



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 35

Ulrich Kühn

Sprech-Ton-Kunst

Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams
im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2001



Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft
der VG Wort

D19 Philosophische Fakultät für Geschichte und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kühn, Ulrich :

Sprech-Ton-Kunst : musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770 – 1933) / Ulrich Kühn. – Tübingen: Niemeyer, 2001
(Theatron; Bd. 35)

ISBN 3-484-66035-X ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: epline, Kirchheim unter Teck

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

Inhalt

Einleitung	1
Vorüberlegungen: Einige Aspekte des Problems »Singen und Sprechen« ...	19
1. Kulturelle und historische Divergenzen	21
2. Systematische Differenz von Singen und Sprechen in historischer Perspektive	24
3. Einige Positionen des musikalischen Diskurses (Skizze)	28
I. Der Sprechton: Theorie und Geschichte der Deklamationskunst	37
1. Historischer Kontext: Sprechkultur im 19. Jahrhundert	39
1.1. Entstehung einer bürgerlichen Sprechkultur	39
1.2. Theater als Sprechschule der Nation	41
2. Vorgeschichte: Bühnendeklamation im 18. Jahrhundert	44
2.1. Von Gottsched bis zur Hamburger Entreprise	44
2.2. Veränderungen des Sprechstils mit Beginn der 1770er Jahre ...	48
2.3. Die Deklamationsvirtuosin im Melodrama	51
3. Deklamation am Weimarer Hoftheater	53
3.1. Erprobung einer neuen Theaterästhetik	53
3.2. Schauspieler als »amphibische« Wesen	55
3.3. Stimmliche Einrichtung der Rollen auf der Probe	57
3.4. Wiedereinführung der Verssprache	59
3.5. Rezitation, Deklamation, Rhythmischer Vortrag	59
3.6. Deklamation als Modus des ästhetischen Übergangs (Goethe) .	64
Exkurs: Primat der Stimme (Pius Alexander Wolff)	67
4. Musikalische Elemente der Deklamation ab 1800	70
4.1. Gustav von Seckendorffs <i>Vorlesungen über Deklamation und Mimik</i>	70
4.1.1. Erweiterte Perspektiven für das melodramatische Sprechen ...	75
5. Einzelaspekte musikalisierter Deklamation in der Theorie ab 1800 ...	76
5.1. Musikalische Malerei, malende Deklamation	77
5.2. Melodie der Sprache. Monotonie, Duotonie	78
5.3. Grundtöne – Tonleitern – Vokaltheorie	80
5.4. Wahrheit und Schönheit der Deklamation	87

5.5.	Wortsprache und Tonsprache	88
5.6.	Be-Tonung, Akzente	90
5.7.	Portament	92
5.8.	Tempo	94
5.9.	»Gleichwie der Tonsetzer«	95
5.10.	Pathos und Primat der Stimme	95
6.	Stichproben: Gegenpositionen; Fortentwicklung	99
6.1.	Synchrone Gegenpositionen (Wötzel, Iffland)	100
6.2.	Differenzierter Primat der Stimme (Immermann)	102
6.3.	Tradition der Deklamationstheorie in der zweiten Jahrhunderthälfte	104
6.4.	Tonsprachvertrauen und Wortsprachskepsis beim frühen Nietzsche	105
6.5.	Meininger und Naturalismus	108
II.	Das Bühnenmelodrama im 18. Jahrhundert	111
	Terminologisches Vorspiel	111
1.	Melodram avant la lettre	114
1.1.	Jesuitendrama und Parakataloge der altgriechischen Tragödie ..	114
1.2.	Musikalische Szenenunterlegung in Shakespeares Dramen	117
2.	Rousseaus <i>Pygmalion</i>	119
3.	Bendas <i>Ariadne</i> und <i>Medea</i> als Gattungsmodelle	123
3.1.	Zur dramaturgisch-formalen Anlage	124
3.2.	Zur musikalischen Gestaltung	129
	Exkurs: Deklamation, Musik, Drama: Schubarts Rückblick	136
3.3.	Zeitgenössische Kritik	137
4.	Weiterung, Entgrenzung des Gattungsmodells	140
III.	Gattungsübergreifende Übertragung der melodramatischen Technik ...	145
1.	Melodramatische Lyrikvertonungen	145
2.	Singspiel und Oper	146
	Exkurs: Theoretischer Zwischenertrag	151
3.	Melodramatische Passage und melodramatische Szene im Dramentext (Schiller und Goethe)	152
4.	Schauspielmusik (Erste Hinweise)	162

IV. Sprechton und Tonkunst: Melodramatische Formen und melodramatische Stimmdramaturgie im 19. Jahrhundert	167
A. Schauspielmusik	167
1. Schauspielmusik in der ersten Jahrhunderthälfte	167
1.1. Schauspielmusik und melodramatische Szene	167
1.2. Rhythmisierte Deklamation und melodramatischer Polylog: Webers Musik zu Wolffs <i>Preciosa</i>	170
1.3. Differenzierungs-dramaturgie der Stimme: Radziwills <i>Compositionen zu Göthe's Faust</i>	174
1.4. Weitere Adaption bis zur Jahrhundertmitte	182
2. Ausblick: Zweite Jahrhunderthälfte	184
2.1. Melodramatische Episode und melodramatischer Chor (Pierson)	186
3. Tendenzen ab 1870: Musik im integralen Inszenierungskonzept	187
Exkurs: Edvard Griegs Musik zu <i>Peer Gynt</i>	191
4. Schauspielmusik zu altgriechischen Tragödien	194
B. Oper	203
1. Deutsche Oper in der ersten Jahrhunderthälfte	203
1.1. Einflußfelder	203
1.2. Variable Stimmdramaturgie: Melodramatische Technik in der ›Deutschen romantischen Oper‹ (Hoffmann, Weber, Marschner, Lortzing)	208
2. Ausblick: Zweite Jahrhunderthälfte	216
3. Sonderfall: Melodramatisches Lesen	220
4. Emotionaler Kontrollverlust – Ausbruch der Stimme aus dem Gesang	220
C. Angrenzende Bereiche	223
1. Operette und Volkstheater	223
2. Konzertmelodram	228
2.1. Musikalische Verfahren (Hinweise)	230
2.2. Koordination von Musik und Deklamation	234
2.3. Popularisierung: Trivialmelodramen, melodramatische Festspiele	236
3. Übertragung: Podiumsvortrag als theatrales Grenzphänomen (Kabarett)	240
4. Szenisch-konzertante Formen und szenisches Großformat	243

5. An der Nahtstelle zwischen Schauspiel und Oper, zwischen Sprechen und Singen: Engelbert Humperdincks <i>Königskinder</i>	246
V. Konvergenzen und Umformulierungen:	
Die melodramatische Stimme im Theater 1900 bis 1930	251
1. Noch einmal: Singen und Sprechen.....	252
2. Stimme und Musik im Theater Max Reinhardts.....	256
2.1. Melodramatische Schauspielmusik bei Reinhardt	260
2.2.1. Humperdincks Shakespearemusiken.....	261
2.2.2. Weingartners <i>Faust</i> -Musik.....	264
2.3. Musikalisches Sprechen der Reinhardt-Schauspieler(innen)	268
3. Zwischen Ausdruck und Distanz: Schönbergs <i>Pierrot lunaire</i>	271
4. Anti-Illusionismus im Musiktheater und melodramatische Stimme. ...	276
4.1. Schönbergs Drama mit Musik <i>Die glückliche Hand</i>	276
4.2. Der souveräne Harlekin spricht (Sprechstimme bei Busoni) ...	278
4.3. Musiktheater ohne Gesang: Strawinskys/Ramuz' <i>Histoire du Soldat</i>	281
4.4. Melodramatisches Sprechen im antikulinarischen Musiktheater	283
5. Der Tanz der Stimme: Mischdramaturgie (der Stimme) in der Operette	287
6. Die melodramatische Stimme in der Literaturoper	291
7. Die Menschenstimme, die nicht singen-und-sagen kann (Schönbergs <i>Moses und Aron</i>).....	297
Resümee	299
Literatur	303

Einleitung

Seit einigen Jahren erfreuen sich stimmliche Spezialitäten im Theater neuer Beliebtheit. Ob Einar Schleef chorische Skansionen zu höchst ambivalenten Exerzitien aufbereitet, ob Christoph Marthaler trainierten deutschen Seelen, inmitten gröberer Verrichtungen, den irritierenden Schmelz romantischen Liedgesangs, die herbe Andacht eines protestantischen Chorals entströmen läßt – allgemeine Aufmerksamkeit ist derlei ebenso gewiß wie den Schrei- oder Lacharien in den Arbeiten Robert Wilsons. Längst hat, im Bereich des Musiktheaters, die historische Aufführungspraxis den Stimmfächern des Altus und des Countertenors Terrain zurückgewonnen und neue Sympathien gesichert. Längst auch ist wenigstens ein Fachpublikum mit den im 20. Jahrhundert entwickelten Möglichkeiten vertraut, dem Musiktheater einen Stimmgebrauch zu erschließen, der die gewohnte Dichotomie von Singstimme und Sprechstimme, von gesungener und gesprochener Sprache übergeht. Ab und an werden, szenisch, halbszenisch oder konzertant, alte oder neue Melodramen aufgeführt. Und wie heterogen die Phänomene sein mögen – die Grenzwertigkeit der rhythmischen Sprechgesangsstimme in der Alltagskultur des Rap wird, wenn auch außerhalb des Theaters zuhause, das ihre dazu getan haben, den Blick freizugeben auf eine lange unterschätzte Vielfalt stimmlicher Ausdruckspotentiale jenseits der gewohnten Trennung von Kunstgesang und künstlerischem Sprechen.

Die wissenschaftliche, zumal die theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit Verhältnissen der historischen Bühnenstimme kommt dabei, wie es scheint, erst wieder langsam in Gang.¹ Daß einmal eine theoretische Spezialliteratur existierte, der es darauf ankam, die Sprechstimme als ein *musikalisches* Phänomen sui generis kenntlich zu machen und definitorisch zu fassen, ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Angesichts der Konjunktur, die stimmliche Grenzphänomene derzeit genießen, dürfte es sich doppelt lohnen, dem auf den Grund zu gehen: Die historische Spur, die, bald mehr, bald weniger verdeckt, hierher führt, wäre nach und nach kenntlich zu machen, und eben nicht allein um ihrer selbst willen. Denn nicht zuletzt der durchaus nicht a priori präformierte, durchaus prekäre Status der menschlichen Stimme innerhalb der Theaterformen ist es, der

¹ Die Ausschreibung eines Wettbewerbs ›Die Stimme auf der Bühne‹ 1998 durch die Gesellschaft für Theaterwissenschaft zeugt ebenso von wieder erwachendem Interesse an stimmlichen Spezialfragen wie die ›Geschichte der Stimme‹ von Karl-Heinz Göttert (1998).

