STEINITZER

Melodram und Mimodram

Die Musik.

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen.

Begründet und bis Band 32 herausgegeben von
Richard Strauß.

Fünfunddreißigster Band,

herausgegeben von
Arthur Seidl.

16400

GEORG BENDA
(1722—1795)

Die Musik

Begründet von
Richard Strauss

Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams

von

Max Steinitzer.

Mit 8 Bildnissen
und 2 Notenbeilagen.

C. F. W. Siegels Musikalienh. (R. Linnemann), Leipzig

Zum Geleit.

Von Dr. Richard Strauß ward diese Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen aus der Geschichte und Aesthetik der „Musik", seither so wohleingeführt und durch ihre schmucke Handlichkeit besonders beliebt, im Jahre 1903 bekanntlich verdienstvoll begründet. Nach längerer Pause soll nunmehr eine weitere Bändchen-Reihe mit dieser Nummer (35) wieder beginnen. Eine „neue Folge", in neuem Verlag und gewissermaßen auch neuem Gewand, unter neuem Herausgeber und zu ganz neuen, seit dem großen Weltkriege ja wesentlich veränderten Zeiten — und doch nur wieder das ursprüngliche, altbewährte Programm von ehedem: „Musik als Ausdruck", gegen alles willkürlich selbstische oder rein nichts sagende „Spiel mit Tönen"; „Tonkunst", ernst gefaßt als gehaltvolle „Ton-Sprache" und innig gehegt zugleich als jener köstliche „Sprachschatz" menschlicher Herzens-, Seelen- wie Wesenskunde aus einer reichen Gemütswelt tiefer Empfindungsregungen und inniger Gefühlsbewegungen, welcher zugleich ein beredtes Zeugnis mit ablegt von der Kultur der Völker und Zeiten, insofern diese sich offenem Sinn und einem stets regen „Gefühlsverständnis" auf solchem Weg eben lebendig mitzuteilen pflegt. Genau genommen also ein womöglich durchgreifendes Unternehmen gegen die rein formalistischen Gesichtspunkte, Auffassungen und Grundsätze musikalischer Aesthetik, wider das alte Unfehlbarkeit-Dogma von der „tönend bewegten Form" oder dem bloßen „Kunst-Objekt ohne künstlerisches Subjekt" (des Schaffens, Nachschaffens und Genießens im Besonderen). Und, wohlgemerkt: „Musik" mit Überschrift und Namen — ausdrücklich nicht nur „Tonkunst" allein; „Musik" nämlich als geistiger Inbegriff alles wahrhaft

„Musischen" im alten, streng klassischen Menschheit-Sinn und Edel-Geist einer bald feierlichen, bald frohlockenden Tempelweihe, gedacht durchaus als innerlich zusammengehörige Kunst-Offenbarung jenes harmonischen Schwestern-Reigens und All-Vereines, von welchem schon ein Lessing als aus gemeinsamer Quelle stammend gar tiefsinnig gesprochen, indem er das leider viel mehr angerufene als von der Nachwelt seither gründlich auch durchdachte Wort prägte, daß „die Natur selbst Dichtung und Tonkunst nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben (redenden) Kunst bestimmt zu haben scheine".

Darin vor allem ist es uns in der Tat ganz ausnehmend ernst an dieser Stelle; und damit soll denn auch allerwege, immer auf's Neue wieder, unzweideutig Ernst gemacht werden, „Farbe bekannt" sein bei unserem Unternehmen, bis sich diese Wahrheit dem Bewußtsein der Zeit noch ganz anders einverleibt, ungleich kräftiger mitgeteilt und fester eingehämmert haben wird, als es bei der bislang zumeist üblichen bloß „tonkünstlerischen" Ausbildung und landläufig technischen „Musikanten"-Erziehung unserer Tage zunächst leider erst den Anschein gewinnt. Pflegt diese in der Regel ja doch lediglich einseitig die instrumentale „Tonkunst", abgezogen für sich als solche, und hat für gewöhnlich die geistigen Folgerungen aus dem Wirken unserer großen Schaffenden (seit Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner), geschweige denn aus einer organischen Entwicklung, der geistigen Ausstrahlung und dem künstlerischen Beispiele, wie sie etwa in dem Namen Bayreuth u. a. sich ergeben, selbst heute noch kaum gezogen. Denn, wirklich und wahrhaftig etwas sehr Verschiedenes, von Grund aus Anderes wieder ist „Tonkunst"-Bildung als „Musik"-Erziehung; wo jene doch erst nur gespreizte Fachsimpelei ist, eitel Künstelei wird oder im ödesten Handwerkertume letzthin noch stecken bleibt, hat an dieser die gesammte Menschheit wieder und alles echte Menschenwesen in seiner Fülle und Gänze selber ganz unmittelbar noch seinen gerechten, innerlichen Anteil. Und, ehe wir diesen Wesensunterschied, solche

Einschränkung der „Tonkunst“ gegenüber aller „Musik“ überhaupt noch nicht einmal erfaßt haben, sind wir eigentlich nur traurige Stümper auf dem reich bestellten Felde dieser unserer Allgemein-, wie in klarbewußter Erkenntnis der natürlichen Grundlagen und -Grenzen jener Sonder-Kunst. —

Des Unterzeichneten persönliche Beziehungen zum früheren Herausgeber vorliegender Sammlung, sein eigen Verhältnis zudem zu Geist und Sinn der „modernen“ Musik-Bestrebungen dürfte seit seinen „Vier Vorträgen“ hierüber, vom Jahre 1900, aber auch seiner Bekenntnis-Sammlung „Straußiana“ (Neu-Ausgaben: Regensburg 1913/14, bei Gustav Bosse) hinlänglich bekannt sein. Mit einigem Nachdrucke darf daher wohl auch er sich hier wieder beziehen auf das, schon von seinem Herrn Vorgänger dieser Bändchen-Reihe „zur Einführung“ (in Nr. 1) ehedem beigegebene, Geleitwort und zumal auf eben jenen, für die Absicht des ganzen Unternehmens so ungemein kennzeichnenden, „Beethoven“-Band selbst (aus August Göllerichs Feder), allwo von der „Rückständigkeit“ bisheriger Musik-Aesthetik auf Grund jenes „mehr oder minder spielerischen Formalismus“ die zutreffende Rede geht und alsdann, in Lapidarinschrift gleichsam herausgemeißelt, die inhaltschweren Sätze zu stehen (darum auch hier gerne nochmals erneut mit zu lesen) kommen:

„Den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben und der Kultur hat die Geschichte unserer Meister und ihrer größten Meisterwerke unwiderleglich bewiesen.“ . . . Allein, „noch ist das Verständnis der ganzen Entwicklung durchaus nicht allgemein gesichert. Den Entwicklungsgedanken konsequent vertretende Studien über alle Gebiete der Tonkunst fehlen entweder, oder sie sind in streng wissenschaftlich-aesthetischen Werken niedergelegt, in die der große Kreis der Musikfreunde nicht so ohne Weiteres einzudringen vermag. Es dürfte daher gerechtfertigt sein, in Form gemeinverständlicher Essais alle wesentlichen Gebiete der Tonkunst in der Weise zu bearbeiten, daß der aus der Kulturbedeutung

der Kunst naturgemäß sich ergebende Entwicklungsgedanke einheitlich und eindringlich zum Ausdrucke gelangt.“

(Nur, daß ich inskünftig eben — für das hier zweimal noch gebrauchte Wort „Tonkunst“ — den Begriff „Musik“, als weniger mißverständliche Bezeichnung, erweiternd gerne schon einsetzen möchte, indem ich jene Grund-Sätze nun auch für mich und diese „neue Folge“ in Anspruch zu nehmen mir erlaube.)

„Poetisierung“ der Kunst ganz im Allgemeinen, zumal unserer Tonkunst in jenem höheren und tieferen Verstande von „Musik“ — Vergleich, aber auch Grenz-Ausgleich d. h. Austausch und Wechselbeziehung bzw. Wechselwirkung der Tonkunst mit Dichtung, Litteratur, Tanz oder bildender Kunst — die Fernhaltung, Reinigung und Säuberung aesthetischer Erörterungen von aller leeren Schönrederei oder gar Schönfärberei, ihre Zurückführung und -Verfolgung vielmehr bis zu den Quellen seelischen Erlebens, mit unvermeidlicher Neuordnung herkömmlicher Anschauungen nunmehr nach den natürlichen Schranken des äußeren Erkennens wie notwendigen Gesetzen inneren Erfahrens — endlich noch inniger Zusammenhang und allseitige Verbindung der Musik mit ihrer gesammten „Umwelt“, ihr letztes Wurzeln und Verankern im gesellschaftlichen Leben der Völker wie Zeitläufte: das bildet somit nach wie vor den weitschichtigen Grundstock unseres, in zwangloser Fortarbeit gedachten Aufbaues, soll fortan ganz in Sonderheit die größeren und gewichtigen Haupt-Aufgaben dieses Gesammtplanes von Herausgaben darstellen, der sich im Entwurfe bereits auf einige Dutzende von Sondergebieten derart erstreckt und bis in weit über hundert zeitgemäße, teils noch kaum dargestellte, teils mindestens unmittelbar fesselnde Gegenstände umsichtig genug verzweigt.

Eine Vermehrung lediglich der ohnedies zahlreich vorhandenen Sammlungen musikalischer Biographien und Monographien auch an dieser Stelle wiederum zu erwarten, hieße daher den von uns vorgesehenen Rahmen viel zu kurz nehmen, den gesteckten Umkreis

tatsächlich allzu enge fassen; so wenig im Übrigen ja das Charakterbild einzelner, bislang noch weniger behandelter oder bekannter, in solchem Zusammenhang aber bedeutsamer Meister-Köpfe wie Musiker-Persönlichkeiten grundsätzlich etwa hiervon auszuschließen sein möchte. Der nahe liegenden Besinnung auf deutsche Eigenart und einer pflichtschuldigen Fürsorge um Stärkung wie Ertüchtigung heimischer Musikpflege soll dabei doch die Wahrnehmung auch alles Schönen, Guten und Neuen aus anderen Kultur-Ländern wie fremden Völkerschaften nirgends fehlen; bewahrsam-gelassener und dankbarer Rückschau auf eine vielbewegte Vergangenheit die freudige, stets rege Aufmerksamkeit für unsere lebendige Gegenwart ebenso zur Seite treten, wie frischzügiger Ausblick auf neue Möglichkeiten und gangbare Seiten-Pfade oder selbst Zukunft-Hoffnungen überall noch offen gelassen sein, jedenfalls gerne gewahrt bleiben. Über den neuzeitlichen Forderungen „moderner Musik" mag sonach auch eine wohlberechtigt-fruchtbare „Musik-Renaissance" gar niemals und keineswegs hier zu kurz kommen — vor allem aber mit der wissenschaftlichen Gediegenheit und geschichtlichen Zuverlässigkeit des Inhaltes eine gefällige Freiheit der Form, wohlgepflegt, sich einstellen und zu gemeinverständlicher Annehmlichkeit sich immerdar flott verbinden. Der bewährte bisherige Mitarbeiter-Stab wird dazu, wie in Wertschätzung gesichert und in Ansehnlichkeit erhalten, so auch je nach individuellem Bedarf entsprechend erweitert und mannigfaltig ergänzt werden; hinwiederum neuzeitliches Buchgewerbe und Liebhaber-Geschmack in der Ausstattung tunlich allenthalben zu seinem persönlichen Rechte kommen — d. h. in anderen Worten: jedes dieser Einzelbändchen soll mit seinen Bilder-Beigaben, wie schon bisher, womöglich als ein kleines Kunstwerk für sich gerundet-abgeschlossen nebenher erscheinen.

Nachschaffenden wie Schaffenden selbst hoffen wir so willkommene geistige Anregung noch bieten zu dürfen; den sachkundigen Fachgenossen wie erst recht allen beruflich Lernenden

glauben wir gleichzeitig Tatbestände und Zusammenhänge, Kenntnisse und Erkenntnisse, ja zuletzt auch die sicheren Quellen hierzu, zum Mindesten nicht schuldig zu bleiben; zumal aber den begeisterungfrohen Musik-Freunden und der nur genießenden Laien-Welt wünschen und denken wir durch unsere kleine, doch immer stattlicher sich anlassende Bücherei ihr Verständnis suchendes, warmes Gefühl für diese umfassende Kunst mehr und mehr nun auch vertiefen zu helfen.

Dessau-Leipzig, Ende 1918.

Prof. Dr. Arthur Seidl.

Inhalt.

Zur Beachtung für den Leser: Von den zahlreichen Eigennamen wurden gewöhnlich nur jene der bei ihren einschlägigen Werken, Melo- und Mimodramen, genannten Musiker durch Sperrdruck hervorgehoben.

Diese Blätter wollen lediglich aus ihrer Zeit heraus, zum Teil auf Grund eigener Erfahrungen, Eindrücke und praktischer Versuche, zu solchen anregen, also mehr Vor- als Rückblicke geben, aus der Vergangenheit des Gegenstandes aber nur auf das eingehen, was durch Hinweis auf die Linie seiner Entwicklung Fingerzeige in der Richtung der Zukunft verspricht. Der Zukunft des Gegenstandes — hier stock' ich schon. Das Wort „Melodram" begrenzt zu eng, sagt zu wenig, worauf es ankommt. Der weitere Begriff: „Gesanglos darstellende Musik", den ich gelegentlich vorschlug, ist leicht mißverständlich für die Bekenner der, heute allerdings auch vielfach geleugneten, Unterscheidung von absoluter und Programm-Musik. Der Schwerpunkt des Begriffes liegt in der gesanglosen Vertonung von Dichtungen lyrischer, epischer oder dramatischer Art. Ob diese auch wortlos, also rein mimisch, bleibt, ist für den Kern der Sache kaum wesentlich. Einzelne Versuche, wie gewisse ruhige Szenen Rita Sachetto's, eine Art lebender Bilder, würden sogar als wortlos dargestellte Lyrik mit Musik zu bezeichnen sein, welches Gebiet auch die Hellerauer Darbietungen gelegentlich betraten; in Clotilde v. Derp und Grete Wiesenthal fand es poesievolle Einzelvertretung.

Was zunächst die Hauptsache, das Melodram selbst, betrifft, so obliegt ihm sonderbarer Weise nach wie vor, seine Lebensfähigkeit erst noch darzutun. Denn noch immer stehen manche, darunter hervorragendste Namen, in dieser Hinsicht auf Großvaters Standpunkt; sie glauben, Tante Aesthetik habe dialektisch zu bestimmen, welche Kunstgattung zulässig sei und welche nicht, — anstatt, wie die wissenschaftliche Denkweise im Grunde fordert, sich zu überzeugen, wie viel Wertvolles vielleicht auch einem bisher ohne stetiges Glück bebauten Boden entsprießen könne. Wo man das Wort Melodram hört, ertönt auch, gleich einem Vogelschrei, der Warnungruf: „Zwitterding!" — mögen auch Erfolge auf Konzertpodium und Bühne den Aufmerksamen immer wieder eines Besseren belehren, mindestens zum Nachprüfen anregen.

Solche künstlerische Siege, wie Straußens „Enoch Arden" und Humperdincks „Königskinder", beides 1898, Schillings' „Hexenlied" 1902, Botho Sigwarts „Hektors Bestattung" 1912, konnten zum Teil nur in kleinerem Umfang ausgenutzt werden, weil das Publikum des Melodrams, als einer Kunstgattung, die sich stark an den Intellekt wendet, naturgemäß kleiner ist als etwa das der Oper. Alles ist auf diesem Gebiete voll von Anfängen, Anregungen ohne Fortsetzung, von Keimen, die noch der Pflege und des Aufgehens harren. Dieser gedrängte Überblick kann nicht mehr als, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, auf eine Anzahl solcher hinweisen.

Daß von Seiten des Schaffenden gesanglos darstellende Musik dem Zuge der Zeit entspricht, wird schon durch die Tatsache eines immer stärkeren Vorwiegens des in-

strumentalen Vorstellens vor dem vokalen deutlich. Man betrachte darauf hin nur das Verhältnis der neudeutschen Musik im Allgemeinen zu den drei Haupt-Dichtungsarten. In der Dramatik wird das Orchester Träger der Stimmung, der persönlichen Empfindung des Handelnden, der inneren und äußeren Tonmalerei wie der einzelnen Geste, während die Singstimme selten individuelle Züge aufweist und sich vielfach ohne Berücksichtigung oder Kenntnis der natürlichen Grenzen ihres Toninhalts, ihrer physischen Kraft, der ihr gemäßen Linienführung, musikalischen und spezifisch gesanglichen Technik, behandelt findet. Nahezu die einzigen Ansätze zu weiterer Entwicklung eines spezifisch vokalen Moments, der gesteigerten Biegsamkeit, genrehaften Natürlichkeit und Lebendigkeit der deutschen Gesangsprache in Siegfried Wagners „Bärenhäuter" scheinen ohne jede Fortführung zu bleiben. In der Epik, der Erzählung innerhalb des Drama's, ebenso in der Klavier- oder Orchester-Ballade ist die instrumentale Untermalung nahezu alles; in ihr allein ruht meist das Persönliche des Autors. Hinsichtlich der Lyrik endlich ist kein Zweifel, daß die eigentliche Liedkunst in der Erfindung einer fließenden Melodie besteht, welche der metrischen und inhaltlichen Eigenheit mindestens der einzelnen Strophe einer Dichtung vollständig entspricht und demgemäß, da niemand völlig wertlose Worte zur Vertonung wählen wird, auch an sich wertvoll gestaltet ist. Statt dessen befaßt sich eine große Zahl von Gesängen, auch bester Namen, heute mit der grammatikalisch und logisch, von bedauerlichen Unfällen abgesehen, möglichst korrekt betonenden Unterlegung jeder einzelnen Phrase mit den ihrer Silbenzahl zugehörigen

Noten und reiht diese physiognomielosen Stückchen höchstens zu dem ungefähren äußeren Bild einer, häufig noch durch viele kleine Pausen auf gute Taktteile unterbrochenen, Singstimme an einander, ohne an irgend eine der obigen, bei den Klassikern des Liedes erfüllten Anforderungen auch nur zu denken. Der ursprünglich nur stützende und begleitende Klavierpart aber ist gleichzeitig vielleicht ein Wunder pianistisch tonmalerischer Feinkunst. In noch viel höherem Maße trifft das Überwiegen an Form und Gehalt auf Seite des Instrumentalen bei Gesängen mit Orchester zu; gewöhnlich ist dieses Träger der Inspiration, des Kunstwerts, der ganzen Potenz des Tonsetzers. Wie sich dann der Sänger mit seiner oft in kraftlose Tonlagen fallenden Deklamation gegen den Klangsturm behauptet, ist seine Sache. Denn leider ist neben der nach Häufigkeit und Stärke zunehmenden Orchestertechnik auch die erschreckende Gesangsfremdheit der späteren Musikergeschlechter, die ja schon der junge Richard Wagner beklagte, ein Faktor, der auf gesanglos darstellende Musik hinweist. Niemand kann bestreiten, daß derartige Rückentwicklungen, Auflösungserscheinungen auf Teilgebieten einer Kunst ebenso tatsächlich sind, wie aufbauende Prozesse, z. B. eben jener der wachsenden orchestralen Farben- und Ausdruckstechnik.

