

einher, dass die notwendigerweise „subjektive Interpretation des Quellenmaterials durch den Biographen [...] keinen Mangel an Objektivität“, sondern des Biographen „vornehmste Aufgabe“ (S. 102) darstelle.

Erhellend im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Literarizität ist auch der Beitrag von Bernhard Jahn über „Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien“. Grundlage für das um 1750 einsetzende Interesse an Musikerautobiographien waren, so Jahn, „anthropologische Umbauten“, die sich sowohl im autobiographischen Schreiben als auch im Roman (vor allem im Bildungsroman) niederschlugen. Hinzu kam ein durchaus nicht unumstrittenes Verhältnis beider Gattungen zur „Historie“: Jahn betont, dass „der Roman vom Selbstverständnis der Autoren her und von den Einteilungskategorien des Buchmarktes aus betrachtet zum Bereich der ‚Historie‘ gezählt wurde“ (S. 126) und gibt dazu Beispiele aus dem Bereich der Musiker-Romane und -Autobiographien von Johann Beer und Wolfgang Caspar Printz.

Mit dem schwierigen Genre der Musikeranekdoten – schwierig, da ebenso populär und anschaulich, wie wissenschaftlich fragwürdig – setzt sich Konrad Küster in seinem Beitrag auseinander. Küster fordert auf, sich sachlich mit diesem Texttypus auseinander zu setzen, und reklamiert dazu ein „methodisch verlässliches Instrumentarium für die Arbeit mit Anekdoten“, die er bezeichnenderweise in Anlehnung an geschichtswissenschaftliche Studien entwickelt und am Beispiel des Bach-Nekrologs erprobt. „Der Erfolg des Verfahrens“, so Küster resümierend, „ist stets davon abhängig, ob es gelingt, im jeweiligen Bericht die Perspektive und das Anliegen des Schreibers zu erkennen, und ob ein historiographisch verwertbarer Kern von den rein intentionalen Elementen getrennt werden kann“ (S. 155).

Die drei herausgegriffenen Beispiele zeigen, wie ergiebig eine biographische Forschung sein kann, die sich auf die verschiedenen Textarten einlässt, ohne sie zuvor an den ohnehin inzwischen zu Recht angezweifelte Messlatten von Subjektivität versus Objektivität, von Literarizität versus Wissenschaftlichkeit anzulegen, wie wichtig dabei aber auch Kontextualisierung und vor allem der Dialog mit anderen, in biographi-

scher Forschung bereits weiter fortgeschrittenen Disziplinen ist.

(Oktober 2005)

Melanie Unseld

TINA HARTMANN: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. X, 583 S. (Hermæa. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 105.)

*Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Ulrike KIENZLE und Adolf NOWAK. Schliengen: Edition Argus 2003. 414 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 5.)

Johann Wolfgang Goethes Ambitionen als Musiktheaterdichter, die Bedeutung der Musik und musikalischer Einlagen für sein Theater-schaffen sind in den letzten Jahren in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gelangt, wenngleich zumeist der Literaturwissenschaft und Germanistik. Aus dieser Perspektive nähert sich auch Tina Hartmann dem Thema, allerdings auf eine sehr gründliche und umfassende Art und Weise. In elf Kapiteln geht sie zunächst auf die historischen Voraussetzungen (Opernformen und ihre Verbreitung in Goethes Umfeld) ein, behandelt dann zunächst die frühen Singspiele des Dichters, ehe sie sich dann ausführlich mit Goethes Verhältnis zur Opera buffa und der „Großen Oper“ auseinandersetzt und schließlich auch auf musiktheatralische Elemente in *Faust I* zu sprechen kommt. Die Autorin zeigt dabei in ihren Ausführungen eine profunde Sachkenntnis und weiß sich, wenn sie über den literaturhistorischen Rahmen hinaus musiktheaterhistorische Sachverhalte erläutert, zumeist vor den Gefahren des fachfremden Terrains zu schützen. Problematisch wird es lediglich dann, wenn Fachfremdheit und verkürzende Darstellung musikhistorischer Zusammenhänge zusammenkommen: Hartmanns Ausführungen zu Paërs *Camilla* (S. 297) sind vermutlich für den Literatur- wie Musikhistoriker gleichermaßen unverständlich, weil hier analytische Einzelheiten zum Werk aus ihrem Kontext herausgerissen werden und deshalb für den Leser kein schlüssiges Bild ergeben. Darüber hinaus gibt es hin und wieder terminologische Ungereimtheiten: „Eroicomico“, Goethe durch Giovanni Paisiello und Giambattista Castis *Re Teodoro*

in *Venezia* als Terminus vertraut, ist z. B. nicht gleichbedeutend mit „semiserio“ (S. 302), und dass *Der Zauberflöte zweyter Theil* etwas mit der französischen „grand opéra“ zu tun haben soll (S. 299), ist wohl auch ein terminologisches Missverständnis. Dennoch sind solche Details eher dem Problem geschuldet, dass eine Untersuchung wie die vorliegende notgedrungen auch in für die Autorin fachfremde Bereiche vordringen muss. Besonders hervorgehoben sei hingegen die sehr gute Lesbarkeit der Publikation, die u. a. darauf zurückzuführen ist, dass sich Tina Hartmann einer klaren, schnörkellosen Sprache bedient und auf neumodisches Wortgeklingel verzichtet. Eine umfassende Bibliographie und ein sehr gut aufgeschlüsselter Index runden das Buch ab.