die eingeschliffenen Sichtweisen auf *das* Sprechtheater, *das* Musiktheater als Konventionen qualifiziert; als Konventionen nicht einmal nur einer regional gebundenen theatergeschichtlichen Phase, sondern auch (und vielleicht sogar primär) des Denkens und Redens über sie. Mit anderen Worten: Für einen theatergeschichtlichen Zugang, der die Verhältnisse der Stimme auf der Bühne offen, unter freimütiger Problematisierung der scheinbar klaren Dichotomie von Sprechstimme und Singstimme diskutiert, erscheint in besonderer Weise auch das »Musiktheater als Herausforderung«, wie dies der Titel eines ebenfalls in der vorliegenden Reihe erschienenen Buches pointiert.² Der Ansatz, den solche Perspektivierung erfordert, ist nicht allein ein interdisziplinärer, insofern versucht wird, Ergebnisse verschiedener Disziplinen zusammenzuführen und auf diese Weise zu ergänzen. Er ist auch, indem er sich einem ästhetischen Grenzphänomen zuwendet, stimmhistorisch *eo ipso* ein übergreifender: Die Analyse folgt der artistischen Sprechstimme dorthin, wo der Sprechton latent oder explizit die Verbindung zur Tonkunst sucht; dorthin, wo er selbst »musikalisch« zu sein beansprucht. Empfiehlt es sich, diesen Begriff vorerst in Anführungszeichen zu setzen, so erweist die Beschäftigung mit historischen Quellen, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Diskurs Platz greift, der es erlaubt, darauf zu verzichten. Desto genauer wird man zu fragen haben, was die Wendung von einer *Musik des Sprechens* im einzelnen besagen will. Das Problematische, das ihr stets anhaftete, läßt sich durch Interpretation der Quellen nicht schlechterdings auflösen, ebenso wenig, wie dies den Autoren der Quellen selbst gelingen konnte; denn es resultierte aus Bedingungen, die theoretisch zwar zu identifizieren, ihrer historisch begrenzten Reichweite zum Trotz jedoch nicht zu suspendieren waren. Es ist das ästhetische Phänomen des kunstgerecht erzeugten Stimmklangs selbst, das zur Debatte steht. Die ästhetisch qualifizierte Sprechstimme soll, so ist es nachzulesen, Musik werden, ohne doch Gesang zu sein. Angesichts gegebener und in ihrem Grunde stabiler Voraussetzungen scheint dies indessen ein Ding der Unmöglichkeit zu sein. Die zwölf Halbtöne des Tonsystems, das, abgeleitet aus den Relationen der Obertonreihe, eine unantastbare Ordnung zu repräsentieren scheint, definieren den Rahmen, und am Maß ihrer Ordnung bemißt sich primär, was den Namen Musik verdient.³ Der Raum zwischen den Halbtönen, in dem sich die ungleich nuanciertere Sprechstimme

² Vgl. jetzt zu Grundlinien eines entsprechenden problemorientierten theaterwissenschaftlichen Zugangs: Hans-Peter Bayerdörfer: Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern. In: Ders. (1999), S. 1–39. (Dieser Sammelband mit Beiträgen einer Thurnauer Tagung erschien nach Abschluß der Vorarbeiten zum vorliegenden Buch. Es sei deshalb an dieser Stelle pauschal auf ihn verwiesen.)

³ Nach der musikwissenschaftlichen Basisdefinition ist ein Tonsystem »ein Tonbestand, der ein System von Tonbeziehungen repräsentiert« (Brockhaus Riemann Musiklexikon (1989), Bd. 4, S. 253). Exakt dieser Definition genügen die hinsichtlich ihrer Tonhöhe instabilen Sprechöne nicht. Carl Dahlhaus zufolge prägt aber die Vorstellung eines fixen Tonsystems bis an die Schwelle der Seriellen Musik den europäischen Musikbegriff. Vgl. Carl Dahlhaus: Musikbegriff und europäische Tradition. In: Ders. und Hans Heinrich Eggebrecht (1985), S. 43–54. Hier S. 44.

zu bewegen vermag, wirkt versiegelt. Andererseits jedoch fordert das Konzept der musikalischen Sprechstimme den Konnex mit der zünftigen Musik heraus: In der *melodramatischen Technik* des Komponierens und in der Praxis des *melodramatischen Sprechens* wird er manifest. Dagegen erheben sich massive ästhetische Einwände, deren Essenz man auf die These reduzieren kann, der unmusikalische Sprechton könne nun einmal, und sei er noch so »musikalisch« gemeint, nicht mit jenem unhintergehbaren System der Tonkunst koexistieren. Die Praxis jedoch geht, zunehmend entschlossener, über die Theorie hinweg. Sprechton und Tonkunst kommen sich näher; die Sprechstimme wird rhythmisiert, und sie wird sogar, viel früher schon, als man annehmen möchte, versuchsweise ins harmonische Gefüge eingepaßt. Zum Ende des 19. Jahrhunderts dann erleben melodramatische Formen einen unvergleichlichen Boom in allen Bereichen der klingenden Künste; zugleich wird die Tonalität an ihre Grenzen hin erweitert, und wenig später wird das tonale Bezugssystem als verpflichtende Größe preisgegeben. Parallel wird der Umgang mit der Stimme kompositorisch freier, die Differenz zwischen gesprochener und gesungener Sprache wird fragwürdig und löst sich schließlich, dem Prinzip nach, auf. 1928 kann Alban Berg in einem längst nicht mehr als schier polemisch zu kennzeichnenden Sinne erklären, selbstverständlich handle es sich bei der melodramatischen Sprechstimme um ein »aus den reinsten Quellen der Musik« geschöpftes Kunstmittel.⁴ So vernachlässigenswert melodramatische Formgebilde, vergleicht man sie mit den musikalischen Spitzenwerken, unter ausschließlich musikhistorischer Perspektive sein mögen, und so vernachlässigenswert selbst die ästhetisch ausgefeilte Praxis des »musikalischen« und des melodramatischen Sprechens, vergleicht man sie mit der Verführungskraft virtuoso versierten Kunstgesangs, manchem erscheinen mag – so unausweichlich schieben sie sich ins Zentrum des Blickfelds, hat man ihre ästhetisch wie historisch verbindende Funktion erkannt. Denn der Prozeß, der jene ästhetischen Möglichkeiten des einstmaligen Sprechgesangs neu erschließt, vollzieht sich in seinen Anfängen unter spezifischen theatergeschichtlichen Vorzeichen: Das Bühnenmelodrama, wie es in den 1770er Jahren entwickelt wird, ist selbst ein Schauspiel und Musiktheater verbindendes Gattungsphänomen. Die melodramatische Technik als Kunstprinzip und die melodramatische Szene als Formmodell, die sich beide zunächst von den frühen Bühnenmelodramen herschreiben, übernehmen sodann eine sowohl stimmästhetische als auch gattungsübergreifende Scharnierfunktion. In ihren melodramatischen Abschnitten kommen die divergenten Formanlagen musiktheatralischer und schauspieltheatralischer Provenienz zur Überlappung; im melodramatischen Übergangsfeld gelangen die musiktheatralische Sing- und die schauspieltheatralische Sprechstimme zu punktueller Konvergenz.

Gesprochene Sprache und Musik sind historisch zu Gebilden höchst unterschiedlicher konkreter Gestalt kombiniert worden, die gewöhnlich unter dem Begriff Melodram zusammengefaßt werden. Der gleiche Terminus bezeichnet

⁴ Alban Berg (1928), S. 350

außerdem ein Genre des populären Theaters im 19. Jahrhundert. Auch innerhalb dieser Theaterform wurden gesprochenes Wort und Musik kombiniert. In welchem Grad und Umfang das im einzelnen Fall geschah, spielt für die Beschreibung *dieser* als Melodramen klassifizierten Bühnenstücke dabei nicht die entscheidende Rolle, denn hier sind es strukturelle Merkmale und spezifische Momente der Inszenierung, die den Gattungsbegriff prägen.⁵ Die verschiedenen Varianten des französischen und englischen Melodramas des 19. Jahrhunderts, wegen ihrer Bindung an den spezifischen Ort des massenwirksamen Bühnenspektakels meist unter dem Begriff des Boulevardmelodrams zusammengefaßt, bleiben aus der vorliegenden Untersuchung deshalb systematisch ausgespart.

Indem man diese grundsätzliche Differenzierung trifft, ist nicht hinreichende Klarheit hergestellt. Der Umstand, daß zwei Bedeutungen eines Terminus sich voneinander abgrenzen lassen, besagt über Triftigkeit und Inhaltlichkeit seiner Varianten wenig; daß der Begriff Melodram, bezieht man ihn ausschließlich auf die ästhetische Verbindung von gesprochener Sprache mit Musik, Schwierigkeiten birgt, die durch definitorische Differenzierungen kaum aus der Welt zu bringen sind, ist nicht zu übersehen. Zunächst: Der Terminus fungiert einerseits als historisch begrenzter Gattungsbegriff, andererseits als Titulierung bestimmter Abschnitte innerhalb größerer musikalischer Formen. Problematisch ist überdies, daß er gleichermaßen ein Prinzip der sogenannten Wort-Ton-Verbindung kennzeichnet wie die (teils selbständigen, teils abhängigen) Formgebilde, denen es zugrunde liegt. Der Sachverhalt, daß ein- und derselbe Terminus analog einem Begriff wie Tragödie und zugleich analog einem Begriff wie Rezitativ Verwendung findet (die verschiedenen Ebenen der Klassifizierung zugehören), fördert Implikationen zutage, die denn doch weniger marginal sind, als es das scheinbare Bezeichnungsproblem vermuten läßt.

I.

Wenn die musikwissenschaftliche Perspektive lange den Blick auf das Phänomen der melodramatischen Wort-Ton-Kombination bestimmte, dann nicht zuletzt deshalb, weil vordem sämtliche Erscheinungsformen musikalischen Theaters bevorzugt auf musikwissenschaftlicher Basis diskutiert wurden. »Musikwissenschaftliche Methoden«, schrieb Jürgen Schläder 1990, »prägen bislang zu wesentlichen Teilen die Erforschung von Opern, Operetten, Musicals und verwandten Bühnengenres«.⁶ Die Resultate dieser Forschungstradition blieben weitgehend musikgeschichtlichen Spezialfragen verpflichtet und veranschlagten überdies die kulturgeschichtliche Bedeutung musikalischen Theaters unter

⁵ Johann N. Schmidt (1986), S. 28: »Melodrama« wäre nach dem Gesagten als populäre Bühnengattung zu definieren, bei der disparate, aus anderen Gattungen oder Präsentationsweisen bezogene Darstellungselemente in stark antithetisch angeordnete Situationen eingehen, die mittels Typisierung, Hyperbolik und Tautologie der Zeichen auf eine sinnhafte Totalität eindeutig definierter affektiver und moralischer Wirkungsreaktionen zielen.«

⁶ Jürgen Schläder (1990), S. 130

Wert.⁷ Wenn sich diese Situation seit Mitte der 70er Jahre auch entscheidend gewandelt hat – »Opernforschung wurde attraktiv, gleichsam eine wissenschaftliche Mode«, so Schläder weiter⁸ –, steht doch die zusammenhängende Untersuchung des Melodrams als eines theatralen Phänomens breitetster Streuung über die Gattungen und Genres bislang aus. Denn im Verhältnis zu Introduktion, Rezitativ oder Arie, zu Kavatine, Ensemble oder Finale galten melodramatische Passagen in der Oper als zu vernachlässigende Größe, zumal sich die Kombination von Musik und Sprechen im ästhetischen Querstand zur Opernkonvention zu befinden schien.

Mit dem erweiterten Blick interdisziplinärer Forschungsansätze wurde und wird zwischenzeitlich das Melodrama des späteren 18. Jahrhunderts gründlich untersucht, und daneben natürlich Gipfelleistungen des avantgardistischen Musiktheaters im frühen 20. Jahrhundert, in denen das melodramatische Verfahren in Verbindung mit der Abkehr vom tonalen Komponieren neue Impulse erhält. Doch bleibt es, aufs Ganze gesehen, bei dieser Betonung markanter Eckdaten; eine Gesamtdarstellung fehlt, und so verwundert es nicht, daß die Verknüpfung fachwissenschaftlicher Einzelergebnisse bislang kein gerundetes Bild ergibt.⁹ Zwischen den historischen Früh- und Spätgipfeln aber bildet sich eine Tradition melodramatischen Komponierens in sämtlichen Bereichen des Theaters heraus. Und dies vollzieht sich im Akkord mit der Tradition einer historisch spezifischen *Sprechstilistik*, deren Bedeutung für die melodramatischen Formen keineswegs aufgeklärt ist, wiewohl es – wie banal die Einsicht, so weitreichend die Folgen – ohne Sprechstimme ebenso wenig Melodramen gibt wie ohne Singstimme Gesangsmusik.¹⁰ Nicht zuletzt die etablierte Primärwahrnehmung geschriebener Sprache als eines Sinnträgers, nicht als schriftlichen Substrats von Stimmklängen, verführt dazu, von diesen ganz abzusehen, und dies erweist sich, jenseits ideologischer Auseinandersetzungen, mit Blick auf die Geschichte der ästhetischen Sprechstimme entschieden als ein Manko.¹¹ Paul Zumthor hat diese Voreinstellung der Sprachperzeption als Folge des abendländischen Logozen-

⁷ Ebda., S. 132: »Spezifisch musikwissenschaftliche Fragestellungen, in denen man der Instrumental- und vor allem der Kirchenmusik ungleich größere Aufmerksamkeit widmete als dem stets angefeindeten und in seinem ästhetischen Wert heftig umstrittenen musikalischen Theater, verschlossen für Jahrzehnte den Zugang zu einem kulturgeschichtlich bedeutsamen Phänomen.«

⁸ Ebda.

