

## **Sprechen und Singen**

Thomas Betzwieser

Sprechen und Singen:  
Ästhetik und  
Erscheinungsformen  
der Dialogoper

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Einen Titeldatensatz für diese Publikation ist bei  
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

ISBN 978-3-476-45267-2  
ISBN 978-3-476-02778-8 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-02778-8

Dieses 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.

**M & P** Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 2002 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2002

# INHALT

Vorwort	x
Anmerkungen zu den Quellen	xii
Abkürzungen	xiii
<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
1. Die Dialogoper – eine Gattung sui generis?	1
2. Phänomenologie versus Historiographie	15
3. Denkmodelle und Methode: Motivation und Kommunikation	19
<b>I. Denkmodelle und Gattungskonzeptionen der Dialogoper im 18. und 19. Jahrhundert</b>	<b>31</b>
1. Ästhetik und Theorie der Opéra comique	31
1.1 Die Opéra comique im 18. Jahrhundert: Vaudeville versus Ariette	31
1.2 Eine neue Denkfigur: die Existenz drameninhärenter Musik	38
1.3 Positionen im Kontext musikdramatischer Transformationsprozesse	43
1.4 Die Gattung als ästhetisches Problem: die Frage nach der Funktionalität von Musik	51
1.5 Eine Opernästhetik aus dem Geist drameninhärenter Musik	62
1.6 Französische Operntheorie unter dem Einfluß Wagners	66
2. Denkmodelle in der deutschen Opernästhetik	70
2.1 Die Singspielästhetik des 18. Jahrhunderts	70
2.2 Die frühromantische Epoche	76
2.3 Dialogoper und durchkomponierte Oper	86
2.4 Ein Manifest für die Dialogoper	96
<b>II. Dialogoper und Operntheorien</b>	<b>103</b>
1. Wesensformen der Oper mit gesprochenem Dialog	103
2. Musikdramatische „Realitäten“	105
3. Bühnenmusik und drameninhärente Musik	114
4. Musiktheatrale Kommunikation in der Dialogoper	118
4.1 Musik als Zeichen	122
4.2 Musikalische Kommunikation und Illusion	124
4.3 Musik als vermittelndes Medium oder in konkreter Erzählfunktion?	125

5. Drameninhärente Musik als Vermittlung zwischen Sprechen und -Singen	131
6. Die Darstellung drameninhärenter Musik	134
<b>III. Motivation und Performance: das Bühnenlied als Paradigma drameninhärenter Musik</b>	139
1. Klassifikation von Sologesängen in der Dialogoper	141
2. Die französische Romance	147
2.1 Die Ästhetik der Romance	147
2.2 Die Ballade in Frankreich	150
2.3 Erscheinungsformen der Romance	153
2.4 Die musikalische Gestalt der Romance	158
3. Die deutsche Romanze und Ballade	160
3.1 Romanze und Ballade im Kontext der Liedästhetik	165
3.2 Performance der Romanze: der „Romanzenton“	169
4. Die Funktion des Nummerntypus Lied in der (Dialog-)Oper	173
4.1 Der Nummerntyp aus der Sicht der Musiktheorie	176
4.2 Das deutsche Modell drameninhärenter Musik	183
4.3 Das französische Paradigma drameninhärenter Musik	187
<b>IV. Zwischen Schauspiel und Oper: das Problem der Motivation von Musik</b>	194
1. Schauspielmusik	194
2. Motivation aus dem Geist der Schauspielmusik	206
2.1 Schauspiel oder Oper: <i>Ida</i> von Holbein und Gyrowetz	206
2.2 „Motivierte Musik“ als dramaturgisches Konzept: Kotzebues <i>Deodata</i>	210
3. Ein dramaturgischer Ausweg: das Liederspiel	217
3.1 Die Ästhetik des Liederspiels	217
3.2 Theorie und kompositorische Praxis im Widerstreit	224
3.3 Motivation durch Musik: <i>Die Heimkehr aus der Fremde</i>	227
4. Dramaturgische Motivation und romantische Konfiguration	238
4.1 Nicht-existente Motivation: das Wiener Singspiel	238
4.2 Lied-Dramaturgie versus Lied-Komposition: <i>Das Donauweibchen</i> und die Derivate der Zauberoper	239
4.3 Motivation durch musikalische Realität: <i>Die Schwestern von Prag</i>	247
4.4 Musikalische Realität als romantisches Agens: <i>Die lustigen Musikanten</i>	252

