert, Ann Arbor 1983.
- Zeman, Herbert: Treue Liebe wahrt die Seele sorgend in verschwieg'ner Brust, in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1989 (44), S. 357-367.

#### Lexika:

- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard: Theaterlexikon Reinbek <sup>2</sup>1990.
- Brockhaus-Riemann-Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband (hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht), Mainz und München <sup>2</sup>1989.
- Riemann-Musiklexikon in drei Bänden, Mainz <sup>12</sup>1967.
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in acht Bänden (hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring), München 1986-97.
- The New Grove Dictionary of Opera in four volumes (hg. von Stanley Sadie), London 1992.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, London 1980.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart in siebzehn Bänden (hg. von Friedrich Blume), Kassel 1989f.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil (hg. von Ludwig Finscher), Kassel 1994f.
- Stieger, Franz: Opernlexikon, Tutzing 1978.

## **Notenanhang**

Chanson et Mélodrame (Nr. 8)/ <i>Carmen</i> , 1. Akt .....	187
Melodramatische Szene (Nr.5)/ <i>Der Vampyr</i> (Marschner), 1. Akt .....	192
Arie (Nr.2)/ <i>Der Vampyr</i> , 1. Akt .....	196
Szene (Nr. 14)/ <i>Der Vampyr</i> , 2. Akt .....	199
Melodramatische Szene/ <i>Der Vampyr</i> (Lindtpaintner), 2. Akt .....	200
Melodram (Nr. 17)/ <i>Fierrabras</i> , 2. Akt .....	206
Finale-Melodram (Nr. 7)/ <i>Das Schloß am Ätna</i> , 1. Akt .....	216
Melodram (Nr. 17)/ <i>Die Schweizerfamilie</i> , 3. Akt .....	221
Melodram (Nr. 13)/ <i>Die Fledermaus</i> , 3. Akt .....	224
Melodramatische Szene aus Finale I (Nr. 18)/ <i>Undine</i> (Lortzing), 4. Aufzug .....	228
Vorspiel zur Arie (Nr. 16)/ <i>Undine</i> , 4. Aufzug .....	230
Rezitativ aus Finale III (Nr. 15)/ <i>Undine</i> , 3. Aufzug .....	231
Melodramatische Szene innerhalb der Introduction (Nr. 1)/ <i>Das Sonnenfest der Braminen</i> , 1. Aufzug .....	232
Melodram/ <i>Der Bergkönig</i> , 2. Akt .....	246
Melodram (Nr. 2)/ <i>Zaide</i> , 1. Akt .....	248
Chanson und Rezitativ (Nr. 8)/ <i>Carmen</i> , 1. Akt .....	252
Melodram II (in Nr. 5)/ <i>Faust</i> , 1. Akt .....	257
Schwerter-Szene (Nr. 8) der Rezitativ-Fassung/ <i>Faust</i> , 1. Akt .....	260
Melodram und Lied (Nr. 12)/ <i>Hans Heiling</i> , 2. Akt .....	264
Melodram der Wolfsschlucht/ <i>Der Freischütz</i> , 2. Akt .....	269



## Chanson et Mélodrame (Nr. 8)/Carmen, 1. Akt

1 Allegretto molto moderato

CARMEN (trällert)  
(fredonnant)

ZUNIGA Sie wollen etwas sagen? Dann los, ich warte!  
*Avez-vous quelque chose à répondre? ... Parlez, j'attends!*

Tra  
Tra

*pp*

2

la, la, la, la, la, la, la, mach mit mir, was du willst, ich er-zäh-le kein Wort. — Tra,  
la, la, la, la, la, la, cou-pe-moi, brû-le-moi, je ne te di-rai rien! — Tra,

*pp*

6

la, la, la, la, la, la, la, denn ich trot-ze dem Tod und dem höl-li-schen Feu - er.  
la, la, la, la, la, la, je bru-ve tout, le feu, le fer et le ciel mé - me!

10

ZUNIGA Ich will keine Lieder von dir hören, ich will eine Antwort.  
*Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c'est une réponse.*

14 *poco meno p*  
*un peu moins p*

Tra la, la, la, la, la, la, la, das Ge-heim-nis bleibt mein, und ich hü-te es  
Tra la, la, la, la, la, la, la, mon sec-ret, je le garde et je le gar-de

*ppp*

18

gut. Tra, la, la, la, la, la, la, la, meinem Schatz sag ich ster-bend noch, daß ich ihn  
bien! Tra, la, la, la, la, la, la, la, j'ai me un au-tre et meurs en di-sant que je

22

lie - - be!  
l'ai - - me!

ZUNIGA Schön, - wenn Sie dabei bleiben wollen... (zu José) Es steht  
Ah! ah! nous le prenons sur ce ton - lui!.. (à José) Ce qui

*sempre pp*

28

also fest, daß es zu Messerstichen gekommen ist, und die da hat sie  
est sûr, n'est-ce pas, c'est qu'il y a eu des coups de couteau et que c'est elle qui les

33

ausgeteilt...  
a donnés!

(In diesem Augenblick gelingt es fünf oder sechs Frauen, die Postenkette zu durchbrechen und mit dem Geschrei:  
(A ce moment, cinq ou six femmes à droite réussissent à forcer la ligne des factionnaires et se précipitent sur la scène en criant:

*ppp* *cresc.*



EIN SOLDAT (bringt einen Strick) Hier, Herr Leutnant!  
 62 UN SOLDAT (apportant une corde) Voilà, mon lieutenant.

ZUNIGA (zu Don José) Da, binde die beiden Händchen zusammen!  
 67 (à Don José) Tenez et attachez-moi ces deux jolies mains.

(Carmen hält Don José lächelnd und ohne den geringsten Widerstand die Hände hin)  
 72 (Carmen, sans faire la moindre résistance, tend en souriant ses deux mains à Don José)

ZUNIGA Es ist wirklich schade um ein so hübsches Mädchel. Aber so hübsch  
 77 C'est dommage, vraiment, car elle est gentille; mais si

Sie sind, Sie werden trotzdem einen Spaziergang ins Kittchen machen! Dort können Sie  
 82 gentille que vous soyez, vous n'en irez pas moins faire un tour à la prison.-Vous

87 Ihre Zigeunerlieder weiter singen, der Wärter wird Ihnen schon sagen, was er  
*pourrez y chanter vos chansons de Bohemienne – le porte-clefs vous dira*

(Carmens Hände sind gefesselt, man last sie auf einer Bank vor dem Wachlokal Platz nehmen, wo sie mit ge-  
*Les mains de Carmen sont lies. On la fait asseoir sur un banc devant le corps de garde. Elle reste l immobile, les*  
 davon hält. – Ich schreibe den Haftbefehl aus. (zu Don José) Du

92 *ce qu'il en pense. – Je vais écrire l'ordre. ( Don José) ( Don José) C'est vous qui*

senkten Augen unbeweglich sitzen bleibt. [Ein Augenblick Stille. – Carmen hebt die Augen und mustert Don José.  
*yeux  terre. – [Un petit moment de silence. – Carmen lve les yeux et regarde Don José.*

fhrt sie ab... (er geht hinein)

97 *la conduirez... (il sort)*

Der wendet sich ab und geht ein paar Schritte von ihr weg, dann kehrt er zu Carmen zurück, die ihn immer noch an-  
 102 *Celui-ci se dtourne, s'loigne de quelques pas, puis revient  Carmen qui le regarde toujours.)*

108 sieht.)