Trotzdem scheuen sich Viele, durch Ausschaltung der Singstimme dem geistigen Kräfteverhältnis, wie es vorliegt, Rechnung zu tragen. Ein Haupteinwand der Gegner lautet, daß im Melodram die Musik zur Dienerin herabsinke, wobei es fast zum Wortspiele wird, die Eigenschaft einer Musik als „dienende" Kunst einer Schmäle-

rung ihrer Ehre gleichzusetzen. Ganz anders stellt sich die Sache dar, sobald man zum Praktischen übergeht und die Bedeutung der angezweifelten Verbindung, Sprache mit Musik, von Seite der anderen Kunst, der Sprache, in's Auge faßt. Dann lautet die Frage etwa so: Enthält die deutsche Dichtkunst einschließlich deutscher Übertragungen aus fremden Sprachen (Shakespeare, Byron) Elemente, die nach Form (Klang, Melos, Rhythmik) oder Inhalt als allzu gedanklich, abstrakt, oder allzu konkret, anschaulich, der Umwandlung in Gesang widerstreben, anderseits aber eine Untermalung ihres Gefühls- oder Stimmungsgehaltes durch Musik mindestens vertragen?

Die erste Frage bejaht sich von selbst. Die Metrik des gesprochenen Wortes weist eine viel größere Anzahl von Rhythmen auf, mit ungleich mehr Abstufungen zwischen stark und schwach betonten Taktteilen (Silben), als jene der Musik; außerdem bedient sich die Metrik des Verses viel größerer Freiheit bei Abweichungen von der strengen Symmetrie der einzelnen Verszeilen, als es die gesungene Melodie unseres heutigen Tonsystems nachbilden kann. Eine ganze Anzahl prosodischer Schemata, darunter eines der schönsten, der fünffüßige Jambus, müssen durch Verlängerung oder Verkürzung von Silbenwerten geradezahlig gemacht werden, damit man sie singen kann, wie sich z. B. aus der metrischen Analyse der Gralserzählung im „Lohengrin" ergibt — und ähnliches gilt vom Hexameter; melodramatisch wirken beide Versmaße wundervoll. Hinzugefügt muß werden, daß Wagners Gesangsbehandlung des fünffüßigen Jambus, wie sie seine drei romantischen Opern zeigen, nie wieder auch nur entfernt erreicht wurde.

Die oben bemerkte Unstimmigkeit zwischen dichterischer und musikalischer Form zeigt sich auch darin, daß die Betonungsmöglichkeit der einzelnen Silbe innerhalb des gewählten Rhythmus beim gesprochenen Wort unendlich weiter, freier ist. Am deutlichsten wird dies gerade bei den herrlichsten und ursprünglichsten Liedweisen der Klassiker, in erster Linie bei Schubert und Schumann, deren Melos, gewöhnlich dem Sprachrhythmus einer Verszeile entsprungen, oft schon zur nächsten nicht paßt. Es läßt sich dann durch den Grad der Übereinstimmung zwischen der Melodie mit den einzelnen Strophen sofort feststellen, welche von ihnen die Entstehung der Melodie veranlaßt hat. Daher zuweilen die prosodisch verfehlten Anfänge, wenn jener Vers nicht gerade der erste war. Vergleiche bei Brahms: „Holder klingt der Vogelsang", „Wie bist du meine Königin". Schon in der einzelnen Strophe macht der Tonsetzer die Erfahrung, daß die Abschnitte seiner Melodie, um zur Einheit zusammenzuwirken, rhythmisch viel kongruenter sein müssen als die einander entsprechenden Verszeilen. Zahlreiche Feinheiten der Verskunst können gesanglich nicht nachgebildet werden. Dahin gehören bei längeren Verszeilen die umschließenden Reime des Schema a b b a, da man infolge der zeitlichen Dehnung durch den Gesang die Reimsilbe bei ihrer Wiederkehr längst aus dem Gehör verloren hat.

Eine Stelle für viele, besonders bei Goethe, sei als Beispiel des Versagens gesanglicher Vertonung genannt, die überaus schöne, gerade wegen ihrer rhythmischen Freiheit vom Fortsetzer Bielschowsky's geschulmeisterte aus „Faust": „Fürwahr es sind die Augen einer Toten, die

eine liebende Hand nicht schloß." Wundersam verstärkend wirkt hierzu die melodramatische Begleitung in August Bungerts Faustmusik; um aber gesanglich vertonbar zu sein, wären die Worte erst um ihren stärksten Reiz zu bringen.

Jene metrisch-rhythmische Beziehung ist im Auge zu behalten; sie wird uns beim Eingehen auf die drei Haupt-Dichtungsarten innerhalb des Melodramatischen immer wieder entgegentreten. Dramatik, Epik und Lyrik stellen, jede für sich, die Frage: Lassen sich hier ohne Gesang Kunstwerte schaffen, die mit ihm unmöglich wären? Und — wenn im einzelnen Fall ein künstlerisch befriedigendes Ergebnis nicht eintrat: Welches war der Grund, und durch Änderung welcher Umstände ist es zu erreichen? Natürlich fordert diese Betrachtungsart, den Begriff des künstlerischen Erfolges nicht mit dem geschäftlichen für Eins zu nehmen; hat man sich doch auch in Schauspiel und Oper daran gewöhnt, beides auseinander zu halten und von Werken, die eine gewisse Linie positiver und negativer geistiger Ansprüche an den Hörer überschreiten, nur eine beschränkte Anzahl von Wiederholungen vorauszusetzen. Von diesem Standpunkt aus ist der enorme künstlerische Erfolg von Humperdincks „Königskindern" als Melodram und der äußere des zur Oper verwandelten Werkes anzusehn. Diese Umarbeitung machte aus der Siegesfanfare einer großen künstlerischen Tat dem Anscheine nach ein kurzes Rückzugssignal vor der Beredsamkeit des Kassenberichts — wenn auch vielleicht der Autor innerlich von solcher Realpolitik weit entfernt war.

Es ist notwendig, sich dies und vieles Ähnliche im Folgenden klar zu machen. Wenn, nach dem alten Satze, der Schüler

in den Theorie-Aufgaben „durch Fehlen lernt", so geschieht dies in der Praxis der Komposition vorwiegend durch die Fehler Anderer; man muß sie aufsuchen, erkennen und vermeiden. Verkümmerung, Vernachlässigung dieser fördernden Fähigkeit begründen das fast gewohnheitmäßige aesthetische Irregehn so vieler Neuzeitlicher. Das Genie schafft, wie es muß; mindestens für alle Talente aber sei der Wahlspruch heute: Mehr denken, nicht bloß schreiben!

* * *

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826)
nach einer Lithographie von C. A. Schwerdgeburth, Weimar, 1823

Für gesanglose Dramatik sprechen in der Gegenwart verschiedene Umstände. Folgenschwer ist zunächst die aesthetisch irrtümliche Verbindung der beiden Künste in der wahllosen Übertragung dramatischer Gedichte für den Gesang. Inwieweit Richard Straußens fast unveränderte Übernahme von Wortdramen eine Ausnahme macht, gehört nicht hierher. Aber Versuche, wie Heinrich Zöllners „Faust" nach dem Urtext, erzählen zu beredt, daß sich beim Singen unter Umständen die Wirkung des Wortes nicht addiert oder gar multipliziert, wie es dem Komponisten vorschwebt, sondern zum Teil einfach aufhebt. Selbst in der unzerstörbar scheinenden „Versunkenen Glocke" war zu viel Gedankliches, als daß Zöllners gesangliches Gewand an allen Stellen für sie paßte. Als weiterer Faktor steht auf Seite gesangloser Vertonung der einschneidende Unterschied in der geistigen Entwicklung der für die Rezitation in Frage kommenden Schauspieler und der meisten männlichen Opernkräfte. An Differenzierung des Ausdrucks oder gar Wiedergabe intellektuellen Gehalts ist selbst der stumme Mime oft noch ungleich beredter als der durch den Gehalt seiner Partien oft besten Falles im primitiv Theatralischen stecken gebliebene Sänger. Trägt aber eine Opernpartie einmal persönliche Züge, wie vor allem die Tannhäusers,

dann sieht man sie, selbst an ersten Bühnen, oft genug unfreiwillig parodistisch oder schablonenhaft indifferent. Wie viele Heldentenöre könnten sich wohl über den Sinn dieser Rolle auch nur einigermaßen, etwa in der Art eines besseren Schulaufsatzes, äußern? Der Mimik und Geste des Sängers ist vielfach auch äußerlich die, mit seiner Lebensweise zusammenhängende, starke Entwicklung der fleischigen Körper- und Gesichtsteile ungünstig. Figuren mit dem charakteristisch ausgestalteten Seelenleben eines Hamlet oder Tasso oder Othello zum Helden einer Oper zu machen, wie Thomas, Donizetti, Verdi taten, fällt schon aus den obigen Gründen heute kaum jemandem ein; melodramatisch wären sie versuchsweise immerhin verwertbar.

Unser Verständnis für das melodramatische Prinzip im Drama überhaupt fördern wir, indem wir sein Auftreten dort betrachten, wo es unselbständig, durch innere oder äußere Notwendigkeit veranlaßt, aus einer anderen Kunstgattung herauswächst. Zunächst ist es das Wort, das nach Unterstützung durch Musik verlangt. Wertvolle Hinweise hat hier zu allen Zeiten die Heranziehung der Musik zum gesprochenen Drama gegeben. Mit ihrer grundsätzlichen Verbannung von der Bühne des Wiener Burgtheaters steht Heinrich Laube unter den Praktikern ziemlich vereinzelt da. Ehedem, vor der quantitativ und intensiv starken Steigerung des Operndienstes durch Wagner, hielt man es für erforderlich, mindestens die Gesammtstimmung jedes Theaterabends durch eine passende Ouvertüre, wo nicht noch durch Zwischenaktsmusiken zu heben; vgl. unter vielem Anderen Lessings „Hamburgische Dramaturgie". Heute, da die meisten Schauspieler in klassischen Stücken an

Stelle des von Laube gehaßten, durch Musikbegleitung noch geförderten „Singens“ zum entgegengesetzten Fehler neigen, würde er vielleicht keinen Grund mehr für sein Verbot finden. Schon die Meininger wußten überall, wo Szene und Wort nicht stark und rasch genug den Eintritt der gewünschten Stimmung herbeiführten, die Wirkung der Musik heranzuziehen, wie unter anderem der tiefe Eindruck der damals sonst kaum noch theaterfähigen „Ahnfrau“ Grillparzers bewies. Versetzt doch die Regie in den Stimmungsgehalt gewisser Szenen wie mit einem Zauberschlage durch einen einzigen Akkord und hilft so unter Umständen den Unvollständigkeiten von Ausstattung und Beleuchtung nach. Gerade die beim Lesen wirkungsvollsten Auftritte, wie die auf der Hamlet-Terrasse, enttäuschen leicht ohne Musik; das ganze Gebiet des Übersinnlichen, Märchenhaften bedarf ihrer, und frühere Theaterpraktiker, vgl. den auch als solchen großen Raimund, setzen sie da gewöhnlich voraus.

Ein Meister des Melodramatischen, betätigte sich in den achtziger Jahren Ernst v. Possart als Münchener Ober-Spielleiter, besonders bei Schillers Dramen. Die Schwierigkeit, Theaterkunst zu „monumentalisieren“, liegt in der Unmöglichkeit, die gerade für szenische Wirkungen besonders wichtige Tonstärke, die Art der Aufstellung der Klangkörper hinter der Szene, das Zusammenfallen des einzelnen Wortes mit der musikalischen Phrase festzulegen. Auf die einfachste Weise erzeugte man die, ohne Musik so schwer zu treffende, idealisierende Anfangsstimmung der Schiller-Stücke durch wenige Takte eines Oktetts von Holzbläsern und Hörnern, nach dem alten Beispiel aus der klassischen Zeit der österreichischen Tafel- und Ständchen-Blasmusik. Die Opern-

technik kennt keine Momente, wie sie damals in München erzielt wurden: z. B. bei der Wiederholung des Ritornells der Flöten und Oboen einer entfernt gedachten Festmusik zu Johanna's Worten „Diese Stimmen, diese Töne, wie umstricken sie mein Herz!" — beim Todeskampfe Geßlers, den Possart selbst schaurig genug darstellte, das Weitererklingen des Hochzeitsmarsches, oder die Trauermusik am Sarge Beatricens, der „Braut von Messina", bei deren Klängen Don Cesar sich den Tod gibt. Erinnert wurde man ja von Zeit zu Zeit an das Dasein des melodramatischen Elements auch durch Beethovens „Egmont"-Musik. Aber jene Art von naivem Bildungshochmut, die „theatralisch" nur als schlechthin absprechendes Wort kennt, sah auf Wirkungen wie die der Schluß-Verklärung höchstens mit nachsichtigem Lächeln als auf etwas zur Ergötzung der kleinen Leute Bestimmtes. Sie mahnten die Urteilslosen an jene Bauernstücke, in denen Abendrot, leises Harmoniumspiel oder gar Violintremolo einsetzt, wenn einer auf der Almhütte stirbt oder die rührende Geschichte seiner 40 Jahre zurück liegenden Jugendliebe erzählt, — vielleicht sogar an jene tiefste Erniedrigung der Musikbegleitung, die in der älteren Berliner Posse vor dem Aktschlusse kommt, wenn Leute zum Fenster hinaus oder herein steigen, sich nachlaufen oder irgend eine sinnlos „heitere", bei den Haaren herbei gezogene Schlußgruppe bilden.

Wo, wie schon erwähnt, das Mystische oder das Märchenhafte mit einiger Sicherheit angeschlagen werden soll, ist die Musik unentbehrlich. Der Fälle von erheblichen Wirkungen unsichtbarer Instrumentalkörper bei Bühnenwerken waren da im letzten Vierteljahrhundert nicht wenige. Zu den

stärksten gehörte Max Marschalks Musik hinter der Szene zu Gerhard Hauptmanns „Hannele's Himmelfahrt"; von späteren sei die im Material spärliche, aber an Gehalt desto wertvollere Herrmann Zilchers zu Strindbergs „Gespenstersonate" genannt und die ungemein phantastische Recnizeks im verdeckten Orchester zu dessen „Traumspiel". Beispiele und Erwägungen ähnlicher Art wie die obigen, die lebendigen Wirkungen des stofflich begründeten Eingreifens von Musikstücken in die Schauspielhandlungen, d. h. solchen, wobei die Musik durch die Nachbildung des Vorgangs aus dem wirklichen Leben selbst bedingt erscheint: wie bei Volksbelustigung, Hochzeit, Gottesdienst, Trauung, Begräbnis, militärischen Bewegungen, Ball, Zirkus, Jahrmarkt, mögen den als Bühnentechniker hochbegabten Komponisten des „Theodor Körner" Alfred Kaiser für die beachtenswerten „Reform-Gedanken zum Musikalischen Schauspiel" angeregt haben, daneben der Zwiespalt zwischen den Partien der Oper, die derartige Musik, also praktische Gebrauchsmusik, unübersetzt auf die Bühne bringen, während andere Teile das im wirklichen Leben bloß gesprochene Wort in die selbe musikalische Form übersetzen. (Kaiser: in der Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung, Okt.-Nov. 1912, Nr. 41; Entgegnung von Dr. Paul Philipp, ebenda Nr. 45.)

Zu den Opern-Autoren, die sich ernsthaft mit dem Bühnen-Melodram als Bestandteil der Partitur beschäftigten, gehört auch Hans Sommer. Schon gelegentlich in „Riquet mit dem Schopf", grundsätzlich aber im „Waldschratt" (Text von Eberhard König, aufgeführt am Braunschweiger Hoftheater 1912) ist das Orchester bei einzelnen Dialogen untermalend gehalten; neun größere und kleinere Partien der

Oper sind durch Schauspieler vertreten. Für die von Vielen ganz vernachlässigte Frage, was besser gesprochen als gesungen wird, finden sich dort Fingerzeige. Solche versucht auch Busoni in seinem „Harlekin" — ein theatralisches Capriccio, dessen Titelrolle gesprochen wird, gegeben Zürich 1917 mit Moissi. Unfreiwilliger erscheinen sie bei Franz Schreker, stellt sich doch seine Art in der Oper „Der ferne Klang" deutlich als ein Kampf um starke, wesentlich gesanglose Wirkungen dar; die Gesangsnoten sind meist ganz gleichgültig, manche Szenen scheinen im Grunde sogar nicht mehr melo- sondern mimo-dramatisch, also ohne jede integrierende Mitwirkung des Wortes, eingegeben. Auch in einem der vorzüglichsten Bühnenkunstwerke seit Wagner, d'Alberts „Tiefland", finden sich im Liebesduett am Schlusse des ersten Aufzugs (Klavier-Auszug S. 174 f.) einige Seiten, wo die Intervalle der Singstimmen eigentlich nur notierten Dialog vorstellen, die Tonhöhe kaum eine Rolle spielt. Gerade solche Opernstellen müssen studiert werden, um dem Melodramatischen näherzukommen.