⁹ Seit den 1980er Jahren ist eine intensiviertere, auch fachübergreifende Beschäftigung mit Melodramatischem zu verzeichnen, die sich jedoch nach wie vor weitgehend auf die Bühnengattung Ende des 18. Jahrhunderts sowie auf die Neue Musik seit Anfang des 20. Jahrhunderts konzentriert.

¹⁰ Gemeint sei Musik als Erscheinung klanglicher Phänomene in Zeit und Raum; die Frage, ob Musik nur das ist, was erklingt, oder nicht schon das, was auf dem Papier steht, ist freilich umstritten. Vgl. systematisch Carl Dahlhaus: Musik als Text. In: Günter Schnitzler (1979), S. 11–28

¹¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird dagegen die These diskutiert, Dichtung verfüge über intendierte und objektivierbare klangliche Eigenschaften. Vgl. Kapitel V.1.

trismus und als den nach wie vor gegenwärtigen Zustand gekennzeichnet.¹² Doch geht es hier nicht um prinzipielle Fragen nach einem (gar historisch ungebundenen, theoretisch zu postulierenden) Primat mündlicher oder schriftlicher Sprache. Daß indessen melodramatisch komponierter Text auf den Sprechton rechnet, daß er stimmlich-klanglicher Gestaltung bedarf, ist offensichtlich, wird offensichtlich wenigstens dort, wo das Schriftbild in den Partituren partiell Notenbild wird: wenn der Sprechsprache nach dezidiert musikalisch definierten Parametern Rhythmus, Dynamik oder sogar ein bestimmter Tonhöhenverlauf abverlangt werden. Doch daß die Bühnensprache im Schauspieltheater des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts über weitergehende Optionen ihrer Musikalisierung verfügt, auch wenn sie im Notenbild nur punktuell manifest werden, ist kaum entdeckt. Die Bedeutung melodramatischer Formen ist schon deshalb nur in einem Argumentationskontext angemessen sichtbar zu machen, der Fachgrenzen nicht respektiert.

II.

Keineswegs so peripher, wie eine tradierte Perspektive dies suggeriert, bleibt das melodramatische Phänomen dennoch schwer greifbar. Eine Theorie *des* Melodrams etwa ließe sich kaum beibringen: Man erhielte sie letztlich um den Preis, keine seiner empirischen Manifestationen zureichend mit ihr zur Deckung bringen zu können; zu heterogen sind die Erscheinungen, die unter dem Begriff subsumiert werden, als daß sich ein Idealtypus sinnvoll konstruieren ließe,¹³ und man muß kein terminologischer Pfennigfuchser sein, um das als Hürde zu erkennen. Um es skizzenhaft zusammenzufassen: Melodram oder Melodrama meint (im hier relevanten Sinn des Begriffs) gleichermaßen eine Gattung von Bühnenstücken im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, Einlageszenen in verschiedenen Formen der Oper, Abschnitte, Nummern oder Szenenmodelle in Schauspielmusik, (die sich, im Unterschied zu Opernszenen, nicht als Teile einer musikalischen Totalität ausweisen), musikbegleitete Deklamationsstücke (sogenannte Konzertmelodramen) für den Podiumsvortrag, vereinzelt szenisch-konzertante und szenische Großformen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denen wiederum die ästhetische Technik der Wort-Ton-Verbindung den Gattungsbegriff vorgibt; daneben Kleinformen für den häuslichen Gebrauch und schließlich kurze, nicht als selbständige Szenen anzusprechende Übergänge zwischen gesprochenem Dialog und gesungener Szene. Bisweilen auch finden

¹² Paul Zumthor (1990), S. 10: »Auf Grund eines alten Vorurteils«, schreibt Zumthor, »das unseren Geschmack leitet, ist jedes Produkt der Sprachkünste ein geschriebenes«. Er verweist darauf, daß in afrikanischen oder asiatischen Traditionen dagegen die »Verwandlungs- oder Heilkraft« der Stimme selbst und ihrer Eigenschaften im Vordergrund stehe (ebda., S. 15). Göttert (1998), S. 16, weist die »Vorstellung von der *Überlegenheit* der Stimme«, zu deren »Propheten« er Zumthor rechnet, als »Mythos« ab.

¹³ Dabei ist bedacht, daß, wie Johann N. Schmidt (1986), S. 23, ausführt, formale Bestimmungen nicht dazu dienen, »den Entfaltungsreichtum eines Genres auf eine dürre Begrifflichkeit einzuengen, die die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten ausblendet«.

sich innerhalb von Szenen oder Szenenkomplexen – etwa in der Operette – melodramatische Passagen oder Einschübe. (Sie können als »Melodramen« betitelt sein, aber auch den Hinweis »Prosa« tragen oder ohne klassifizierende Überschrift bleiben.) Und zum Überfluß gibt es »Melodram« genannte Schauspielmusik, die auf den Zauberbühnen der Volkstheater Wiens die schaurig-erregende Begleitmusik zu pantomimischen Geistererscheinungen, Traumbildern, Versenkungen liefert. Läßt sich diese Spielart vom Untersuchungsgegenstand sondern, indem man ausschließt, was Melodram heißen mag, aber nicht Musik und gesprochenen Text verbindet, so bringt diese Prämisse weiteres ins Spiel, das nun nicht explizit melodramatisch heißt, es aber per definitionem ist. Dabei wird klar, daß der Pferdefuß des substantivischen Begriffs nicht allein in seinem inflationären Gebrauch besteht, wenn dieser Befund auch auf die Fährte führt: Was auch immer als Formgebilde oder -teil definiert ist, das sich durch mehr oder weniger gleichzeitige Verwendung von Musik und gesprochener Sprache auszeichnet, ist unter dem Begriff Melodram erfaßt – so weit, so schwierig. Wie aber kennzeichnet man einen als melodramatisch anzusprechenden *Stimmgebrauch*, der abwechslungsreicher eingestreut ist (etwa im kabarettistischen Vortrag) und sich womöglich nur um Haaresbreite, aber doch höchst signifikant vom musikalisch integrierten Singen absetzt?

Offenbar steht mit dem *melodramatischen Sprechen* ein schwer zu spezifizierender, dennoch systematisch eigenständiger Modus des Stimmgebrauchs zur Debatte, der ein vielfältiges *stimm-dramaturgisches* Potential entfaltet. Im Bereich des Musiktheaters, und im Zusammenhang der dramaturgischen Anlage eines Opernganzen, vermag er Varianten und *Übergänge* herzustellen, die auf seiner zwischen Gesungenem und Gesprochenem vermittelnden Zwischenposition basieren. So sorgen melodramatische Abschnitte der Komposition wie auch der ihnen zugehörige stimmästhetische Modus für zusätzliche Differenzierung der in der Oper gepflegten stilistischen »Diskontinuität«;¹⁴ prinzipiell treten sie dabei zunächst in Konkurrenz zum Rezitativ, insofern sie ebenfalls dem Transport dramatischer Rede dienen. Der junge Nietzsche schlug in diesem Zusammenhang für das Oratorium (das er als »in seiner Musikgattung höher als die Oper« veranschlagte) die vollständige »Ausstoßung« des Rezitativs vor:

Es läßt sich nun einmal eine rein unpoetische Erzählung schlechterdings nicht absingen, ohne einen störenden und trennenden Eindruck hervorzubringen. Als entsprechender Ersatz läßt sich auch so eigentlich kein andres Musikstück erdenken. Wenn die Erzählung aber unumgänglich notwendig ist, so müßten nach meiner Meinung die Worte zu der begleitenden Musik gesprochen werden. So träte dann ein neues Element, nämlich das melodramatische, zu dem Oratorium.¹⁵

¹⁴ Schläder (1990), S. 133f., erläutert die konträre *musikalische* Stilistik etwa von Rezitativ (das dramatische Rede transportiert) und geschlossener Form, »deren begründete und strukturell wirksame Verknüpfung in einem Bühnenwerk aber erst die Substanz einer verstehbaren musikalisch-dramatischen Handlung bietet«.

¹⁵ Brief Nietzsches vom 14. Januar 1861 an Gustav Krug und Wilhelm Pinder.

Das »melodramatische Element« als Supplement, das aber nicht wirklich ein »andres Musikstück« ist – gerade dies macht die Problematik aus. Denn im Unterschied zum Rezitativ bleibt in der melodramatischen Komposition die Stimme unspezifisch oder kann allenfalls bis an jene Grenze heran spezifiziert werden, jenseits derer das eigentliche Singen beginnt. Wo aber verläuft diese Grenze? Lässt sie sich (systematisch, historisch) präzise angeben? Wann, in welcher Weise und aus welchen Gründen wird sie tangiert, verwischt, negiert? Derartige Fragen stellen sich bei einer Beschäftigung mit der melodramatischen Technik unweigerlich ein. Die scheinbar selbstverständliche Dichotomie Singen versus Sprechen (auf der Einwände gegen und Liebeserklärungen an die Oper gleichermaßen fußen) gerät im Grenzbereich ins Wanken; und die permanente Latenz einer verbindenden Option drängt sich aus theoretischer wie praktischer Sicht auf. Macht man diese Beobachtung zur Grundlage historischer Untersuchung, so zeichnet sich ein komplexer kulturgeschichtlicher Zusammenhang ab, der sich wie folgt skizzieren lässt:

In der Ausprägung jener Dichotomie spiegelt sich eine Besonderheit der europäischen Kultur, in der fundamentale Erweiterungsformen artistischer stimmlicher Äußerung vorübergehend zurückgedrängt worden sind. Ein anderes Bild bietet sich beispielsweise im japanischen Kabukitheater, dessen Vorzüge der Opernskeptiker Paul Claudel so beschrieb:

Auf dem japanischen Theater ist der Musiker ein Schauspieler. Er folgt dem Drama mit dem Auge und akzentuiert es frei im gewünschten Augenblick mit Hilfe des Instrumentes, irgendeiner Gitarre oder Lyra, wenn Sie wollen, oder eines Hammers, den man ihm in die Hand gedrückt hat, oder einfach mit der Stimme, denn das ist ein großartiges Element des japanischen Theaters [...] Neben der artikulierten Stimme wird die unartikulierte verwendet, das Brummen, der Ausruf, der Zweifel, die Überraschung, alle menschlichen Gefühle durch einfaches Intonieren ausgedrückt.¹⁶

Einhergehend mit dem jahrhundertealten Verzicht auf derartige stimmliche Zwischentöne vollzieht sich in der europäischen Kulturgeschichte das, was Karl-Heinz Göttert in seiner *Geschichte der Stimme* (1998) als Verlust einer ursprünglich reichen, seit dem Spätmittelalter in die Krise geratenen Kultur der öffentlichen Stimme beschreibt.¹⁷ Und der (musik)ästhetische Diskurs, der sich aus einem prekären Wechselverhältnis von kunstpraktischer Empirie und theoretischer Reflexion speist, tendiert aufgrund gewachsener Prämissen dazu, das Spektrum stimmlichen Ausdrucks (trotz aller verbleibenden Vielfalt) normativ zu beschneiden.

Andererseits existieren auch im Bereich des europäischen Theaters, und zwar keineswegs allein des musikalischen Theaters, durchaus stimmartistische Zwischen- und Übergangsformen, die angesichts der dominierenden Dichotomie jedoch kaum angemessen wahrgenommen und diskutiert worden sind. Erst

¹⁶ Paul Claudel: Drama und Musik. In: Ders. (1962), S. 245–252. Das Zitat auf S. 251.