Melodramatische Szene (Nr. 5) *Der Vampyr* (Marschner), 1. Akt

7 **RUTHVEN.**  
 Weh mir! mei - ne Kräf - te wei - - chen, mißsig

11  
 wird die Zeit ver - strei - - chen, kaum ich

15  
 nicht die Höh' er - rei - - chen, um dort

19  
 ster - - bend mit den Augen Mondesstrahlen ein zu saugen, die mir



57

Ein freier Platz ist hier — aber nach welcher Seite wende ich mich nun?

62

„Still, dort regt sich etwas!

No 5.

Sostenuto.

1

**RUTHVEN** zu Aubry: So, nun will ich ruhig mein Schicksal erwarten. Leite mich hinauf.

7

(AUBRY führt Ruthven auf die vom Mond beschienene Felsenhöhe.)

14

18

22



26

(Sie erreichen die Höhe. AUBRY legt

29

RUTHVEN so, dass die Strahlen des Mondes auf sein Antlitz fallen.)

32

34

AUBRY entflieht mit Entsetzen von der Scene.

38

Cor.

RUTHVEN'S Gesichtszüge fangen an sich nach und nach zu beleben.

44

48

Er richtet sich neu belebt auf.

## Arie (Nr. 2)/Der Vampyr, 1. Akt

1

Schnee, tat dir wohl im Her - zen

4

weh! Ach einst

*doloroso*

*p*

7

fühlt' ich selbst die Schmer - - zen

10

ih - - - rer Angst im war - - - men

13

Her - - - zen, das der Him - - - mel

*f*

16

füh - - - lend schuf, — das der Him - - - mel, der

*cresc.*

19

Him - mel füh - lend schuf. (man hört Hohnlachen der unsichtbaren Geister) *ad lib.*

Mahnt mich nicht in die - sen

*ad lib.*

22

Tö - nen, die den Himmel frech ver - höh - nen,

*a tempo* *ad lib.*

(b) (c)

25

*p* *2.*

ich ver - ste - he Eu - ren Ruf!

29

*p* *pp* *cresc.*

32

Ha!

*cresc.*

35

Ha! Wei - che Lust! Ha! wei - che Lust!

*mf* *fp* *p*

40

Ha! welche Lust, aus schö - nen Au - - gen,

*fp*

## Szene (Nr. 14)/Der Vampyr, 2. Akt

(wieder näher zu Aubry) **Recit.**

sau - gen das teu - re Blut!

**Recit.** So

*ff a tempo* *fp*

lebst du, bis du zur Höl - le fährst, der du auf e - wig nun an - ge - hörst. Selbst

dort noch wei - chet vor dei - nem Blick die Schaar der Ver - worf - nen mit Schrecken zu -

rück, denn ge - gen dich sind sie en - gel - rein, und der Verdamm - te bist du al - lein!

(Aubry erhebt sich und starrt Ruthven an.)

**Andante** + *mf*

Melodramatische Szene/Der Vampyr (Lindtpaintner), 2. Akt

1

*ff* hört die Luf - te sau - ssen?  
*ff* di - frä - gur rim - bom - ba il tuo - no,  
 hört die Luf - te sau - ssen?  
 di - frä - gur rim - bom - ba il tuo - no,  
 durch die Luf - te sau - ssen? hört ihr's?  
 gur rim - bom - ba il tuo - no, qua - si!  
 das ist Got - tes Don - nerwort!  
 tut - to il cie - lo di fuo - capper  
 das ist Got - tes Don - nerwort!  
 tut - to il cie - lo di fuo - capper  
 flie - het fort, flie - het fort, flie - het fort!  
 via, fug - gram, noi do - b - biam di - a, pe - rar;  
 das ist Got - tes Don - nerwort!  
 tut - to il cie - lo di fuo - capper  
 flie - het fort, flie - het fort, flie - het fort!  
 via, fug - gram, noi do - b - biam di - a, pe - rar,  
*ff*

8

17

fliehet fort! Weh, es faust uns wildes Grausent!  
 vta, ju, giams, ve: que' sut, mi, ni: paal' tao - no!

Weh, es faust uns wildes Grausent!  
 vta, ju, giams, ve: que' sut, mi, ni: paal' tao - no!

Weh, es faust uns wildes Grausent!  
 vta, ju, giams, ve: que' sut, mi, ni: paal' tao - no!

26

Fluch — be - zeichnet die - ven Oe, und die Lei - ches und der Nord  
 viq' re - sta gram, pu an - cor, ri li mi, ri - dio ma sen, cor

Fluch — be - zeichnet die - ven Oe, und die Lei - ches und der Nord  
 viq' re - sta gram, pu an - cor, ri li mi, ri - dio ma sen, cor

Fluch — be - zeichnet die - ven Oe, und die Lei - ches und der Nord  
 viq' re - sta gram, pu an - cor, ri li mi, ri - dio ma sen, cor

Et die Lei - che, und der Mords, / et mi - ci - die ma - i an - cor  
 und die Lei - che, und der Mord!  
 für tal gior - au di ter - cor

Et die Lei - che, und der Mords, / et mi - ci - die ma - i an - cor  
 und die Lei - che, und der Mord!  
 für tal gior - au di ter - cor

Et die Lei - che, und der Mords, / et mi - ci - die ma - i an - cor  
 und die Lei - che, und der Mord!  
 für tal gior - au di ter - cor

Et die Lei - che, und der Mords, / et mi - ci - die ma - i an - cor  
 und die Lei - che, und der Mord!  
 für tal gior - au di ter - cor



52

Pluch  
 mai — — — — — br — — — — — seich — — — — — dir — — — — — nen  
 — — — — — mai — — — — — ma! — — — — — fu! — — — — — tal — — — — — no — — — — — giur — — — — — no — — — — — di  
 Pluch  
 mai — — — — — br — — — — — seich — — — — — dir — — — — — nen  
 — — — — — mai — — — — — ma! — — — — — fu! — — — — — tal — — — — — no — — — — — giur — — — — — no — — — — — di

largo

62

ter — — — — — Ort!  
 — — — — — rar! (Alle fliehen von Entsetzen ergriffen)  
 ter — — — — — Ort!  
 — — — — — rar! (Tutti fuggono spaventati.)

69

Musical score for measures 69-70. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf* and *p*.

80

Musical score for measures 80-81. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf*, *p*, and *pp*.

102

Musical score for measures 102-103. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf*, *p*, and *pp*.

Aubri, von den Strahlen des Mondes aufgezogen, spricht, indem er sich aufrichtet: Dank dir Mon -  
*Aubri quasi vede ergerai per la forza magica de' raggi della luna dritti a tua amira,*

116

Musical score for measures 116-117. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf*, *p*, and *pp*.

desstrahl! Er schreitet kräftig vor und spricht donnernd, doch mit furchbarem Hohne:  
*grazie! Kafi passa avanti con piede fermo, e parla col più vigoroso tuono, ma con sberleto spiritito:*

126

Wer kann die Todten morden! Noch ist Isoldie mein!  
 chi può ar risor. Il moer! Isolda ancor la mia sarà!