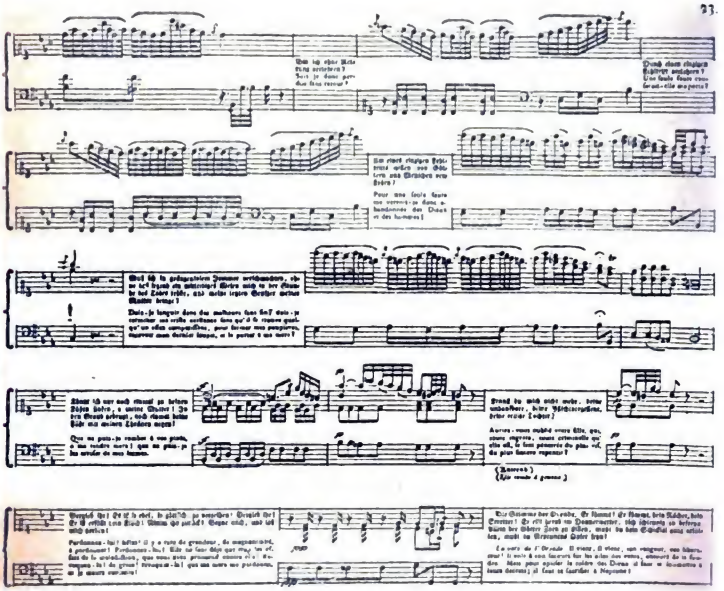
Die kurzen Melodram-Stellen berühmter Opern: in „Fidelio", „Hans Heiling", „Vampyr", „Wasserträger", „Freischütz", „Djamileh", haben wenigstens immer wieder an das Dasein und die Wirkungsmöglichkeit dieser Kunstart erinnert. Ein wenig taten dies auch die, durch Gesang in ihrer Wirkung nicht zu ersetzenden, kurzen gesprochenen Sätze in „Hänsel und Gretel" („Da sieh' nur die artigen Kinderlein, wo mögen die hergekommen sein?"), „Bajazzo" („Die Komödie ist zu Ende"), „Cavalleria" („Turridu ist erstochen!"). Die ersterwähnten längeren Stellen sind stylgeschichtlich von größerer Bedeutung für die Opernmusik

als für das Melodram selbst. Durch die Notwendigkeit, die melodische Phrase, als Unterbrechung des gesprochenen Wortes, auf möglichste Kürze und Prägnanz zusammenzudrängen, ihr im Zusammenhange der Handlung den Charakter des erläuternden und illustrierenden Leitmotivs zu geben, mußten sie grundsätzliche Wichtigkeit auch für den Styl der Gesangsbegleitung erhalten. Zumal auf die Bevorzugung des Recitativo accompagnato vor dem secco war die melodramatische Art, zu gestalten, schon früh von Einfluß. Das Wort Melodram selbst wurde im Opernwesen eine Zeit lang viel gehört, da die Italiener in starker Erweiterung seines Gebrauchs sogar die Oper mit Dialog so nannten.

Das Interesse für das selbständige Bühnen-Melodram wurde nur spärlich durch gelegentliches Hervorholen älterer Werke erhalten. Da und dort griff man einem überragenden Menschendarsteller zu Liebe auf Byron-Schumanns „Manfred" zurück. Vor die Neuschöpfung von Orchester-Melodramen überhaupt stellt dieses Werk eine entmutigende Erwägung: die Astarte-Szene darin wird niemals überboten, wohl auch nie mehr erreicht werden; sie kann durch den Reichtum an Innerlichkeit als die Krone aller Melodramatik gelten, und der ihr folgende kurze Monolog „Ein Friede kam auf mich unsäglich still" steht ihr musikalisch nur wenig nach. (Klavierauszug Peters, Seite 36 – 39). Die Münchener Hofbühne erweckte vor Jahrzehnten als erwünschte Abendfüllung für Opern-Einakter des alten Dresdener Hofkapellmeisters Reissiger vergessene „Yelva" vorübergehend zum Leben, deren im Geist ihrer Entstehungzeit als Unterhaltungsmusik recht wirksame Ouvertüre noch gerne gehört wurde. Auch hier war es die Be-

setzung einer Hauptrolle, der des russischen Fürsten durch den unwiderstehlichen Keppler, die das Stück über Wasser hielt.

Die Goethe-Gesellschaft holte sogar die ehrwürdige Urahne des deutschen Melodrams, Georg Benda's „Ariadne auf Naxos" (von 1775), zum Weimarer Goethetag 1916 im dortigen Hoftheater wieder hervor. (Einführungschrift von Bruno Voelker.) Für das seinerzeit Epoche machende Werk war, ebenso wie später Batka für die musikalisch bedeutendere „Medea", schon in den achtziger Jahren der Münchener Musik-Kulturhistoriker H. W. v. Riehl unter großer Anfeindung eingetreten. Indes schienen sich von dort aus keine stärkeren Fäden nach der Gegenwart und Zukunft hin zu knüpfen, so sehr man auf's Neue den in Benda's Bruch mit allem Opernwesen liegenden Vorausweis auf das musikdramatische Prinzip, darunter die grundsätzliche Einführung des Erinnerung- und Leitmotivs, erkannte. Um dies gleich vorweg zu nehmen, blieben auch die anderen Werke aus jener ersten Blütezeit der Gattung ohne direkten Einfluß auf deren spätere Ausgestaltung: Maria Theresia v. Paradis' „Ariadne und Bacchus", eine Fortsetzung der „Ariadne" Benda's (vgl. v. Hofmannsthal), Reichardts „Kephalus und Prokris" (nach Meißner), Abt Voglers „Lampedo", Konradin Kreutzers „Sigrune" und die ganze übrige Melodramen-Litteratur für Bühne und Konzert, dort meist mit Klavier, aus der auch die Namen Zumsteeg, Peter v. Winter, Cannabich u. a. noch einen gewissen geschichtlichen Klang haben. (Vgl. Istel, „Die Anfänge" usw.) Durch den Bonner Neefe, der u. a. Ramlers „Sophonisbe" melodramatisch komponierte, stellte sich eine Verbindung zu Beethoven her, der, außer den einschlägigen Stellen in



Nachbildung einer Seite aus „Ariadne auf Naxos".

Ein Duodrama von Herrn Brandes, in Musik gesetzt und nach der neuesten verbesserten Partitur für das Klavier eingerichtet von Georg Benda — Leipzig, im „Schwickertschen Verlage" (ohne Jahreszahl — nach Istel: 1782).

der Musik zu „König Stephan“, eine kleine Szene zu Dunckers „Leonore Prohaska“ (1815) komponierte. Über Abt Vogler führt Benda's Einfluß zu Weber, der Rochlitz' „Der erste Ton“ mit Chor und Orchester melodramatisch vertonte, und zu Meyerbeer, unter dessen Jugendwerken sich ein Melodram „Thevelindens Liebe“ befindet. Ebenso wenig aber wie jene älteren Melodramen wirkten auf die Entwicklung der Gattung selbst die in Einzelheiten großartigen, auf die Anregung König Friedrich Wilhelms von Preußen hin verfaßten Musiken Mendelssohns zu des Sophokles „Ödipus auf Kolonos“ und „Antigone“. Das im heutigen Sinn Melodramatische, also das Zusammengehn von Deklamation und Begleitung, das man im 18. Jahrhundert seit Benda „Accompagnement“ genannt, behandelt auch noch Mendelssohn mit größter Zurückhaltung. An den betreffenden, meist ganz kurzen Stellen stützen ausgehaltene Akkorde oder Tremolo's die vollständig freie Rede; anderes sprechen Antigone und Kreon in Pausen des Chors und Orchesters, von diesem gewöhnlich mit je einem die Rede abwartenden Viertelschlag als Interjektion unterbrochen.

Es wurde schon bemerkt, daß eine geradlinige innere Verbindung vom Beginne der hier kaum angedeuteten Entwicklung des neueren Melodrams zur Gegenwart hin fehlt. Treten doch gewisse Aufgaben der Musik aus jener Entstehungzeit, die Art, das Kommende vorzubereiten, wie bei Rousseau („Pygmalion“), das eben Gesprochene zu erläutern und nachklingen zu lassen, wie bei Benda, später in den Hintergrund; die musikalische Begleitung des Wortes, die schon Letzterer stellenweise mit vorzüglicher Wirkung anwandte („Accompagnement“), wird Hauptsache. Für die

Entwicklung der Gattung selbst blieben sowohl Rousseau's vorwiegend mimodramatische Anregungen, Begleitung und Erläuterung der Mimik und Geste, ohne direkte Wirkung, wie bei Benda der Bruch mit der alten Nummernform der Oper, die Einführung des Leitmotivs, die eindeutige Prägnanz und Kürze des dramatischen Ausdrucks. Vielmehr kam all' dies Neue in der Folge der Oper und selbst dem Oratorium zu Gute, und zwar in beiden Kunstarten der Entwicklung des begleiteten Rezitativs, so auch in Glucks Orpheus-Arie „Welch' reines Licht", in der das Orchester Träger der durchgehenden Melodie ist, und Haydns beiden Hauptwerken. Auch Mozarts bekannte Hochschätzung von Benda's „Ariadne" und „Medea" wie seine eigene beabsichtigte, aber ungeschriebene oder verlorene, Oper „Semiramide" auf Gemmingens Text, mit deklamierten Rezitativen, sowie die melodramatischen Stellen in seiner „Zaide" haben an der Versandung der ganzen damaligen Bewegung nichts geändert. Nur spärliche Fäden führen zur Neuzeit hin.

Die Bühnen-Erfolge neuer Melodramen blieben fast immer örtlich beschränkt. Das Bremer Stadttheater brachte 1903 Theodor Gerlachs „Liebeswogen", lyrische Szenen nach Heine's Nordseebildern (Ed. Bloch, Berlin). Gerlach nennt sein Werk „gesprochene Oper", ein irre führender Titel; denn es handelt sich um lose szenische Einkleidung reiner Lyrik mit Orchesterbegleitung hinter der Szene. Die Altenburger Hofoper nahm sich 1912 des Werkes aus Anlaß des Musikfestes der Liszt-Gesellschaft nochmals an; in dieser neuen Bearbeitung führt es den Titel „Das Seegespenst". Zu Anfang des Jahrhunderts gefiel Roderich

v. Mojsisovics' „Ninion" an verschiedenen österreichischen Stadttheatern. Nach Humperdincks künstlerisch entscheidendem Siege mit Ernst Rosmers „Königskindern" fand selbst sein „Dornröschen" des wenig besagenden Textes wegen und trotz der hochwertigen Musik nur geringe Beachtung. Es zeigte sich hier, daß, eben infolge der weit buchstäblicheren Verständlichkeit des gesprochenen Wortes, ein gewisses Mindestmaß von geistigem Gehalte für das Bühnen-Melodram wesentlicher ist als für die Oper. Ein zweiter großer Sieg örtlicher, aber ernsthaft künstlerischer Art war dann August Bungert mit seiner großenteils melodramatischen Musik zu beiden Teilen des „Faust" beschieden, auf Bestellung der Rheinischen Goethe-Gesellschaft für die Düsseldorfer Festspiele 1903 geschrieben. Aus Faust-Musiken Früherer und Späterer, deren flüchtigste Sichtung ein starkes Buch ausfüllen würde, sei hier die noch heute sehr gut verwendbare Klavierskizze Richard Wagners: Gretchens Gebet „Ach neige" erwähnt, in dem er das gesprochene Wort mit einer etwa an Schumann gemahnenden Melodik und Harmonik begleitet; es findet sich in den „Liedern und Gesängen" Wagners bei Breitkopf & Härtel in Opus 5, Sieben Kompositionen zu Goethe's Faust. Wer sich zum Zweck eines Überblicks über das auf dem dramatischen Sondergebiet vorhandene Material oder als Ausgangspunkt eigenen Schaffens orientieren will, der findet zu fruchtbarem Studium in erster Linie die unten am Ausgange des Abschnitts über die Lyrik aufgezählten Bruchstücke aus Bühnen-Melodramen, dazu etwa die Rede des Königssohns aus den „Königskindern" (Seite 30 des Klavierauszugs). Viel Schätzbares liegt in den Theater-Archiven, vielleicht sogar

in Material-Leihanstalten für Theater an Shakespeare-Musik, die sehr oft vom betreffenden Kapellmeister ausschließlich für sein Theater komponiert ist und natürlich nicht mit dem Blicke des bloßen Statistikers, sondern mit dem lebendige künstlerische Werte abschätzenden des selbst schöpferisch Veranlagten gesichtet werden müßte. Mendelssohns genialer „Sommernachtstraum" ist sicher nicht die einzige, die der Erhaltung wert ist; neuestens macht Hermann Wetzlers Musik zu „Wie es euch gefällt", Lübeck 1917, ihr Glück.

Über die Abend füllenden Bühnen-Melodramen von Goldschmidt und Fibich vergleiche man S. 67.

* * *

Bei dem Konzert-Melodram, das wir zunächst als Vertretung der Epik in's Auge fassen, sei es mit Klavier oder Orchester, konnte sich die, für das Bühnenwerk meist vergeblich gewünschte, günstigste Lebensbedingung, die der Reise-Propaganda (s. u.) viel leichter erfüllen. Ernst v. Possart und Ludwig Wüllner, die, wie früher auch auf der Bühne, nun im Konzertsaal für Schumanns „Manfred" eintraten, ja dieses als Bühnenspiel nur wenig gepflegte Stück eigentlich im Konzertsaal heimisch machten, boten in allen größeren deutschen Städten bedeutende Werke unserer Art. Dies vollzog sich gerade auch auf dem selten betretenenen Gebiete des eigentlichen Epos oder der Teile eines solchen. Zu nennen ist hier als ein ganzes nur Richard Straußens „Enoch Arden", mit dem Possart und Strauß zuerst in den Jahren 1897—98 zusammen reisten; von Epos-Teilen einzelne Gesänge aus der „Odyssee", die der Leipziger Sprechkünstler Bruno Tuerschmann, zum Teil mit Harfenbegleitung vom Thomaskantor Professor Gustav Schreck, in verschiedenen Städten vorführte. Erfolge unmittelbar stürmischer Art erzielte Botho Sigwart (Graf Eulenburg), eine der wertvollsten, edelsten Gestalten der neudeutschen Musikwelt, ihr allzu früh durch den Heldentod entrissen, mit „Hektors Bestattung" (op. 15) aus dem 24. Gesang der „Iliade", erst mit Klavier, dann mit Orchester gesetzt, bei den Uraufführungen beider

Gestalt in Leipzig 1913/14 mit Ludwig Wüllner als monumentalem Sprecher.

Von den anderen epischen Dichtungsarten kam zunächst, ihrer handlichen Form wegen, für melodramatische Behandlung die Ballade in Betracht. Was den Musiker an ihr lockte, in erster Linie das Bildhafte, bedeutete gewöhnlich zugleich die Schwäche der Musik; Unzählige begnügten sich, die Umwelt anzudeuten, etwa mit punktiertem Marschrhythmus die Ritterzeit, mit verlorenen Hornquinten den Wald; tiefe Piano-Akkorde oder ein leises Geflimmer in der Höhe bedeutete Nacht und Sterne, gebrochene Harmonien, je nach Lage und Stärke, Meer, Strom oder Bächlein. Künstlerisch kommt hier nur in Betracht, was durch Form oder Erfindung über den Rahmen des von jedem Gewandten leicht zu Improvisierenden hinausgeht (ein Gesichtspunkt, der auch für das heutige Lied unbedingt gelten muß). Hier bei der Ballade straft gleich das einleitende Vorspiel die ganze Rederei von der Wertlosigkeit der melodramatischen Kunstform Lüge. Für den Musiker ist es eine ernste Aufgabe, mit wenigen Takten zwingend die Stimmung des Ganzen festzustellen; ebenso muß die Übernahme dieser schwierigen, zuweilen dem Sprecher fast unmöglichen Mission durch die Musik diesem selbst willkommen sein.

Auch auf diesem Felde fallen zu Gunsten gesangloser Vertonung manche Verstöße der gesanglichen in's Gewicht. Welch' ungeheurer intellektueller Tiefstand durch die für obligat gehaltene Verschmelzung hochwertiger Poesie mit der Sing-Stimme gezüchtet wurde, lehrt ja die Geschichte des Liedes zur Zeit der Klassiker unserer Litteratur. Man sehe in Reichardts viel gepriesenem zweibändigen Schiller-

Album die fast durchweg melodisch und rhythmisch vergnügten und vergnügenden Vertonungen tief gehaltvoller Gedichte, wie „Thekla, eine Geisterstimme"; man wähle aus den damals beliebtesten Strophen-Balladen, wo z. B. Pfeffels „Gott grüß' Euch, Alter" mit seinen ganzen Gegensätzen von behaglichen Wechselreden, Schilderungen von Schlachtengraus und versöhnendem Ende auf die selbe Melodie von 8 – 16 Takten gesetzt war. Nimmt man ein Gedicht von etwas freierem Rhythmus, wie Goethe's „Der Fischer", so läßt sich leicht ausprobieren, ob sich Deklamationsfehler, wie jene selbst von Schuberts bekannter Melodie dazu, überhaupt vermeiden lassen, und ob nicht mindestens gerade jene erlesenen Schönheiten, die in der Abweichung vom genauen Schema der Betonung liegen, in jeder Art von gesanglicher Behandlung verloren gehn. Die Blütezeit der Gesangsmelodik, auch die uns noch vertraute eines Rossini und Verdi, ging von den ganz kurzen, ungemein einfach gebauten, spezifischen Opernversen der italienischen Textdichter aus, deren rhythmische Möglichkeiten eng begrenzt waren. Die Bemühung aber, der eigentlichen Sprachschönheit höherer Ordnung rhythmisch gerecht zu werden, mußte in vielen Fällen zu Versuchen melodramatischer Vertonung führen.