¹⁷ Vgl. Karl-Heinz Göttert (1998). Einige Thesen dieser historischen Gesamtdarstellung werden in den nachfolgenden Vorüberlegungen zu Aspekten des Problems »Singen und Sprechen« erörtert.

seit der Wende zum 20. Jahrhundert bahnt sich das Abgedrängte im Bereich des Musiktheaters nunmehr unübersehbar und mit beinahe eruptiver Kraft seinen Weg in die Bühnenpraxis. Und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Übertretung unproblematisch, weil die Grenze als solche aufhört zu bestehen. Elmar Budde hat es 1990 so zusammengefaßt:

Seit dem Verfall der Tonalität und ihres Sprachcharakters wird in zunehmendem Maße der gesamte Lautbereich der Sprache in die Musik einbezogen. [...] Der Lautbereich der Sprache ist nicht nur in seiner Gesamtheit komponierbar geworden, der sprachliche Lautbereich löst sich insgesamt auch aus dem sprachlichen Bedeutungsbereich und wandelt sich so zum reinen Lautmaterial. [...] Schließlich hebt sich der Vorgang des Komponierens von Sprache, Quasi-Sprache oder Sprachlauten insgesamt auf, indem das Sprechen selbst, wie immer es auch geartet sein mag, bzw. das stimmliche Erzeugen von Lauten als musikalischer Prozeß begriffen wird.¹⁸

Weil dies sich mit der Auflösung der Tonalität vorbereitet, wird aus musikwissenschaftlicher Perspektive davon gesprochen, seit dem frühen 20. Jahrhundert halte die »Sprechstimme« Einzug in die Musik und löse dabei das Melodram ab.¹⁹ Doch der Einzug der Sprechstimme vollzieht sich eben, dies die gleichsam verschattete Kehrseite der dominanten Tendenz, auf dem Boden eines nicht erloschenen älteren Diskurses um die Musikalität der sprechenden Stimme. Diese wissenschaftlich heute kaum rezipierte historische Debatte findet allerdings im Einzugsbereich des Schauspieltheaters statt. Wohl steht sie in theoretischer Beziehung mit der literatur- wie musikwissenschaftlich bis heute breit geführten Diskussion um Beziehungen zwischen Dichtung und Musik, Sprache und Musik, doch kommt sie in ihr kaum vor und geht schon gar nicht in ihr auf. Beleuchtet man ihre wesentlichen Aspekte, so gewinnt die Erörterung auch der melodramatischen Option ein breites kulturgeschichtliches Fundament. Auf dieser Basis erscheint dann die Situation im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als Kulminationspunkt (wenn auch nicht schon als Abschluß): Die musikalisierte Sprechstimme ist sukzessive von der Musik aufgenommen worden. Das Pathos einer musikalisierten Deklamation, die auf der Schauspielbühne im 19. Jahrhundert, zumal im Trauerspiel, den Ton angegeben hatte, wurde mit der Sprachkrise der Moderne und mit dem Verlust einer Autorität des Wortes (im emphatischen, biblisch geprägten Sinn), die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte an das Paradigma einer von den Inszenierungen einzufordernden »Werktreue« geknüpft hatte,²⁰ problematisch; der Naturalismus zeugt davon. Was sich abzeichnet, ist der Verlust einer prätendierten auratischen Strahlkraft der Sprechstimme; sie droht ihren angestammten (mehr oder weniger latenten) Primat unter den Darstellungsmitteln einzubüßen, wenn ihn auch das Hofthea-

¹⁸ Elmar Budde (1990), S. 114

¹⁹ Vgl. Monika Schwarz-Danuser (1997), Sp. 93

²⁰ Die Klassiker selbst, deren Dramen man »Werktreue« angedeihen lassen wollte, hingen dem Konzept überhistorischer Gültigkeit und Unantastbarkeit, wie es sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte, nicht an. Vgl. hierzu Walter Hinck (1982), insbes. S. 13 ff. und Erika Fischer-Lichte (1985), *passim*.

ter, begünstigt durch die rhetorische Verfaßtheit der Öffentlichkeit im Wilhelminismus, scheinbar ungebrochen perpetuiert. Während also zu Beginn des 20. Jahrhunderts die theatrale Sprechstimme an Autorität eingebüßt hat und auch die gelöste Entfaltung der Singstimme fragwürdig geworden ist,²¹ vermag doch jenes Pathos musikalisierter Deklamation im Sprechtheater und in der populären Kultur sich lange genug noch zu halten, um einen Zeitraum facettenreicher Konvergenz stimmlichen Variationsreichtums zu ermöglichen. Aus dieser vorerst pauschal formulierten Beobachtung ergibt sich, daß der Zeitraum von etwa 1900 bis etwa 1930/33 (als die Nazis die Entfaltung des Neuen in der Kunst gewaltsam unterbinden) perspektivisch als ein erster historischer Zeitpunkt ins Zentrum rückt; ihm gilt deshalb das Schlußkapitel dieses Buches.

III.

Der Blick, der sich allein an Gattungsentwicklungen orientiert, mag ableiten am Spezifischen von Phänomenen, deren Dynamik über Gattungsgrenzen hinausdrängt. Das scheint nicht allein für melodramatische Formelemente zu gelten, sondern ein generelles Problem der Musiktheaterforschung zu sein, das zum Beispiel die Spielarten des Rezitativs zutage treten lassen:

Dramatisch-dialogische Rede in Musik läßt sich nur als spezifischer Stil, nicht aber als musikalische Gattung oder Form beschreiben. Mit wachsendem Komplexionsgrad im Verhältnis von dramatischer Rede und musikalischem Ausdruck mehren sich folglich die Probleme der Klassifizierung und Benennung von Teilen der Oper.²²

Gattungsorientierte Historiographie im Musiktheaterbereich sieht sich überdies einer weiteren Schwierigkeit konfrontiert, und Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring plädieren konsequent dafür, »die methodische Auseinandersetzung um den ›Gattungsbegriff‹ preiszugeben und mit der Analyse bei den empirisch greifbaren Erscheinungen, zuerst den Werken, anzusetzen«.²³ Die gängigen historischen Gattungskonstrukte nämlich seien kaum tragfähig, da »die in der Operngeschichtsschreibung allenthalben getroffenen Aussagen über gattungsgeschichtliche Prozesse selten empirisch abgesichert, die Kriterien statt dessen – in Verbindung mit anderen ästhetischen Ideologemen – gattungstheoretischen und anderen Schriften arbiträr entlehnt worden sind«.²⁴

Es kann nun nicht Aufgabe einer Spezialstudie wie der vorliegenden sein, gängige Gattungscorpora zunächst auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen, und entsprechend wird in den dramaturgisch-analytischen Passagen die gattungstheoretische Differenzierung der Ergebnisse grobkörnig ausfallen müssen. Dies noch aus einem weiteren Grund: Das Melodram besteht, nach dem verbreiteten

²¹ Dieter Schnebel (1984), S. 213, hat diesen Vorgang so akzentuiert: »Seit mit dem Zerfall des Individuums auch das Singen dahinschwand, wirkte der Sprechgesang eigentlich nicht mehr als in Musik verwandelte Sprache, eher als musikalisch verfremdetes Sprechen, also grotesk.«

²² Schläder (1990), S. 134

²³ Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (1997), S. 2

²⁴ Ebda.

Erkenntnisstand, im 19. Jahrhundert hauptsächlich fort als Einlage in verschiedenen Formen der Oper. Wenn auch betont worden ist, das Melodram beziehe »seine Gestaltung ausschließlich aus dem Geist und dem Verlauf des Textes«,²⁵ scheint damit zunächst eine gattungsgeschichtliche Perspektive vorgezeichnet: Die melodramatische Szene ist unter dieser Vorgabe latent hierarchisiert als Szenenmodell im Rahmen diverser Varianten übergeordneter Gattungsspezifika. Dahinter steht (oder stand) ein Werkbegriff, der in der Totalität einer schriftlich niedergelegten Komposition den Ausgangspunkt und das Zentrum der wissenschaftlichen Analyse aufsucht und in der Gattung die Parameter einer Betrachtung ihrer Elemente vorgegeben sieht.²⁶ Theoretische wie praktische Implikationen jener ästhetischen Technik, die melodramatischen Formen essentiell ist, bleiben so unerkannt oder unterbewertet, da doch, wie Oskar Bie schrieb, die melodramatische Wort-Ton-Kombination keine Lösung des »Opernproblems« darstelle, sondern geradezu dessen »Vermeidung«.²⁷ Das Nachdenken über die eigentlich doch bemerkenswerte Tatsache, daß neben nicht musikalisch begleitetem Sprechen (im Schauspiel) und Singen (im Musiktheater) ein von *beiden* Theaterformen erschlossenes *tertium* des Gebrauchs der menschlichen Stimme auf der Bühne schlechthin existiert, ist dann desavouiert, weil die historische Bedeutungslosigkeit dessen dadurch vermeintlich erwiesen ist, daß in sich abgeschlossene große *Werke* großer Komponisten zu fehlen scheinen. Sähe man aber auch, ungeachtet schon der Frage, wie sich (mit Alfred Einsteins Formulierung) »Größe in der Musik« bestimme, davon ab, daß etliche Größen der Musikgeschichte seit Benda und Mozart melodramatisch komponiert haben (nur eben nicht autonome Werke von gattungskonformer Typik),²⁸ so hätte man doch einzuräumen, daß spätestens für das 20. Jahrhundert die These unhaltbar würde. Mit der aufs jeweilige Ganze musikdramatischer Konzeption sich ausweitenden Erschließung variabelster Valeurs der Stimme durch Komponisten wie Schönberg, Berg, Busoni, Strawinsky, Schoeck und andere entfällt ihre ein wenig fadenscheinige Grundlage. Die Prämisse, daß ein Werk im Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen, der Teile zum Ganzen eine individualisierte Schöpfung vorstelle und daß die Verbindung gesprochener Sprache und Musik sich in diesem Sinne, wie Albert Wellek meinte, als »unorganisch« und »folglich unge-

²⁵ Siegfried Goslich (1975), S. 387

²⁶ Schläder (1990), S. 132, sieht Opernforschung durch eine Fixierung auf die schriftlich niedergelegten Kompositionen charakterisiert: »Opernforschung basiert bis auf den heutigen Tag trotz mannigfacher Bemühungen um theaterspezifische Fragestellungen [...] auf stil- und kompositionsgeschichtlichen, der Musiktheater-Wissenschaft wenig förderlichen Interessen, und sie verfolgt teilweise gar konträre wissenschaftliche Ziele, wie Diskussionen etwa über authentische Werkgestalt und Fassungen letzter Hand bei Opern belegen.«

²⁷ Oskar Bie (1913), S. 37

²⁸ Eine durchaus unvollständige Aufzählung könnte diese Namen enthalten: Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Lortzing, Spohr, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Liszt, Richard Strauss usw.

rechtfertigt« erwiesen habe,²⁹ müsste konsequent zu der unergiebigsten Folgerung führen, daß es sich bei den empirischen Exempeln melodramatischen Komponierens um irrelevante künstlerische Verirrungen gehandelt hätte. Weshalb großen Werken dennoch »unorganische« melodramatische Abschnitte integriert sind,³⁰ die doch, unter solcher Maßgabe, streng genommen den Werkorganismus zerstören müßten, ist eine Frage, die den Erweis vermeintlicher Redundanz der melodramatischen Technik (»in der Sache überflüssig«) im Rahmen seiner eigenen Prämissen suspendiert.

IV

Ein entscheidender Aspekt der Geschichte melodramatischer ästhetischer Praxis ist durch Einwände wie die zitierten aus der wissenschaftlichen Diskussion ausgeschlossen worden: Melodramatische Formgebilde sind von elementarer Bedeutung in den kaum beachteten Schauspielmusiken des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts.³¹ Weil eine Schauspielmusik kein Werk Ganzes repräsentiert (und isoliert von einer Inszenierung nicht als zusammenhängendes Werk rezipiert werden kann), hat eine auf das Werk und den Werkbegriff festgelegte Wissenschaft mit dieser »Hilfskunst« des Sprechtheaters wenig anzufangen gewußt.³² Damit konnte das melodramatische Sprechen als Bestandteil schauspielerischer Praxis nicht ins Bewußtsein gelangen. Seinen bevorzugten Ort hat aber dieser Modus der artistischen Stimme während des 19. Jahrhunderts im musikbegleiteten Schauspieltheater, und melodramatischen Schauspielmusiken gilt deshalb in der vorliegenden Untersuchung besondere Aufmerksamkeit. Hier ist (und bleibt) noch Bemerkenswertes zu entdecken; denn die Geringschätzung von Schauspielmusik hat implizit auch die Annahme verfestigt, erst in den innovativen Entwürfen des 20. Jahrhunderts werde die »Sprechstimme« musikfähig.³³ »Exponen-

²⁹ Albert Wellek: Über das Verhältnis von Musik und Poesie. In: Steven Paul Scher (1984) S. 71–83. Hier S. 79.