133

Noch ist Isoldie mein! Noch ist Isoldie mein!

140

Noch ist Isoldie mein! Noch ist Isoldie mein!

147

Noch ist Isoldie mein! Noch ist Isoldie mein!

Ende des zweiten Aktes.



10

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Corni.  
Trbe.  
Tromb.

Welche Wuth'o dass  
er ihr entginge!

Ha, die Tapfern! Schon  
von der Zinne fliegen  
ihre Pfeile in der Ver-  
räther Schaar!

20

Fl.  
Ob.  
Fag.  
Corni in D.

Sie stehen stauend...  
Jetzt öffnet sich das Thor...

Mit blankem Schwerdt  
Roland mit dem Jüngling  
durch die Schaaeren!



44

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Corni.  
Tromb. III.

(kniend)  
Darf ich für seine  
Hettung Euch  
schon danken?

(steht auf und eilt wieder an's Fenster.)

Doch sieht von Neuen  
sind sie im Grolzung!

55

(Der Sturm lässt  
allgemach naen.)

(angstvoll)

Ha! sie umgeben ihn!

rings wird es stiller.

62

Fl.  
Ob.  
Fag.  
Corni in D.  
Tromb. III.

Und ihm nach fliegen die empürten Schaaren...  
Noch blinkt sein Schwert!

*crusc.*

68

Fl.  
Ob.  
Fag.  
Corni  
Tromb. III.

O Gott! so dicht umrungen  
bleibt ihm kein Weg!  
Es naht der Feinde Schanz  
sie drängen dichter sich...

*f* *p* *f* *fp*



74

Musical score for page 74, featuring multiple staves of piano and vocal parts. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano), and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are:

O Schreckenstag! Er flieht! dort seh ich ihn— Jetzt hier— nun da!

81

Musical score for page 81, featuring piano and vocal parts. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. The piano part consists of multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a double bass staff. The vocal part is a single staff with lyrics. The score includes dynamic markings such as *mf cresc.*, *ff*, and *p*. The lyrics are:

Nun immer schrecklicher  
 wird das Gewirre!

Er ist umringt! Weh ihm!  
 O-Höllennarter!

The score concludes with a final bass clef staff marked *mf cresc.* and *ff*.





100

Miss - - - ge - schick! **Florinda (schreit):** (tefangen) sinkt zu Boden. Die Ritter umgeben sie und bemühen sich vergeblich, sie ins Leben zu bringen.

## Finale-Melodram (Nr. 7) / Das Schloß am Ätna, 1. Akt

1 Allegro, *con moto*,  
 PIANOFORTE, *fz*  
 ADREKID, Ha, steh! BLANDINE, Ich schwür es Euch, dass Niemand dies Gemach betrat, als Ihr und ich. ADREKID, in der Schönen Schönste.

7  
 Inhalt aller Wonnen! seit meine Augen deine Reize kennen, fühl' ich die Braut in völlden Gluthen brennen, und kann mich nur in deinen Reizen

12  
 sonnen „Willst du die Meine sein, biet' ich dir Kronen, als Fürstin sollst du mir zur Seite thronen. Darf ich mich zeigen? willst du sein mein

18  
 eigen? so sende mir den Ring vom Herzensfinger; es harret um Mitternacht der Ueberbringer? BLANDINE Ich begreife nicht, ADREKID Still!

22 NOTTURNO.  
MARCHESE DEL ORGO, (hinter der Scene)  
Andantino.

22 *pp*

23 *pp*

24 *pp*

25 *pp*

26 *pp*

27 *pp*

28 *pp*

29 *pp*

30 *cresc.*

31 *pp*

32 *pp*

33 *pp*

34 *pp*

35 *pp*

Ped.

36 *pp*

37 *pp*

38 *pp*

39 *pp*

40 *pp*

41 *pp*

42 *pp*

BLANDINE.

ADELHEID.

43 *pp*

44 *pp*

45 *pp*

46 *pp*

47 *pp*

48 *pp*

49 *pp*

a tempo.

ADDELHEID. Recit.

Blas füllt ich? Nenn' ichs Bangen, Wonne, o-der Grauen?

Es

51

sieht mich, das Geheimniß zu ent - decken.

Soll' ich auf Schmeicheleien bach? die Neugierausster in der Brust zu

58 a tempo.

reden: —

Und dennoch schlingt das Herz mir so br - kammern —

nach es wühlt ein Thron! — ein

65

Thron! — ein Thron —

May dann der Bo - te kommen!

72

Es schlägt 12 Uhr.

(Nach dem 5ten Schläge geht die Musik weiter)



78 **Andante.** (Ein Winkler wald die Fensterfligel auf) (Ein Raue flatter auf die Brustung des Fensters.) (Die Lichte erlöschten.)  
*Horch!* *Mit-ternacht!* *Hu!* *welch riesiger Mo-gel!*

83 *sul una corda.* (Die Scene heilt nur vom Abend heuchelt.) (An der Hintereand wird eine warnende weltliche Gestalt sichtbar.)  
*Soll dich der Bo-te sein?* *Hu!* *nichtdorch schau - eris!* *Der Mut - ler*

88 *accelerando.* *Stim - me, glaub' ich zu ver-nach - men - send' ich den Ring!* *accelerando.*

93 *Tempo di Notturmo.* (Die Gestalt verschwindet.) **MARCHESE.** *er ist von ihr!* *Hilfst du mein ei - gen sein biet' ich dir Kro - nen.* (Unter der Scene.)



## Melodram (Nr. 17)/Die Schweizerfamilie, 3. Akt

1

*Madriello*

7

*Emmelde.*  
*Der Morgenmuth ist gar  
 . . . ungewöhnlich*

14

*Was och ich. Alle*

23

*Chore, wenn  
 Feindesflucht  
 missrecht waren.*

28

Man, die ich  
 Aufsuche!  
 Mein Gott, die ich  
 Aufsuche!

Meine Augen  
 sind brennend,  
 weil ich  
 dich suche!

39

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

O heilige  
 Gotteskraft!

erleuchte  
 mich!

40

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

45

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

49

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.

Der Herr ist  
 mein Gott,  
 mein  
 Heil und  
 meine  
 Zuversicht.



## Melodram (Nr. 13)/Die Fledermaus, 3. Akt

1 Moderato Frank (er-

6 scheint, den Paletot schief zugeknöpft, den Hut tief in die Augen gedrückt, schwanken Schrittes. Er sucht

10 vergeblich seinem Gange Festigkeit zu geben. Nach vorn gekommen, nimmt er den Hut ab und schleudert ihn

13 in die Zimmerecke) 2 Ob. *acceler.* *rit.*

16 Walzertempo (Er beginnt sich leise im Takt zu wiegen und pfeift vor sich hin)

23 (gepfeffen) (Er wird immer lebhafter und walzt mit seinem halbausgezogenen Pa-

31

(Plötzlich hält er inne, besinnt

letot)

2 Fl.  
2 Ob.  
2 Hr.  
cresc.  
Str. arco  
f

## Tempo I

39

sich wo er ist, sammelt sich, bemüht sich ernst zu sein, geht ein paar Stufen die Wendeltreppe hinauf)

Kl. I  
p  
Fg.  
Kl. I, II  
Vel. plux.