Anderseits fällt ein ansehnlicher Teil der heutigen Klavier-Melodramen, besonders jener erzählenden Inhalts, außerhalb der künstlerisch ernsten Erörterung und damit auch der entwicklungsgeschichtlichen Linie, des minderwertigen Textes wegen. Ein solcher kann natürlich nie dadurch an Wert gewinnen, daß man seine Richtigkeiten oder Kruditäten auch noch klanglich unterstreicht. Die Namen der Dichter sind dabei irreführender Weise zuweilen die besten, aber oft

durch schwächste Äußerungen ihrer Schaffenskraft vertreten. Auch die gleichfalls oft überraschend guten Namen der Tonsetzer seien nicht genannt und somit dieses ganze Sündenregister verschwiegen, mit einziger Ausnahme von Lenau-Liszts „Der traurige Mönch“, dessen Dichtung einen an sich guten Gedanken in allzu leicht erheiternden knittelversartigen Reimen behandelt. Jeder, dem derartige Arbeiten unter die Hände kommen, weiß ja ohnedies sofort Bescheid. Wenn, wie es dabei meist der Fall ist, den schilderungslustigen Tondichter ein paar anschaulich anregende Einzelheiten über die künstlerische Unmöglichkeit der Begebenheit und ihrer Darstellung täuschen konnten, so ist daran ein Mangel an allgemeiner aesthetischer Bildung, mindestens aesthetischen Denkens schuld, der auch heute aus den Reihen der Tonsetzer noch nicht verschwand. „Vielleicht gefällt's doch!“ ist ja für so Viele, teilweise auch Hochansehnliche, der einzige Gedanke, der sie grundsätzlich noch mit der für überflüssig gehaltenen besonnenen und sachlichen „Aesthetik“ verknüpft. Auch die durch gewisse spezifische, aber eben darum Illusion störende, oft auch unschöne Klavierfiguren, wie weites Tremolo, gebrochene Oktaven, getrübten Werke, unter ihnen selbst eines Max Zenger „Kraniche des Ibykus“, mit Klavier, mit oder ohne Chor, scheiden für die künstlerische Fortentwicklung aus. Wer sich, etwa zum praktischen Bedarf, einen Überblick der überaus reichen Balladen-Schöpfung des neuen Jahrhunderts verschaffen will, findet in den Sonderverzeichnissen der Leipziger Verleger C. F. W. Siegel, Max Brockhaus, Robert Forberg, große Auswahl; auch bei C. F. Kahnt und F. Kistner ist früher eine Anzahl erschienen.

ENGELBERT HUMPERDINCK
(geb. 1. Sept. 1854) um 1898

Die größeren Formate der Ballade waren von der Vertonung für eine Singstimme, als der langen Dauer wegen für Sänger und Hörer gleich ermüdend, so gut wie ausgeschlossen. Selbst Jugendarbeiten eines Schubert auf Schillers Worte, wie „Der Taucher", „Die Bürgschaft", „Die Erwartung", blieben noch später nahezu unbeachtet und gefährlich, ebenso Löwe's „Braut von Korinth" und, trotz der Gewalt einzelner Stellen, sein „Gott und die Bajadere". Das Meisterwerk unter den längeren Balladen, Bürgers „Lenore", ist gesanglich später von Mattiesen interessant modern bearbeitet worden (Peters); aber man wagte sich nicht leicht an die 46 Quartseiten heran und griff hier ausnahmsweise einmal lieber zur melodramatischen Vertonung, gewöhnlich der von Liszt. Der Meister bewies auch auf diesem Gebiete sofort, daß er unter allen Tonsetzern für den Konzertsaal der selbständigste aesthetische Denker und Versucher war. Bei einer Baß-Bariton-Ballade seines Schützlings Felix Draeseke, „Helge's Treue", die durch Textwiederholungen die an sich ganz knappe Handlung auf 22 notenreiche Seiten ausreckte, suchte er den guten musikalischen Kern durch die Bearbeitung für Deklamation zu retten. In seiner „Lenore", die er wohl schon 1857 für Maria Seebach schrieb (wie später den „Traurigen Mönch" für Franziska Ritter), tritt sicher mehr technische Weisheit zu Tage als nahezu die Summe der in allen späteren Werken dieser Art enthaltenen. Der Sprecher, der ja sehr oft unmusikalisch ist, bleibt in „Lenore" fast vollständig frei und hat sich nur die Umrisse einiger zwischenspielender Gruppen von wenigen Takten zu merken; das Zusammenbleiben mit der Begleitung ist durch die beliebige Wiederholung einzelner

Takte gewährleistet, welche, um den Eindruck mechanischer Verdoppelung des Taktes zu vermeiden, gewöhnlich Träger einer durchlaufenden dynamischen Bezeichnung, etwa decrescendo sind — ein mit größter Geschicklichkeit durchgeführtes und kaum wieder mit gleicher Kunst nachgeahmtes Verfahren.

Die hier angewandte unterbrochen melodramatische Form, mit nur gelegentlichem Einfallen des Klaviers, wird kaum je voll befriedigen; vielleicht schon deshalb, weil sich unser Gefühl an mancher Stelle frägt: warum setzt der Pianist jetzt gerade ein? und: warum spielt er gerade jetzt nicht weiter? Andern Falles ist eben beides durch die Dichtung unmittelbar überzeugend begründet, so daß das Ganze der Technik nach in musikbedürftige und ihrer unbedürftige Teile zerfällt. Volles aesthetisches Genüge wird am sichersten die geschlossene Form schaffen, in der die einmal gewählten darstellenden Mittel, Wort und Musik, mit einander gehen, oder die letztere nur auf ganz kurze Strecken allein spricht, jedenfalls also ihren Charakter als konstanter Faktor wahrt. Hat aber der Balladendichter deutlich unterschieden zwischen bloß erzählenden, berichtenden und malerisch anschaulichen (schildernden) Strophen oder Episoden, so muß der Tonsetzer, wenn ihm irgend die Aufgabe bewußt ist, einen Styl für das epische Melodram zu finden, alle malend ausgeführten Stellen mit Musik begleiten.

Eben, weil das Melodram eine erst sich krystallisierende Kunstform ist, begegnet man in ihm so viel bloßem Instinkt an Stelle der Reflexion; von fester Überlieferung gar nicht zu reden. Allerdings kann gerade hier dieser gar unbelehrte Instinkt, selbst der des halben oder ganzen Laien, auch einmal in's Schwarze treffen. Hauptsächlich deshalb, weil

die musikalischen Mittel hier die primitivsten sein dürfen, ja oft sein müssen, um zu wirken. Günstiger Weise ist der Hörer mindestens mit halber Aufmerksamkeit bei den Worten, vermag also die Einfachheit der musikalischen Form lange nicht so leicht als zu groß zu empfinden, wie es bei reiner Instrumentalmusik der Fall sein würde. Dagegen muß beim Epischen das musikalische Leitmotiv plastisch und ohne besondere Aufmerksamkeit von selbst zu merken sein, wenn es als solches unterstreichen und charakterisieren soll. Wer sich vor dieser Art von Wiederholung scheut und beständig neues an einander reihen will, bringt nie ein eindrucksvoll und geschlossen wirkendes Melodram zu Stand. Daher das verhältnismäßige Gelingen bei Tonsetzern ohne feinere Qualität, das gelegentliche Versagen bei denen mit solcher.

Den merkwürdigsten Fall scheinbarer künstlerischer Ursachlosigkeit vom Wegfall der Begleitung gerade bei musikverwandten Stellen bieten Robert Schumanns, den Rang ihres Autors natürlich nicht ganz verleugnende Klavier-Melodramen. So, wenn in Hebbels für Musik viel zu krassem „Haideknaben" diese gerade zu der malerischen Schilderung der öden Haide schweigt. Für die beiden oben genannten Beobachtungen ist Kügele's „Lenore" (Forberg) ein lehrreiches Beispiel. Volle Unbefangenheit in Bezug auf das Verhältnis von Wort und Ton zeigt sich in dem Verstoß, auf Fragesätze — und zwar zweifelnd gemeinte, nicht etwa rhetorische — eine abschließende einfache Dur-Kadenz unterzulegen (S. 3 unten), in der Wahl ausgesprochen munterer Tonfolgen für pathetische Momente (S. 4 unten); dann gerade in der Nichtvertonung der malerischen Stelle: „Die Flügel flogen klirrend auf, Und über Gräber ging

der Lauf. Es blinkten Leichensteine Rundum im Mondenscheine". Dagegen finden sich Beispiele für stärkste Wirkungen mit primitiven Mitteln, wie die ganze Strophe: „Lisch aus, mein Licht!" auf chromatisch absteigenden Sextakkorden und der Anfang des Totenritts (S. 8 unten). Wenn man die auffälligsten kleinen Fehler verbessert und die nicht vertonten Strophen, im Ganzen 6½ von den 32, mindestens mit gut gewählten, gehaltenen Baß-Oktaven stützt, so kann man auf künstlerischen Erfolg des Stückes rechnen, trotz Liszts in Einzelheiten genialem, an bewußtem geistigen Gehalt unermeßlich überragenden Vorbilde.

Dem Wesen ihrer künstlerischen Mittel entsprechen auf dem Gebiete der Ballade weitaus am vollständigsten jene kurzen Klavier-Melodramen, die eine in sich geschlossene bildhaft malerische Wirkung ohne ausgeführte Handlung geben, vielmehr die handelnden Personen, wie es ja dem Bild auch nur möglich ist, in einer, der entscheidenden Lage festhalten, so daß Einheit der Form und Stimmung auch der Musik möglich ist. Ein Muster solcher Geschlossenheit, wie sie eben nur dieser Kunstform erreichbar ist, da die stoffliche Belastung für den Gesang zu groß, bleibt Robert Schumanns spät (1852) geschriebenes Nachtstück „Die Flüchtlinge", nach Shelley's Gedicht. Bemerkt sei, daß Schumann hier, wie auch oft in seinen Liedern, die Worte ganz oder teilweise aus dem Gedächtnisse niederschrieb, sich dabei irrte, und man zur Herstellung einwandfreien Materials auf seine litterarische Quelle zurückgreifen muß. Schwächer, aber doch lieblich und in der Form ähnlich geschlossen ist des Meisters „Schön Hedwig" von Friedrich Hebbel (Brockhaus). Dieser Gattung gehört auch Richard

E. Bendemann pinx. *Photographie Hanfstaengl, München*

ROBERT SCHUMANN (um 1850)

Straußens „Das Schloß am Meer" von Uhland an, in beiderseits fein gestimmter Ausführung ein knappes Prachtstück für Sprecher und Spieler (s. unter Lyrik). Die gleiche Art hat später Philipp Gretscher verständnisvoll gepflegt, von dem Heinrich Seidels „Der Zug des Todes" als bestes Beispiel erwähnt sei (Siegel).

Im Übrigen darf man als den größten Wurf der epischen wie überhaupt der melodramatischen Litteratur Max Schillings' „Hexenlied" nach Wildenbruchs packender Dichtung bezeichnen, das 1902 im Gewande des großen Orchesters seinen Triumphzug antrat und Ernst v. Possarts wie Ludwig Wüllners Glanzstück geworden ist. Es stellte Schillings' frühere Werke dieser Art, die beiden in der Anlage auf Possarts Anregung fußenden Schiller-Balladen „Das Eleusische Fest" und „Kassandra" (bei Bote & Bock, Berlin), ebenso die spätere: Wildenbruchs „Jung Oluf", etwas in Schatten. Alle sind auch mit Klavier gesetzt, das aber den Farbenreichtum der Originale, eben wegen der hochwertigen Instrumentation, stark beeinträchtigt. „Das Eleusische Fest" bringt gleich in seinem Anfang „Windet zum Kranze die goldenen Ähren" ein Schulbeispiel für prächtige Unterstützung eines Metrums durch die Begleitung, hier des daktylischen, das bei fortlaufender Gesangsvertonung sofort einförmig wirkt. Bei „Kassandra" ist das Versehen: „tränenreicher" Streit statt „tränenvoller" anzumerken. Leider finden sich in beiden eine größere Anzahl unvertonter Strophen.

Gewisse unwiderstehlich fesselnde Stoffe oder bereits geformte Dichtungen regen Musiker von Phantasie und zugleich von lebhaftem Gefühl für die rhythmischen, melodischen oder rein klanglichen Schönheiten des gesprochenen Wortes immer

neu zur melodramatischen Vertonung mit Klavier an und werden es wohl stets wieder tun. Genannt seien, außer Bürgers „Lenore" (Liszt, Rich. Kügele), Eichendorffs „Brautfahrt", wirkungsvoll vertont von W. Kienzl (Kahnt); „Der Gott und die Bajadere" von Hermann Unger, Köln u. A., zuletzt (1917) von Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern; „Der Sänger" von Josef Pembaur (Siegel); „Das klagende Lied" von Martin Greif, für Klavier oder Orchester von Gustav Lewin (Forberg) und von Pembaur, einfach und feinsinnig (Siegel) — Greifs Dichtung hat nur leider große Schwächen und steht weit hinter der von Gustav Mahler vertonten Bearbeitung des herrlichen Stoffes zurück. Ferner Heine's „Die Wallfahrt nach Kevlaar", unter vielen Anderen von Gustav Rochlich (Forberg) mit Frauenchor, der aber, als rein äußerlich angesetzt, besser fortbleibt; eine seltsame Mischung von ausgezeichneten Stellen mit unmöglichen, daher nur mit Freiheiten der Wiedergabe zu verwenden. Sodann „Der Blumen Rache" (Freiligrath) von Julius Metz (Siegel) mit Frauenstimmen, ein sehr hübsches Klangstück – die Schlußworte „Blumenduft hat sie getötet" sind geändert in „deren Geister sie getötet"; Heine's „Der Schelm von Bergen", knapp und stimmungsvoll von Karl Reinecke; Rudolf Baumbachs „Das begrabene Lied", mit hübscher Begleitungsmusik von Carl Kleemann (diese beiden bei Kistner). Zu den öfter wieder melodramatisch versuchten Stücken gehört auch Schillers „Lied von der Glocke", das natürlich illustrativ und unarchitektonisch angefaßt wird; einst war Lindpaintners, heute nicht mehr in Frage kommende, Begleitung beliebt. Auch schätzte man Hermann Ubers „Der Taucher", Bernhard Anselm Webers „Gang nach dem Eisenhammer".

Neben den nachhaltigen Erfolgen eines Schillings und Sigwart sind eine bedeutende Anzahl solcher mehr örtlich und persönlich geblieben. Unter anderem hat die talentvolle Art Felix Dahns, der gesanglich oft weniger beizukommen war, die Tonsetzer gereizt. Zu nennen ist hier unter anderen Viktor v. Woikowski-Biedau's „Mette von Marienburg" mit Orchester (Simrock), die z. B. in Berlin starke Wirkung erzielte; die gleiche Dichtung vertonte mit Klavier Ferdinand Hummel, ein Stück für zwei Virtuosen, das in dem Atem versetzenden Dahinrasen der Begebenheit, Überfall durch Wölfe und Menschen, mindestens starke Wirkung macht. Ferner Alexander Ritters „Graf Walter und die Waldfrau", orchestriert von S. v. Hausegger (Brockhaus); ein Zyklus vier kürzerer Balladen, im Original mit geschmackvoll andeutender, ganz zart untermalender Klavierbegleitung. Ritter hat sich hier deutlich die Aufgabe gestellt, nicht in formlose Abhängigkeit von der „Begebenheit" zu fallen, sondern leitmotivisch klare musikalische Gestaltung und Satzform zu geben; die Bedeutung seiner reinen Instrumentalwerke erreicht dieses Stück allerdings nicht entfernt. Erwähnt sei noch Wilhelm Brandes' „Die Jüdin von Worms" mit Klavier von Frhr. v. d. Goltz, von Karl Mayer, dem einstigen Kölner Bariton, 1911 im Berliner Beethovensaale gesprochen.

Der Ariadnefaden in diesem ausgewählten kleinen Teil ist leicht gefunden. Als künstlerisch für die Entwicklung des Faches bedeutend stehen unter den nach Schillings angeführten die beiden Balladen da, deren Vorgänge wesentlich Innerliches projizieren, die von Heine und Bürger. Ihr Inhalt ist der unheilbare Schmerz um den Verlust, durch den sich dort das Mädchen den Verehrer, hier der

tote, junge Reiter die Liebste in das Grab nachholt. Auf solcher Grundlage entstehen echte Kunstwerke; für Heine's wundervolle Darstellung des Katholizismus käme, seinen fiesolesk zarten Marienliedern nach, Joseph Pembaur der Jüngere in Betracht, während seines Vaters Melodramen im Vergleiche zu dessen Liedern ein Schulbeispiel dafür bieten, wie die durch zahllose gute Vorgänger hohe Entwicklung des Liedes und die durch die Armut an Vorbildern bedingte Kinderkrankheit des Melodrams sich gegenüberstehen. Auch aus „Der Blumen Rache", Goethe's „Fischer" und vielen anderen sind wertvolle Melodramen zu gestalten, so bald der Autor nicht tonmalerische Einfälle mosaikartig zusammensetzt, sondern aus dem Gesammtbilde der musikalisch erfaßten Stimmung erst herauswachsen läßt. Kunstgebilde zweiter Klasse entstehn durch die Anhäufung äußerer Begebenheiten; in diesem Sinne war es unter anderem stets ein Irrtum, Goethe's „Sänger" musikverwandt zu finden.

Das nur ganz wenig künstlerisch gepflegte Gebiet des heiteren Klavier-Melodrams betrat in feinsinniger Weise Wilhelm Rinkens-Eisenach, für welchen unter Andern der Leipziger Rezitator Bruno Tuerschmann eintrat; hier sind zu nennen „Die Heinzelmännchen in Köln", nach August Kopisch, und „Der Mai geht um", nach Karl Vanselow (beide bei Siegel). Ein launiges Stück für Mädchenstimme ist Burmeisters „Der Kuckuck" nach Chopins Mazurka (Op. 30 Nr. 2), halb humoristisch Ferdinand Hummels „Legende vom Tannenbaum" (beide bei Forberg); auch Uhlands „Der weiße Hirsch" in Karl Reinecke's munterer Vertonung (Kistner).

* * *

Da das Konzert-Melodram mit Orchester von dem mit Klavier wegen der vielen Werke mit beiderlei Begleitung nicht zu trennen war, ist es nur ein scheinbarer Sprung, der uns zu den Mischformen des Konzertsaales und damit zugleich zur Lyrik hinüberführt. Nur das Wort „Melodram" war es, das durch den starken Erfolg von Félicien Davids Symphonie-Ode „Die Wüste", zuerst Paris 1844, wieder auflebte. In dem für Tenorsolo, Chor, Orchester und Deklamation geschriebenen, durch seine Farbengebung und motivische Zeichnung heute noch hörenswerten, leider vergessenen Werke werden gelegentlich nur wenige Zeilen zu gehaltenen Akkorden der Streicher, alles Andere vollständig unbegleitet gesprochen.