³⁰ Exemplarisch: Die Kerkerszene in ›Fidelio‹ und die Wolfsschlucht in ›Freischütz‹.

³¹ Monika Schwarz-Danuser (1997) schafft hier insoweit Abhilfe, als in ihrem hervorragenden Stichwortartikel die Breite des Phänomens angemessen thematisiert wird. Einen Beitrag zur grundlegenden Erfassung der historischen Bedeutung von Schauspielmusik hat Hedwig Meier (1999) vorgelegt, dabei auf einlässlichere Analysen melodramatischer Passagen jedoch verzichtet.

³² Auch frühere monographische Darstellungen zur Schauspielmusik haben traditionelle (und triviale) Hierarchisierungen adaptiert; so Kurt Wolfgang Püllen (1951), S. 1: »Die Stellung der Schauspielmusik als Hilfskunst gibt den Gesetzen des Dramas und des Theaters das Recht auf eine Vormachtstellung, der sich die musikalischen Gesetze unterzuordnen haben.« Auch für Rüdiger Bätz (1924), S. 55f., ist Schauspielmusik »nicht organisches Glied des Ganzen« (weil das Schauspiel sie nicht notwendig »braucht«) und deshalb »nicht selbst Kunst«.

³³ Nach geläufigem Forschungsstand geht die Einfügung der Sprechstimme in die musikalische Faktur mittels einer speziellen Notation (»gebundenes Melodram«) auf Engelbert Humperdinck zurück. Doch schon in den ›Compositionen zu Goethe's Faust‹ des Fürsten Radziwill wird mit gebundenem Sprechen (und einer graphisch abgesetzten Notation) experimentiert. Vgl. dazu IV. A.1.3.

ten der Moderne«, schreibt etwa Monika Schwarz-Danuser, »realisierten, mit unterschiedlicher Intensität, die Wende, die vom Melodram des 19. zur Sprechstimme des 20. Jahrhunderts führte.«³⁴ Diese musikwissenschaftliche These wäre nun, wie mir scheint, zu modifizieren. Sie schließt implizit eine gattungs- oder formgeschichtliche Betrachtungsweise mit einer stimmästhetischen kurz, ohne letzterer gerecht werden zu können: Das Melodram, zunächst dramatische Gattung, dann kompositorisches Modell, kann nicht durch die Sprechstimme, prinzipiell ein Medium der klanglichen Realisierung, abgelöst werden. Jedenfalls wird dadurch ein historischer Umschlag hypostasiert, der so nicht stattgefunden hat. Denn die Sprechstimme ist bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zu angedeuteter Festlegung ihrer Tonhöhe der musikalischen Faktur angenähert worden. Homogen wird das Argument hingegen, wenn man darauf verweist, daß im 20. Jahrhundert das melodramatische Sprechen äußerst variabel differenziert und in innovative kompositorische Zusammenhänge eingerückt wird, wobei es sich allerdings entscheidend erweitert und modifiziert. Der eigentliche (spätere) Umschlagpunkt wäre dann weniger am Eindringen der Sprechstimme in die Musik auszumachen als an der Fragmentierung der textlichen Semantik. Erweitert man also das Begriffssset um den systematischen Terminus des melodramatischen Sprechens, so bleibt die Herkunft dieses Modus' der Stimmbehandlung greifbar, und neben das Moment der Ablösung tritt dasjenige der Kontinuität. Sie zu akzentuieren, ist hier beabsichtigt; nicht etwa, um Traditionsbrüche zu überspielen (und dadurch zu verkennen), sondern um im konkreten Fall ästhetische Innovation als dialektische Prozedur von Affirmation und Negation des Vorhandenen begreifen zu können. Und gerade hinsichtlich der Stimmästhetik waltet dabei in der Tat eine gewisse Kontinuität. (Daß musikalische Elemente gesprochener Sprache schwer diskutabel sind, und daß man deshalb geneigt sein könnte, ihre Diskussion in Quellenschriften als obsolet, wo nicht als Unfug abzutun, hat nicht zuletzt damit zu tun, daß sie mit dem Verlust eines theatralen Sprechstils, der sie zu nutzen wußte, aus dem Sinn gerieten und ihre Erörterung seit den monographischen Arbeiten von Eva Morschel-Wetzke und Irmgard Weithase im großen und ganzen eine schöpferische Pause eingelegt hat.³⁵) Andererseits wurde nicht erst im 20. Jahrhundert an prägnanten Stationen der Musikgeschichte wiederholt eine Neuformulierung der *musikalischen* Deklamation unternommen. Und wiederholt hat man dies damit begründet, es gelte, die sprachliche Deklamation selbst so naturwahr als möglich durch Musik zu unterstützen (und das heißt, solange Sprache dabei nach musikalischen Parametern vertont wird, Sprache, sei es auch unter der Prämisse des inhaltlich Adäquaten, ins musikalische Tonsystem einzukomponieren). Durch die Autorität Richard Wagners, der das Melodram als »Genre von unerquicklichster

³⁴ Schwarz-Danuser (1997), Sp. 93

³⁵ Für die Bühnensprechstimme erneuert Göttert (1998), S. 373ff., die vormalis lebhafteste Debatte.

Gemischtheit« verwarf,³⁶ wurde der Zugang zur melodramatischen Option zunächst erschwert;³⁷ unter Berufung auf Wagner dann aber sogar ausgeweitet, indem Engelbert Humperdinck sein »gebundenes Melodram«, die diastematisch in der Notation fixierte Sprechstimme, als konsequente Fortsetzung Wagnerscher Ideen verstehen wollte.

V

Der kulturgeschichtliche Kontext des Themas ist, wenn man ihn weit denkt, komplex: Der frühe, sprachskeptische Friedrich Nietzsche sieht die ursprüngliche Aufgabe der Sprache darin, »über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden miteinander zu verständigen«.³⁸ Gegen die moderne Sprache als »Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen und geschmückt wurden«,³⁹ sucht er Möglichkeiten unmittelbaren Ausdrucks, Möglichkeiten wahrhaftiger Sprachlichkeit, und er findet sie im Werk Richard Wagners, der seinerseits eine als pathetisch-hohl empfundene sprechtheatralische Deklamation musikalisch-dramatisch transformieren will.⁴⁰ Und zum Ende des hier veranschlagten Zeitraums, im Jahr 1932, erscheint eine Anthologie der Schriften von Louise Dumont, die 1905 zusammen mit Gustav Lindemann das Düsseldorfer Schauspielhaus gründete und dort ein sprachzentriertes, ein an das auratische Vermögen der menschlichen Stimme gebundenes Theater zu etablieren suchte.⁴¹ Der Band enthält einen *Ursprache* betitelten, programmatischen Essay. In ihm findet sich der Dumontsche Ansatz auf einen Satz kondensiert: »Was wir erarbeiten müssen, ist aber dieses: wir müssen, gleichwie es in der Musik geschieht, die ihrem tiefsten Wesen nach auch unergründlich ist, den erfassbaren Teil der Gesetzmäßigkeit unserer Sprache in lebendige Wirklichkeit umsetzen und hiernach das Theater bilden.«⁴² Dumont wendet sich an der Oberfläche des historisch Synchronen einerseits gegen sogenannte naturalistische Alltagssprache auf dem Theater, andererseits gegen die leerlaufende Pseudomusikalität des Hoftheaterpathos. Ihre Thesen von der deutschen Sprache als

³⁶ Richard Wagner (1983), Bd. 7, S. 122. Wagners Ablehnung gründet auf der These, die Kombination gesprochener Sprache und Musik erschöpfe sich im Additiven und gelange nicht zur aufs »Drama« hingeorordneten Synthese.

³⁷ Daß der junge Wagner selbst melodramatische Szenen komponierte, widerspricht dem nicht. (Näheres unter IV. A.1.1.)

³⁸ Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth. In: Ders. (1988), S. 455.

³⁹ Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Ders. (1968), S. 102

⁴⁰ Konzise Formulierungen gegen das leere Deklamationspathos, das er als bedenklichste Erscheinung »der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz« geißelt, finden sich in »Über die Bestimmung der Oper.« Vgl. Richard Wagner (1983), Bd. 9, S. 151ff.

⁴¹ Eine symptomatische Formulierung Lindemanns: »Die Geist-Offenbarung, die das Theater vermittelt, geschieht durch das Wort. Die Sprache in ihrem tiefsten Gehalt, ihrem Rhythmus, ihrem Klang und ihrer Farbigkeit ist dem Dichter das Material, in dem er seine Visionen formt.« [Zitiert nach Manfred Linke (1969), S. 170]

⁴² Louise Dumont: *Ursprache*. In: Dies. (1932), S. 13–29. Hier S. 13.

musikalischer »Ursprache« stützt sie dabei, freilich wenig konkret, auf Herder. In bestimmter Hinsicht nicht zu Unrecht; läßt sich auch Herders Sprachursprungsphilosophie kaum durchgängig auf Dumonts Spekulationen applizieren, so hatte Herder doch 1769 im *Vierten Kritischen Wäldchen* hergeleitet, daß »die Natur keinen nähern Weg an die menschliche Seele wußte, als durchs Ohr vermittelt der Sprache, und keinen nähern Weg an die Leidenschaft, als durchs Ohr vermittelt der Schälle, der Töne, der Accente.«⁴³ Der Primat des Hörsinns, der sich in dieser Formulierung verbirgt, bedeutet um 1770 eine Umakzentuierung; denn die Aufklärung hatte all ihr Vertrauen in den Sehsinn gesetzt. Peter Utz hat dies dargestellt:

Erst Herder kehrt als Opponent gegen das Auge diese Argumentation um. In seiner berühmten Abhandlung *Vom Ursprung der Sprache* (1771) wird gerade die Nähe, die das Ohr zwischen Natur und Seele herstellt, zu dessen entscheidender Leistung. Denn sie ist der Ursprung der Sprache: »Der Mensch ist also als ein horchendes, merkendes Geschöpf zur Sprache natürlich gebildet, und selbst ein Blinder und Stummer, siehet man, müste Sprache erfinden, wenn er nur nicht fühllos und taub ist.«⁴⁴

Tatsächlich fällt auffälligerweise die Entstehung des Melodramas gerade in jene Zeit, da Spekulationen über den Ursprung der Sprache *wie auch* über den Ursprung der Musik das Verhältnis beider zueinander in ein neues Licht rücken. Jean-Jacques Rousseau, dessen *Pygmalion* als Initialwerk des frühen Melodramas gilt, hat die Sprache, insofern sie primär unmittelbar Ausdruck gewesen sei, als gleichen Ursprungs mit der Musik gedeutet. Dieses ursprünglich Musikalische der Sprache werde in einer entwicklungsgeschichtlich frühen Schicht der modernen Sprachen noch tradiert. Ähnlich dem Herderschen Modell kennt das Rousseausche so etwas wie eine ursprüngliche Gesangssprache: »Sprache, die bei der Empfindung beginnt, ist lebendig und bildhaft und so sehr von lautmalerischen Nachahmungen geprägt, daß das Sprechen eigentlich schon Gesang ist.«⁴⁵ Und im deutschen Sprachraum erkennt Klopstock, zeitgleich zu Herders Ursprungsspekulationen, den »eigentlichen Umfang der Sprache« in deren klanglicher Gestalt, im Unterschied zum schriftlichen Substrat davon: »Der eigentliche Umfang der Sprache ist das was man, ohne den Redenden zu sehn, höret.«⁴⁶ Die gesprochene Sprache ist ihm von durchaus musikalischer Qualität, und sie übertrifft den eigentlichen Gesang an Nuancierungsmöglichkeiten.⁴⁷ Es wird sich zeigen, daß diese Vorstellung einer musikalischen Vergegenwärtigung der Sprache durch das »Instrument« der menschlichen Sprechstimme bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein im theoretischen Diskurs über Fragen der Büh-