43

(fällt hinunter)

(falls down)

Kl.  
Br.  
2 Fg.  
Str.  
f

## Walzer

(Die gute Laune gewinnt wieder die Oberhand. Er glaubt sich im Ballsaal, macht mehrere Verbeugungen -kand. He thinks he is in the ballroom makes several bows and stammers) Olga

46

p  
Fl. I  
Ob. I  
2 Hr.  
Fg., Kl.  
Vel. plux.

53

und lallt:), Olga, komm her; Ida auch! Ihr gefällt mir<sup>144</sup>

2 Trp.  
2 Ob.  
Vl. I  
2 Hr.  
Vl. II, Br., J plux.  
Pos. III  
Kb.

60

2 Fg.  
Vl. I  
Vl. II arco

66 Allegretto Frank

Die Ma-je - stät wird an - er - kannt, an - er - kannt, rings im Land;  
His ma - je - sty we all acclaim, through the world rings his fame;

2 Kl. Solo  
p 2 Hr. pp Br. Fl. Trgl.

Fg. Vic. 3. 4. Hr.

72

ju - belnd wird Cham - pag - ner, der Er - ste sie ge - nannt! Es le - be Champagner der  
King Fizz the first, King Fizz the first shall be his name! A long life to King Fizz the

3 Fl. 2 Ob. Hr. I. II Trp. p Kb. Pk.

77 G. P.

Er - first - Pst! Pst! Hr. I VI. I Kl. I

G. P. p lento p pp

Vcl. Kb.

84 Polka un poco moderato

(Schenkt sich Kaffee ein, gießt daneben, entfaltet eine große Zeitung, deckt sich schließlich damit zu, nickt ein)  
(Pours out coffee, spills it, unfolds a large newspaper, wraps it round himself)

Kl. II 2 Fl. mf p

89 Str. Vcl. Kb. pizz.

2 Fl. Hr. I Ob. I 1. 2. Hr. I VI. I. II 2 Kl. pp 2 Hr. Vcl. ] pizz. Kb.

95 Fl. I Ob. I Hr. I Trp. I Br. Vcl. ] arco Kb. Cassa mit (pp)

Fl. I Ob. I VI. I Trp. I Br. Vcl. ] arco Kb. Cassa mit (pp)



101 *Un poco più moderato*

Fl. I  
Kl. I  
p  
2 Hr.  
rit.  
Vl. I arco  
Fg. I  
Str. arco  
Vl. II  
Hr.  
Vcl. ] piaz.  
Fg. I  
Vcl. arco  
Kb.

107

Vcl. ] piaz.  
Kb.  
Hr.  
rit.  
br

112 *Walzer più moderato* (Frank pfeift)

Fl. VI I  
Fl. I  
2 Trp. Solo  
2 Kl.  
Str. pp  
Fg. I  
Hr. I  
Vcl. ] arco  
Hr. II  
Kb.

119 *Meno mosso*  
(entschlummernd)

Fl. I Solo  
ppp Str.  
Vcl. ] arco  
Gr. Cassa (pp)

126 (gepfliffen) (schläft ein)

ppp  
Fl. I  
Vl. I  
Fg. I  
Vcl.

133 *rit.*

rit.  
Fl. I  
rit.  
Fg. (pp)  
rit. poco a poco molto

## Melodramatische Szene aus Finale I (Nr. 18)/Undine (Lortzing), 4. Aufzug

## 1 Allegro non troppo.

Str. Veit. (horcht am Brunnen) Hört nur, wie es unten kocht und braust.

*pp*

Fg. u. B.

## 3 Hans. Richtig, es braust. Ich kann nur nicht unterscheiden, ob das im Brunnen

## 6 oder in meinem Kopfe ist. Veit. Greift an! Hans. Greift an! Entweder bin ich so stark, oder

## 9 der Stein ist so leicht. Veit. Auch mir kommt es vor, als ob von unten jemand hülf.

Pos.

## 12 Habt Ihr gefaßt? Hans. Auf! (Sie heben den Stein vom Brunnen.) Unterirdisches Getöse. Hans und Veit laufen davon. Ein heller Schein

## 15 leuchtet aus dem Brunnen und eine Wassersäule sprudelt hervor, aus welcher sich eine weißverschleierte Gestalt (Undine) entwickelt.

G. Orch.

18 (Sie schwebt über den Rand des Brunnens.)

Fl. *p* G. Orch. *ff*

20 *p* *ff* G. Orch.

22 Ob. *ff* Fg. *ff*

24 Ob. *p* *ff* Fl. Ob. *p* Kl.

27 *ff* Kl. *p* *calmato* Undine Vcl. Solo. *sosten.* Fg.

30 blickt seufzend nach den erleuchteten Fenstern und geht langsam und weinend in die Burg. Vl. u. Fl.

36 Fl. Horn Solo. Fl. Fg. Kl. *pp* Kl. Vcl.

Detailed description of the musical score: The score is written for a full orchestra and includes vocal parts for Undine. It consists of eight systems of music, each with a measure number and a key signature change. The first system (measures 18-19) features Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) in the upper register, and strings in the lower register. The second system (measures 20-21) continues with Flute and Clarinet, and adds the Grand Orchestra (G. Orch.) in the lower register. The third system (measures 22-23) introduces Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.) in the upper register, and Clarinet in the lower register. The fourth system (measures 24-25) features Oboe, Flute Oboe (Fl. Ob.), and Clarinet. The fifth system (measures 27-28) includes Clarinet, Bassoon, and Violin Solo (Vcl. Solo.). The sixth system (measures 30-31) is primarily vocal, with Violin and Flute accompaniment. The seventh system (measures 36-37) features Flute, Horn Solo, Clarinet, Bassoon, and Violin. The score includes various dynamic markings such as *p*, *ff*, and *pp*, and performance instructions like *calmato* and *sosten.*

## Vorspiel zur Arie (Nr. 16)/Undine, 4. Aufzug

Der Hof der Burg Ringstetten. In der Mitte ein mit einem großen Stein bedeckter Brunnen. Hinten erblickt man die erleuchteten Säle, seitwärts ein Portal zum Innern der Burg; diesem gegenüber ein Teil des Gartens mit einer Laube. Es ist Nacht. Beim Aufgehen des Vorhanges ertönt aus den erleuchteten Sälen Jubel und Musik.

1 **Largo.**

*f* Fg. Hörn. *p* Str.

6 B. Pos.

12 Kl. *p* Vcl. Solo. Fg.

**Erster Auftritt.**

17 **Hugo** (reich gekleidet, ruht schlafend, aber von unruhigen Träumen gequält in der Laube)  
Der Vorhang geht auf. *vi-*  
Str. *fp* *pp* *dim.*

21 **Allegro non troppo.** Pauk.

26 *p* (Ev. auf der Bühne.)

Rezitativ aus Finale III (Nr. 15) *Undine*, 3. Aufzug

Undine (sich erhebend).

Trä - - - - - nen. Wo bin ich? O

Chor und Kühleborn. Bei den Dei - nen.

läßt mich, läßt mich wei-nen! Ihr ahnet nicht, wie Liebes-lei-den und Lie-besfreu-den so

Str.