<b>V. Sprechen und Singen: Librettistische Strukturen und musik-dramatische Strategien</b>	256
1. Versifizierte Dialogopern	256
2. Opern mit Prosadialog: Theorie und Praxis	270
2.1 Möglichkeiten dramatischer Konstruktion in der Opéra comique	274
2.2 Das Paradigma einer Dialogoper: <i>Le Domino noir</i>	277
2.2.1 Die Verwendung drameninhärenter Musik	277
2.2.2 Sprechen und Singen: der Faktor Zeit	280
2.2.3 Textliche und musikalische Kontinuitäten	282
2.2.3 Sprechen oder Singen?	285
2.3 Das exemplarische Scheitern einer Dialogoper: <i>Der Templer und die Jüdin</i>	290
3. Das Melodram: Bindeglied zwischen Sprechen und Singen	293
3.1 Das Melodram in der Opéra comique	294
3.2 Das Melodram in der deutschen Dialogoper	301
4. Der Sänger-Schauspieler als Komponist	313
4.1 Pierre Gaveaux	313
4.2 Albert Lortzing	317
<b>Exkurs: Dialogopern im Vergleich von Doppelvertonungen</b>	329
1. Das Lied im nord- und süddeutschen Singspiel: <i>Die Geisterinsel</i> von Reichardt und Zumsteeg	330
2. Veränderung der Dramaturgie durch Musik: <i>Aline, Reine de Golconde</i> von Berton und Boieldieu	345
<b>VI. Kontinuität von Sprechen und Singen im inneren Kommunikationssystem</b>	363
1. Nicht-drameninhärente Modelle	364
1.1 Musik als Antwort auf den Dialog	364
1.2 Die Romanze als Medium des Narrativen	367
1.3 Narrative Kohärenz von Musiknummer und Dialog	371
1.4 Das Lied im musikalischen Szenengefüge: „Romance mêlée d'autre chant“	384
1.5 Sprechen – Singen – Pantomime: ein Sonderfall theatraler Kommunikation	389

2. Drameninhärente Modelle	392
2.1 Reale Präexistenz: das Vaudeville – ein Spezialfall	392
2.2 Fiktionale Präexistenz	398
2.2.1 Das Volkslied	398
2.2.2 Widerspiegelung im Lied	401
2.3 Die Öffnung des drameninhärenten Nummertyps	405
2.3.1 Differenzierung verschiedener Stimmlagen	406
2.3.2 Die musikalische Trennung von Erzählebenen	410
2.3.3 Die musikalische Überlagerung mehrerer Erzählebenen	413
3. Die musikalische Dramatisierung des drameninhärenten Liedes	417
3.1 Der Sänger als Bühnenfigur: das „genre troubadour“	418
3.2 Die Ballade: präexistentes Lied und musikalischer Kommentar	428
3.3 Musikalisches Erzählen in Gestalt einer Parodie	435
3.4 Modell und Nachahmung	438
<b>VII. Reminiszenz und Erinnerung: Musik als narratives Zeichen im inneren und äußeren Kommunikationssystem</b>	448
1. Die Wegbereiter	448
1.1 Musik in Signalfunktion: Zitat ohne Referenz	448
1.2 Reminiszentes drameninhärentes Liedzitat	450
1.3 Orchester-Melodie als Fortsetzung der Figurenrede	454
2. Dramaturgische und musikalische Modelle	457
2.1 Lied-Exposition und Erinnerung	457
2.2 Der Wendepunkt: musikalisch autonome Erinnerung	463
Exkurs: Adaption der Modelle in der deutschen Oper	472
2.3 Erinnerungtes Lied als dramatische Realität	479
2.4 Erinnerungde Figurenrede	490
3. Die Anfänge des „wissenden Orchesters“	494
3.1 Partizipation und Antizipation	494
3.2 Klangchiffre als dramatisches Signum	498
3.3 Musik als Erinnerung an das Unaussprechliche	503
<b>VIII. Resümee und Ausblick: Die Dialogoper – historische und phänomenologische Perspektiven</b>	511
<b>Literaturverzeichnis</b>	538
<b>Anhang: Musikbeispiele</b>	563
<b>Index</b>	603

## Vorwort

Die vorliegende Studie wurde an der Freien Universität Berlin im Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 2000 als Habilitationsschrift angenommen. Für den Druck wurde sie leicht überarbeitet (Abschluß Oktober 2001).

Die Arbeit wäre kaum ohne die entsprechende finanzielle Förderung zustande gekommen: Zu danken ist dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mir einen längeren Aufenthalt in Paris ermöglichte, vor allem aber der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mir neben einem zweijährigen Forschungsstipendium auch einen Druckkostenzuschuß gewährte.

Dank schulde ich in erster Linie dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller für ermunternden Rat sowie Prof. Dr. Jürgen Maehder, dessen Kolloquium mir immer ein Forum für kritischen Gedankenaustausch bot. In diesen Dank seien auch diejenigen Studierenden bzw. Graduierten eingeschlossen, die mich während meiner Assistenzzeit am Institut begleitet haben und mir freundschaftlich verbunden blieben. Zu danken ist auch Prof. Dr. Carolyn Abbate (Princeton), die während ihrer Zeit am Berliner Wissenschaftskolleg das Werden meiner Studie mit freundschaftlichem Rat begleitete.

