

Vorwort im Hinblick auf Hinweise für die Benutzung sehr knapp aus. So hätte der Leser gerne gewusst, warum bei den Drucken einmal Seitenzahlen, ein andermal aber Folierungen angegeben sind. Als echtes Manko erweist sich die fehlende Datierung für Libretti ohne überlieferte Jahreszahl (Titelblatt). Zumindest eine approximative Datierung wäre hier mehr als wünschenswert gewesen, denn so werden die Kriterien für die chronologische Reihung mitunter kaum transparent. Ein gravierenderes Problem stellt die Aufnahme von Gesamtausgaben (Calzabigi, Metastasio, Favart) im Katalog dar. Während sich für Calzabigi die Sache einfach verhält, so ist angesichts der zahlreichen Doppel- und Mehrfachvertonungen der metastasianischen Opernbücher eine Rubrizierung unter ‚Gluck-Libretti‘ fragwürdig. Bei Favart sind falsche Zuordnungen anzutreffen: Das Textbuch der *Cythère assiégée* (S. 184) hat mit Sicherheit nichts mit Gluck zu tun. Ähnliches gilt auch für andere Opéras comiques: Die Textbücher Paris 1771 und Frankfurt/Leipzig 1772 geben Monsignys Oper wieder und nicht diejenige Glucks. Wenn es die Intention war, auch die Vorlagen für Gluck zu erfassen, dann wäre das Vorwort der Ort gewesen, dies darzustellen. Die Nicht-Kommentierung von falschen Zuschreibungen führt schließlich zu Kuriositäten wie *La Vestale* (Wien 1768), die am Ende des Werkkatalogs rangiert (und keineswegs unter zweifelhafte Werke o. ä. eingereiht wurde). Doch ist die Lektüre des Katalogs durchaus lohnend und interessant: So wird man erstaunt feststellen, dass es in Wien kein einziges Uraufführungstextbuch von *Iphigénie en Aulide* oder *Iphigénie en Tauride* gibt. Ebenso instruktiv ist der Katalog der Parodien von Glucks Opern, die hier aufgenommen wurden; dasselbe gilt für die Regiebücher. Abgerundet wird der Katalog durch ein sehr benutzerfreundliches Register: Vor allem das Fundort-Register, das die Bestände der einzelnen Bibliotheken gleichsam auf einen Blick transparent werden lässt, unterstreicht einmal mehr die eminente Bedeutung Wiens für die Gluck-Quellen. (April 2006) Thomas Betzwieser

CONSTANZE NATOŠEVIĆ: „*Così fan tutte*“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 379 S., Abb., Nbsp.

Die Studie richtet den Blick auf die politischen Zusammenhänge, in die Mozarts Oper *Così fan tutte* – nach Ansicht der Autorin mehr als nur ein Spiel über die Unbeständigkeit menschlicher Gefühle – einzuordnen ist. Ausgangspunkt ist dabei die breite Aufklärungsdiskussion im Wien der 1780er-Jahre, sowie die große Unruhe innerhalb der Wiener Oberschicht, die durch die Schrecken der französischen Revolution ausgelöst wurde. Natošević nimmt an, dass da Ponte und Mozart bestens informiert waren und Anteile der damaligen Diskussion in ihr Werk eingingen. Ihrer Auffassung nach ist die Treueprobe „metamorphisches Ausdrucksmittel des Konflikts zwischen Adels-herrschaft und Aufklärungsbewegung“ (S. 28). Die Beschädigung der Paarbeziehungen in der Oper setzt die Autorin gleich mit dem Suchen nach einer neuen Ordnung, wie sie auch 1789 in Frankreich gefunden werden musste. Don Alfonso stellt das Abbild eines Vertreters der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts dar, musikalisch geprägt durch den deklamatorischen Gestus der Figur und die Tonartencharakteristik. Gottlosigkeit, Blasphemie und Materialismus sind zentrale Eigenschaften seiner Rolle und der Despinas, und obwohl er Recht behält, hat er durch sein Spiel die bestehende Ordnung zerstört. Die Parallelen zu Frankreich waren Natošević zufolge gewollt. Mozart und da Ponte setzten eher auf eine aufgeklärte Monarchie: „Nicht Aufklärung als grundsätzliche Idee wird kritisiert, sondern eine besondere Form, nämlich ihre radikale und extreme Ausprägung in Frankreich“ (S. 353). Die Praxis der Anspielungen und Zitate in Wort und Ton ist von sinngebender Bedeutung und wird von der Autorin akribisch entschlüsselt, wobei sie bei der Musik zwischen beschreibender, charakterisierender und symbolischer Funktion unterscheidet. Was zunächst Skepsis hervorrufen mag, entpuppt sich als durchaus stimmige Darstellung, die durch eine Fülle verschiedener Quellen unterfüttert wird und zahlreiche Parallelen zutage fördert. Zeitgenössische Bücher (u. a. von de Sade, de Laclos), Wochenschriften (Joseph von Sonnenfels), Bulletins (Friedrich Melchior Grimm), das Tagebuch des Grafen Melchendorff, Bilder (Watteau), Franz Anton Mesmers Magnetismuslehre sowie de LaMettries geschlechtsspezifische Physiologie werden herangezogen; hinzu kommen Rück-

griffe auf die Commedia dell'arte, die Einflüsse zeitgenössischer Opern und anderes mehr. Auch die Freimaurersymbolik kommt nicht zu kurz – für eine Dissertation also bereits eine beachtliche Tiefendimension.