(mit verzweiflungs-voller Kraft)

gleich sich, so verschwistert sind! Er kann, er kann das Band nicht tren-nen, das unsre

Str.

Maestoso. Kühleborn (auf die erleuchteten Fenster der Burg deutend).

Seelen ein-vereint! *con forza* Schau' hin! Wo jene Kerzen brennen, ge-

*f. Orch.* *p* *Str.*

Undine (tränevoll hieblieckend).

schiebt, was dir unglaublich scheint. So ist es wahr? O du mein Lieb-ling, o du mein

*f* *pp*

Melodramatische Szene innerhalb der Introduction (Nr. 1)/Das Sonnenfest der Braminen, 1. Aufzug

The image shows a page of handwritten musical notation for a melodramatic scene. It consists of ten systems of staves. The first system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The second system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The third system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The fourth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The fifth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The sixth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The seventh system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The eighth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The ninth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The tenth system has five staves, with the top staff containing a vocal line and the others containing piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in German, including "Allegro", "bis zum Ende", and "bis zum Ende".

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'allegro', 'fmo:', 'ad libitum', 'a tempo', and 'poco:'. The notation is dense and appears to be a manuscript for a musical piece.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*

Lyrics: *... ad libitum*



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with the tempo marking *allegro*. The second staff has a *forte* marking. The third staff has a *rit.* marking. The fourth staff has an *allegro* marking. The fifth staff has a *f* marking. The sixth staff has a *rit.* marking. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff has a *rit.* marking. The ninth staff has an *allegro* marking. The tenth staff has a *rit.* marking. There are also some handwritten notes in the bottom right corner of the page.

A handwritten musical score consisting of 18 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into several systems. The first system contains the first four staves, the second system contains staves 5 through 8, the third system contains staves 9 through 12, and the fourth system contains staves 13 through 18. The notation is characteristic of a manuscript from the 18th or 19th century, with some ink bleed-through and irregular spacing. The staves are numbered 1 through 18 on the left side of the page.







Handwritten musical score for a string quartet, page 36. The score consists of four staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *allò:* and *f*. There are also some handwritten annotations in the lower right corner, including the word *allò:* and some illegible text.

Handwritten musical score on page 41. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. A section of the score is marked with a circled *ad libitum*. The handwriting is in black ink on aged paper. The score concludes with a double bar line and a fermata-like flourish.

*Handwritten text at the bottom of the page:*  
 Hoffmann's Gesangbuch - herausg. v. H. Hoffmann  
 Leipzig, 1811. Druck v. C. Neumann, Neudamm.

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score consists of ten staves. The instruments are indicated by the following labels:

- Staff 1: Clarinet (C)
- Staff 2: Oboe (Ob.)
- Staff 3: Bassoon (Fag.)
- Staff 4: Saxophone (Sax.)
- Staff 5: Clarinet (C)
- Staff 6: Bassoon (Fag.)
- Staff 7: Saxophone (Sax.)
- Staff 8: Clarinet (C)
- Staff 9: Bassoon (Fag.)
- Staff 10: Saxophone (Sax.)

Key markings and instructions include:

- Staff 3:** *all.*
- Staff 4:** *fmo:*
- Staff 5:** *fmo:*
- Staff 6:** *fmo:*
- Staff 7:** *fmo:*
- Staff 10:** *fmo:*

Additional performance instructions are written in the right margin:

- con forza*
- con grande espressione*

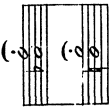



Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "allegro" and "fmo:". The page is numbered 53 at the bottom left.

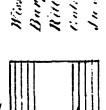
A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The eleventh staff has a treble clef. The twelfth staff has a bass clef. The notation is somewhat irregular and appears to be a student exercise or a draft score.

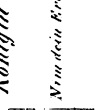



Melodram/Der Bergkönig, 2. Akt


1 *Andante. Melodram.*  
  
**König.**  
 Einen, den die Götter schicken,  
 Dürfen heute wir beglücken  
 Wenn er treu ist, fromm und rein.

5 *Hugo.*  
  
**Hugo.**  
 Segel willkommen, edler Spröss,  
 Segel willkommen hier im Schloss,  
 Jucker Hug von Felsenstein.

8 *Königin.*  
  
**Königin.**  
 Wo hin ich 'heit mir das  
 Rathsel  
 Wie es vor zweihundert Jahren  
 Berg hin-der-her stürzte  
 Ritter Karl der Ferkenstein-er  
 Gilt und selber und bewahrt  
 In der Berges Eingeweide

12 *König.*  
  
**König.**  
 Von dein Rathsel, der nun Himmel zugedacht

14 *Andante.*  
  
**König.**  
 Diese königliche  
 Bescheidne.  
 Diese zwei hundert Jahre  
 Berg hin-der-her stürzte  
 Ritter Karl der Ferkenstein-er  
 Gilt und selber und bewahrt  
 In der Berges Eingeweide

18 *Königin.*  
  
**Königin.**  
 Diese Mädchen Kästlein  
 Diese Rüstung reinen Goldes  
 Königin.  
 Diese wie bestiegte Lanze.



Melodram (Nr. 2)/Zaide, 1. Akt

29 bis zum Morgen. -- *Con più di moto*

Viol. I, II  
Fla.  
Bassi, Fag. II

33

*p cresc. f*

Jeder Balsam ist unwirksam für die Wunden meiner Seele. —

*p dolce*

36

*mf p mf p cresc.*

39

*f p*

Ich erschrecke viel mehr vor diesem Zeichen: --

der Stillstand der geschäftigen Anstrengung meiner Glieder verursacht mir erst die erschrecklichste Aufruhr in diesem gekränkten Busen. Eben das ist die furchtbare Stunde, wo mein armer Verstand von der kurzen Betäubung zurückkommt, mit welcher ihn die ungewohnte Bürde mechanischer Arbeit unterdrückt hat, — seine Geister erwachen — und mit ihnen die grenzenlose Qual meiner Seele: — erneuerte Erkenntnis meines vergangenen und künftigen Jammers!

42 *Adagio*

Viol. I  
Viol. II  
Fla., Fag. I  
Bassi, Fag. II

44 O wehe! Wie entkräftet fühle ich mich am ganzen Körper! -- Wie entkräftet am ganzen Gemüte (setzt sich)

*p* Oboi  
*p* Archi  
*pp* Viol. I

47 O, möchte mir doch nur ein kurzer Schlummer gelingen! --

Archi  
*pp* Viol. I  
*pp* Viol. II 8<sup>va</sup> bassa  
 + Fag. I, II

49 Nur ein kurzer, milde Schickung! -- Der Preis für alle meine Leiden. --

Archi  
 Fag. I, II

51 Ich will es versuchen. (legt sich nieder)

*pp*  
 Bassi, Fag.  
 Andantino  
*dolce* Ob. I  
 Viol. I, II

54

*sim.*  
 Allegro  
 + Ob. II

58

*p*  
 Andantino  
*dolce*  
 Ob. I

64

68

Umsonst! Er kommt nicht,  
der seltsame Gast der Unglücklichen,  
er kommt nicht, der sanfte Schlaf. —

Vla., Bassi

71

Jeden Odemzug begleitet ein schwer  
dringender Seufzer, so wie im em-  
pörten Ozean der brausende  
Sturm jede Welle begleitet.