⁴³ Johann Gottfried Herder (1987), Bd. 2, S. 153

⁴⁴ Peter Utz (1990), S. 23

⁴⁵ Christine Zimmermann (1995), S. 85

⁴⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock (1954), S. 354

⁴⁷ Göttert (1998), S. 381: »Die Sprache wird geradezu *musikalisch* aufgelöst, jedenfalls hängt die Bedeutung wesentlich von den parasprachlichen Mitteln des Klangs und des Rhythmus ab.«

nenstimme virulent bleibt.⁴⁸ Angesichts des enormen Zeitraumes versteht es sich dabei, daß geistesgeschichtlich einschlägige Quellen nur punktuell in den Gedankengang einbezogen werden können. Möglich (und nötig) ist es gleichwohl, theoretische Querverbindungen zur Praxis wenigstens in ihren Umrissen kenntlich zu machen: Denn ihnen verdanken die melodramatischen Experimente, über die theater- und musikgeschichtliche Empirie hinaus, ihren kulturgeschichtlich umfassenden Stellenwert. Allerdings lassen sich solche Querverbindungen nicht ohne weiteres auf der Grundlage empirischer Evidenz konstruieren, wie Carl Dahlhaus in einer methodologischen Parenthese notiert hat: »Die empirische Beziehungslosigkeit des geistig Analogen ist das zentrale Problem der Ideengeschichte.«⁴⁹ Ideengeschichtliche Theorie kann eine Virulenz entfalten, die praktischen Niederschlag zeitigt, ohne daß die Praxis über ihre theoretischen Bedingungen aufgeklärt sein mußte. Mit konkretem Bezug aufs Thema formuliert: Die Vorstellung, daß es eine Sprache des wahrhaftigen Pathos geben müsse, die sich, als Sprache des Theaters, durch einen »musikalischen«, das Pathos beglaubigenden Duktus auszeichne (ohne doch »Musik« im konventionell geläufigen Sinn zu sein), bleibt im Ideenhaushalt lebendig und ist nicht, wie man womöglich glauben könnte, eine alleinige Domäne frühromantischer Kunsttheorie. Die hartnäckige Suche nach einer Sprache, die »einen *musikalischen* Klang annimmt, der aber nicht ins Singen verfällt«,⁵⁰ wird in diesem umfassenden Kontext erst verständlich. Und daß noch ein auf Präsenz der menschlichen Stimme bauendes Theater wie das der Louise Dumont sich durch Herder legitimiert sieht, kann als Beleg für die nachhaltige Wirkung im 18. Jahrhundert entwickelter Theoreme gelten: Sie bilden einen bei Bedarf aufzurufenden Traditionsbestand, dessen Kraft sich mitnichten darin erschöpft, daß man ihn etwa als bloßes Argumentations-Surrogat nutzte.

Mitunter wird in der anhaltenden historischen Debatte sogar versucht, das sprachmusikalische Übergangsfeld stimmlicher Ästhetik als Normalfall theatralischer Deklamation zu bestimmen. Es gibt in der Theoriebildung eine teils latente, teils offen sichtbare Tendenz, die dramatische Deklamation einsinnig zu denken, unabhängig von ihrer Bindung an die speziellen Theaterformen des Schauspiels und der Oper. Und mit der (kulturgeschichtlicher Spezifik geschuldeten) scheinbar feststehenden Differenz von Singen und Sprechen, in der doch die *differentia specifica* von Oper und Sprechtheater gegeben scheint, wird dann, und sei es nur implizit, auch die Dichotomie dieser Theaterformen selbst problematisch.

⁴⁸ So sieht noch Carl Hagemann (1916), S. 174f., die Sprechstimme als »geschlossenes Instrument«, das in seinem stufenlosen tonlichen Nuancierungsreichtum »jedes andere Musik-Instrument« übertreffe.

⁴⁹ Carl Dahlhaus: Musikbegriff und europäische Tradition. In: Dahlhaus und Eggebrecht (1985), S. 43–54. Das Zitat auf S. 51.

⁵⁰ Herbert Biehle (1931), Bd. 1, S. 343 (Hervorhebung von Biehle)

VI

Die Option musikalischen, die Option melodramatischen Sprechens ist vor allem anderem eine Option der menschlichen Stimme: Ihr gilt deshalb in der theatergeschichtlichen Perspektive dieser Arbeit das Hauptaugenmerk; andere Aspekte des Theaterereignisses bleiben weitgehend ausgeblendet. Dies ist freilich nur möglich um den Preis einer Reduktion der Komplexität von Theaterereignissen, derer man sich bewußt zu bleiben hat. Die menschliche Stimme auf der Bühne transportiert zunächst Feinheiten textlicher Semantik und affektive Wirkungen, soweit sie schon textlich vermittelt sind. Doch ist sie zugleich unablässig an den Körper gebunden. Um Stimme authentisch tönen zu machen, braucht es die Person und ihren Körper, der Stimme erst zeugt. Die Trias des Wirkschemas klassischer Rhetorik – pragmatische Regulation der Rede, Gewährleistung rednerischer Glaubwürdigkeit im Ethos dessen, der spricht, schließlich affektive Übertragung eines handlungsleitenden Impulses durch das wesentliche Wirkmittel des Pathos⁵¹ –, sie bündelt sich in der Stimme, die niemals nur Repräsentation eines logisch operierenden Intellekts, stets Manifestation einer komplexen Individualität ist. Die Unauflösbarkeit stimmlicher Äußerung und Repräsentanz des dramatischen Worts aus der Körperlichkeit der Darstellerindividualität ist, solange wenigstens nicht Mikrofon- und Verstärkungstechnik ins Spiel kommen, prinzipiell eine transhistorische Konstante.

Helga Finter hat in einem Essay, dessen Titel (*Die soufflierte Stimme*) schon auf einen Artaud-Derridaschen Diskurszusammenhang verweist, Derridas Formel von der »soufflierten Rede« für die Verhältnisse der Stimme adaptiert und dabei neben Artaud, der Exempelstatus zugewiesen erhält, weitere historische Manifestationen »soufflierter Stimme« diskutiert; darunter melodramatische Arbeiten Schönbergs, Bergs und anderer.⁵² Ohne nähere historische Spezifizierung wird dabei auch der hier in Rede stehende Zusammenhang thematisiert und wird die Sprachkrise des 19. Jahrhunderts als Katalysator einer Umpolung namhaft gemacht:

Zwar ist der Glaube an die Macht der Wortsprache erschüttert, aber das ist er seit dem Ende des letzten Jahrhunderts, dafür hat jedoch der moderne Text ihr einen Bereich erschlossen, der eine Seite der Wortsprache, ihre musikalische Qualität, in ihrer Funktion für den Sprechenden zu erforschen sucht. Die Musik, die Stimme des Textes wird dort erfahrbar als ein Grenzbereich *zwischen* dem Körper und der Wortsprache, als der Bereich, wo der Atem nicht mehr Körper und noch nicht Sinn ist.⁵³

Was hier als »Musik« oder »Stimme der Textes« erscheint, ist jedoch vor der Sprachkrise der Moderne schon implizit Thema der Deklamationstheorie: Wo sie im Klang der »Tonsprache« – die als vernachlässigtes Komplement und menschheitsgeschichtlicher Urgrund der Sprache, als unmittelbar körperlicher

⁵¹ Vgl. Karl-Heinz Göttert (1994), S. 23; Gert Ueding und Bernd Steinbrink (1994), S. 277

⁵² Vgl. Helga Finter (1982)

⁵³ Ebda., S. 45

Selbstaussdruck vor aller Semantik nämlich verstanden wird – die *Musik des Sprechens* zu wecken sucht, da ist implizit der Grenzbereich zwischen Körper und Sinn immer im Spiel.⁵⁴

In der methodologischen (und dem Thema geschuldeten) Vorentscheidung zu weitgehender Beschränkung auf Aspekte der Stimme liegt zweifellos die Gefahr einer Überakzentuierung. Doch hat sie den unbestreitbaren Vorzug, einen bislang unterakzentuierten Aspekt der Theatergeschichte deutlicher hervorzukehren. Und wenn hier die Bedeutung der menschlichen (Sprech)stimme für das Theaterereignis besonders hoch veranschlagt wird; wenn sogar, für das 19. Jahrhundert, ein mehr oder weniger latenter historischer Primat der Stimme unter den theatralischen Darstellungsmitteln erwogen wird, so dürfte das, wie die Dinge liegen, kaum bloß Ausdruck einer für alles andere blindmachenden Verliebtheit ins Thema sein.

⁵⁴ Der Begriff Tonsprache meint hier, wie sich im Verlauf der Darstellung weiterhin klären wird, *nicht* die im 18. Jahrhundert entstandene Vorstellung von der sprachähnlichen und deshalb als »Tonsprache« bezeichneten Musik. (Vgl. zu dieser geläufigeren Variante Carl Dahlhaus (1979), S. 22)

Vorüberlegungen: Einige Aspekte des Problems »Singen und Sprechen«

Die scheinbar feststehende Dichotomie von Singen und Sprechen ist kulturell und historisch von begrenzter Tragweite, und auch systematisch ist sie durchaus fragwürdig. Die Probleme würden allerdings, wollte man sie transhistorisch erfassen, rasch unabsehbar, und es wäre ein hybrides Unterfangen, einer historischen Untersuchung eine strenge systematische Analyse voranzustellen, die sich überdies vom eigentlichen Untersuchungsgegenstand zwangsläufig weit entfernen müßte. Die Schwierigkeiten begännen schon mit der (keineswegs leicht zu beantwortenden) Frage, ob Singen und Sprechen nicht erst apriorisch festzuschreiben wären, sollte der Versuch ihrer Distinktion nicht ohne Gegenstand bleiben. Ob es sinnvoll sein könnte, die historischen Phänomene an einem auf dieser Basis gewonnenen Maßstab zu messen, schlosse sich als Folgefrage an. Weiter wäre zu klären, in welcher Weise die Aspekte der Inhaltlichkeit und der Intentionalität des Sprechens und des Singens auseinanderzuhalten seien. Hier zeigte sich dann rasch, daß »Singen« einerseits, »Sprechen« andererseits, als historisch unspezifische Begriffe genommen, je eine Fülle von Phänomenen einschließen, die sich kaum zu dem theoretischen Zweck voneinander sondern lassen, sie unter dem jeweiligen Oberbegriff einander gegenüberzustellen;¹ allein zwischen rezitativisch sprachgebundenem Gesang und einer im Melisma, mehr noch in der Koloratur sich verselbständigenden Vokalise ließen sich Differenzen aufzeigen, größer als die zwischen gehobenem (als »musikalisch« verstandenem) Sprechen und rezitativischem Vortrag. Und es führte auch nicht weiter, letzteren als (wie auch immer exakt definierten) »Sprechgesang« und damit als spezifischen Sonderfall abzutun, der sich dem definitorischen Dichotomieproblem entzöge. Denn wie sich zeigen wird, ist der rezitativische Vortrag, gewiß im Berührungsfeld von Singen und Sprechen angesiedelt, gerade unter systematischem Aspekt (und mit guten Gründen) wiederholt explizit und dezidiert als Gesang definiert worden, fügt er sich doch, wenn auch rhythmisch freier, den Vorgaben des Tonsystems ein.² Wollte man ihn dennoch aufgrund dessen gesondert behandeln, daß er lediglich, wie früher gerne formuliert wurde, der

¹ Verwiesen sei auf das Phänomen der Ton- oder Klangsprachen, in denen sich Semantik an Tonhöhenrelationen koppelt. Vgl. Ernst Klusen (1989), S. 60. (Klusen stützt seinen Versuch eines systematischen Problemaufrisses – ebda., S. 57ff. – auf historisch-empirische Daten.) Mit systematischen Ansätzen u. a. auch (Beiträge in) Gruhn (1978), Schnitzler (1979), Scher (1984), Fecker (1984) und (1989), Sopko (1990).

² Zur Frage des Tonsystems und seiner historischen Bedeutung für die Distinktion von Singen und Sprechen siehe unten unter 1.

