

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 Jahresalar 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

geschrieben wurden –, eine Bemerkung, die übrigens schon längst korrigiert wurde. Aus dieser falschen Annahme heraus wird ein Zerwürfnis zwischen den Geschwistern konstruiert, das die Quellen nicht hergeben und das sich auch angesichts der unermüdlichen Tätigkeit Nannerls für das Werk ihres Bruders nach seinem Tod nicht belegen lässt. Die Eheschließung Wolfgangs mit Constanze hat mitnichten „die Familienbande endgültig und heillos zerrissen“ (S. 9); Wolfgang war somit keineswegs der Schwester „entfremdet“ oder vom Vater „verstoßen“ (S. XII).

Ebenso problematisch wie der Versuch, dem Vater-Sohn-Verhältnis mit Freud'scher Psychoanalyse beizukommen, ist es, die Mentalitäten und Verhaltensweisen einer vergangenen Epoche zu analysieren, ohne deren historische Bedingtheit zu berücksichtigen. Solomon bezeichnet Mozarts einzig erhaltenen Brief an die geliebte Aloysia als „gezwungen und nichtssagend“ (S. 166). Wolfgang wählte freilich eine andere Sprache als die der Bäsle-Briefe, doch im 18. Jahrhundert wurde zwischen den Schichten unterschieden, und das Bäsle stufte er gesellschaftlich niedriger ein. Wenn der Autor über Mozarts „fäkalen Universum“ sinniert und die Zoroaster-Rätsel mit einem in sexuelle Untiefen führenden Sinn versieht (S. 333 ff.), fehlt ein historischer Bezug zum Umgang mit der Sexualität im 18. Jahrhundert. Zugunsten des interessierten Laien, der sich mehr für eine solide Erzählung als für die historische Wahrheit interessiert, wird die Historisierung zu oft durch die Psychologisierung ersetzt.

Bei den Abhandlungen zu Wolfgangs Kompositionen stört die Phantasie des Autors nicht, und man liest die Analysen gerne angesichts der Tatsache, dass jede Auseinandersetzung mit dem Schaffen Mozarts eine „Annäherung“ (Knepler) bleiben muss. Solomon deutet das Material mit akribischem Wissen aus und liefert scharfsinnige Ergebnisse. Es liegt insgesamt eine Studie vor, die Anregendes enthält, in der sich der Autor aber durch überzogene Theorien selbst fast um den Kredit seiner beachtlichen Forschungsleistung bringt.

(Januar 2006)

Eva Rieger

CORINNA LEMM-MIRSCHER: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel.“ *Das Frauenbild in der literarischen Rezeption der Opern W. A. Mozarts*

*und seiner Librettisten. Ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. XIV, 346 S. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 41.)*

Die kritische Richtung der vorliegenden Untersuchung wird bereits durch die Wahl von Sarastros Worten für den Titel signalisiert. Nach der europäischen Aufklärung beherrscht die Geschlechterdifferenz als zentrales Strukturprinzip zunehmend die Opernbühne und beansprucht auch in der literarischen Rezeption einen dominierenden Raum. Die Autorin unterbreitet die Librettoanalyse aus theaterwissenschaftlicher Sicht und macht sie zum Hauptgegenstand ihrer Studie. Damit setzt sie neue Akzente, denn in der musikfachlichen Betrachtung wird das Libretto in der Regel der Musik untergeordnet. Gewiss – als Theaterwissenschaftlerin kann sie beispielsweise die Diskussion darüber, ob Mozart die Arie „Come scoglio“ in *Così fan tutte* „ernst gemeint“ hat (S. 78), nicht kennen, doch präsentiert sie eine Fülle literarischer Materialien, die zeigen, wie sehr sich die Vorurteile in Bezug auf die Geschlechtscharaktere mit ihren stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit bis in die heutige Zeit hinein gehalten haben und die Rezeption der Frauenfiguren in den Mozart-Opern bestimmen. In *Così fan tutte* sind es die Frauen und nicht die Männer, die moralisch verurteilt werden – weibliche Untreue galt als besonders verwerflich. In *Don Giovanni* überwiegt die Bewunderung für den erotisch potenten, einzigartigen Mann, und daher wird die Fixierung der Frauen auf den Mann idealisiert. Und auch die in der *Zauberflöte* enthaltenen Weiblichkeitsbilder werden so interpretiert, dass sie in die gängige Vorstellungswelt der Rezipienten hineinpassen. Lemm-Mirschel zeigt aber auch, dass vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts andere Ansichten hinzugetreten sind, die die alten Vorurteile durchschauen und durchkreuzen und dem Libretto – und den Frauen – Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Bei solchen Untersuchungen ist die Gefahr gegeben, dass methodisch einem Zirkelschluss gehuldigt wird: Wer nach Negativem sucht, wird fündig. Dessen ist sich die Autorin durchaus bewusst. Sie versteht ihre Studie daher als einen Ausschnitt aus einem Diskurs, der allerdings auf übergreifende Diskursstrukturen hinweist, denn sie orientiert sich am Bekanntheitsgrad der von ihr analysierten Texte (E. T. A. Hoffmann,