Vla., Bassi

74

Und dennoch weiß ich kein  
anderes Labsal für meine  
Qualen, wenn ich nicht vermö-  
gend bin, sie durch einen  
kurzen Schlummer auf einige  
Augenblicke zu zernichten

78

Ich will es noch  
mal versuchen. —

83

O komm, du Tröster  
der Müden, näher Anver-  
wandter des stillen  
Todes —



86 komm, verdecke mir nur auf eine Stunde mit deinen wohlthätigen  
Flügeln mein immer wachendes Elend. —

Ob. I

Archi, Fag. I, II

90 Allegro

95

Wie wird mir? —

So jählings verläßt mich alle Lebhaftigkeit, —

99

ist das Schlummer oder anwandelnde Ohnmacht? —

Immer einérlei,

- Ob.

- Bassi

+ Bassi:

103

Ohnmacht oder Schlummer,

beide willkommen. —

Ob. I, 8va

Viol. I

(sinkt und schläft)

Archi

+ Fag. I, II

109

## Chanson und Rezitativ (Nr. 8)/Carmen, 1. Akt

1 Allegretto molto moderato  
CARMEN

Tra la, la, la, la, la, la, la, mach mit mir, was du willst, ich er-zäh-le kein  
Tra la, la, la, la, la, la, la, cou-pe-moi, brü-le - moi, je ne te di-rai

5

Wort: Tra, la, la, la, la, la, la, la, dennich trot-ze dem Tod unddem höl-li-schen  
rien! Tra, la, la, la, la, la, la, la, je bra-ve tout, le feu, le fer et le ciel

9

Feu - - er!  
mé - - me!

ZUNIGA Récit.  
Mit dem Sing-sang laß mich in  
Fais-nous grâ - ce de tes chan-  
Récit.

K

13

CARMEN *poco meno p*  
*un peu moins p*

Tra la, la, la, la, la, la, la,  
Tra la, la, la, la, la, la, la,

Ruh, undwennich dir be-feh-le zu re-den, so tu's!  
sous; et puis-que l'on'ta dit de ré-pond-re, ré-ponds!

[a tempo]

17

la, das Ge-heimnis bleibt mein, und ich hü - te es gut. — Tra, la, la, la, la, la, la,  
*la, monsec-ret, je le garde et je le gar-de bien! — Tra, la, la, la, la, la, la,*

21

la, meinem Schatz sag ich ster-bend noch, daß ich ihn lie - - be...  
*la, j'aime un au-tre et meurs en di-sant que je l'ai - - me!*

25

ZUNIGA Récit.

Macht dir das Ge -  
*Puis-que tu le*

29

trül - le - re Spaß, nun, so hast du im Kitt-chen da - für reich-lich Zeit! —  
*prends sur ce ton, tu chan-te - ras ton air aux murs de la pri - son. —*

## Allegro

33 (Die Weiber wollen sich auf Carmen stürzen, diese hebt die Hand. Don José hält sie fest. Die Soldaten treiben  
*(Les cigariétiéres vont se précipiter sur Carmen, celle-ci lève la main, Don José arrête Carmen. Les soldats écartent les*  
 CHOR DER ZIGARETTENARBEITERINNEN  
 CHEUR DES CIGARETIÉRES

1) Sperrt sie ein! Sperrt sie ein!  
 En pri-son! En pri-son!

Allegro

38 die Weiber auseinander und drängen sie diesmal ganz außerhalb der Szene)  
*femmes et les repoussent cette fois tout à fait hors de la scène)*

*dim.* *p* *pp*

42

ZUNIGA

Zum Teu- fel! Was die doch  
 La pe- ste! Dé- ci- dé-

*ppp*

47

CARMEN (trällert unverschämt, indem sie Zuniga fixiert)  
*(fredonnant avec impertinence, en regardant Zuniga)*

Tra la, la, la, la, la, la,  
 Tra la, la, la, la, la, la,

für ei- ne lok- ke- re Hand hat!  
*ment vous a- vez la main les- te.*

*ppp* Tempo I



67

7. 
  
 — um ein so bild-hüb-sches Kind! Doch macht die  
 — elle est gen-til-le vraiment. Mais il faut

*ppp*

71

Haft sie viel-leicht klü-ger. Bin-det  
 bien la ren-dre sa-ge. At-ta-

75

ihr die rei-zen-den Hän-de! (er geht hinein)  
 chez ces deux jo-lis bras! (il sort) (Carmen hält Don José lächelnd und ohne den ge-  
 (Carmen, sans faire la moindre résistance, tend en sou-

79

ringsten Widerstand die Hände hin, die er mit einer Schnur zusammenbindet.)  
 riant ses deux mains à Don José qui les lie avec une corde.)

*pppp*

## Melodram II (in Nr. 5)/Faust, 1. Akt

Meph. (ergreift Wagners Hand) Ah, das ist ärgerlich! Seht Ihr diese Linie? Wagner Nun und?  
 (saisissant la main de Wagner) Ah! voilà qui est fâcheux! Voyez-vous cette veine? Wagner Eh bien?

1 Moderato

Meph. Ihr werdet im ersten Gefecht fallen, guter Freund! Wagner Hä? Siebel Könnt Ihr wahrsa-  
 Vous vous ferez tuer à la première affaire. mon bon ami! Wagner Hein? Siebel Vous êtes donc sor-

4

gen? Meph. (indem er Siebels Hand nimmt) Zur Genüge, um in deiner Hand lesen zu können, daß du keine Blu-  
 crier? me mehr anrührst, ohne sie zum Welken zu bringen, mein armer Siebel!  
 (prenant la main de Siebel) Assez pour lire dans ta main que tu ne toucheras plus une fleur  
 7 sans la flétrir, mon pauvre Siebel!

Siebel Du wirst es heute abend merken, falls es dir in den Wieso kennt Ihr den Namen  
 Ich? Meph. Sinn kommen sollte, Margarete einen Strauß zu bringen! meiner Schwester, Herr?  
 10 Moi? Meph. Tu t'en apercevras ce soir, si tu l'aperçois de vouloir Val. Comment savez-vous le nom  
 porter un bouquet à Marguerite! de ma sœur, Monsieur?

