

hat sich für ihre Recherchen deutlich mehr Zeit gelassen. Offenbar hat Finzi alle Briefe, die er erhielt, aufbewahrt, und viele seiner Briefpartner taten es ihm gleich, so dass die Vielfalt der McVeagh zugänglichen Originaldokumente und anderer Quellen in einem vielschichtigen und komplexen Bild des Komponisten und Menschen resultieren konnte, vom introvertierten Jugendlichen zu dem äußerst selbstkritischen Erwachsenen mit klaren Vorstellungen (und Vorurteilen – beispielsweise konnte er die Briten-Mode seiner Zeit nicht nachvollziehen und verglich dessen Musik mit Meyerbeer, obschon er kaum Musik von Meyerbeer gehört haben konnte) und einer großen Menge an Interessen – von Erziehung und Pazifismus über Ahnenforschung und englische Komponisten des 18. Jahrhunderts bis hin zu vegetarischem Essen und englischen Apfelsorten; dass McVeagh die enge Freundschaft Finzis mit Howard Ferguson nicht in allen Aspekten darstellt, ist fast der einzige Wermutstropfen. Wo Banfield Finzis Musik liebevoll ausbreitet (sein Buch ist 571 Seiten lang), fasst McVeagh prägnant zusammen und kommt auf ihre Weise zu ebenso überzeugenden Ergebnissen. Insgesamt also ein sehr überzeugendes, aber auch ein sehr persönliches Buch. (November 2005) Jürgen Schaarwächter

*FRIEDRICH GEIGER: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 273 S., Abb., Nbsp.*

„Eine vergleichende musikwissenschaftliche Analyse der Regime Hitlers und Stalins liegt bisher nicht vor“ (S. 15). Die Habilitationsschrift des Hamburger Petersen-Schülers Friedrich Geiger verspricht nicht, diese Lücke zu füllen, sondern will lediglich ein „erster Problemaufriss“ sein (S. 18). Geiger greift die Kompositionsgeschichte als Vergleichsgegenstand heraus, schränkt allerdings auch hier wieder ein: Es handele sich nicht um eine „Darstellung der Kompositionsgeschichte des NS- wie des Stalinregimes“ (ebd.). Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr der Umgang des jeweiligen Regimes mit der Moderne der 1920er-Jahre. Geographisch beschränkt sich Geiger auf das Deutsche Reich in den Grenzen von 1937 und die Russische Sowjetrepublik. Vielleicht hätte Geiger gut daran getan, sein Buch anders zu

untertiteln, etwa „Die deutsche und russische Musikmoderne der 1920er-Jahre und ihre Unterdrückung durch Hitler und Stalin“.

Ein langer Vorspann (59 Seiten!) über die Moderne der 1920er-Jahre dient expressis verbis dazu, deren Parallelität, letztlich deren Einheit in beiden Ländern zu demonstrieren – Komponisten bzw. Komponistengruppen werden paarweise einander gegenübergestellt. Auch wenn dies nicht immer so glatt geht wie bei den *Zeitungsanzeigen* von Hanns Eisler und Aleksandr Mosolov und der Verzicht auf ein Porträt Nikolaj Mjaskovskijs (mangels Widerpart in Deutschland?) mehr als nur ein Schönheitsfehler ist, hat Geigers Postulat einer einheitlichen Musikmoderne in beiden Ländern Substanz. Geiger setzt diese Einheit für einen Vergleich (natürlich nicht „Gleichsetzung“) der beiden Diktaturen voraus (S. 14). Weniger einheitlich sind die Traditionen, von denen sich diese Moderne jeweils abgrenzt. Die Aussage, es habe in Russland immer als „selbstverständlich“ gegolten, dass „Musik die sie umgebende Lebenswirklichkeit aufnehme und abbilde, wie es den meisten russischen Komponisten seit jeher ein Anliegen war, zum Volk zu sprechen und von ihm verstanden zu werden“ (S. 184), erinnert leider an vergrößernde Paraphrasen Vladimir Stasovs, wie man sie im stalinistischen und nachstalinistischen Schrifttum überall findet. Dieser russischen Position wird die Auffassung des deutschen Bildungsbürgertums gegenübergestellt, große Musik sei per se unpolitisch. Hitler selbst machte sich diese Ansicht zu eigen („Kulturrede“ von 1938, S. 145). Aber galten textgebundene Werke wie *Die Meistersinger von Nürnberg* wirklich als unpolitisch? Hier hätte Geiger etwas mehr differenzieren können.

