

Jahrhundertwechsel überdauern und selbst den jungen Schubert ansprechen sollten, eine eher von Freunden und Herausgebern als von literarischer Neugier beeinflusste Textwahl, aus der nur die beiden der Freundin Elisa allein gewidmeten Sammlungen von 1787 und 1799 herausragen. Dabei entlockt Elisas an Gellert angelehnte, mild-empfindsame Religiosität in den *XII. geistliche[n] Liedern* von 1787 dem Komponisten fast Emanuel Bach'sche Töne.

Magvas lässt nach 330 quellenkundlich-biographischen Seiten einen knappen Analyseteil folgen, was angesichts der vorherrschenden Uniformität des Naumann'schen Liedschaffens durchaus genügen sollte. Der Komponist besticht, an der italienischen Oper geschult, durch melodische Eingängigkeit und Einfallsreichtum und textgemäße Deklamation und verlässt selten die Grenzen des Strophenliedes, um zu größeren, dann textbedingten Formen zu greifen (*Das Klavier; Seufzer; An Gott; Nur wer die Sehnsucht kennt*). Das Lied bleibt vorherrschend geselliger Gebrauchsgegenstand, dem sich auch der einfache, allerdings mit der Zeit differenziertere Klaviersatz unterordnet.

Nach weiteren Kapiteln zur Rezeption der Lieder im 19. Jahrhundert, zur Einordnung in die Liedgeschichte und zum Liedschaffen Dresdner Zeitgenossen sowie einer umfassenden Bibliographie bildet Band II den zweiten wichtigen Teil der quellenkundlichen Erarbeitung, ein mit großer Akribie zusammengestelltes chronologisch-thematisches Werkverzeichnis, für das Magvas mit zahlreichen, dem RISM bisher nicht bekannten Autographen- und Abschriftenfunden aufwarten kann. Im Interesse des Gesamtumfanges der Publikation hätte es sich allerdings meines Erachtens empfohlen, eine Reihe von Übersichtstabellen in Band I zu reduzieren und für wiederkehrende Sammelhandschriften Kurztitel zu benutzen.

Als Fazit lässt sich neben dem Gewinn für die Naumann-Forschung eine weitere Leistung des Verfassers nicht hoch genug ansetzen: die ausführliche Gesamtbetrachtung des deutschen Freimaurerliedes im 18. Jahrhundert, wie sie weder MGG<sup>2</sup> (Sachteil, Bd. 3, 1995) noch das ansonsten so verdienstvolle Handbuch *Musikalische Lyrik* (Hrsg. von Hermann Danuser, *Handbuch der musikalischen Gattungen* 8,1, Laaber 2004) leisten.

(Februar 2009)

Gudrun Busch

*FABIAN KOLB: Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Berlin: LIT Verlag 2006. 341 S., Abb., Nbsp., CD (Forum Musiktheater. Band 5.)*

Lange Zeit in Wissenschaft und Praxis vernachlässigt, tritt die Oper um 1800, zumindest in der Wissenschaft, in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus des Interesses – und dies vollkommen verdienstermaßen. Pauschale negative Aburteilungen eines musikalischen Epigontums (im Bezug etwa auf Glucks und Mozarts Opernstil) oder einer eher biederen und hinsichtlich ihrer Substanz eher despektierlich behandelten Vorreiterrolle der Opern Rossinis oder Webers lassen sich nicht mehr in dieser Art und Weise aufrecht erhalten. Vornehmlich Studien zu den Opern Johann Simon Mayrs oder Ferdinando Paërs haben bereits die Urteile über das Bild der, in diesen Fällen, italienischen Oper dieser Zeit zu revidieren und relativieren geholfen. Fabian Kolb hat nun in der vorliegenden, verdienstvollen und qualitativ bemerkenswerten Studie (die Druckfassung seiner Magisterarbeit!) mit Joseph Weigl einen weiteren bedeutenden Vertreter dieser Komponistengeneration ins Blickfeld genommen und dadurch zahlreiche neue und interessante Facetten zu der vielen verschiedenen Einflüssen ausgesetzten und dadurch im steten Wandel begriffenen italienischen und deutschen Oper hinzugefügt.