Ein nach der Anweisung des Autors nur im Theater zu spielendes Konzert-Melodram mit Chor und Orchester stellt als vollständig vereinzelten Fall, ein hapax-legomenon seiner Gattung, Berlioz' lyrisches Monodrama „Lelio oder die Rückkehr in's Leben" vor, wegen dessen es auf Ludwig Wüllners Klage hin sogar zur prozessualen Erhebung darüber kam, ob die von ihm beabsichtigte Darstellung mit Szenerie und Kostüm für das Werk so wesentlich sei, daß deren Nichtbeschaffung ein Zurücktreten des Künstlers von der Abmachung rechtfertigte. Die, so viel ich weiß, stets in

irre führender Art erwähnte äußere Gestaltung dieses seltsamen Werks ist kurz folgende. Auf der Theater-Bühne ist bei verdecktem Orchesterraum die „Phantastische Symphonie" gespielt worden, deren Finale die wüsten Opiumträume des jungen Komponisten Lelio nach seinem vergeblichen Vergiftungsversuche darstellt. Durch Tisch und Ruhebett vor dem, nach der Symphonie gefallenen, Vorhang wird Lelio's Gemach angedeutet. Er selbst (Schauspielrolle) tritt nun auf, noch verstört von allem Vorhergegangenen, und spricht zwischen einzelnen, hinter dem Theatervorhange gespielten und von ihm im Geiste gehörten, kürzeren Musikstücken für Tenorsolo, Chor, mit Klavier- und Orchesterbegleitung. In der Folge dieser seelischen Entwicklung ermannt sich Lelio zu neuer Berufsarbeit; mit wieder erwachendem Lebensmute besinnt er sich, daß die angesetzte Stunde zur Orchesterprobe seines neuen Werkes, einer Phantasie für Chor und Orchester über Shakespeare's „Sturm", da ist. Der Vorhang hebt sich wieder, der ganze musikalische Apparat steht bereit, und Lelio dirigiert nun wirklich das (überaus klangschöne, koloristisch ganz moderne) kurze Werk, worauf er, nach einer Ansprache an die Mitwirkenden und wenigen monologischen Schlußworten, abgeht.

Einmal tritt das Melodram in Vertonung einer rein lyrischen Stelle sogar innerhalb der epischen Kunstform des Oratoriums auf — bei einer rein epischen wäre dies eher zu erwarten. Arnold Schönbergs herrliche „Gurre-Lieder" schildern mit außerordentlichen Mitteln der Tonmalerei durch vielfach geteilte und mit verschiedener Bogentechnik spielende Streicher „des Sommerwinds wilde Jagd". Leider ist dies gerade der schwächste Teil der

wonnigen Dichtung Jakobsens, und der Orchester-Apparat fesselt die Aufmerksamkeit in zu hohem Maß, als daß sie dem Worte seinen Teil geben kann. Den außerordentlich geistreich ausgeführten Versuch, den Inhalt einer ganzen Symphonie durch ein daran gefügtes Orchester-Melodram, den Monolog eines „Dysangelisten", auszudeuten, wozu der von fern her tönende Trauermarsch eines Bläserchors vergegenständlichend überleitet, machte Friedrich Klose in seinem Werke „Das Leben ein Traum" — man ist in unseren Konzertsälen zu sehr mit Wiederholungen beschäftigt, um es zu spielen.

Eine vollständige Abwechslung von unbegleitet gesprochenem Wort, melodramatischen Stellen und Instrumentalmusik zur Vorbereitung oder zum Nachklingen einzelner Textstellen brachte bald darauf Paul Colbergs etwa einstündige Sprechtondichtung „Der gläserne Berg", zu Worten von F. C. Köhler-Haußer aufgeführt in Chemnitz 1911, ein philosophisch-epische Gedicht aus vorzugsweise lyrischen Episoden mit Orchestermusik von starkem geistigen Gehalt. Das Jahr vorher war dort von den gleichen Autoren ein lyrischer Zyklus ähnlicher Art, „Das große Narrenspiel", gegeben worden, ohne daß der örtliche Erfolg beider Werke andere Versuche damit anregte. Ebenso ging es mit Knut Hamsuns „Fieberliedern", die mit der Orchesterbegleitung Sverre Jordans in dessen Vaterstadt Bergen 1917 sehr gefielen. Oskar Frieds „Die Auswanderer" nach Verlaine's Dichtung, mit großem Orchester und Fernorchester, scheinen noch unaufgeführt. Arnold Schönbergs lyrischer Zyklus „Pierrot lunaire" stellt den bisher wohl originellsten melodramatischen Versuch dar. Er arbeitet mit äußerst kunst-

voller Quintett-Begleitung: Klavier, Violine, Violoncell, Flöte mit Pikkolo, Klarinette mit Baßklarinette wechselnd, die unsichtbar aufgestellt sind, während der Sprecher im Gesellschaftsanzug vor einem dunklen Vorhang steht. Die Vorführung blieb bisher auf eine, 15 Abende umfassende, Städtereise des Tonsetzers mit Albertine Zehme-Leipzig (1911 – 12) beschränkt, die in Berlin begann.

*

Kommen wir zur eigentlichen Lyrik! Vor jener ohne Weiteres nachgesprochenen Verurteilung des Melodrams als „Zwitter" müßte man sich erst einmal besinnen, ob denn nicht auch das Lied, freilich in geistigerem Sinn, als man es gewöhnlich dem Melodram vorhält, ein Zwitter sei, nämlich durch Text und Melodie, deren vollkommene Einheit höchstens noch im Lauten-begleiteten Volkslied bestände, während das heutige Kunstlied am Klavier deutlich eine Verschmelzung zweier Wahrnehmungsgebiete verlangt. Natürlich muß die Frage subjektiv, vom Standpunkte des Hörers, gestellt werden. Der Sachverhalt ist dann der, daß ein Lied Zwitterding sein kann, so bald die zur Aufnahme von Text oder Klavierbegleitung notwendige Aufmerksamkeit für sich allein schon groß genug ist, um die Verfolgung des anderen Faktors nicht neben sich zu dulden; daß dagegen ein Melodram nicht Zwitterding sein muß, so bald die angewandten musikalischen Formen an sich einfach oder nach ihrem Klangwerte dunkel genug gehalten sind, um lediglich als Untermalung des Wortes zu wirken und so mit ihm zu einem Gesammteindruck zu verschmelzen. Für die erst erwähnte Beobachtung spricht, daß wir viele heutige Kunstlieder bei unvorbereitetem Anhören schlechthin nicht verstehn. Wollen wir einem Kunst-

genossen, ernsten Liebhaber oder Verleger solche zur Kenntnis bringen, so werden wir fast regelmäßig zuerst den Text vortragen oder mindestens sinngemäß sprechen und das Lied dann erst singen oder singen lassen, was im Konzertsaal leider nicht tunlich ist.

Die Vertonung vieler Sinngedichte durch neudeutsche Musiker bietet ein warnendes Beispiel dafür, wie ein Inhalt, für langsame Wirkung auf das Gedankenspiel des Lesers bestimmt und nur durch volle Aufmerksamkeit auf das sorgfältig gesprochene Wort verständlich, sich beim Singen vollständig verliert und durch den vergeblichen Versuch, Sinn und Musik gleichzeitig aufzunehmen, nur verstimmt. Schon das buchstäbliche Verständnis ist beim Singen erschwert, und die logisch-didaktischen Momente, für die dem Sprecher eine ganze Reihe künstlerisch wirkender Abtönungen zu Gebote steht, belastet der Gesang mit störendem Gefühlsausdruck. Die gefühlsmäßige Betonung aber eines an sich nur lehrhaft wirkenden oder kontrastierenden Gedankens, wie es zuweilen bei den moralisierenden Schlüssen oder ganzen Texten, dem schwächsten Punkt der alten Arie in der Opera seria, der Fall war, wirkt entweder erheiternd oder ernstlich unbefriedigend. Mozart und Hayd'n schon haben sich seinerzeit über solche Texte beklagt. Als Beispiele obigen Sachverhalts lese man die Dichtungen zu Richard Strauß Werk 10, Nr. 5: „Geduld" von Hermann v. Gilm; zu Max Schillings Werk 19, Nr. 1: „Aus dem Takt"; Richard Wetz Werk 22, Nr. 2: „Merkspruch" von Wilhelm Weigand. Bei den letzten beiden Sinngedichten spiele man die Begleitung mit nur wenig gemilderten Stärkezeichen, und frage dann sich oder Andere, ob ein Sänger auch nur den

zum Verständnisse nötigen Wortlaut dabei zur Geltung bringen kann! Als gute Gegenspiele für die Wahl eines Stimmungsgedichtes, bei welchem dem Tonsetzer noch etwas zu sagen übrig bleibt, und für die richtige Verteilung von Vokalem und Instrumentalem mögen neben ungezählten Nummern der gangbaren Alben auch zwei ganz unbekannte nach Texten Theodor Storms dienen, „Mondlicht" von Matthaeus Koch (Beilage der Stuttgarter Neuen Musik-Zeitung, 32. Jahrgang) und „Bettlerliebe" von Herbert Reichert (Carl Rothe, Leipzig). Man frage sich bei den oben genannten Sinngedichten, ob hier für den Sänger irgend etwas zu tun ist, und lese anderseits die Dichtung „Das Schloß am Meer" von Uhland, öfter melodramatisch behandelt, daraufhin laut, ob eine gesungene Melodie hierzu möglich sei, die den herrlichen Rhythmus und Klang z. B. der Strophe „Es will sich niederneigen In spiegelklare Flut" noch höhe, anstatt beides zu schwächen und zu stören, während mit Straußens Klavierbegleitung (NB. das einzige Werk des Erwachsenen, das er vor dem Druck längere Zeit, 1901 – 1911 im Pulte ließ) das gesprochene Gedicht ganz herrlich klingt. Ich führe dieses, das Gebiet der Ballade streifende Stimmungsbild auch hier an, denn die Ausbeute an Lyrik im engsten Sinne verschwindet fast, obgleich die Farbenskala des heutigen Flügels zum Untermalen moderner kompliziertester Stimmungen, auch gerade der unsangbaren, geradezu herausfordert und die oben aufgezählten aesthetischen Gründe für gesanglose Vertonung auch lyrischer Gedichte genügend stark sind. – Wenn unsere intimen Koloristen erst einmal entdeckt haben, welche Fülle entlegenen Harmonie- und Klangfarbenspiels zur Begleitung auch des

Kunstlieds, nicht nur weltlichen und geistlichen Volkslieds, auf einer guten Laute spielbar sind, wird möglicher Weise dann auch hier für das künstlerisch gesprochene Wort etwas abfallen.

Auf Seite der Musik besteht die psychisch begründete Forderung an melodramatische Begleitung, für die Lyrik ebenso wie für jede andere Dichtungsart, in der relativen Einfachheit der melodischen oder harmonischen Motive, einer durchgeführten einfachen Formel oder höchstens einer solchen für jedes innere oder äußere Hauptmotiv der Dichtung. Das Wiedererkennen dieser Motive muß so leicht sein, daß das hierzu angewendete Besinnen unter der Bewußtsein-Schwelle bleibt. Selbst reine Klangmalerei ohne markierte Motivbildung kann hier berechtigt sein. In diesem Sinn eignet sich die heutige Farbentechnik des Helldunkels am Klavier in der Art von Debussy und seiner Nachfolger unvergleichlich zur klanglichen Untermalung von Stimmungslyrik. Auf diesem entwicklungsfähigen Gebiet ist noch fast nichts geschehen. Ein gutes Beispiel gibt Anna Hegelers zartes Stimmungsbild „Wartburg" (erschienen bei Grüninger, Stuttgart als Beilage zur Neuen Musikzeitung 1911). Entschiedene Fortentwicklung nach einer Richtung hin bedeuten die in dichterisch gehobener Prosa verfaßten Melodramen („Melodeklamationen") russischer Herkunft, wie die stimmungvoll feinsinnigen: „Nymphen" und „Wie waren einst so schön die frischen Rosen" von Turgeniew-Arensky (Jurgenson, Leipzig-Moskau), „Edelweiß" von Gorkij-Bobroff (ebenda). Auch eine größere Anzahl gereimter russisch-deutscher Melodramen umfaßt der gleiche Verlag. Eine ganze Menge wundervoller Dichtungen von

jener Art sprachlicher Schönheit, die wegen der Notwendigkeit, jede Silbe zu verstehen, und der Unzuträglichkeit, einzelne zu verdehnen, nicht in Gesang umzusetzen, wohl aber instrumental zu untermalen sind, harren noch der Vertonung: von Goethe's halb lyrischer Ballade „Der Fischer" (vergl. oben) bis zu Gottfried Kellers „Die Nacht" und manchen neueren und neuesten; darunter viele, die aus aesthetischem Irrtum schon zu Liedertexten gewählt wurden. Rein idyllische, pastorale Stücke ohne Handlung, wie Walter Niemanns zartliniges „Im Wetter" nach Worten Joh. G. Fehrs, sind dem aesthetischen Einwand ausgesetzt, daß die Malerei selbst zum Zweck wird, anstatt zu dem höheren, einer dichterischen Geschlossenheit nur Mittel zu sein. Wirkliche Muster melodramatischer Lyrik sind selbst auf dem allgegenwärtigen Klavier kaum schon vorhanden, so nahe bei dem Reichtum an zarten Zwischenfarben neue Versuche in dieser Richtung liegen. Das Beste bietet Theodor Gerlach in den kurzen Gedichten „Der Blumenengel" von Rückert und „Rufe mich!" von Rudolf Baumbach (bei Heinrichshofen, Magdeburg, in alter oder neuer Ausgabe; beide künstlerisch sehr verwendbar — letztere sind dem Verfasser dieses Buches zugeeignet, weil er sie bevorzugte, nicht umgekehrt). Diese und andere „gesprochene Lieder" Gerlachs wurden in einer Reihe von Musikstädten mit starkem Eindruck vorgeführt; trotzdem blieb die abwehrende Haltung gegen die Art als solche bestehn.

Mit der eigentlichen Lyrik sieht es, wie erwähnt, heute noch spärlich aus. Eine Übergangsart zur epischen Schilderung — darin bestehend, daß von der lyrischen Grundstimmung des Anfangs aus, zwischen ihr und jener des Schlusses, der be-

Dr. Wilh. Kienzl.

(geb. 17. Januar 1857)

schreibend erzählende Inhalt des Gedichts als eine Art Vision des Dichters erscheint, eine für die musikalische Durchführung sehr dankbare Art, — hat sich der feine Harmoniker August Reuß ausersehn, indem er zu dem „Seegespenst" aus Heine's „Nordseebildern" (vergl. oben den szenischen Versuch Gerlachs) und dessen „Bergidyll", dieses allerdings mit einer langen, trotz des musikalisch großen Anreizes bloß deklamierten Stelle, hochwertige Klavierbegleitungen schuf. Ebenso zu dem erotisch etwas deutlichen „Aschermittwoch" Karl Th. Sengers; den Hauptteil des letzteren Tonsatzes bildet ein vornehmer Walzer.

Eine Abart dieses Kunstzweiges ist noch zu erwähnen, die Unterlegung einer neuen lyrischen Dichtung zu bekannten Musikstücken; doch ist es unsicher, ob hier überhaupt eine einheitliche Einstellung des Hörers und demgemäß eine eigentlich künstlerische Wirkung auf ihn erfolgen kann. Den Versuch machte Richard Burmeister mit Klavierstücken Chopins, dem Trauermarsch aus der bmoll-Sonate und vier Mazurken, die er Gedichten von Ujejski unterlegte (Forberg); Albertine Zehme-Leipzig ist mit Burmeisters eigener Begleitung dafür eingetreten, aber die Dichtungen sind an sich zu blaß an persönlicher Eigenart, um ernsthaft bei Chopins Musik zu bestehen. Die nur für beschränkte Kreise passenden alten Mischformen von Lyrik und Epik, wie die biographischen Haydn-, Mozart- und Beethoven-Melodramen, zum Teil mit Potpourri-artiger Musik des betreffenden Meisters, deren kürzestes und bestes das Hayd'n verherrlichende „Es werde Licht" von Joseph Pembaur dem Älteren, und die volkstümlichen Festzeit-Melodramen zu Verlobung, Christfest usw. wie jene des bekannten Wiener

Hofkapellmeisters Heinrich Proch, haben für den Verlauf der ganzen Frage nur die eine Bedeutung, daß sich einige glückliche musikalisch illustrierende Einzelheiten darin finden.

*

Den wesentlichen Bestandteil melodramatischer Vortragsfolgen wird eine nach den oben berührten Gesichtspunkten getroffene Auswahl von epischen Werken, in erster Linie Balladen, zu bilden haben. Unbedingt geeignet sind Ausschnitte auch aus melodramatischen Bühnenwerken. Solche Stücke ersten Ranges enthalten, außer den beiden Episoden im „Manfred", August Bungerts Faust-Musik, I. Teil: „Der letzte Trank sei nun mit ganzer Seele" (S. 16) — „Verlassen hab' ich Feld und Auen" — „Dann sah ich... Was?" (S. 150 f.). Von Humperdinck aus den „Königskindern": die erste Hälfte vom herrlichen Epilog des Spielmanns, „Liebesvereint", und dann aus „Dornröschen": „Dornröschens Erwachen" — der Monolog des Prinzen vor dem Kuß, ein entzückend feines Stück; beides ist einzeln erschienen (Brockhaus). Aus Gerlachs „Seegespenst": der an technischen Feinheiten reiche Monolog „Ihr armen Götter!"