Meph. Vorsicht, Haudegen! Deiner Heftigkeit wegen wirst du von jemand getötet werden, der gar nicht  
 12 Prenez garde, mon brave! Avec votre vivacité, vous vous ferez tuer par quelqu'un qui n'est

weit von hier ist. - Auf Eure Gesundheit, Ihr Herrn! (er trinkt)  
*pas loin d'ici. - A votre santé, Messieurs! (il boit)*

16

*cresc.*

19

Meph. *Pfui! Was für ein Gesöff!* *Wagner* *Alle Wetter! Seid Ihr nur hierher gekommen, um den Gaukler und Schelm zu spielen?*  
*Peuh! Voilà de mauvais vin!* *Corbleu! n'êtes-vous venu ici que pour faire le charlatan et le drôle?*

*fp*

21

Meph. *Erlaubt mir, Euch etwas Besseres aus meinem Keller anzubieten.* *Allegretto*  
*Permettez-moi de vous en offrir de ma cave et du meilleur.* *(Er steigt auf die Bank und klopft an ein kleines Faß, auf dem als montant sur le banc et frappant sur un petit tonneau surmonté d'un*

*2*

Wirtshausschild ein Bacchus sitzt)  
*Bacchus qui sort d'enseigne au cabaret)*

25

*Holla, Herr*  
*Hola! sei-*

*pp*

29

Bacchus, zu trinken!  
*gneur Bacchus, à boire!* *Allegro* *(Der Wein sprudelt aus dem Faß und füllt sein Glas)*  
*(Le vin jaillit du tonneau et remplit son verre)*

*pp*

31

Meph. *(wieder heruntersteigend)* *Echter Zypernwein, meine*  
*(redescendant à terre)* *C'est du vrai vin de Chypre,*



33

Herrn, wert, auf die Gesundheit von der getrunken zu werden, auf die Ihr vorhin angestoßen habt: auf Margarete!  
*Messieurs, digne d'être bu à la santé que vous portiez tout à l'heure, à la santé de Marguerite!*

35 Valentin Daß mich der Himmel zerschmettere, wenn du davon einen einzigen Tropfen trinkst! (Er reißt Mephi-  
*Que le ciel m'écrase si tu en bois une seule goutte! (Il arrache le verre des mains de Méphistophélès et*

sto das Glas aus der Hand und schüttet den Inhalt aus,  
 der am Boden in Flammen aufgeht)  
*en jette le contenu qui s'enflamme en tombant à terre)*

Wagner Holla, ich brenne! Fängt die Hülle Feuer?  
*Holla! je brûle! Est-ce l'enfer qui s'allume?*

Meph. Ruhe, Saufbold! Wagner (das Schwert ziehend) Was, du Lümmel! (Valentin, Siebel und die Studenten  
*Paix, ivrogne! (tirant son épée) Ah! tu fais le manant! (Valentin, Siebel et les étudiants*

ziehen ebenfalls. Mephisto zeichnet mit seinem Degen einen Kreis um sich. Die Studenten dringen auf ihn ein und wer-  
 den wie durch eine unsichtbare Barriere zurückgehalten. Valentins Schwert zerbricht)  
*tirent leurs épées. Méphistophélès trace autour de lui un cercle avec sa sienne. Les étudiants s'élancent sur lui et s'ar-  
 rêtent comme devant une barrière invisible. L'épée de Valentin se brise)*

Was ist das? Mein Schwert zerbricht  
 in der Luft? Bist du der Teufel?

42 Valentin *Qu'est-ce que cela? Mon épée se bri-  
 se dans l'air? Es-tu le diable?*

Schwerter-Szene (Nr. 8) der Rezitativ-Fassung/*Faust*, 1. Akt

Allegretto. <sup>1</sup>

Tenor. Chor. Wir dan-ken für dein Lied!

Bass. Allegretto. Mer - ci de ta chan - son!

Klavier. *p* *pp*

5 Valentin. Brander.  
 Ein ku - rio - ser Ge - sel - le! Be - hagt Euch ein Glas Wein, so  
*Sin - gu - lier per - son - na - ge!* *Nous fé - rez - vous l'hon - neur de trin -*

9 Meph. (ein Glas nehmend) (Branders Hand fassend.)  
*(prenant un verre)* *(Saisissant la main de Wagner)*  
 sto - sset an mit mir! Herzlich gern! Doch, was er - blickt ich hier?  
*- quer a - vec nous? Vâ - lon - tiers!* *Ah, voi - ci qui ma - tris - se le pour vous!*

14 Bran. Meph.  
 Seht Ihr wohl die - se Li - nie? Und nun? Lasst Euch pro - phe - zei - hen:  
*Vous vo - yez cet - te li - gne?* *Eh bien? Fâ - cheux pré - sa - ge!*

*ppp* *ppp*

17

Siebel.

der näch-ste Fe-stungssturm bringt euch si-cher den Tod! So seid ein Zaub-er ihr?  
*Vous vous fe-rez tu-er en mon-tant à l'as-saut. Vous ê-tes donc sor-cier?*

19 Mephisto (Siebels Hand fassend)

*(prenant la main de Siebel)*

So weit, als nö-tig ist, zu seh'n in dei-ner Hand, dass fort-an je-de  
*Tout juste au-tant qu'il faut pour li-re dans ta main que le sort te con-*

22

Siebel.

Blu-me, die du be-rüh-ren wirst, verwelkt im Au-gen-blick! Kein  
*-dammé à ne plus fou-cher u-ne fleur sans quelle se fu-ne. Moi?*

25

Mephisto.

Valentin.

Meph.

Sträusslein mehr bringst du Mar-ga-re-ten. O sprich, woher kennst du sie denn? Ru-hig  
*Plus de bou-quets à Mar-gue-ri-te! Ma sœur! qui vous a dit son nom? Prenez*

28

Blut, mein Tapfrer! Denn Eu-er Tod, mein Freund, ist auch nicht all-zu-fer-ne.  
*garde, mon bra-ve! Vous vous fe-rez tu-er par quel-que'un que je sais....*

31 (Er entreißt Brander das Glas.)  
*(Il arrache le verre des mains de Wagner)*

Auf euer Wohl!  
*A vôtre santé!*

*cresc. f cresc. p*

34 *Andante.*

Pfui! Was ist das für ein Zeug! 'nen bessern Wein biet' ich euch an — aus meinem  
*Pouh! que ton vin est mau - vais! Per - met - tez - moi de vous en of - frir de ma*

*Andante.*

*dim. p*

37 *Allegretto.* (Er steigt auf eine Bank und schlägt an ein Fass, worauf ein Bacchus, der der Kneipe als Schild dient.)  
*(Il monte sur le banc et frappe sur un petit tonneau surmonté d'un Bacchus qui sert d'enseigne)*

Kel - ler.  
*ca - ve.*

*p*

43 *au cabaret)*

Hol-lal! Bacchus, schenk ein vom be-sten! *Allegro.*  
*Ho-lu! seigneur Bac-chus, à toi - re!*

*pp pp*

46

Kommt al-le her - an! — Ein  
*Approchez-vous, — cha-*

*p*

49

je - der wä - le jetzt, was ihm be - liebt. Die Schö - ne hoch, die ihr so wä - ter - lich zu  
- cin se - ra ser - vi se - lon ses goûts. à la san - té que tout à l'heu - re vous pu

52

Valentin. (Er entreißt Mephisto das Glas, der verschüttete Wein brennt in Flammen.)  
(Il arrache le verre des mains de Meph., et en jette le contenu qui s'enflamme en tombant à terre.)

schüt - zen verspricht, hoch Mar - ga - re - tel Genug! Den an - ge - ta - nen Schimpf zahlst du mir mit dem  
- lies, mes a - mis, à Margue - ri - tel Assez! si je ne le fais taire à l'instant que je

55

Brander. Mephisto. (lachend)  
(riant)

Le - - - ben! Hol - la! Ei, un - ver -  
meu - - - re! Ho - lä! Chor. (Ten. u. Bas) Pour - quoi trem -

Allegro. Höl - la!  
Ho - lä!

57

(Valentin, Siebel und Studenten ziehen den Degen gegen Mephisto.)  
(Valentin, Siebel et les étudiants tirent les épées contre Mephistopheles.)