Kolb wählt mit der Introdution denjenigen Formteil der Oper, der zum einen bislang am wenigsten als Untersuchungsgegenstand diente – wurden die Forschungslücken bezüglich der Introdution in der italienischen und französischen Oper (siehe die Darstellung zur Forschungslage, S. 20 ff.) in jüngster Vergangenheit zumindest teilweise geschlossen, so handelt es sich bei Kolbs Arbeit um den ersten nennenswerten Beitrag zur Erforschung der Introdution in der deutschen Oper –, der zum anderen die bis dato kürzeste Geschichte aufwies. Formale Offenheit, Flexibilität des Inhalts und wandlungsfähige individuelle musikalische Gestaltung lassen sich hier in besonders geeigneter Weise näher untersuchen. Neben dem Komponisten Weigl und dem Formteil Introdution beleuchtet diese Studie auch die Wiener Oper dieser Zeit in verstärktem Maße, da Weigl als langjähriger Kapellmeister der Wie-

ner Hoftheater 26 seiner 30 Opern für Wien schuf (die übrigen vier Opern waren Auftragswerke der Mailänder Scala). So bietet diese Arbeit einen konkreten Einblick in die Opernproduktion im Wien der 1790er- bis 1820er-Jahre.

Kolb konzentriert sich ganz bewusst auf die erste musikalische Nummer des ersten Aktes, um terminologisch exakt die als „introduzione“ bzw. „Introduktion“ bezeichnete Nummer analytisch zu untersuchen und nicht, wie in mancher aktueller Forschungsliteratur zu finden, den Begriff Introduktion weiter zu fassen, wodurch sich aber wiederum die Möglichkeit bietet, Entwicklungstendenzen hin zu größeren formalen Einheiten aufzuzeigen. Zudem ließ er zu Recht etwaige Introduktionen des zweiten oder dritten Aktes, die anderen dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, unberücksichtigt.

Kolbs Arbeit gliedert sich in zwei große Blöcke. Im ersten, kürzeren Block („Kettenstruktur und Dramatisierung. Zur *introduzione* in Weigls *Opere buffe*“) betrachtet er vier ausgewählte italienische Buffa-Opern, während im zweiten, umfangreicheren Teil („Disparate Nummer. Die Introduktion in Weigls deutschsprachigen Opern“) zwölf deutschsprachige Opern einzeln analysiert werden.

In den Introduzioni der italienischen *Opere buffe* (hier wählte Kolb *La principessa d'Amalfi* und *Giulietta e Pierotto*, jeweils von 1794, *L'amor marinaro* von 1797 und schließlich *Il rivale di se stesso* von 1808 aus) stellte sich Weigl an die Spitze der Entwicklung. In ihrer formalen szenischen Gestaltung und bezüglich ihren Dimensionen ging er, besonders beim ersten und letzten Beispiel, weit über das „Normalmaß“ seiner Zeitgenossen hinaus (vgl. die Tabelle S. 30–32 mit *Introduzioni* aus nahezu 100 *Opere buffe* zwischen 1770 und 1817). Weigl offenbarte, wie Kolb anschaulich und eindrücklich zu zeigen versteht, ein „ausgeprägtes Gespür für den Entwicklungsgang der italienischen Oper zu Szenenbildungen mit einer verstärkten Durchdringung von dramatischer Handlung und Musik“ (S. 92). Selbst bei bis zu zehn Sätzen zerfallen diese, formal gesehen, Kettenintroduktionen nicht in ihre einzelnen Glieder (S. 93), sondern sind als in sich konsistente, abgerundete Nummern konzipiert.