Die Frage ist nicht so sehr, ob Mozart/da Ponte tatsächlich die Ereignisse in Frankreich immer so präsent hatten, als sie das Werk schrieben. Entscheidend ist vielmehr, dass Natošević mit dem kulturalen Ansatz eine Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen heranzieht und damit einen Diskussionszusammenhang erreicht, der die Musikwissenschaft für andere Fachrichtungen öffnet und damit heuristisch gewinnbringend sein könnte.

Der Gefahr der Überinterpretation erliegt Natošević nur gelegentlich, etwa wenn sie die Schüttelbewegung eines Fächers in der Musik widergespiegelt sieht (S. 51) oder das Erklingen der *Suspiratio* als Darstellung eines Abschieds interpretiert (S. 208). Nach der erhellenden Lektüre erfüllt es mit Trauer, dass diese viel versprechende Autorin so früh verstorben ist.
(Mai 2006) Eva Rieger

MARION FÜRST: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 404 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 4).

„Eine Forschung, die sich wieder auf Basisquellen wie Tagebücher, Lebenserinnerungen, Reiseberichte, private und öffentliche Korrespondenzen besinnt und die zugegeben mühsame Auswertung von Regional- und Konzertberichterstattung der Musik- und Kulturzeitschriften vornimmt, hat gute Chancen, den Anteil der Frauen am musikalischen Leben vergangener Tage aufzuzeigen“ (S. 3). Eine umfangreiche Monographie über die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis fehlte bislang im deutschen Sprachraum, und Marion Fürst hat sich allein schon durch das Sammeln und Verwerten der verstreuten Quellen, die sie mit den Ergebnissen aus der Sekundärliteratur verbindet, Verdienste erworben. Es gelingt ihr, die musikalische Betätigung von Maria Theresia Paradis in den Entstehungs-, Lebens- und Sozialkontext einzubetten und dadurch verständlich zu machen.

Als 24-Jährige trat Paradis eine fast dreijährige Vortragsreise an, obwohl Zeitgenossen

schon Frauen ohne Behinderung vor dem Reisen warnten, da es ihnen als weibliche Wesen an „Selbständigkeit und Festigkeit des Charakters“ gebreche. Mit Hilfe des Stammbuchs der Künstlerin, in das sich viele Berühmtheiten eintrugen, sowie verstreuter zeitgenössischer Zeitungs- und Einzelberichte wird die Tournee nachvollzogen und mit Informationen über die kulturelle Situation in den jeweiligen Städten verbunden. In Wien entwickelte Paradis nach ihrer Rückkehr eine rastlose Konzerttätigkeit vor allem im eigenen Heim, und die Gründung einer Musikschule für junge Frauen war 1808 eine absolute Neuheit. Auf die phantasievolle Ausschmückung ihrer Person in Romanen und Filmen, über die Fürst in einem gesonderten Abschnitt referiert, könnte man verzichten, nicht dagegen auf die Besprechung ihrer Musikwerke, die behutsam und kenntnisreich vorgenommen wird. Die bevorzugte kleine Liedform, das Streben nach Natürlichkeit, die Bescheidenheit: Das klingt alles traditionell weiblich. Eine genderspezifische Einschätzung wäre aber angesichts des Sonderstatus der Blindheit und des nur bruchstückhaft erhaltenen Schaffens wohl eher spekulativ, und so hält sich die Autorin in dieser Hinsicht klug zurück. Es bleibt der Eindruck von einer hochbegabten Musikerin, die ihre Möglichkeiten bis zum Äußersten ausschöpfte und mit Liedern, Klavierfantasien und Singspielen Beachtliches schuf. Einige Autoren, die im Text erwähnt werden, fehlen im Literaturverzeichnis; insgesamt kann die hier vollzogene Verlagerung des Blicks von einer ausschließlichen Werkgeschichte auf eine Geschichte kulturellen Handelns als durchaus gewinnbringend bezeichnet werden.

(März 2006) Eva Rieger

Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Beatrix BORCHARD und Rainer CADENBACH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2003. XI, 482 S., Abb., CD-ROM (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 18.)

Jüngere Musikforscher/-innen haben erkannt, dass moderne Gesellschaftstheorien in der Nachfolge der Aufklärung die Bedeutung