Während meines Paris-Aufenthaltes, bei dem die methodischen Weichen gestellt wurden, war mir Prof. Dr. David Charlton (Royal Holloway College, London) ein unschätzbare Diskussionspartner, dem auch die vorliegende Druckfassung noch zahlreiche Vorschläge und Anregungen verdankt. Zu besonderem Dank bin ich auch Dr. Lucinde Braun (damals Berlin) verpflichtet, aus deren kritischer Lektüre des Manuskripts sich viele fruchtbare Gespräche entsponnen. Ein besonderer Dank gilt auch Wolfgang Behrens M.A. (Berlin), dessen Durchsicht der Arbeit das übliche Maß des Korrekturlesens weit überstieg. Ferner ist Ulrike Feld M.A. (Berlin) für viele Anregungen im Zusammenhang mit der Herstellung der Musikbeispiele zu danken.

Eine quellenorientierte Studie verdankt ihr Zustandekommen nicht zuletzt auch den besuchten Bibliotheken. Den Mitarbeitern des Département de la Musique der Bibliothèque Nationale de France sei an dieser Stelle für tatkräftige Unterstützung ebenso gedankt wie dem zuvorkommenden und Problemfällen aufgeschlossenen Personal der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. In beiden Bibliotheken zu arbeiten, war stets eine Freude. Mein Dank gilt auch dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau), insbesondere Dr. Arnold Jacobshagen, für zahlreiche unbürokratische Hilfestellungen.



Bei der Herstellung der Druckvorlage war Anne Henrike Wasmuth (Bayreuth) eine wertvolle Hilfe: ihrer kreativen Umsicht verdankt die Erscheinungsform des Buches Entscheidendes.

Ein letzter Dank gilt meiner Familie, die nicht müde wurde in dem Versuch, zwischen mir und dieser Arbeit eine „Demarkationslinie“ zu ziehen.

Bayreuth, im April 2002

Thomas Betzwieser

## Anmerkung zu den Quellen

Die Philologie der Librettistik stellt ein noch weitgehend ungelöstes Problem dar. Wenn auch der Sorglosigkeit, mit der früher Operntexte zitiert wurden, in jüngerer Zeit ein größeres Problembewußtsein entgegensteht, scheinen doch Literatur- wie Musikwissenschaft von einer systematischen Annäherung an die damit verbundenen philologischen Fragen noch entfernt. Dieses Defizit zu kompensieren, konnte nicht Aufgabe dieser Arbeit sein. Dennoch war der Verfasser bemüht, in den Zitaten die Originalgestalt des Librettos möglichst getreu wiederzugeben. Der besseren Lesbarkeit wegen wurden die Regieanweisungen und Nummernbezeichnungen (kursiv) sowie die *dramatis personae* (Großbuchstaben) vereinheitlicht. Nicht immer war es möglich, vor allem nicht bei den deutschen Opern, Libretto-Erstdruck und Partitur vergleichend „nebeneinander zu legen“. In solchen Fällen mußte auf spätere Textbuchdrucke ausgewichen werden.

Die Textzitate folgen, sofern nicht anders vermerkt, dem Erstdruck des Librettos. Dabei wird die für Dramentexte übliche Zitationsweise nach Akt und Szene (z.B. III,2) verwendet. Daß es innerhalb der Textbuchdrucke zu Variantenbildungen kommt (vor allem hinsichtlich der Orthographie), liegt in der Natur von Gebrauchsliteratur. Eine diplomatische Wiedergabe des Titelblatts – zur exakten Identifizierung des jeweiligen Textbuches – hätte jedoch den Fußnotenapparat in einer Weise überfrachtet, die in keinem vernünftigen Verhältnis zu dem Charakter eines Textnachweises stünde. Angesichts der Quantität der untersuchten Werke (ca. 150 Opern) mußten die Angaben auf ein überschaubares Maß reduziert werden.

Partiturdrukke und Klavierauszüge blieben im 19. Jahrhundert – im Gegensatz zu den Textbüchern – in der Regel undatiert. Da die französischen Drucke meist im Jahr der Uraufführung erschienen sind, wurde auf eine Datierung (in Klammern) verzichtet.

## Abkürzungen

Die Abkürzungen der Fundorte folgen den gängigen RISM-Siglen, die Abkürzungen für die Instrumente orientieren sich an *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Um eine Konfusion mit anderen Numerierungen und Zitationen zu vermeiden, wurden die musikalischen Nummern mit „No.“ abgekürzt.

KlA Klavierauszug  
Part handschriftliche Partitur  
Pdr Partiturdruk  
Tb Textbuch(-druck)

Art. Artikel  
Bes Besetzung  
o.A. ohne Angabe  
o.J. ohne Jahr  
o.O. ohne Ort  
PlNr Plattennummer  
R Reprint

## Abkürzungen häufig zitierter Literatur

GroveOp

The New Grove Dictionary of Opera, hrsg. von Stanley Sadie, London 1992, 4 Bde.

HmT

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972ff.

MGG2

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Kassel 1994-1998 (Bd.1:1994, Bd.2-3:1995, Bd.4-5:1996, Bd.6-7:1997, Bd.8-9:1998)

PiperEnz

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München/ Zürich 1986-97 (Bd.1:1986, Bd.2:1987, Bd.3:1989, Bd.4:1991, Bd.5:1994, Bd.6:1997)