Geiger exponiert die Moderne der 1920er-Jahre als gemeinsames Feindbild beider Diktaturen, muss allerdings einräumen, dass im Nationalsozialismus die Rassenfrage übergeordnet war; wer als „nichtarisch“ galt, konnte komponieren, wie er wollte, er blieb aus dem, was Geiger „communitas“ (S. 24) nennt, ausgestoßen. Geiger exemplifiziert dies an dem Operettenkomponisten Leon Jessel, der glaubte, sich (als „Volljude“) vom Judentum lossagen zu können, 1942 aber doch infolge von Misshandlungen durch die SS ums Leben kam (S. 153 f.).

Geiger führt aus, dass die nationalsozialistische Musikpolitik, die den Komponisten kaum

konkrete Vorgaben machte, rezeptionsorientiert war, die des Stalinismus mit ihren Richtlinien und „schöpferischen Diskussionen“ im Komponistenverband hingegen produktionsorientiert (S. 145). Hier wäre jedoch zu ergänzen, dass auch im stalinistischen Russland ein retrospektiver Genie-Kult um die „russischen Klassiker“ aufgebaut wurde, der dem Kult der Nationalsozialisten um die deutschen Meister in nichts nachstand, und dass die Sowjetkomponisten aufgefordert wurden, sich diese „Klassiker“ in sehr direktem Sinne zum Vorbild zu nehmen. Hierüber schreibt Geiger leider nichts, obgleich einige von ihm angeführte Zitate – etwa Boris Asaf'evs Aussage von 1936, die Beschäftigung mit Modest Musorgskij habe ihn von seiner Begeisterung für die Moderne „geheilt“ (S. 168) – klar in diese Richtung weisen.

Im Gegensatz zum monolithisch anmutenden Nationalsozialismus vollzog der Stalinismus auch in seiner Musikpolitik über die Jahre mehrere Wandlungen, die Geiger anschaulich herausarbeitet. Ob der Abschnitt, den Geiger „patriotischer Realismus“ nennt (S. 122), wirklich erst 1941 einsetzt oder aber schon 1937/39, mit der Wiederbelebung von Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren* als *Ivan Susanin*, wäre zu diskutieren. Geiger kommt zu dem Schluss, der Stalinismus habe nach 1945 – aber nicht vorher – Elemente des Nationalsozialismus aufgesogen (S. 203). Damit wird allerdings Geigers ursprüngliches Postulat einer Gleichzeitigkeit beider Diktaturen, seines Erachtens notwendige Bedingung für einen Vergleich (S. 13), ad absurdum geführt. Ein bemerkenswerter Fund Geigers – in einem Moskauer Archiv – ist die älteste bekannte Satzung des sowjetischen Komponistenverbandes (S. 140). Weitere unveröffentlichte Dokumente belegen, dass der „Beschluss“ des sowjetischen Komponistenkongresses von 1948 schon ein halbes Jahr im Voraus von langer Hand inszeniert wurde (S. 126–128).