Bei aller nicht nur in Weigls Werken aufgrund unterschiedlicher textlicher Vorgaben

des Librettos zu konstatierenden individuellen und flexiblen Ausgestaltung der Eröffnungsnummer ist in der italienischen Oper generell eine Tendenz zu einem übergreifenden Bewusstsein für Funktion und Gestalt der Introduktion zu beobachten, während sich das Bild der deutschsprachigen Oper diesbezüglich viel heterogener und disparater zeigt. Hier wird die Suche nach einer eigenständigen Gattung deutlich, die sich im Spannungsfeld der italienischen und französischen Vorbilder bewegte. Die Introduktionen in den deutschen Opern sind im Vergleich zu den italienischen erheblich kürzer, besitzen einen ungleich geringeren dramaturgischen Stellenwert. Trotz aller Kürze exponiert die Eröffnungsnummer jedoch in nahezu allen Weigl'schen Introduktionen die Ausgangssituation, „in der der im folgenden zu entfaltende Konflikt der Oper in nuce angelegt ist“ (S. 227).

Ein besonderes Augenmerk legt Kolb auf die vier zwischen 1807 und 1813 entstandenen Opern *Adrian von Ostade*, *Die Schweizer Familie*, *Der Einsiedler auf den Alpen* sowie *Der Bergsturz*, in denen die Natur bzw. die Beziehung des menschlichen Lebens zur Natur thematisiert wird. Die Natur sieht Kolb hier als Protagonistin von Weigls Opern. Mit dieser stoffgeschichtlichen Umorientierung hält das Romantische in der Oper Einzug. In den spannend zu lesenden Analysen der formal sehr unterschiedlichen Introduktionen von Weigls deutschen Opern vermag Kolb dessen Fähigkeiten, die jeweilige textliche, inhaltliche und dramaturgische Vorgabe sehr individuell und pointiert musikalisch umzusetzen, überzeugend darzustellen. Kolb sieht Weigl zudem „als Mittler zwischen klassischer und romantischer Musikauffassung“ (S. 236).

Kolbs Studie besticht im Übrigen durch ihre sprachliche Brillanz und bietet, trotz der Beschränkung auf einen einzigen Formteil, sehr viele Einsichten und Ausblicke auf die Entwicklung der italienischen und deutschen Oper um 1800 im Allgemeinen. Dem Leser wird neben den vollständigen Introduktionstexten (mit Übersetzung der italienischen Texte und Angabe des Versmaßes; gelegentliche Fehler – S. 69 und S. 83 f. wurden Ottonari für Settenari gehalten – fallen ob der sonstigen Qualität der Arbeit kaum ins Gewicht) die vollständige Edition sämtlicher zwölf untersuchter Introduktionen

auf einer Begleit-CD zur besseren Anschaulichkeit zur Verfügung gestellt. Es bleibt dem Rezensenten zum Schluss nur noch zu konstatieren, dass mitunter zwischen Magister- und Doktorarbeiten qualitativ keine Unterschiede mehr bestehen.

(März 2009)

Wolfram Enßlin

EVA RIEGER: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009. 295 S., Abb., Nbsp.*

Nach Eva Riegers bedeutendem Buch über Wagners erste Ehefrau Minna ist sehr zu begrüßen, dass sie mit der längst überfälligen Aufarbeitung der Gender-Aspekte zum Thema Richard Wagner zurückkehrt. Erfreulich ist, dass sie die manchmal etwas schwarz-weiß gefärbten Stereotypen der Gender-Literatur elegant umgeht und ihre Untersuchung von vornherein auf das Weibliche in Wagners Helden und auf das Männliche in dessen Heldinnen ausweitet. Damit sprengt sie Klischees des männlichen Täters und weiblicher Opferrollen, um die Wahrnehmung des Bühnenpersonals zu erweitern. Über die Revision der Frauengestalten fällt – über den Buchtitel hinausgehend – auch ein neues Licht auf Wagners männliche Helden; die Wagners Musikdramen zugrunde liegende Anthropologie wird präzisiert. Stets bleibt die Autorin erfreulich nahe am musikalischen Text, was angesichts der hohen Beteiligung von Germanisten im Wagner-Schrifttum eher selten ist.

