

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-

tonungen der *Geisterinsel* von Johann Friedrich Reichardt und Johann Rudolf Zumsteeg; unterschiedliche musikdramaturgische Strategien innerhalb der Opéra comique erörtert er an den Parallelvertonungen von *Aline, Reine de Golconde* durch Henri Montan Berton und Adrien Boieldieu. Den Gipfel narrativer Komplexität stellen instrumentale oder vokale (Lied-)Reminiszenzen dar, welche innerhalb eines Werkes größere Zusammenhänge stiften; indem sich der Komponist hier gleichsam als Kommentator der Handlung unmittelbar an den Zuhörer wendet, wird eine kommunikative Instanz greifbar, welche über die Darstellungsmöglichkeiten des gesprochenen Schauspiels hinausgeht. Nicht zu Unrecht sind diese musikdramatischen Verfahren als Vorläufer der Leitmotivtechnik in Anspruch genommen worden.

Betzwiessers Studie stellt ein sehr materialreiches Kompendium dramaturgischer Funktionen von Sologangsformen in der Dialogoper dar, dessen Ergebnisse auch auf analoge Phänomene in durchkomponierten Gattungen anwendbar sind.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

*Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates.* Hrsg. von Matthias TISCHER. Mit Beiträgen von Thomas AHREND, Michael BERG, Tobias FASSHAUER, Albrecht von MASSOW, Nina NOESKE, Victoria PIEL, Matthias TISCHER, Daniel zur WEIHEN und Friederike WISSMANN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. VIII, 405 S. (*musicologica berolinensia. Band 13.*)

Mehrere ist hervorhebenswert: Zum einen, dass der Band wissenschaftlichen, zuvörderst historischem Interesse gehorcht. Das ist in Publikationen über die DDR, auch über deren kulturelle, künstlerische Verhältnisse nicht immer der Fall – verständlicherweise, da viele Zeitgenossen zu sehr mit dem verschwundenen Staat verbunden sind im Bösen oder Guten, als dass sie halbwegs objektiv, vorab affektlos darüber reden, schreiben könnten. Zum anderen, dass es nicht um die Durchsetzung einer Sicht geht, sondern um ein Spektrum miteinander fraglos zusammenhängender, dennoch unterschiedlicher Sichten: Das gehorcht den Intentionen der Autoren und der Multiplizität des Gegenstandes. Zum Dritten, dass es vorwiegend um Bestands-

aufnahmen geht, nicht um Verurteilung des Einen und Anderen. Dies nun hängt mit einer vierten Tugend zusammen: Mit dem Mut zum Offenen. Im Offenen liegt denn auch, worum es geht: Was immer bisherige, allesamt material- und substanzreiche Arbeiten über die Musikverhältnisse der DDR (etwa die Dissertationen von Lars Klingberg, Maren Köster und Daniel zur Weißen) zutage brachten, wird im Vorliegenden eben nicht repetiert, sondern erheblich ausgeweitet mit dem Schritt ins wirklich differenzierte.

Vorliegender Band versammelt Forschungsarbeiten und Problemstudien – beides gleichermaßen von Interesse. Versammelt sind Autoren verschiedener Generationen: Michael Berg, älter noch als der Rezensent auf der einen Seite, Matthias Tischer, Thomas Ahrend, Tobias Fasshauer, Nina Noeske, Daniel zur Weißen, Friederike Wissmann auf der anderen. Was sie vereint, ist wirkliche Sachkunde, Genauigkeit, gepaart mit kritischem Engagement für die Sache und hoch entwickeltem Problembewusstsein. Zu referieren, was im Sammelband enthalten ist, übersteigt die Möglichkeit einer Rezension bei weitem. Nur einige Befunde seien erwähnt:

Zum einen die Analyse von Diskursen, die man mit Fug und Recht als Herrschaftsdiskurse bezeichnen kann (Michael Berg, S. 49–75).

Zum anderen, von Daniel zur Weißen glänzend aufbereitet, ein Bündel von Absurditäten: Berichte des Ministeriums für Staatssicherheit über die Komponisten Gerhard Wohlgemuth und Paulheinz Dittrich – in ihnen paart sich, was einst als „revolutionäre Wachsamkeit“ gerühmt wurde, d. h. der Argwohn gegen unge wohnte, unbequeme Denk- und Schaffensmaximen, mit blanker Sach-Unkenntnis, diesseits und jenseits falsch aufgeschriebener Namen polnischer und „westlicher“ Komponisten.

Zum Dritten der Blick auf erhellende Debatten in der Akademie der Künste und im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: Gerade hier, inmitten einer Halb-Enklave, werden Errungenschaften und Defekte der Musikverhältnisse, zuvörderst Bedingungen für avanciertes Komponieren besonders evident. Es gibt heftige Debatten; sie sind nicht so gesteuert, wie es Außenstehende glauben möchten; und doch „hat Nicolaus Richter de Vroe kein Telefon“, ist er höchst unguten Arbeitsbedingungen ausgesetzt, die ihn veranlassen, in den achtziger