Der Vortragende hat nach Inhalt und Klangwirkung zu unterscheiden, ob sich ein Melodram für Männer- oder Frauenstimmen eignet. Wo bestimmte künstlerische Absichten in dieser Beziehung da sind, wird sich ihre Angabe auf dem Titel kaum vermeiden lassen. Die Verleger verzichten freilich beim Liede fast grundsätzlich auf eine solche, vielleicht im Hinblick darauf, daß es bei den Liebhabern, also dem Hauptteil der Käufer, auf einen Fehlgriff auch in dieser Richtung nicht mehr ankommt. Wer selbst spricht und sich

am Flügel begleitet, erspart sich das, sehr oft untunliche, häufige Proben mit dem Schauspieler, das sich meist als sehr nötig erweist; auch wird der ganze Eindruck auf diese Art einheitlicher gestaltet. Zu reicherer Abwechslung läßt sich auch andre passende Musik heranziehen, wie von Franz Brendels in ihrer Art unübertrefflichen „Sechs deutschen Märchenbildern" die erzählend durchgeführten: „Schneewittchen", „Rotkäppchen", „Aschenbrödel", mit kurzen begleitenden Worten; in eben dieser Weise spielte der Verfasser wiederholt Straußens „Heldenleben". Letzteres mag als Vorbereitung für die Orchester-Aufführung Manchem erwünscht gewesen sein; die Hörer gehen aber überhaupt sehr gerne bei darstellender Musik am Flügel mit, wenn sie nur jederzeit wissen, woran sie sind, und man sie an, der Struktur nach schicklichen Stellen in eingeschobenen ein- oder mehrtaktigen Pausen mit möglichst kurz und prägnant in gehobener Sprache gewählten Worten darüber auf dem Laufenden hält. Als Beispiel von epischer Prosa zum Klavier werden Adalbert v. Goldschmidts Bearbeitungen aus „Grimms Märchen" gerühmt, die der Autor von Text und Musik mit Frau Niklas-Kempner am Flügel zu Dresden 1896 aus dem Manuskript aufführte, und die dann auch noch gelegentlich eines Vortrags-Abends der „Litterarischen Gesellschaft" zu München (1898) wiederholt wurden — sonst hat man nichts weiter davon gehört.

Unter hierher gehörigen deklamatorisch-musikalischen Mischformen seien außer den meist schon genannten, nicht einwandfreien Werken mit Chor von Zenger, Rochlich und Joseph Pembaurs des Älteren „Mischka an der Marosch" (mit Violine; Forberg), die Versuche erwähnt,

Brahms' „Magelone"-Zyklus durch verbindende Rezitation zum Abend zu runden. Einen vorzüglichen, noch der Kürzung fähigen Auszug aus dem Urtext in Tiecks „Phantasus" hat Geheimrat Köster-Leipzig in solcher Art vorgetragen. Prosa verbindet die Gesänge entschieden natürlicher unter einander, als es zu diesem Zwecke verfaßte dichterische Umformungen tun, wie ja auch bei Schuberts „Müllerliedern" ein dazwischen fallender Vortrag der nicht komponierten Gedichte kaum je die erhoffte Wirkung hatte (u. A. Amalie Joachim).

* * *

Die graphische Darstellung des Wortes in seinem genaueren Zusammentreffen mit bestimmten Taktteilen der Musik ist im Melodram so wichtig, daß sie unbedingt zur vollständigen Aufzeichnung des künstlerischen Urheber-Willens gehört. In diesem Verstande wird Humperdincks Bezeichnung „gebundenes Melodram" fruchtbar, die er für seine eigenen Werke im Gegensatze zum „freien", in der Worteinteilung unbezeichneten anwandte. Wir werden sehen, daß sich diese Unterscheidung meist wesentlich auf die graphische Darstellung Seitens des Autors beziehen muß, da die allermeisten zur Musik gesprochenen Stellen, wenn sie nicht in Pausen, gehaltene Akkorde, Tremolo oder beliebig zu wiederholende Takte bzw. Taktgruppen fallen, für die künstlerische Ausführung erst genau eingeteilt werden müssen. Geht der Autor weiter als nötig, indem er zum Sprechen bestimmte, aber auch zum Singen ausreichende Noten gibt, so beengt er leicht die Grenzen der bloß deklamatorischen Wiedergabe mit ihrer Fülle von Betonungsmöglichkeiten und entgeht auch einem Zwiespalte zwischen beiden Ausführungsarten nicht, da der Sänger die Betonungen meist durch viel längeres Aushalten der Vokale wiedergibt, als dies dem Sprecher, will er natürlich bleiben, möglich ist. Weder nach Höhe noch nach Geltung der Noten

kann sich also die Darstellung des Wortes für beide Fälle decken und beweist nur für beide, oder mindestens für einen von beiden, die Abgekehrtheit vom Praktischen. Zweifellos geht Humperdinck zu weit, wenn er den Sprechtext genau wie Gesang, nur mit Sternchen statt mit Notenköpfen schrieb, um neben der genauen Rhythmik auch die ungefähre Linie des Hebens und Senkens im Sprechton festzuhalten. Die Praxis der Ausführung ergibt auch hier so viel individuelle Verschiedenheiten innerhalb der meist gar nicht zu verfehlenden Richtung nach Höhe oder Tiefe, daß die Aufzeichnung viel Überflüssiges, ja im Einzelfalle nicht Zutreffendes bringen muß.

Ist anderseits die Aufzeichnung des Zusammentreffens von Silbe und Taktteil vernachlässigt, so muß der ernsthaft Ausführende sie meist nachholen. Diese Darstellung ohne eigenes Liniensystem ging verschiedene Wege. Man schrieb den Text in einer oder, was noch unübersichtlicher ist, in mehreren Zeilen über den Raum eines Taktes oder einer Taktgruppe, mit oder ohne Unterstreichung der betonten Silbe d. h. meist der ersten eines Taktes, wie es auch Strauß in seinem feingeistigen „Enoch Arden" tut. Bemerkenswert ist Hans Pfitzners Anweisung für die melodramatischen Stellen seiner Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" (1889); durch Pfeile zwischen Silbe und Note sind dort „die Punkte gesteckt, zwischen denen sich die Rede hinlänglich frei bewegen kann, nur gebunden durch das Grundtempo der Musik, welches, ohne die Rücksichtnahme und das Anschmiegen im gegebenen Moment an die Rede zu verschmähen, den gesprochenen Sätzen im Großen das Zeitmaß vorschreibt" — damit Wort und Musik „unter Bei-

behaltung der größtmöglichsten Freiheit und Natürlichkeit ihrer eigenen Sprache sich zusammenfindet".

Es ist nötig, sich klar zu werden, daß in dieser Hinsicht die Entwicklungslinie des Melodrams nicht etwa geradezu auf größtmögliche Bestimmtheit, „Gebundenheit" der Aufzeichnung und Ausführung weist, daß es vielmehr auf irgend eine Art der Herstellung jener beiderseitigen Freiheit ankommt, wie Pfitzner sie verlangt. Bei der Begleitung komplizierter Metren im Klavier-Melodram mag es der Fortentwicklung entsprechen, daß keine bestimmte Taktart dem Metrum aufgezwungen wird, wo sie nicht wirklich genau dazu paßt, sondern, wie der Verfasser es versuchte (s. u.), 2–6 Viertel nach Erfordernis wechseln zu lassen. Denn, soll der Taktstrich seine Bedeutung behalten, so muß die betonte Silbe die erste rechts von ihm sein. Zu wenig genau ist noch Weber, der in der „Preziosa" die Silben, bei denen das Orchester einsetzt, unterstreicht, aber hinzusetzt: „Das Beste dabei ist freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem sein Gefühl sagen muß, wo die Zwischensätze (des Orchesters) rasch der Deklamation folgen und sich anschließen müssen, oder wo sie der den Übergang bildende Leiter zu einem anderen Gefühle sind."

Beim Klavier-Melodram führt die Praxis fast stets dazu, daß man die fehlende genauere Einteilung selbst treffen muß; in vielen Fällen, um schließlich zu finden, daß sie ohne freies Schalten hinsichtlich der Notengeltung nicht möglich ist. Straußens herrliches „Schloß am Meer" erfordert sogar eine recht umständliche Ausarbeitung. Andere versuchten für die Sprechstimme eine einzige, gedachte oder ausgeschriebene, Notenlinie mit lediglich rhythmischer Notierung, wie man

solche für die ohne bestimmte Tonhöhe spielenden Schlaginstrumente schreibt. Auch hierbei irrt sich aber der Autor leicht darin, daß er die längeren Notenwerte für eine ungezwungen sprachliche Ausführung zu lang annimmt, da er sein Werk gewöhnlich deklamatorisch nicht ausprobiert, sich meist wohl dazu auch nicht geschult hat. Notwendig sind diese, noch von Schillings und Sigwart benutzten, kleinen Noten mit oder ohne Hilfslinie über den Worten, so bald der Rhythmus der Sprache nicht von selbst klar oder mit jenem der Musik durchaus gemeinsam ist. Schon Weber hat in seiner „Preziosa"-Partie diese kleinen Noten, die der Klavierauszug von Breitkopf & Härtel abdruckt, der von Peters aber leider wegläßt.

Es ist erstaunlich — oder nicht, wie man's eben nimmt — daß bessere Musiker, auch oft solche mit vielem Fleiß und trefflicher Phantasie, die Klavier-Übersetzung eines Gedichtes ausarbeiten und dann je eine oder mehrere Verszeilen unter einander darübersetzen, aber niemals versuchen, ob es auch möglich erscheint, sie zu sprechen, ohne das rhythmische Motiv sinnlos auseinanderzureißen. Und auch, daß der Verleger keine praktische Probe anstellen läßt, ehe er eine solche Arbeit in Druck nimmt. Der Beispiele sind unzählige. Ein oben hervorgehobener Hauptgesichtspunkt melodramatischer Arbeit, die Unterstreichung rhythmischer Sprachschönheiten, fällt gewöhnlich ganz weg, wenn die Darstellung von der Zuteilung der Silben auf bestimmte Taktteile Abstand nimmt. Ist der Sprecher, wie zuweilen selbst bei guten der Fall ist — denn oft drängt auch lediglich Organbesitz und dessen rein phonetische Schulung zum Deklamieren, musikalisch ungeschult, der Begleiter desgleichen rhetorisch,

Photographie Hülsen, Berlin

HANS PFITZNER (geb. 5. Mai 1869)

so entstehn dann nicht selten auf beiden Gebieten schwere Mißstände.

Weiter als sonst üblich geht wieder Gerlach, der reichliche musikalische Vortragszeichen zum Deklamationstexte setzt, außerdem aber in den hinzu gesetzten deutschen Adverbien viel fruchtbarere, vorbildliche Richtworte für den Ausdruck der Wiedergabe erteilt. Hinsichtlich der einfachsten Darstellung des Wortes glaubt der Verfasser auf sein Melodram „Goethe's Braut von Korinth" (Brockhaus) hinweisen zu dürfen, das wegen seines grundsätzlichen Verzichtes auf rein musikalische Bedeutung — die Musik sollte hier nur untermalend die Schönheit des gesprochenen Melos und seiner Rhythmik heben — bei den Werken der epischen Gattung nicht erwähnt wurde. Der Text steht, zum leichteren Mitlesen, zwischen beiden Linien des Klaviers, was sich schon bei Julius Metz findet, mit der Ausführungsbestimmung: Tempo und Taktart wechseln (2 – 6 Viertel, ohne Taktvorzeichnung); ersteres richtet sich genau nach dem Sprechenden, so daß jede Silbe = $^1/_8$, jede männliche (einsilbige) Reimendung = $^1/_4$ gilt. Diese scheinbar schwierige, aber durch das Druckbild leicht auf das Genaueste zu unterstützende Anweisung verursachte gewöhnlich nur in den ersten Minuten der Probe besondere Umstände; dann wurde der Text vom Pianisten fließend mitgelesen.

* * *

Dem Wesen der Sache nach gehört nun auch jene darstellende Musik hierher, die nicht nur auf Gesang, auch auf das Wort überhaupt verzichtet. Doch muß das ganze Gebiet des Balletts hier abseits bleiben, so wertvolle Momente und Episoden in den großen Tanzdichtungen auch der Mimik und Geberde vorbehalten waren, also innerhalb der darstellenden Musik stehen. Die Hauptpflegestätten dieser Kunstart waren romanisch, in erster Linie Paris und Mailand, in zweiter dann Wien; und hier wäre für die archivalisch-mündliche Nachforschung wohl noch weiter Spielraum. Oskar Bie („Die Oper"; S. Fischer, Berlin), rühmt unter anderen Adams Ballett-Pantomime „Gisella" als ein Muster ihrer Art; es ist klar, daß auch J. G. Noverre's, des Ballettmeisters der Pariser Großen Oper, berühmte Pantomimen, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts durch ihre Dramatik in Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien großes Aufsehn machten und von Stanzer, Deller, Toëschi u. A. mit Musik versehn wurden, Anregendes enthalten, so weit dies bei den damals üblichen mythologischen Stoffen für uns denkbar ist. Was die Pantomimen der letzten Jahrzehnte betrifft, so sind freilich die dabei beteiligten Größen der stummen Berufsausübung kaum jemals Helden des gesprochenen und geschriebenen Wortes; es ist gewöhn-

lich nicht leicht, aus einer derartigen Künstlerpersönlichkeit herauszubekommen, wie sie dies oder jenes wirkungsvoll gestaltet hat.

Die zahllosen Versuche in mimischer Lyrik durch eine stattliche Reihe von Tänzerinnen, außer den drei bereits erwähnten, werden einer ernsthaften Erörterung als Verbindung von Musik und Körperbewegung nur dann würdig, wenn nicht zu einem beliebigen Tanz ein beliebiges Musikstück, oft gänzlich unmotorischen Charakters, auf den Zettel gesetzt wird, sondern für beide Faktoren ein ehrlich künstlerisches Zusammenarbeiten gilt, gleichviel welcher sich dabei an den Anderen anzupassen hat. Auf diesem Gebiete, wie auch auf dem des eigentlichen Mimodrams, ist gerade in der allerletzten Zeit, 1917, an verschiedensten Orten so intensiv und mannigfach gearbeitet worden, daß eine Übersicht heute noch nicht möglich ist. Im kleinen Rahmen bietet die Tanzschule Ernst Matray, Berlin wertvolle neue Anregungen. Unter all' den neuen Erscheinungen fehlt sogar eine „Tanz-Symphonie" nicht, die das Braunschweiger Hoftheater im Juni 1917 mit Musik von Paul Hartung zur Aufführung brachte.

Durch die in Opern enthaltene Musikbegleitung stummer Szenen wurde das künstlerische Interesse für die Pantomime nur sehr sparsam angeregt. Der interessante (vielleicht von den pantomimischen Zwischenspielen in Halévy's „Jüdin" angeregte) Versuch Wagners in der großen „Rienzi"-Pantomime blieb meist unbeachtet. Hier war man im Wesentlichen auf die Rolle der Fenella in Aubers „Die Stumme von Portici" mit ihrem eigentlich nie überbotenen Ausdruckswert des Orchesters, als Ergänzung der Geste, be-

schränkt, wie auf das gleichfalls unübertreffliche heitere Gegenstück, die Warte-Szene Beckmessers im 3. Akte der „Meistersinger". Vorbereitend für die Entwicklung der selbstständigen Pantomime mochten noch andere Opern wirken, in denen das pantomimische Element stark hervortrat, wie Adams „Nürnberger Puppe", der Olympia-Akt in Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen"; und hierher gehört auch die, von den das Werk in Deutschland einführenden englischen Darstellern vorbildlich gepflegte, Ausarbeitung der Mimik und Geste im Zusammenhang mit dem Wort in Sullivans „Mikado". Das stumme Spiel in der Oper, das ja tief gehender Wirkung fähig ist, hat man bei der übergroßen Zahl von Spielplan-Opern, die eingehende Ausarbeitung unmöglich macht, vielfach berühmten Namen, meist Ausländern überlassen, die auf wenige Rollen reisten und der Fremdheit ihrer Sprache durch sorgfältige Ausarbeitung des schauspielerischen Teils gerne zu Hilfe kamen (d'Andrade u. A.). In den seltensten Fällen dürften Tonsetzer durch derartige starke Eindrücke dazu angeregt worden sein, die Kunstgattung der Pantomime selbständig zu pflegen. Man gewöhnte sich, bei diesem Worte fast nur mehr an die Possen, Ausstattungstücke, Feerien der großen Zirken zu denken.

Und doch liegt uns im Grunde das mimodramatische Element so nahe, daß wohl nur die Wenigsten von uns leidenschaftlich bewegte Musik hören oder schreiben ohne bestimmte Vorstellung von Gesten dramatischer Personen, vielleicht mit nebenher gehenden unbestimmten von affektiven Wortäußerungen. Ähnlich erging es Brahms, bei der Schöpfung erregter Stellen in seinen Symphonien. Paul Marsop kam einige Zeit nicht von dem Gedanken los, die instrumentale

Einleitung des 4. Satzes der Beethoven'schen „Neunten" vom Chor und Solo-Bariton auf der Bühne mit Gesten begleitet zu sehn. Der Verfasser mit seiner entsprechend bescheideneren Phantasie konnte von Kindheit an das Allegretto der „Achten" vom Orchester nicht hören, ohne mit allen Einzelheiten einen Pierrot vor sich zu sehn, der vorsichtig und behende nach dem Takt um das Haus Kolombinens hüpft, um mit dem Forte-Zweiunddreißigstel-Thema entsetzt zurückzufahren, wenn statt ihrer die mißtrauische Alte den Kopf durch's Fenster steckt. (Vgl. auch Erbs Pantomime „Die Wut über den verlornen Groschen".) Man kann wohl sagen, daß alle rhythmisch ungewöhnlich scharf oder lebhaft bewegte Musik den Keim zu Bewegungsvorstellungen künstlerischer Art in sich trägt; und es ist schade, daß die für Deutschland in die Versenkung gerutschte Gestalt Dalcroze's mit seiner unglaublich reichen Anregungs- und Gestaltungsfähigkeit bislang keinen deutschen Nachfolger fand.