Thematisch weiter gefasst ist der Tagungsbericht *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. In zwanzig Beiträgen nähern sich Autoren aus Musik- und Literaturwissenschaft, die hier nicht alle einzeln erwähnt werden können, musikalischen Aspekten des Schaffens Goethes, von seiner Freundschaft zu Philipp Christoph Kayser (Norbert Miller), über seine Pläne zu einer Tonlehre (Claus Canisius) zu Vertonungen seiner Lyrik (Walter Salmen) und Musiken zu seinen Schauspielen (Sieghart Döhring). Ein Beitrag von Dieter Borchmeyer befasst sich ferner mit musikalischer Thematik und Dramaturgie des *Faust*. Gruppieren werden die Aufsätze nach den Bereichen „Goethes Musikästhetik“, „Goethes Dichtungen für Musik“, „Goethes Lyrik in Vertonungen“ und „Faust in der Musik“, wobei die erste und dritte Gruppe mit jeweils sechs Artikeln umfangreicher als die anderen beiden ausfallen. Eine gute Einführung von Peter Cahn zu Goethe und dem Frankfurter Musikleben seiner Zeit gibt dem Leser den Einstieg in die Thematik. Die von Cristina Ricca erstellte Auswahlbibliographie zu den abgehandelten Themenbereichen sowie ein Personen- und Werkregister vollenden diese sehr informative und gelungene Publikation. Gelungen auch deshalb, weil sie in Satz und Covergestaltung ein editorisch ansprechendes Erscheinungsbild hat, wie es heute – leider – nicht mehr die Regel ist.

(Dezember 2005)

Daniel Brandenburg

MAYNARD SOLOMON: *Mozart. Ein Leben. Aus dem Amerikanischen von Max WICHTL*. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 618 S., Abb., Nbsp.

1995 wurde die voluminöse Studie erstmals in den USA publiziert, und die Resonanz reichte damals von Ablehnung bis zu Begeisterung. Der Grund ist einsichtig. Einerseits bietet Solomon einen narrativen Faden, der die Lektüre vergnüglich macht; andererseits ist manche spekulative Schlussfolgerung wissenschaftlich anfechtbar. Der Autor bietet einen chronologischen Durchgang durch Mozarts Leben, listet die Kompositionen auf und fügt Kapitel ein, die sich mit einzelnen musikalischen Aspekten befassen und in denen er zeigen will, wie sich die Werke Mozarts von der unterhaltenden Ebene bis hin zu höchster subjektiver Aussagekraft entwickeln.

In der Lebensschilderung nimmt Leopold Mozart eine zentrale Stellung ein. Er gilt als ein kaltherziger Patriarch, der Wolfgang als „Instrument der väterlichen Ambitionen“ begriff, der „das Bild seines Sohnes als Ideal eines aufklärerischen Experiments entwarf“, auf das er „seine eigenen Zurückweisungen projizierte“ (S. 7, 10, 214). Alle Stationen in Wolfgangs Leben werden aus der Perspektive des Vater-Sohn-Konflikts beleuchtet: ob Mozarts Reise mit der Mutter, der Weggang aus Salzburg, wobei Wolfgang „den Schleier des Erzbischofs zerrissen und dahinter die Gesichtszüge des Vaters entdeckte“ (S. 245), oder die Heirat. Zweifellos war Leopold autoritär, und es wäre falsch, ihn fortwährend entlasten zu wollen, wie das beispielsweise Ruth Halliwell in ihrer großen Untersuchung *The Mozart Family* (1998) tut. Doch war er eben auch ein hochgebildeter Pädagoge, der seine Kinder liebevoll und nachsichtig erzog und die Familie geschickt über alle Klippen des Lebens führte. Solomon findet Leopolds Mahnungen an Wolfgang 1777 wegen der Geldausgaben „überzogen“, dabei hatten Ehefrau und Sohn auf ihrer Reise in drei Monaten mehr als sein Jahreslohn ausgegeben. Man fragt sich, warum Nannerl ihren Schuldbrief über 50 Gulden einlöste, wenn Leopold große Ersparnisse besaß, wie der Autor behauptet. Überhaupt reiht sich Solomon in die Kritiker Nannerls ein, die ihr nachsagen, Wolfgang mit negativen Bemerkungen über seine Ehe geschadet zu haben (S. 14) – trotz der Tatsache, dass diese nicht in ihrer Handschrift