Geiger lässt keinen Zweifel daran, dass die beiden Diktaturen grundsätzlich verschieden waren und sich diese Verschiedenheit gerade an der Kompositionsgeschichte exemplarisch aufzeigen lässt. Andererseits lassen sich Parallelen in der Verfolgung von Komponisten nicht leugnen. Interessanterweise vermutet Geiger die Ursache dafür nicht bei den Verfolgern, sondern bei den Verfolgten: „Die Klangverwandtschaft-

ten der zwanziger Jahre [...] zogen auch inhaltlich verwandte Repressionsdiskurse nach sich“ (S. 202). Dies impliziert, dass gleiche Phänomene gleiche Reaktionen provozieren. Andererseits stellt Geiger fest, viele Einwände von Nationalsozialisten und Stalinisten gegen die Moderne (etwa „kranke Musik“) seien bereits im 19. Jahrhundert geläufig und überall verbreitet (S. 194) – und dies, obwohl die damalige Moderne eine andere war.

Geiger verfielt in einen emphatischen Begriff von musikalischem Fortschritt, der in Deutschland wohl immer noch als einzig korrekt gilt, in anderen Ländern allerdings längst in Frage gestellt wurde (vgl. den Artikel „Modernism“ in *New Grove* 2, London 2001). Obwohl er die Verengung der Ästhetik auf „Fragen des musikalischen Materials“ in Nachkriegs-Westdeutschland geißelt und die Moderne der 1920er-Jahre für ihren „Pluralismus“ rühmt (S. 205), scheut er nicht davor zurück, Musik, die sich bewusst gegen die Moderne stellt, in der Manier eines Claus-Steffen Mahnkopf als „unzeitgemäß“ abzuqualifizieren (S. 182, bezogen auf Wilhelm Furtwängler).

Im Umgang mit russischem Quellenmaterial erweist sich Geiger als souverän, doch fällt auf, dass er einige neuere englischsprachige Titel nicht rezipiert hat. Ausgerechnet das Buch zum Musikleben in Nazi-Deutschland, das in den letzten Jahren die meisten Schlagzeilen machte, bleibt unerwähnt: Pamela Potters *Most German of the Arts* (New Haven 1998, dt. als *Die deutschesten der Künste*, Stuttgart 2000). Potter widmet sich zwar in erster Linie nicht der Kompositionsgeschichte, sondern der Musikwissenschaft, doch überschneidet sich ihre Arbeit mit Geigers Buch beträchtlich, und sie zeichnet beispielsweise ein anderes, ambivalentes Bild vom Umgang des Nationalsozialismus mit dem Jazz (Potter dt. S. 48–50, vgl. Geiger S. 175). Unberücksichtigt bleibt auch Richard Taruskins *Defining Russia Musically* (Princeton 1997) mit seinen eigenwilligen Ausführungen zur Rolle der RAPM. Marina Frolova-Walkers Aufsatz *Stalin and the Art of Boredom* (in: *Twentieth-Century Music* 1, März 2004, S. 101–124) kam leider zu spät: Geiger schloss sein Manuskript im Januar 2003 ab (S. 274). Geiger muss Potter oder Taruskin (oder auch Michael Kater, der wenigstens in der Bibliographie erscheint) nicht zustimmen, aber gerade dann, wenn er deren

Schriften für problematisch hält, hätte er dies kundtun sollen.

Es bleibt die Frage, ob man von einer Habilitationsschrift nicht doch mehr erwarten könnte als einen „ersten Problemaufriss“, aber natürlich ist Geiger bewusst, dass er sich mit seinem Diktaturvergleich auf vermintes Gelände begibt. Die ausführlichen methodologischen Erwägungen am Beginn seines Buches dienen nicht zuletzt der moralischen Rechtfertigung des Unterfangens. Man beachte, wie er nationalsozialistische Termini konsequent in Anführungszeichen setzt oder ganz meidet (etwa „der NS“ für Nationalsozialismus). Eine politisch inkorrekte, allzu provozierende oder unzureichend abgesicherte Aussage, womöglich unverhoffter Beifall von ganz rechts – und die akademische Laufbahn in Deutschland, einziger Zweck einer Habilitation, wäre gefährdet. Die erwähnten amerikanischen Autoren können da wesentlich unbekümmerter zu Werke gehen, und dies nicht nur, weil sie bereits etabliert sind. Vor diesem Hintergrund ist Geigers Mut zu bewundern. Den Anspruch einer vergleichenden Analyse der Verfolgung in beiden Diktaturen löst sein Buch ein. Es bleibt zu hoffen, dass er – oder ein anderer – in nicht allzu ferner Zukunft das hinzufügt, was das vorliegende Buch nicht leistet und auch nicht leisten will.