Valentin. Mephisto. (Er zieht mit seinem Degen einen Kreis um sich.)  
(Il trace un cercle autour de lui avec son épée.)

Mein Schwert, o welch  
Mon fer, ô sur -

ragt!  
- bley. Wa - rum stost ihr nicht zu?  
vous qui ne me me - na - cez!

60

Valentin. Moderato maestoso.

(Alle dringen auf Mephisto ein und werden von einer unsichtbaren Macht zurückgehalten. Valentins Schwert zerbricht.)  
(Tous s'élancent sur Meph. et s'arrêtent comme devant une barrière invisible. L'épée de Valentin se brise.)

Grau - en, zerbricht in mei - nen Hän - den!  
- pri - se, Dans les airs se bri - set

## Melodram und Lied (Nr. 12)/Hans Heiling, 2. Akt

Gemach in Gertrudes Hütte. Es ist dunkel, eine brennende Lampe steht auf dem Tisch. Feuer auf dem Heerd. Der Wind heult. Gertrude sitzt mit dem Rocken in der Tiefe.

## 1 Andante sostenuto.

Bässe

Cello.

5 Fac.

(Der Vorhang geht auf.)

Viola.

cresc.

9 Gertrude:  
Wo nur Anchen bleibt, es ist finstre

f.

dim.

13 Nacht und der Wind heult kalt über die Haide. Wüssst' ich nicht, dass sie die Wege kennt, mir wäre

p.

16 bange um sie. (Sie geht ans Fenster) Es ist auch kein Sternchen am Himmel,

p.

sf.

f.

19 Heihei, das stürmt ja, als wäre das wilde Heer los. (Sie macht das Fenster zu und fängt wieder an zu spinnen).

cresc.

22

Wäre nur Anna erst da!

*pp* Cello u. Fag.

23

Ich sagte es gleich, es wäre heute schon zu

*pp*

24

spät zur Base zu gehn, der Weg ist zu weit.

25

(summend)

Es hätte ja morgen sein können.

*pp*

28

(summend)

*pp*

30

32

Des Nachts wohl auf der Hai - -

34

de da brennt ein Flämm - - chen blau.

36

Wenn sie nur ohne Anfechtung durch den Wald gekommen ist.

38

Ein gei - zi-ger, hart - - her - zi-ger Mann, den Schatz zu he - ben



40

kommt er an; des Nachts wohl auf der Hai -

42

de, da brennt ein Flämm - - chen blau. *Clar.* Wie die

44

Hunde in den Sturm heulen. (schüttelt sich) 's ist schaurig kalt. End

46

*cresc.* wie er gräbt, da steigt em - por ein blei - ches Tod - ten - geripp!

48

Still, raschelt es nicht an der Thür? (Sie horcht) Nein, sie ist es

50

noch nicht.  
Horn.

Auf der Hai - de, da brennt ein Flämmchen blau. Du

*fz* *pp*

53

hörst nicht auf der Ar - men Noth, drum würge ich dich jetzt - zu - Tod. Des

*pp* *p*

56

Nachts wohl auf der Hai - de, da brennt ein Flämmchen - Wer

59

(Konrad trägt Anna herein.)

kommt da? All' ihr Heiligen, was ist gesche'n? Konrad.  
Erschreckt nicht, Mutter Getrude,  
es ist ihr kein Leid gesche'n.

*f* *dim.* *pp*



12 *Allegro moderato*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

Br. *pp*

Vcl. *pp*

(Die Masse in der Gießkelle fängt an zu gähren und zu zischen und gibt einen grünlichweißen Schein. Eine Wolke läuft über den Mondstreif, daß die ganze Gegend nur noch von dem Herdfeuer, den Augen der Eule und dem faulen Holz des Baumes erleuchtet ist, arco

16

Gr. Fl. *pp*

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vcl.

Kaspar (gießt, läßt die Kugel aus der Form fallen und ruft) Eins! Das Echo (wiederholt) Eins!

20

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vcl.

24

Gr. Fl. *p*

Ob. *p*

Klar. in A *p*

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Br. *p*

Vcl. *p*

(Waldvögel kommen herunter, setzen sich um das Feuer, hüpfen und flattern.) Kaspar (gießt und zählt) Zwei! Echo Zwei!

29 *Poco più moto*

Klar. in A *zu 2*

Fag. *zu 2*

Pos. III. *f*

I. Viol. *f*

II. Viol. *f*

Br. *f*

Vcl. *f*

Kb. *arco* *f*

(Ein schwarzer Eber raschelt durchs Gebüsch und jagt wild vorbei)









64

Gr. Fl.

Ob.

Klar. in A

Fag.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vcl.

Kb.

zu 2

*ff*

67

Gr. Fl.

Ob.

Klar. in A

Fag.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vcl.

Kb.

*ff*

Kaspar (immer ängstlicher, zählt) Fünf! Echo Fünf!

72

Fag. *ff*

I. In hoch B *sempre tutti fortissimo possibile*

Hr. II. In F *sempre tutti fortissimo possibile*

III. IV. In E *sempre tutti fortissimo possibile* *ff*

Pos. I. II. *ff*

III. *ff*

Viol. II

Br.

Vcl. Kb. (Hundegebell und Wiehern in der Luft. Nebelgestalten von Jägern zu Fuß und zu Roß, Hirschohen und Hunden ziehen in der Höhe vorüber)

82

Fag.

I. In hoch B

Hr. II. In F

III. IV. In E

Pos. III.

Chor (unsichtbar)

Tenor *ff*

Baß

Durch Berg und Tal, durch Schlund und Schacht, durch Tau und Wolken, Sturm und Nacht, durch Tau und Wolken, Sturm und

Vcl. *ff*

Kb. *ff*

91

Fag.

I. in hoch B

Hr. II. in F

III. IV. in E

III. Pos.

Pk.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Chor.

Nacht! ... Durch Hoh-le, Sumpf und Er-den - kluft... durch Feu-er, Er - de, See und Luft, jo

Vel.

Kb.

101

Fag.

I. in hoch B

Hr. II. in F

III. IV. in E

III. Pos.

Viol. I.

Viol. II.

Chor.

Kaspar Wehe, das wilde Heer!  
Sechs! Wehe! Echo Sechs! Wehe!

ho, wau wau, jo ho, wau wau, jo ho ho ho ho ho ho ho ho!

Vel.

Kb.



116

Kl. *zU 2*  
 Fl.  
 gr. *ff*  
 Ob. *zU 2*  
 Klar. in A *ff*  
 Fag. *ff*  
 I. II. In F *zU 2*  
 Hr. *ff*  
 III. IV. In E *zU 2*  
 Trp. in C *ff*  
 I. II. Pos. *ff*  
 III. *ff*  
 Pk. *ff*  
 I. *ff*  
 Viol. II. *ff*  
 Br. *ff*  
 Vcl. *ff*  
 Kb. *ff*

zeigen sich auf den Bergen u.s.w.)

125 zu 2

Kl.  
Fl.  
gr.  
Ob.  
Klar. in A  
Fag.  
I. II. In F  
Hr.  
III. IV. In E  
Trp. in C  
I. II.  
Pos.  
III.  
Pk.  
I.  
Viol.  
II.  
Br.  
Vel.  
Kb.