Man durfte im Felde der Pantomime mit gutem Grunde das Heil von den Neudeutschen, besonders von Richard Strauß erwarten; schon in München, etwa 1897, suchte er nach einem geeigneten pantomimischen Text, der sich in Frank Wedekinds „Der Floh im Reifrock" damals nicht fand. Lange Zeit bedurfte er für die im Wesen seiner symphonischen Dichtung liegende Beziehung zum Gegenständlichen keiner anderen Brücke als einiger Dutzend in die Partitur eingeschriebener Schlagworte, die neben gelegentlichen näheren Mitteilungen an seine Freunde auch in deren „Führern" verwertet sind. Vielen gilt die „Alpensymphonie" als Zeichen der Hinneigung zu immer deutlicherer Illustration; jedenfalls aber bedeutet die „Joseph-Legende" einen verheißungs-

vollen Schritt auf dem Wege bewußter Bevorzugung wortlos darstellender dramatischer Musik. Bedauerlicher Weise nur bekommt man das Werk nicht zu sehen, dessen Inhalt durch die krampfhaft reichliche litterarische Umwölkung des Text-Herausgebers verschleiert wurde. Ganz gewiß ist es ein glücklicher, in der günstigen Entwicklungslinie liegender Zug des Mimodrams, nach Stoffen der Legende, des Märchens, der Sage zu greifen, die entweder als solche schon bekannt oder, wenn frei erfunden, doch durch die Einfachheit ihrer Handlung unmittelbar verständlich sind. Auch das musikalisch aller-„fortschrittlichste" Werk dieser Art, Béla Bártoks „Der holzgeschnitzte Prinz" mit seiner dankbaren Hampelmann-Figur (Pesth, Mai 1917) erfreut sich dieses Vorteils. Durch die ganze junge Geschichte der neudeutschen Schule zieht sich, den Autoren selbst meist unbewußt, die innere Annäherung an die, nur durch Szene und Pantomimik erläuterte, musikalische Darstellung. Die wahre Liebe der Meisten gilt eben doch dem Orchester; und, wer die innere Entwicklung der Gegenwart verfolgt, frägt immer wieder: Wann kommt für diese Beiden das große „Endlich allein!" — wie es Wagner dem Wesen nach in den symphonischen Szenen seiner Musikdramen feiert?

Vorläufig sind es nur Einzelne, naturgemäß die aesthetisch Klarsten, die sich selbst, das Orchester, die Sänger und Hörer von der Art, wie man heute allermeistens für den Gesang schreibt, erlösen und das bieten, was sie wirklich konnten: begleitende, dramatisch schildernde Orchestermusik. Abgesehn etwa von W. E. Korngolds „Schneemann", der noch am häufigsten gegebenen neuen Pantomime, die aber in erster Linie Ballett ist, waren es von den Theater-

leitungen nur wenige bevorzugte, welche die nach allen Seiten hin von dem bloßen Wagner-Nachschaffen befreiende Richtung der Pantomime pflegten — in erster Linie die Dresdner Hofoper. Sie zeigte wiederholt, was in sorgfältigst vorbereiteten Aufführungen mit ersten Mitteln zu erreichen ist; so 1903 mit André Wormsers „Verlorenem Sohn" (Paris 1890) und Ernst v. Dohnányi's „Schleier der Pierette", die sich einige Zeit auf dem Spielplane hielten. Der Stoff des ältesten Bühnen-Melodrams, oder, was die Rolle der Musik anlangt, eigentlich mehr Mimodrams: der von Rousseau's „Pygmalion", einem gehaltvollen Versuche geistiger Vertiefung des überaus dankbaren antiken Motivs, fand textlich unglückliche Wiederbelebung mit wertvoller Musik von Richard Heuberger in dem vorzugsweise mimischen Tanzspiel „Die Lautenschlägerin", 1896 am Prager Deutschen Theater ohne Erfolg gegeben. Wladimir Metzls „Das lockende Licht", nach Felix Saltens Dichtung, hatte in Dresden 1914 lebhaften Erfolg; trotz des Kinomäßigen des darin geschilderten Lebenslaufs einer Tänzerin bringt es starke mimodramatische Wirkungen.

Desgleichen trat das Leipziger Stadttheater 1916 in dieser Kunstart besonders hervor. Es brachte u. a. ein Mimodram mit modernster Orchesterbehandlung, „Die Odaliske" von Hanns Ludwig Kormann (Eulenburg, Leipzig), das in nur viertelstündiger Dauer eine durch freiwillige und erzwungene Liebe, Mord und Selbstmord aufpeitschende, recht prägnante Handlung mit etwas Tanz vertont. Interessant ist das Werk als ein Beweis, daß gerade junge Tonsetzer, denen, wie heute den Meisten, die Kunst formalen Aufbaus noch fehlt, auf diesem Gebiete mit der bloßen Begabung

für die Orchester-Illustration gut auskommen, da ihnen der Faden der Begebenheit jenen der rein musikalischen Entwicklung ganz wohl ersetzt. An der gleichen Bühne bot auch in jenem Jahr das Beispiel eines vorzüglichen Mimodrams (der Titel „Tanzdichtung" führt hier irre) das kaum längere „Der Blumen Rache" der dortigen Ballettmeisterin Emma Grondona. Freiligraths für solchen Zweck trefflich geeignetes Gedicht erscheint hier ungleich gehaltvoller gefaßt als in der Bearbeitung des Wiener Ballettmeisters Ambrosio (mit Robert v. Hornsteins Musik), die bei Hinzunahme einer kindlichen Motivierung dreimal so lange währt. Die Orchester-Unterlage bilden bei E. Grondona Teile der Ballettmusik aus Schuberts „Rosamunde", die mit geringen Ausnahmen erstaunlich gut passen. Jedenfalls hätte kein Lebender auch nur ein Dutzend solcher Takte neu dazu schreiben können; und bei dem ungeheuren Vorrang an Erfindung und Formgehalt, den das feingeistige Einfühlen und Umdichten in das Material einer anderen Kunst heute vor dem eigenen Schaffen für sich ausnützen kann, hat die Nachfolge auf diesem Gebiete günstige Aussicht. Bemerkenswert, obgleich von der geschlossenen Anwendung der bestimmten Kunstmittel im Mimodram ablenkend, ist Lion Feuchtwangers 1917 im Münchener Schauspielhaus gegebener „Pierrots Herrentraum" (über das Pierrot-Milieu s. u.), mit Musik von Adolf Hartmann-Trepka. Dieser Dichter läßt vor jedem Bild eine der Hauptfiguren mit Musikbegleitung in gehaltvollen Versen sich erklären. Immerhin ist ein derartiger Übergang zur Mischform der so leicht eintretenden Unklarheit des rein mimisch Dargestellten vorzuziehen, das erst der Erläuterung

DR. LUDWIG WÜLLNER
(geb. 19. August 1858)

eines vorher zu studierenden Programms bedarf. Erwähnt seien noch als weitere Vorkomnisse auf dem emporblühenden Sondergebiet der Pantomime, dessen Sichtung in diesem Rahmen, wie erwähnt, nicht möglich ist: Mottl „Pan im Busch"; v. Dohnányi's zweites derartiges Werk „Tante Simona"; Frecksa's erfolgreiches „Sumurûn" mit der Musik von Holländer; Doebbers „Der Zauberlehrling"; Schmalfelds „Die Uhr"; Rübners „Prinz Ador"; Kurt Beilschmidts Tanzoper „Das Abenteuer im Walde" u. a.

Die Erfolge mimodramatischer Werke erwiesen sich leider fast stets als bloß örtliche. Bei der großen Mühe der Einstudierung solcher ungewohnter Aufgaben und der geringen Aussicht auf zahlreiche Wiederholungen würde sich gerade für diese Kunstgattung das System des Gesammtgastspiels empfehlen, wie es seinerzeit das Schweriner und das Altenburger Hoftheater erfolgreichst mit dem Werke Wormsers betätigten, und wie es in den neunziger Jahren mit Berényi's „Die Hand" (Charlotte Wiehe) der Fall war. Es trifft dies um so mehr zu, als gerade die Wirkung der Pantomime bei dem Mangel an Tradition beinahe durchaus Sache des persönlichen Könnens der Hauptdarsteller und der Spielleitung bleibt. Ein Schulbeispiel dafür bildet Cl. v. Franckensteins „Die Biene", gegeben 1916 am Hoftheater zu Darmstadt. Die gewiß einzigartige Leistung von Grete Wiesenthal in der seltsamen physiologisch-erotischen Rolle der Bienenkönigin hätte dem Werk überall Zulauf gesichert; freilich war die Weltkriegs-Zeit für eine solche Kunstreise ungünstig. Auch Reinald Hahns zweiaktige Ballett-Pantomime „Das Fest bei Teresa" (nach Catulle Mendés), die 1911 an der Pariser Großen Oper Erfolg

hatte, verschwand. Dagegen fängt Paul v. Klenau's „Klein Ida's Blumen" an zu wirken, natürlich wie alle diese heutigen Gebilde nur dort, wo ihnen eine bewußt rhythmische Ausdeutung durch Mimik und Tanz zu Teil wird und man nicht versucht, sie mit veralteter Ballethüpferei zu verkuppeln. Wenn freilich bei wertvollen Pantomimen zu Anfang unseres Jahrhunderts dem, auch von Dohnányi gewählten, an sich äußerst glücklichen Gegensatz von Harlekinade mit tragisch blutigem Ausgang so schwer ein nachhaltiger Erfolg blühte, so liegt der Grund vielleicht darin, daß in Leoncavallo's damals noch viel gegebenem „Bajazzo" schon die beliebteste Verkörperung des dankbaren Motivs vorlag. Ersteres gilt von Wilhelm Mauke's „Letzter Maske" nach Kurt Münzer, Karlsruhe 1917 aufgeführt und von der Fachpresse in ganz seltenem Maß des Gegensatzes „verhimmelt und verhöllt"; aber wohl auch von eines Karl v. Levetzow einaktiger mimischer Tragödie „Die Sphinx" (in „Der Merker", Wien), die des Tonsetzers noch zu harren scheint. Bernhard Sekles' Ballett-Pantomime „Der Zwerg und die Prinzessin" ist, nach der Frankfurter Uraufführung 1916 auf eine kurze Orchester-Suite beschränkt, in den Konzertsaal abgewandert, gleich Bizets Musik zu Daudets „L'Arlésienne" und vielfach der Griegs zu Ibsens „Peer Gynt".

Gerade auf diesem Feld ist nun noch Großes zu leisten, wozu alle Vorbedingungen im reichsten Maß in der Gegenwart liegen. Manchmal bedient sich die künstlerische Vorsehung auch eines an sich geringen Mittels, um vorwärts zu führen; und so ist zu hoffen, daß die ernsthaften Erwägungen über die dramatische Sonderart der für das gleichfalls wortlose Kino geeigneten Stoffe und ihre Be-

arbeitung eines Tages auch dem Nachdenken über die erstrebenswerte Entwicklung des Mimodrams zum Vorteile gereichen mögen. Ein „Los vom Gesang!", ja selbst „Los vom Wort!" gelte als zeitweis vorzuziehende Art der Betätigung für Fälle, in denen den Grenzen der Begabung und Schulung auch die Eigenart des Stoffes entgegenkommt. Neben den großen Palästen der Oper und der Symphonik dem Melo- und Mimodram ein bescheidenes Zweifamilienhäuschen! Und zwar dann ohne die Aufschrift: „bekanntlich Zwitterding"; denn „bekannt" heißen so viele Dinge nur deshalb, weil sie nicht nachgeprüft sind. Den Aufriß dazu kann dies Büchlein nicht genauer zeichnen, es vertritt nur die Tafel: „Gutes Bauland zu vergeben!"

* * *

Zur Litteratur über das Melodram sei nur das Wichtigste angeführt. Von dem ältesten Melodramatiker, Archilochos (um 650 v. Chr.), wissen wir aus Plutarchs „Über die Musik" Kapitel 28, daß er in seinen volkstümlichen Liedern mit Saiten-Begleitung, ähnlich unseren heutigen Kouplets, eine Abwechslung von gesungenen mit bloß gesprochenen Absätzen bot. Über melodramatische Stellen (Parakatalogie) im Musikdrama der alten Griechen ist nach des Aristoteles Berichten in den „Musikproblemen" (19, 6) nur zu vermuten (Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte — erster Halbband, S. 114, 136, 142, 148), daß der begleitende Aulos hauptsächlich die Wiederaufnahme des Gesanges erleichtern sollte. Die reiche, doch rasch und für die Entwicklung gerade der Gattung selbst fast spurlos vorübergegangene Blüte des Bühnen-Melodrams im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, zu der auch Goethe's „Proserpina" (1775) und sein eigener, bemerkenswerter Aufsatz (1815) darüber gehören, behandelt grundlegend Edgar Istel in seinen Schriften: J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion"; Breitkopf & Härtel, 1901 und besonders: Die Entstehung des deutschen Melodrams; Schuster & Löffler, 1906 (dieses besprochen von Adolf Sandberger in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, August 1906). Einen sehr guten Abriß der

noch ungeschriebenen Gesammtgeschichte des Melodrams gibt Richard Batka in seinen Musikalischen Streifzügen; Leipzig 1899, bei Eugen Diederichs.

Die Geschichte der Würdigung des Melodrams durch die Kunsttheorie wirkt niederdrückend. Von den bedeutenden Aesthetikern jener deutschen Blütezeit, deren Ansichten Istel, selbst Gegner der Gattung, a. a. O. bespricht: von Maaß, Forkel, Eberhard, über Herder, Tieck, Spitta bis zu den Heutigen, äußern sich die allermeisten, ohne praktisch den Gegenstand zu kennen, ganz allgemein – etwa in der Art der Urteilsverkündigung eines Zivilprozesses, wobei dem Beklagten, dem gesprochenen Wort, für Vergangenheit und Zukunft das Recht auf Instrumentalbegleitung aberkannt und für jeden Übertretungsfall die aesthetische Unzulässigkeitserklärung festgesetzt wird. Eine ungeheure Überschätzung des Dialektischen vor dem wirklichen Leben, der Theorie vor der Praxis, analog gewissen Auswüchsen der Rechtsprechung, drückt sich in solchem Verfahren aus! Auch hört man bei uns Deutschen ja immer lieber auf den, der in Kilometer-Entfernung mit dem Rücken gegen eine Sache steht, als auf den, der sie sich in eigener Arbeit um die Ohren schlägt. Man könnte im ersten Augenblick einwerfen, daß der bloß Urteilende den Hörer vertritt, für den in letzter Linie die Kunst arbeitet. Aber deshalb bleibt jedes allgemeine Urteil doch unfruchtbar, da ja der Hörer nur der Aufnehmende ist, der sich nach anfänglicher Abwehrstellung gewöhnlich in das vom Künstler geschaffene Echte später hineinfindet; er stellt einen bloß passiven Faktor in dem ganzen Exempel dar und kann nur infolge einer vollständigen Umkehrung des Logischen das künftig zu Schaffende

im Block verneinen. Sofort tauchte auch bei den Dialektikern als Muster einer schiefen und unsachgemäßen, dem Leben abgewandten Fragestellung diese auf: „Begleiteter Gesang oder Melodram? Welches von beiden ist das (!) Berechtigte?“ Fast mit dem selben Grade von Logik könnte man fragen: Soll ein Mensch blond oder braun sein? Flöte oder Waldhorn blasen?

Vergeblich wird man auch Mangels einläßlichen Befassens mit unserem Sondergebiet in den neueren Lehrbüchern der Aesthetik Belehrung suchen. Das geschlossenste, weitaus beste davon: „System der Aesthetik“ von Ernst Meumann-Hamburg; Quelle & Meyer, Leipzig 1913 gibt in seinen Endergebnissen auf Seite 116—124 die für Bewertung jedes Kunstwerks, also auch des melo- und mimo-dramatischen, geltenden Grundlinien. Daß diese kleine Schrift unbedingt in die Hände aller kunsttheoretisch Arbeitenden gehört, überhebt mich einer Begründung, warum in dem vorstehenden Überblick der Symbolismus auf unserem Gebiete keine Erwähnung als Entwicklungsfaktor gefunden hat. Meumann schließt ihn von der Erörterung des ernsthaft Künstlerischen ebenso aus wie den ihm praktisch so oft verwandten, ohne die Durchbildung der spezifischen Mittel und subjektiven Fähigkeiten einer jeden Kunst tätigen Primitivismus, der ja auch in getanzten Musikstücken (sofern diese nicht lediglich nach der Seite reiner Ballettkunst hinüber fallen) heute zuweilen hervortritt. — Auch in den zahlreichen enzyklopädischen Musikbüchern ist an Aburteilungen ohne Verhör kein Mangel. Von ersten Autoritäten geht am radikalsten wohl Hugo Riemann in seinem nach so vielfacher Richtung vorbildlichen Lexikon vor, der das Melodram so zu

sagen als rein pathologische Erscheinung, als Unterlassungsünde des Autors faßt, der die Gesangsnoten über dem Texte fortließ. Im einzelnen Fall setzt Riemann hinter das Wort „gesprochen" in Klammern ein Rufzeichen, um das Ungehörige dieser Art, mehr lakonisch als lexikalisch, hervorzuheben — als oh es für das Tragen eines Spazierstocks nur die eine Erklärung gäbe, daß ihn jemand aus Versehen statt des Regenschirmes mitgenommen hat. Die Feinde, die Eberhards (s. o.) gewaltiges Arsenal allgemeiner Einwürfe gegen das Melodram zumeist noch gar nicht einmal kannten (Vermischte Schriften, Halle 1788), führten gewöhnlich Richard Wagner an, der es in der Einleitung des 2. Teils von „Oper und Drama" ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit nennt, und selbst einen Goethe, der in seinem „Proserpina"-Aufsatz (Aus „Theater und dramatische Poesie") als harmonische Lösung für das Dissonierende der Verbindung von gesprochenem Wort und Ton am Schlusse den Eintritt des Gesanges (Chor) für ersprießlich gehalten habe. Bekanntlich war der Altmeister in seinem musikalischen Urteil sehr von seinem Freunde Zelter beeinflußt, der ihm selbst über Webers „Preziosa" mit palierhafter Derbheit absprechend berichtete; Goethe sagt indes nur: „Es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß." M. Runze, der Herausgeber Karl Loewe's, nennt das Melodram im Vorworte zum 10. Band seiner Gesammtausgabe eine aesthetisch unvollkommene, unbefriedigende, unberechtigte Form und beruft sich auf Loewe selbst, der B. Ans. Webers bekanntes Klavier-Melodram „Der Gang nach dem Eisenhammer" zur ge-

jungenen Ballade mit Orchester umschrieb, um dessen Musik zu retten; man vergleiche oben das umgekehrte Verfahren Liszts mit Draeseke's „Helge"!