Sprache, dem Text »diene« – dann, spätestens dann, vervielfältigten sich die Schwierigkeiten. Denn man geriete in das fundamentale Problemgebiet des Verhältnisses von Sprache und Musik hinein und hätte, auf strenge Systematik verwiesen, von jeher diskutierte Thesen zu bedenken wie diejenige von der Sprachähnlichkeit der Musik.³ Und um an dieser Stelle nur *eine* weitere Schwierigkeit einer systematisch ausgerichteten Relationsbestimmung von Singen und Sprechen zu nennen, wäre auf einen möglichen Einsatzpunkt eines solchen Vorhabens hinzuweisen: Er ergäbe sich aus der Feststellung, daß – gleichgültig, zu welchen Distinktionen man am Ende gelangen würde – die gesprochene Sprache, wie der Gesang, ein Klangphänomen unter den Bedingungen von Raum und Zeit ist, das Bestimmungen an sich hat, die man der Musik zuzuschreiben gewöhnt ist: (mehr oder weniger klar spezifizierbare) Tonhöhen, (mehr oder weniger klar definierte) rhythmische Qualitäten, die sich zum Eindruck eines vorherrschenden Metrums oder zu (mehr oder weniger spezifischen) Temporelationen ausprägen können; Lautstärke und ihre dynamische Modulation (ein Parameter, der sich am unproblematischsten universalisieren zu lassen scheint); Prosodie und ihr Verhältnis zur Tonhöhenfolge oder Sprachmelodie, die freilich, hierin am deutlichsten trennend, unter den Bedingungen des Tonsystems zur tonhöhenfixierten Gesangsmelodie gerinnt.

Lassen derlei Überlegungen es wenig geraten erscheinen, das Problem ausschließlich theoretisch anzugehen, so bietet sich der Hinweis auf drei Aspekte möglicher Problemformulierungen an, die im gegebenen Rahmen entschieden weiter führen. Der erste betrifft den Aufweis dessen, daß Distinktionen von Sprechen und Singen historisch und kulturell divergieren. Der zweite zeigt am historischen Beispiel, daß systematische Bestimmungen impliziten historischen Prämissen unterliegen können; er wird fruchtbar, indem er ein für die speziellen Zwecke spezialisierter Historiographie brauchbares Kriterium ins Spiel bringt. Der dritte schließlich kehrt vorab die Perspektive des ersten Kapitels dieses Buches um: So, wie die Theorie der sprechsprachlichen Deklamation das Sprechen *sub specie musicae* zu denken suchte, so zeigen sich im historischen musikalischen Diskurs reformerische Tendenzen, die komponierte, zünftig vertonte Deklamation von (tatsächlichen oder scheinbaren) Einengungen abgelöst zu denken, welche die Musik – mag sie auch der Sprache zu gesteigertem Ausdruck, zu unvergleichlicher emotionaler Wirkung verhelfen – jeder Sprachvertonung vorgibt, die in den Bedingungen des musikalischen Tonsystems aufgeht.

³ Bereits das Alltagssprachliche Verständnis verweist auf vielfältige Weiterungen. Wilfried Gruhn (1978), S. 14: »Der gesamte unter dem Thema ›Musik und Sprache‹ zusammengefaßte Komplex schließt im allgemeinen Sprachgebrauch zwei Aspekte ein: zum einen ist damit die prinzipielle Analogie der Musik zur Sprache, ihre Sprachähnlichkeit und ihr Sprachcharakter, d. h. die sprachliche Dimension der Musik gemeint, zum anderen aber das besondere Verhältnis von Komposition und vertontem Text.«

⁴ Ernst Klusen (1989), S. 60

⁵ Ebda., S. 61

1. Kulturelle und historische Divergenzen

In etlichen Kulturen koppelt sich die Semantik der Sprache an musikalische Parameter ihres Klanges, die sich als musikalisch oder, je nach akzeptiertem Musikbegriff, als potentiell musikalisch qualifizieren lassen:

In einigen Teilen der Welt, beispielsweise in Afrika und China, erhält das Element der Tonhöhe konstitutive Bedeutung für die Sprache, insofern eine bestimmte Silbe auf einem höheren oder tieferen Ton gesprochen etwas anderes aussagt, also die Semantik verändert.⁴

Latent ist die Berührung von Sprechen und Musik im Sprachklang ubiquitär. Dessen Substrat, seit den Spekulationen über die Ursprünge von Sprache und Musik im 18. Jahrhundert diskutiert, ist der interjektionale, präsemantische Laut:

Im Gegensatz zum durchartikulierten Wort mit rationaler Zweckbestimmung und konkreter semantischer Bedeutung, handelt es sich bei der Interjektion um eine spontane Lautgebärde ohne rational festlegbare Wortstruktur, die einer plötzlichen Emotion unreflektierten Ausdruck gibt.⁵

Hegel sah in der Interjektion den »Ausgangspunkt« der Musik; erst als »kadenzierte Interjektion« werde sie freilich Kunst.⁶ Im interjektionalen Moment der Sprache, das auch als ihr »tonsprachlicher« emotionaler Grund verstanden wurde, entdeckte auch die Deklamationstheorie des 19. Jahrhunderts die Legitimation dafür, das Sprechen selbst als eine Musik zu verstehen. Wagner sah, von dem Prinzip nicht allzu weit entfernt, in der Freilegung des »tonsprachlichen« Untergrundes der Sprache, die dadurch eine Unmittelbarkeit nicht rational verstellter menschlicher Verständigung wiedergewinnen sollte, den Einsatzpunkt eines möglichen Wort-Ton-Dramas. Und noch Adorno stützte im *Fragment über Musik und Sprache* seine These von der Sprachähnlichkeit der Musik auf das Indiz ihres interjektionalen Keims.⁷ Der Laut wird bestimmt als das elementare Gemeinsame, als der präfixierte Urgrund von Sprache und Musik überhaupt. Auf die Basis dieses Theorems hatte man letztlich schon im 18. Jahrhundert das spekulative Modell einer Gleichursprünglichkeit von Sprache und Musik gegründet: »Der erste Artikulationsakt des Menschen«, so erläutert es Christine Zimmermann mit Bezug auf Herder, »unwillkürliche physische Aktivität, ist Ursprung von Sprache und Musik zugleich.«⁸

Daß sich die expressiven und ästhetischen Möglichkeiten der Stimme nicht in den als dichotomisch (miß)verstandenen Stimmpezialitäten des Singens und des Sprechens erschöpfen, bezeichnet kulturell wie historisch keineswegs eine seltene Ausnahme: »Daß in (wahrscheinlich allen) alten Kulturen das Rezitieren

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, Bd. 2 (1985), S. 273

⁷ Theodor W. Adorno (1978), S. 251: »Die Sprachähnlichkeit reicht vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton an der Schwelle zum bloßen Dasein, dem reinen Ausdrucksträger.«

⁸ Christine Zimmermann (1995), S. 15

poetischer Texte ›halb gesungen‹ war, steht fest.«⁹ Die Ausdifferenzierung zweier strikt getrennter Modi der Stimme ist als Besonderheit zu betrachten, deren (scheinbar selbstverständliche) Prämissen allerdings durchaus problematisch geblieben sind.

In europäischen Kulturen spiegelt sich die historische Begrenzung der Tragweite jener Ausdifferenzierung im Begriffspaar des Singens und Sagens, das nach Ernst Klusen als stehende Wendung von der Einheitlichkeit eines musikalisierten Vortragsmodus' zeugte:

In der frühen Germanistik, bis kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert, nahm man den Ausdruck zunächst als Beschreibung eines einheitlichen Vorgangs, als technische Beschreibung für den Vortrag epischer Lieder, als ein Mittelding zwischen Rede und Gesang, als ein Erzählen mit pathetisch gehobener Stimme, als eine tautologische Verbindung, bei der Singen den musikalischen Vortrag, Sagen seine sprachliche Gestaltung bezeichnete.¹⁰

Singen und Sagen deckt im Bereich der mündlich vorgetragenen Epik »die ganze Skala der Ausdrucksmöglichkeiten, die im Singen, im Sprechen und in Zwischenformen beschlossen waren«, ab.¹¹ Als Singen und Sagen hebt sich das Sprechen, durch seine Musikalisierung, von seiner alltäglichen Verständigungsfunktion ab und wird feierliche Kundgabe; beansprucht jedoch nicht, Gesang, nämlich Tonkunst, zu sein. Folgt man Karl-Heinz Götters Darstellung, so erweist sich der mittelalterliche »Sprechgesang«, und mit ihm die einheitliche Präsentationsform des Singens und Sagens, als »das erste Opfer des Buches bzw. des Lesens«.¹² Der Untergang der Oralität markiert eine entscheidende »Reduzierung der Stimmkultur«, nämlich den Verlust eines reichen Übergangsspektrums stimmlicher Varianz, das die Grenzverläufe zwischen den stimmlichen Äußerungsformen fließend hielt. Was das Theater angeht, war dieser »Sprechgesang« Grundlage des Sprachvortrags im geistlichen Spiel des Mittelalters:

Das geistliche Spiel stammt ganz und gar aus der Welt der Oralität. Das Lesen der Texte stellt die Ausnahme dar, nur in Frankreich ist es zu Drucken gekommen. Zur Oralität aber gehört in diesem Falle das Element des Theatralischen, das weder der Prediger noch der Epenrezitator kennt: Sprechen in der vollen Breite aller medialen Möglichkeiten.¹³

Der gehobene Vortrag des Lektionstons wird um szenische Elemente angereichert.¹⁴ Der stimmliche Vortrag selbst geht dabei aus den liturgischen Rezita-

⁹ Georg Knepler (1977), S. 120

¹⁰ Klusen (1989), S. 68

¹¹ Ebda., S. 70

¹² Götters (1998), S. 197. Der Terminus »Sprechgesang« ist musikwissenschaftlich schwach spezifiziert. Rudolf Stephan in MGG, Bd. 8 (1998), Sp. 1698: »Das Wort Sprechgesang ist die Bezeichnung für eine Vortragsweise zwischen Singen und (gewöhnlichem) Sprechen, sich bald diesem, bald jenem mehr annähernd.« Indem der Begriff das *tertium* der Stimmgebung neben Singen und Sprechen nur unpräzise erfasst, zeugt er von der Breite dieses Übergangsbereichs.

¹³ Karl-Heinz Götters (1998), S. 199

¹⁴ Vgl. insgesamt die ausführliche Darstellung ebda., S. 190ff.

tionsformen hervor; dies gewährleistet die Bindung der Theatralität geistlichen Spiels an seine liturgische Herkunft. Insofern erklärt sich der musikalisierte Sprachklang des Wortes, um das diese Theaterform zentriert ist, nicht allein aus der Notwendigkeit, sich vor einer großen Zuhörerschaft, etwa auf dem Marktplatz, hörbar zu machen, sondern er ist ihr essentiell. Dabei nutzt das geistliche Spiel eine synchron und diachron variante Palette von Vortragsarten, die nach »dicere« und »cantare« differenziert werden; zwei Termini, die insgesamt ein abgestuftes Set rezitativischer bis melismatischer Vortragsarten bezeichnen.¹⁵

War im frühen Mittelalter der inhaltliche Aspekt des Aussagens (eines geistlichen Inhalts) primär, so wird im Spätmittelalter der technische Aspekt des Vortrags aufgewertet. Erst um 1500 wird der gregorianische Choral in musikwissenschaftlichen Abhandlungen dezidiert als Musik diskutiert; was zuvor als gehobener Verkündigton dem Sprechen zugeordnet war, gilt nun als Singen. Die Ausprägung des modernen europäischen Verständnisses von Singen und Sprechen vollzieht sich insgesamt offenbar in einem doppelten Paradigmenwechsel, den Göttert so differenziert: 1) In Antike und Mittelalter fällt der als »Sprechgesang« qualifizierte Sprachvortrag unter einen weiten Begriff von *Sprechen* (der, so ließe sich ergänzen, »Singen und Sagen« als einen einheitlichen Vorgang einschließt). Entscheidend für diese Klassifizierung ist die Zentrierung des Vortrags im feierlichen, mit erhöhter Stimme verkündeten *Wort*. 2) Im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit ergibt sich eine erste Umformung: Was als Kundgabe im Modus eines stilisierten Sprechgesangs vormals zum Sprechen zählte, unterliegt nun der kunstgemäß-technischen Betrachtung und gilt als *Singen*.¹⁶ 3) Seit dem 17. Jahrhundert verfestigt sich, im Zuge einer abermaligen Umformung, der geläufige Sprachgebrauch: Sprechen meint Gespräch, Rede, Rezitieren; Singen meint den Vortrag von Volkslied, Kunstlied, Oper.¹⁷

Das Abgrenzungsproblem stellt sich jedoch, nachdem es seit dem beginnenden 17. Jahrhundert fürs erste geklärt scheint, erneut, wenn man sich mit der Geschichte der Deklamationskunst und deren Verbindung mit melodramatischen Formen beschäftigt. In den Schriften zur Deklamationstheorie, die seit dem frühen 19. Jahrhundert das Phänomen eines musikalischen Sprechtons um-

¹⁵ Vgl. die tabellarische Darstellung bei Ulrich Mehler (1981), S. 216. Mehler unterscheidet die Gesamtheit von Vortragsarten und textlich festgehaltenen Vortragsbezeichnungen des geistlichen Spiels nach »einfachen« (liturgisches Rezitativ, Antiphonen) und »melodiosen« (Responsorien, Sequenzen) Formen des gregorianischen Chorals sowie nach »weltlicher« Melodik«. Die Bezeichnung »cantare« scheint erst seit dem Spätmittelalter auch für die einfache Form des liturgischen Rezitativs Verwendung gefunden zu haben.