(Januar 2006)

Albrecht Gaub

THOMAS BETZWIESER: *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. XIII, 608 S., Nbsp.

Thomas Betzwiesers Studie thematisiert librettistische und kompositorische Strategien zur Verknüpfung von Sprache und Musik in den Gattungen der Dialogoper (Opéra comique und deutsches Singspiel). Einerseits um den problematischen älteren Begriff des „Einlageliedes“ zu vermeiden, und andererseits, um jenseits des Bühnenliedes auch andere Arten von musikalischen Realitätsfragmenten einzuschließen, formuliert er den Begriff der „drameninhärenten Musik“. Ausgehend von der Prämisse, das Bühnenlied als „Paradigma drameninhärenter Musik“ zu begreifen, behandelt Betzwieser vorwiegend liedhafte Formen und deren instrumentale Derivate. Angesichts der Materialfülle ist eine solche Begrenzung sinnvoll, allerdings

ist Hiatus zwischen „Gesprochenem“ und „Gesungenem“ in nicht-drameninhärenten Nummern – insbesondere in den immer umfangreicheren Ensemble- und Finalszenen – zweifellos am deutlichsten fühlbar. Andererseits weist die Kategorie der „drameninhärenten Musik“ über die Dialogoper hinaus; Märsche, Riten, Aufzüge und Tanzeinlagen, deren angestammter Platz eher in den durchkomponierten Gattungen liegt, sind oft nicht weniger „drameninhärent“ als das Bühnenlied.

Konsequenterweise bezieht Betzwieser im operntheoretischen Einleitungskapitel mit Friedrich Melchior Grimm und François-Louis Berthé Autoren ein, die sich nicht mit der Opéra comique, sondern mit einer Reform des durchkomponierten Genres beschäftigt haben – Berthés Position wird dabei zu Recht als „Opernästhetik aus dem Geist drameninhärenter Musik“ hervorgehoben. Eine gewisse Lücke in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Theorie ergibt sich dadurch, dass der Verfasser von Berthés Schrift von 1836 direkt zu den von Wagner beeinflussten Autoren springt; ein Seitenblick etwa auf Franz Liszts Begriff des situativen Musiktheaters, der offenbar an Berthés Konzeption anschließt, wäre hier sinnvoll gewesen. Demgegenüber ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Theoriebildung umfassend; insbesondere hervorzuheben ist der – auch im analytischen Teil belegte – Nachweis, dass Hoffmanns romantische Opernästhetik nicht als Apologie des durchkomponierten Genres missverstanden werden darf. Die Darstellung jüngerer Operntheorien hätte hingegen durchaus gerafft werden können, da streckenweise durchaus unklar bleibt, ob sie überhaupt in der Lage sind, etwas zur Klärung der behandelten Phänomene beizutragen.

Die folgenden analytischen Kapitel untersuchen die Einbindung des Bühnenliedes in den Dialog an einem breiten Repertoire, das vom Vaudeville des 18. Jahrhunderts bis zu Dialogopern der Mitte des 19. Jahrhunderts reicht. Deutsche und französische Romanze und Ballade, Liederspiel und Singspiel, die librettistische Struktur von versifizierter Oper und Prosa-Oper und die narrativen Funktionen der Musik innerhalb des Schauspiels werden umfassend erörtert. Den Unterschied von nord- und süddeutscher Singspielstruktur verdeutlicht Betzwieser anhand einer vergleichenden Analyse der Ver-