An Anzahl verschwindend klein gegen das Heer der Angreifer ist das Häuflein der Verteidiger des Melodrams, die von den Verfassern bekanntester Handbücher der Musikgeschichte nur Karl Storck („Geschichte der Musik"; Muth, Stuttgart — S. 584 f.) auf ihrer Seite haben. Der erste von ihnen ist bezeichnender Weise ein praktischer Musiker, auch schaffend stets bewußter Aesthetiker, indem er sich bestimmte Ziele aufstellt und sich von bloßer Nachahmung des Überlieferten fernhält, Wilhelm Kienzl. In seinem Buch: „Die musikalische Deklamation"; Leipzig 1880 bei Matthes (Richard Wagner gewidmet und von diesem „dankbarst und mit größester Freude" angenommen), stellt der Verfasser bleibend wertvolle Gesichtspunkte auf; in Kürze die folgenden: Mit fertigen „Schubfachurteilen" ist nichts getan. Als Selbstzweck kann die Musik natürlich nicht mit dem Worte verschmelzen; auf das heute Vorhandene aber läßt sich keine Entscheidung aufbauen, wie weit sie überhaupt dazu im Stand ist; denn viel ist da noch zu erstreben. Vor allem Geschlossenheit, „fortfließende, an sich bedeutungsvolle", formell gerundete Musik bei steter Charakteristik jedes Moments der Dichtung. Auch die Art der Ausführung steht noch zu sehr im Versuchstadium; es fehlt unter anderm an musikalisch gebildeten Rezitatoren, mit denen der Musiker alle Feinheiten und Ausdrucksmöglichkeiten des Zusammengehens verwirklichen kann. Geschieht dies alles, „dann werden wir eine der wirksamsten und feinsinnigsten Kunstformen nicht länger vernachlässigen".

DER RUSSISCHE TÄNZER MIJASIN
in der Ballett-Pantomime „Josephs-Legende" von Richard Strauß
(Paris 1914)

Wie sich jede gut begründete Theorie einmal als Prophetin der Praxis ausweist, so auch diese durch das Erscheinen des bedeutungsvollsten Werkes seiner Gattung: Humperdincks „Königskinder" (nach E. Rosmer, 1897), über die alsbald ein heftiger Streit für und gegen das Melodram als solches entbrannte — und zwar, wie Batka, einer der Streiter für die Gattung, sehr richtig bemerkt, „mit dem Stecken statt dem Hute in der Hand". Friedrich v. Hausegger (Stellen-Angaben s. u.), der meist als Gegner angeführt wird, schrieb über die „Königskinder" u. a. einiges sachlich Maßgebende in ähnlichem Sinn wie Kienzl. „Mit Grundsätzen ist es nicht getan, weder für den Künstler noch für den Beurteiler. Das Werk möge jener schaffen, dieser auf sich wirken lassen. Die Tat nur zählt. In unmittelbare Verbindung tritt (bei Humperdinck) die Musik mit der Geberde des Schauspielers und lehnt sich an die Melodik seiner Sprache nur dort an, wo diese gesteigerter Empfindungsausdruck ist. Dies geschieht in so reizvoller, so Herz erschließender Art, daß man wahrlich nicht dazu gedrängt wird, Theorien zu Rate zu ziehn." Auch Batka, vor Kenntnisnahme der „Königskinder", die ihm Humperdinck aus der noch unaufgeführten Partitur vorspielte, noch ein Gegner des Melodrams, sprach im Laufe des Streites einige Sätze aus, deren teilweis wörtliche Anführung wichtig ist: Melodram und Musikdrama können neben einander bestehen, jenes für die kleinere, leichtere Gattung von Stoffen, bei denen die musikdramatische Behandlung Bombast und Überfülle des Ausdrucks ergibt; Humperdinck hatte das richtige Gefühl, daß das gesungene Rezitativ für gewisse, von keinem starken Affekt beherrschte

Dialoge zu stark und schwerfällig im Ausdruck sei. „Aber wer einmal aus dem Musiklexikon oder einer andren Tabulatur gelernt hat: — Zwitterding!“ usw. „Nur, wer die fragliche Gattung wirklich kennt, statt darüber nach den Weisheitsprüchen der Musiklexika zu raisonnieren, ist im Stande, die hier (in den „Königskindern“) geleistete Arbeit zu würdigen“ (Musikalische Streifzüge, S. 253). Für die Verschmelzung des Eindrucks von Wort und Ton ist wichtig, daß der Sprechton des Rezitierenden zu einer gewissen Besangmäßigkeit kultiviert sei (Neue musikalische Rundschau, S. 415). Als Zeugnis für das Melodram konnte Batka auch die oben erwähnte Ansicht Friedrich v. Hauseggers heranziehen, der in seiner „Musik als Ausdruck“ (1884) ebenfalls noch gemäßigter Gegner des Melodrams war. Etwas später gab dann Arthur Seidl, auf Seite 44—54 seines Buches „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ (Berlin 1900; Neuausgabe: Regensburg 1914), aus Anlaß der Besprechung der „Königskinder“ eine ausführlich begründende Verteidigung des Melodrams von bleibendem Wert. Hier wird vorgeschlagen, das melodramatische Wesen zur Abwechslung einmal auch nach seiner mehr dekorativen Seite hin zu würdigen und vom Gesichtspunkte des modernen Ausstattungsgeschmackes, nach Analogie der plastischen Kleinkunst unserer Tage, mit aufzufassen: als „angewandte Feinkunst einmal in Form musikalischen Kunstgeschmeides“ (S. 46). Seidl hält unter seinen regelmäßigen Vorträgen am Leipziger Konservatorium stets auch eine Vorlesung über „Entwicklungsgeschichte des Melodrams“ — wohl eine Seltenheit innerhalb der musikalischen Hochschulpädagogik Deutschlands.

Daß von Seite der Begner Humperdincks auf das Werk selbst kaum eingegangen, sondern dessen Erfolg (zunächst in München, Frankfurt, Bremen) und sein Widerhall in der Presse mit Heftigkeit bekämpft wurde, hatte seinen Grund in einer, dialektisch aufgefaßt, ernsten Gefahr. Es tauchten Stimmen auf, die das zum Orchester gesprochene Wort als die natürliche Konsequenz und Vollendung des „Sprechgesanges" Wagners und somit Humperdinck in seinem neuen Werk als dessen legitimen Nachfolger hinstellten, womit Wagners ganze Errungenschaft genau so weit untergraben war, als es durch ein, eigentlich recht unschädliches, lediglich durch geduldige Wortzusammenstellungen gehaltenes Theorem möglich scheint. Anstatt der Stimme wurde damit das Orchester zum Träger des Wagnerstyls ausgerufen, von welchem Mißverständnis, wie anderseits Batka selbst bemerkt, „die ganze Misere der jungdeutschen Oper herkommt". Schon der kürzlich (1917) verstorbene angesehene Musik-Pädagog und -Schriftsteller Otto Klauwell-Köln vertrat in seinen „Musikalischen Bekenntnissen", 1892 jenen Erbfolge-Standpunkt des Melodrams. Schaffend traten noch zwei Musiker nicht ohne Namen dafür ein: Adalbert v. Goldschmidt mit seiner ungedruckten Trilogie „Gäa" (1898), der größere Zdenko Fibich gleichfalls u. a. mit einer vollen Trilogie „szenischer Melodramen", „Hippodamia": „Pelops' Brautwerbung" (Wien 1892), „Die Sünde des Tantalus", „Hippodamia's Tod" — nach Dichtungen Vrchlický's, die auf dem Prager Tschechischen Nationaltheater längere Zeit hindurch, und dann auch 1891 auf der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung, gegeben wurden. Von den unglaublich temperamentvollen Ausführungen des

Hauptgreifers von Klauwells Idee, Dr. Fr. Rösch, gegen Humperdinck und seine Verteidiger sei hier nichts angeführt, da ja der ganze Gedanke: Melodram als Erfüllung des Wagnerstyls, nicht ernst zu nehmen war und heute vergessen ist. Der Hauptschauplatz des Streites, die (Berliner) Allgemeine Musikzeitung, blieb auch später, ganz unabhängig von jenem Anlaß, die Austragstätte für Meinungsverschiedenheiten über das Melodram oder auch unpolemischer, bloß positiver Ausführungen darüber, wie der des Verfassers (s. u.). Als schärfster aller Gegner tritt dort Leopold Hirschberg auf, der Loewe's, für uns Heutige stellenweis befremdend italienisierende und strophenliedmäßig gliedernde „Braut von Korinth" den Melodramatikern als für ihn unerreichbares Beispiel der Vertonung vorhält. Nach ihm ist „das Melodram als Vortragstück im Konzertsaale vorwiegend eine Mißgeburt, ein wüster Urwald, in dessen Dunkel nicht der kleinste Strahl einer geistigen Sonne dringt". Zwei andere Schriftsteller suchen eben dort für das Melodram kunstgeschichtlichen Anschluß. Otto R. Hübner verneint es als „hohes Kunstwerk", weist aber richtig auf seine innere Verwandtschaft mit der Programm-Musik hin, da beide illustrieren. A. Schüz führt das wieder erwachende schöpferische Interesse an dieser Kunstart auf die erweiterten reichen Möglichkeiten zurück, welche die Romantiker dem musikalischen Ausdruck und Wagner unseren Begriffen von musikalisch verwertbaren Texten gegeben haben; mit aesthetischer Besonnenheit deutet er für das Melodram die Möglichkeiten seiner Anwendung und Entwicklung an.

*

Zum letzten Absatz folge endlich noch die Stellen-Angabe (A.M.Z. = Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin; N.M.R. = Neue Musikalische Rundschau, Prag):

N.M.R. Oktober 1896 (Batka)

N.M.R. 1. März 1897, M. Schillings über die „Königskinder" (für)

A.M.Z. S. 228, F. Rösch „Gegen das Melodram" (wider)

N.M.R. 15. März, Batka „Der Kampf um's Melodram" (für)

A.M.Z. S. 283, F. Rösch „Noch einmal das Melodram" – 7 eng gedruckte Spalten (wider)

A.M.Z. S. 295, Paul Marsop „Gegen das Melodram!" (höchst temperamentvoller Aufruf gegen Humperdinck als Nachfolger Wagners)

N.M.R. 15. Mai, Batka „Chamade oder Fanfare" (Antwort an Rösch)

N.M.R. Febr. 1898, (Batka) Abdruck nach Fr. v. Hausegger – Grazer Tageblatt, 24. Januar

A.M.Z. 1905 S. 617, A. Schüz „Wagners Dramen und das Melodram" (für) – aus seinem Buche „Zur Aesthetik der Musik"; 2. Auflage, Stuttgart bei Wetzler

A.M.Z. 1908 S. 589, Otto R. Hübner „Vom Melodram und Programm" (für)

N.M.Z. (Neue Musik-Zeitung, Stuttgart) 1911 Heft 23, Max Steinitzer „Das Stiefkind Melodram" (für)

A.M.Z. 22. Mai 1914, Max Steinitzer „Gesanglos darstellende Musik" (für)

A.M.Z. 1916, Leopold Hirschberg „K. Loewe's" usw. (wider).

Die Werke der ersten Blütezeit des Melodrams nennt Istel a. a. O.; ein weiteres Verzeichnis gab der Verlag Challier (Berlin 1880) heraus, mit späteren Nachträgen; für neuere Werke bieten die genannten Leipziger Verlagskataloge (von Max Brockhaus, Siegel, Forberg, Jurgenson, Kistner, Kahnt), auch Bote & Bock (Berlin) den heute brauchbarsten Stoff. — Die Annahme, der Leser würde all' die im Laufe dieser Schrift angeführten Melodramen mit dem Worte „Das wird 'was Rechtes sein!" einfach abtun, wäre eine schwere Beleidigung für ihn.

Namen-Verzeichnis.

Melodramen

Sammlung von Deklamationen mit Klavier-Begleitung

1. Das Lied vom Frauenherzen (M. G. Saphir) . . Heinr. Proch
2. Das Lied vom Menschenleben (M. G. Saphir) . . Heinr. Proch
3. Der Christbaum (Josef Weil) . . . . . Heinr. Proch
4. Der Braut Verlobungstag (Carl Gruber) . . . . Heinr. Proch
5. Der Blumen Rache (Ferd. Freiligrath) . . . . . Jul. Metz
6. Die Weinachtsfee (Heinr. Pfeil) . . . . . Wilh. Tschirch
7. Der Sänger. Ballade (J. W. v. Goethe) . . . . Jos. Pembaur
8. Und es ward Licht (Glasbrenner) . . . . . Jos. Pembaur
9. Der Jägerknabe (Th. Hegener) . . . . . V. F. Skop
10. Columbus (Elise Brachmann) . . . . . V. F. Skop
11. Das klagende Lied (Martin Greif) . . . . . Jos. Pembaur
12. Jakob Stainer (Herm. Bilm) . . . . . V. F. Skop
13. An meine Guitarre (N. Lenau) . . . . . Arth. Wilford
14. Rose und Palme (M. Meißner) . . . . . Louis Große
15. Des Jünglings Weihnachtstraum (J. Steinbeck) . C. Schumann
16. Weinachtsengels Erdenfahrt (Anna Heinze) . . . F. Witzmann
17. Weihnacht (E. Freytag) . . . . . A. Römhild
18. Der Myrte Ehrentag (Ella Mundt) . . . . . E. Simon
19. Die vier Jahreszeiten der Liebe (Ella Mundt) . . E. Simon
20. Weihnacht (Jos. v. Eichendorff) . . . . . Th. Raillard
21. Anna. Nach einer schwedischen Sage (N. Lenau) Heinr. Sthamer
22. In Sturmesnot (Jul. Wolff) . . . . . A. Hohenstein
23. Mutter und Sohn. 1807 — 1870 (Oskar Fürst) . . Carl Goës
24. Hako Heißherz (Felix Dahn) . . . . . Carl Goës
25. Schön Hedwig. Ballade (Fr. Hebbel) . . . . . Walter Flath
26. Ein Künstlertraum (Horst Schöttler) . . . Franciscus Nagler

Leipzig
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Melodramen

Sammlung von Deklamationen mit Klavier-Begleitung

27. Die Heinzelmännchen in Köln (Aug. Kopisch) . Wilh. Rinkens
28. Schön Hedwig (Fr. Hebbel) . . . . . Rob. Schumann
29. Ballade vom Heideknaben (Fr. Hebbel) . . . Rob. Schumann
30. Die Flüchtlinge (Shelley) . . . . . Rob. Schumann
31. Der Mai geht um (Karl Vanselow) . . . . . Wilh. Rinkens
32. Der Postillon (Nic. Lenau) . . . . . Gust. Heuer
33. König Etzel's Weihnacht (Ludwig Steidl) Anton Stutzenberger
34. Der Savoyarde (N. N.) . . . . . Oskar Brückner
35. Festnacht und Frühgang (Detl. v. Liliencron) Oskar Brückner
36. Prolog zum lyrischen Intermezzo (Heinr. Heine) Phil. Gretscher
37. Schmerz (Ilse Franke) . . . . . Phil. Gretscher
38. Der Zug des Todes (Heinrich Seidel) . . . . Phil. Gretscher
39. Die Geister von Aenglistal (Otto Ernst) . . . . Phil. Gretscher
40. Walzerhymnus (Detl. v. Liliencron) . . . . . Phil. Gretscher
41. Die jungfräuliche Herrin (J. V. Widmann) Wilh. Hildebrandt
42. Wiedersehen (Dr. Walter Pembaur) . . . . . Karl Pembaur
43. Herr Jesus auf dem Schlachtfeld (Karl Rosner) W. Hildebrandt
44. Heimat (Franciscus Nagler) . . . . . Franciscus Nagler
45. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christof Rilke (Rainer Maria Rilke) . . . . . K. v. Paszthory
46. Vor einer Genziane (Rob. Hamerling) . . . . . Wilh. Kienzl
47. Das Totenlicht (F. K. Ginzkey) . . . . . Wilh. Kienzl

NB. Nr. 11, 21, 22, 23 und 24 auch mit Orchesterbegleitung; zu Nr. 11 noch Klarinette oder Flöte; zu Nr. 12. Violine; zu Nr. 41 Harmonium; Nr. 33 mit Sopransolo und Frauenchor ad. lib.

Ausführliche Verzeichnisse werden auf Wunsch kostenfrei geliefert.

Leipzig
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann).

DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Begründet und bis einschließlich 32. Band
herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Band 1. **Beethoven** von **August Göllerich**

Band 2. **Intime Musik** von **Oscar Bie**

Band 3. **Wagner-Brevier,** herausgegeben von **Hans von Wolzogen**

Band 4. **Geschichte der französischen Musik** von **Alfred Bruneau**

Band 5. **Bayreuth** von **Hans von Wolzogen**

Band 6. **Tanzmusik** von **Oscar Bie**

Band 7. **Geschichte der Programm-Musik** von **Wilhelm Klatte**

Band 9. **Die russische Musik** von **Alfred Bruneau**

Band 11. **Paris als Musikstadt** von **Romain Rolland**

Band 12. **Die Musik im Zeitalter der Renaissance** von **Max Graf**

Band 16/17. **Das deutsche Lied** von **H. Bischoff**

Band 18. **Die Musik in Böhmen** von **Richard Batka**

Band 19. **Rob. Schumann** von **Ernst Wolff**

Band 21. **Faust in der Musik** von **James Simon**

Band 22/23. **Franz Schubert** von **Wilhelm Klatte**

Band 24/25. **Bizet** von **Adolf Weißmann**

Band 26/27. **Alexander Ritter** von **Siegmund von Hausegger**

Band 28/29. **Das französische Volkslied** von **L. Schneider**

Band 30. **Johann Strauß** von **Rich. Specht**

Band 31/32. **Jacques Offenbach** von **Paul Bekker**

Band 33/34. **Die moderne Musik und Richard Strauß** von **Oscar Bie.**

Weitere Bände in Vorbereitung, unter Herausgabe von Prof. Dr. Arthur Seidl:

Franz Liszt von **August Göllerich**

Das Christus-Ideal in der Tonkunst von **Dr. Karl Grunsky.**

Schweizer Musikleben von **M. Ernst Isler**

Prag als Musikstadt von **Dr. Ernst Rychnovsky**

Die Musik in Polen von **Dr. Bernard Scharlitt**

Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst von **Prof. Dr. Eugen Schmitz**

Hans Pfitzner von **Prof. Dr. Arthur Seidl**

Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams von **Dr. Max Steinitzer**

Max Reger von **Prof. Karl Straube**

Johann Sebastian Bach von **Prof. Dr. Fritz Volbach.**

Jeder Band der „Musik" in künstlerischer Ausstattung, mit Notenbeilagen, Vollbildern usw. kostet:

In Pappband . . . . . M. 2.— } Einschließlich
Doppelbände: In Pappband . M. 4.— } Kriegszuschlag.