¹⁶ Mehler (ebda., S. 215) erläutert mit Blick auf die Praxis des geistlichen Dramas: »Auch die einfacheren gregorianischen Gesänge und das Liturgische Rezitativ werden nun als Gesang verstanden und können (müssen aber nicht) mit »cantare« bzw. »singen« bezeichnet werden.«

¹⁷ Vgl. Göttert (1998), S. 172

kreisen, spiegelt es sich in der obligatorischen Ermahnung, man möge musikalisch sprechen, ohne in eigentlichen Gesang zu verfallen.¹⁸ Als entscheidendes Kriterium der Differenz, an dem allerdings zugleich diese Differenz selbst prekär wird, erweist sich im historischen Feld die Tonhöhe in ihrer Verbindung mit der Tondauer. Das gilt aufs Ganze gesehen für den gesamten hier behandelten Zeitraum: Denn das System der zwölf Halbtöne bleibt, trotz der Auflösung der Tonalität und trotz der Entwicklung der Zwölftonmusik, weitestgehend bindend; es wird sogar durch das Verfahren, die gesamte Anlage einer Komposition aus bestimmten Relationen zwölf gleichberechtigter Einzeltöne zu entwickeln, tendenziell befestigt. Selbst ein vierteltöniges Komponieren, wie es John Herbert Foulds 1898 erstmals in einem Streichquartett praktisch anwandte, höbe die Bedeutung des Kriteriums der Tonhöhe nicht auf.¹⁹ Denn die spezifische Differenz der Sprechstimme zu allen mit fixen Intervallstrukturen arbeitenden musikalischen Tonystemen besteht zunächst in ihrer Fähigkeit, unendlich differenzierte Mikrointervalle *zwischen* den Tönen eines musikalisch präfixierten Materials wiederzugeben.

2. Systematische Differenz von Singen und Sprechen in historischer Perspektive

Am hochqualifizierten Kunstgesang orientierte heutige Ansätze, die Differenz von Singen und Sprechen systematisch zu begründen, bleiben auf historisch eingeschränkt tragfähige Kriterien angewiesen. Erkennbar wird dies an der Definition von Peter-Michael Fischer und Karl Hartlieb:

Im Gegensatz zur variabel gleitenden Sprechstimme gilt beim Singen eine Folge von festgelegten Tonschritten, deren klangästhetischer Eindruck durch kleine Ungenauigkeiten der Intonation (zu hoch, zu tief) stark beeinträchtigt und korrekturbedürftig empfunden wird. Weiter sind beim Singen die Vokale gedehnt, weil sie sich besonders als Melodieträger eignen. Die rhythmischen, dynamischen und melodischen Eigenschaften des Singens sind von denen des Sprechens qualitativ verschieden.²⁰

Kein Musiker wird bestreiten, daß möglichst präzise Intonation ein wesentliches Qualifizierungsmerkmal sängerischen Könnens darstellt, sei es für die Musik Monteverdis, sei es für die Rossinis, denen doch ganz unterschiedliche stimmästhetische Idealvorstellungen (und unterschiedliche Stimmungssysteme, also auch unterschiedliche Koordinaten »sauberen« Singens) entsprechen. Bereits

¹⁸ Detaillierte Erläuterungen hierzu finden sich in Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

¹⁹ Weitere Pioniere der Vierteltonmusik waren Richard Stein, Willi von Moellendorff und J. Mager, die zwischen 1906 und 1917 vierteltönig komponierten und bichromatische Instrumente bauten. (Brockhaus Riemann Musiklexikon (1989), Bd. 4, Artikel Vierteltonmusik.) Busoni, Habá und andere interessierte insbesondere die Möglichkeit gegenüber dem herkömmlichen Tonsystem differenzierterer Tonleitern.

²⁰ Peter-Michael Fischer und Karl Hartlieb (1984), S. 123

das Kriterium der Vokaldehnung wird jedoch mit Blick auf die historische Praxis der Sprechkunst problematisch, denn Tondehnungen sind ein sprecherisches Kunstmittel bis ins 20. Jahrhundert hinein. Physikalisch meßbar scheinen sich *Sprechstimme* und *Sängerstimme* dagegen relativ eindeutig durch das Phänomen des »Sängerformanten« zu unterscheiden, das der Phoniater Horst Gundermann so erläutert:

Vor allem [...] ist für das Singen der sog. »Sängerformant« zwischen 2300 und 3200 Hz für alle Vokallaute bedeutsam. Er trägt zur Klarheit und Projektionsfähigkeit der Stimme bei und gestattet Differenzierungen im Timbre. Die erstaunliche Tatsache, daß es trainierten Stimmen gelingt, über das Orchester hinweg hörbar zu bleiben, ist auf diese Schallenergiespitze zurückzuführen.²¹

Nicht nur wegen der inzwischen erheblichen Divergenz zwischen (mikrofontauglicher) professioneller Sprechstimme und virtuosem Kunstgesang, sondern auch aufgrund der experimentell erhärteten These, wonach Singstimme und Sprechstimme sich durch den Sängerformanten physikalisch meßbar unterscheiden, droht der ästhetische und akustische Verzahnungsbereich zwischen Singen und Sprechen aus dem Blick zu geraten. Dessen akustische Eigenarten lassen sich hier nicht aufklären, doch legen Tondokumente des frühen 20. Jahrhunderts die Hypothese nahe, daß sich das historische theatrale Sprechen klanglicher Qualitäten der Sängerstimme und damit auch der für sie günstigen Formantbereiche bedient.²² Im übrigen ist die Unterscheidung von Sprechstimme und Singstimme auch nach heutigem Erkenntnisstand nicht unumstritten, denn es

werden bei beiden Äußerungsformen die gleichen Organe eingesetzt, laufen dieselben physiologischen Vorgänge ab. Es besteht keine grundsätzliche Differenz. Was graduell abgrenzt, sind die relativ gleichmäßigen, wenig ausgleitenden Grundtonbewegungen beim Sprechen, wo keine bestimmten Tonstufen oder Tonhöhen vorgeschrieben sind, dagegen beim Singen weiterausholende Tonsprünge auftreten.²³

Selbst die graduelle Abgrenzung, wie sie hier formuliert wird, unterliegt noch unausgesprochenem historischem Vorbehalt: Die genannten »wenig ausgleitenden Grundtonbewegungen« lassen sich für historisches artistisches Sprechen entschieden nicht reklamieren. Der Versuch, über die experimentelle Analyse von Sprech- und Singstimme den Grenzverlauf zwischen Singen und Sprechen womöglich definitiv aufzuklären, erweist sich, wie wichtig der Sängerformant für die belastbare professionelle Sängerstimme und wie stichhaltig die Beschreibung dieses akustischen Phänomens zweifellos sind, unter historischem und ästhetischem Aspekt als nicht ausreichend.

²¹ Horst Gundermann (1994), S. 51. Nach Fritz Klingholz (1990), S. 96, ist vor allem die Männerstimme auf den Sängerformanten angewiesen, um sich akustisch durchsetzen zu können. Peter-Michael Fischer (1993), S. 75f., erläutert die Existenz eines tiefen wie eines hohen Singformanten für jede Stimmlage; letzterer wird wegen seiner Bedeutung für Tragfähigkeit und Glanz als Sängerformant bezeichnet.

²² Ergebnisse der Auswertung von über 40 solcher Tondokumente in Kapitel V. dieser Arbeit.

²³ Gundermann (1994), S. 51. Ähnlich Joseph Sopko (1990), S. 67

Historische Versuche, ein systematisches Kriterium zu gewinnen, sind deshalb im gegebenen Kontext von größerem Gewicht. Sie stecken den Rahmen der Untersuchung von ihrem Anfang und ihrem Ende her ab, und sie werden vor dem Hintergrund eines in bestimmter Hinsicht relativ konstanten Musikbegriffs formuliert. Ihr Gemeinsames nämlich ist nicht von ungefähr, daß sie sich an der Bezugsgröße des Tonsystems ausrichten: Das Tonsystem definiert bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die europäische Vorstellung davon, was Musik sei. Carl Dahlhaus spricht vom

fundamentalen Sachverhalt, daß es im musikalischen Denken Europas – in der impliziten, in Werken enthaltenen Theorie ebenso wie in der expliziten, in Traktaten ausgesprochenen – immer das Tonsystem – und nicht das rhythmische, orchestrische Moment – gewesen ist, daß man als spezifisch »musikalisch« empfand: Noch 1948 – als gerade in der seriellen Musik die Aufhebung des Primats der Tonhöhe erprobt wurde – unterschied Jacques Handschin die Tonhöhe als »zentrale« Toneigenschaft von der Dauer, der Intensität und der Klangfarbe als »peripheren« Merkmalen oder Parametern.²⁴

Sprechtöne aber bleiben gegenüber dem Tonsystem unspezifisch und scheinen deshalb per se nicht musikalisch im strengen Sinne sein zu können; dies gilt prinzipiell auch für Musik, die sich, wie die Zwölftonmusik, von der (die Tonbeziehungen hierarchisierenden) *Tonalität* gelöst hat, aber am Tonsystem festhält.²⁵

Um 1770 formuliert Johann Gottfried Herder ein Differenzkriterium, das sich aus der sprachphilosophischen Spekulation über die Ursprünge von Sprache und Musik in der Unmittelbarkeit des menschlichen Affektausdrucks ergibt. In frühen Stadien der menschlichen Sprachentwicklung, so wird im *Vierten Kritischen Wäldchen* gesagt, bestimmten »Accente« den Ausdruck von Empfindungen und Bedürfnissen; rauhe Laute, die hoch und langanhaltend tönten. Eben dies, daß es sich um eine Folge »*langangehaltner* Accente« handelte, führt zu ihrer Prädikation als »roher Gesang«;

denn wie ist anders Gesang und sprechende Stimme unterschieden, als daß jener nicht so wohl vermischte Schälle, als bestimmtere, länger angehaltne Töne, Accente der Empfindung gibt? Man sang also, indem man sprach²⁶.

Doch war dieser ursprüngliche Sprachgesang nicht schon Musik:

Er hatte nichts minder, als eine *annehmliche Folge* dieser Töne; da sie vom Bedürfnisse und dem regellosen, heftigen Affekt hervorgestoßen, nur Herz und Seele durchbohren und erschüttern; nicht aber dem Ohre schmeicheln wollten.²⁷

²⁴ Carl Dahlhaus: Musikbegriff und europäische Tradition. In: Ders. und Hans-Heinrich Eggebrecht (1985), S. 43–54. Hier S. 44

²⁵ Tonalität gilt prinzipiell als eine »verfestigte funktionale Differenzierung und hierarchische Abstufung von Tönen oder Akkorden«. Brockhaus Riemann Musiklexikon (1989), Bd. 4, S. 248

²⁶ Johann Gottfried Herder: Viertes Kritisches Wäldchen. In: Ders. (1987), S. 162

²⁷ Ebda., S. 162f.