Aus dem Wald semantischer Theorien greift sie zunächst heraus, dass „aufwärtsstrebende Klänge positiv [...] und abwärtsstrebende negativ“ konnotiert seien. Das kann man etwas reduktionistisch finden; man ist jedoch überrascht, wie gut dieses Grundmuster in dem überschaubaren und gut formulierten Text greift und das Überfrachten von Interpretationen vermeidet. Die Begründung leuchtet ein: „Selbstverständlich kann sich, auch wenn die Musiksprache gleich bleibt, der semantische Inhalt verschieben, so dass die ursprüngliche Bedeutung nur noch ausgewiesenen Fachleuten erkennbar sein wird“ (S. 17). Deshalb müssen man sich auf die „Erscheinungen von ‚universellem‘ Charakter“ beschränken, die sich im Laufe der Jahrhunderte nicht oder kaum verän-

dert haben. Wichtig ist auch, wie Rieger den Wagner gegenüber häufig geäußerten Verdacht musikalischer Manipulation aus der Materie selbst erklärt: Schon Mattheson sage, dass die „Klänge an sich weder gut noch böse“ seien; „sie werden aber gut und böse, (je) nachdem man sie gebraucht“ (S. 18). Darauf baut Riegers semiotische Differenzierung auf und führt schließlich zur Frage nach der „geschlechtsspezifischen Bedeutung von Musik“; dabei wird verstaubten Zuweisungen wie „maskulines Dur“ (= Lust) – „feminines Moll“ (= Unlust) definitiv der Rücken gekehrt, um eher die suggestive Kraft musikalischer Gestik zu nutzen.

Während Isabella in *Das Liebesverbot* „ungestraft“ Eigeninitiative ergreift und den Mann als Unabhängige „erlöst“, haben in *Rienzi* die Protagonistinnen bereits viel Glanz an den männlichen Helden abgegeben: Rienzi erscheint in höchstem Pomp, für Irene bleibt nur Sekundäres übrig. Erst in Senta, im *Fliegenden Holländer*, vermeint Wagner „das weibliche Element überhaupt“ entdeckt zu haben. Für die Frau sei „Liebe“ Aufopferung; nur im Hinblick auf den Mann dürfe sie aktiv werden, und mit der Senta-Figur habe dies der Komponist, so Eva Rieger richtig, der „bürgerlichen Frau“ ins Stammbuch geschrieben und als „von höheren Mächten gewollte Forderung musikalisch inszeniert“ (S. 46/49).

In *Lohengrin* wird die Dualität der Frauenbilder, die im *Tannhäuser* vorherrschend ist, als Ausdruck der Weltanschauung Wagners weiter präzisiert. Ortrud, eine als „grauenhaft“ bezeichnete „politische“ Frau, wird zur eigentlichen Gegenspielerin des Positiv-Helden Lohengrin, der hier bereits Züge des „deutschen“ Erlöser-Helden mit der nicht hinterfragbaren Legitimation des Absoluten, des Grals, aufweist. Angriffspunkt ist laut Wagner die „moderne Wirklichkeit“, zu der nun eindeutig auch die sich emanzipierende Frau, Ortrud, zählt. Die Ideal-Frau kann Elsa nur sein, solange sie den Helden fraglos akzeptiert, d. h. auf jede Eigenständigkeit verzichtet. Wagner beginnt, die herrschende Geschlechter-Ideologie als eine „transzendente“ zu zementieren, wobei in der Konnotation der Heldin als Abbild des Volkes zugleich eine Lanze für den straff patriarchalischen Obrigkeitsstaat gebrochen wird.

In *Tristan* verschieben sich die „Fronten“. In dem Isolde emanzipiert und eigenverantwort-