

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,

Kierkegaard, Felsenstein u. a.). Verwunderlich ist die Einseitigkeit, mit der die Frauenfiguren über die Jahrhunderte hinweg durchdekliniert wurden. Mozart selbst hat eine weitaus stärkere Ambivalenz einkomponiert, die in der Rezeption zu verschwinden drohte. Die Untersuchung ist insofern auch für Musikinteressierte lesenswert, da sie das Bewusstsein für versteckte Ideologien schärft, die der scheinbar sachlichen Wissenschaft eingeschrieben sind.
(Januar 2006) Eva Rieger

Nineteenth-Century Music. Selected Proceedings of the Tenth International Conference. Hrsg. von Jim SAMSON und Bennett ZON. *Aldershot u. a.: Ashgate 2002.* 396 S., Abb., Nbsp.

Der Konferenzbericht, eine Auswahl der 1998 in Bristol vorgetragenen Referate, enthält siebenzehn Beiträge, die in sechs Abschnitte eingeteilt sind: „Philosophy of Music“ – vertreten mit einem Beitrag zur grundlegenden Frage „Musical Meaning?“ aus philosophischer Sicht –, „Wagner“, „Liszt“, „Mediating Music: Creating, Collecting and Publishing in Nineteenth-Century France“, „Music and Nation“ sowie „Women and Music“. Querverbindungen sind bei einer solchen thematisch offenen Tagung, von der hier „a wide cross-section of the papers“ (Klappentext) vorliegt, kaum zu erwarten, sieht man von den Wagner-Bezügen in zwei der Liszt-Beiträge einmal ab. Allenfalls ist insgesamt bei den werkbezogenen Untersuchungen eine zunehmende Tendenz zu interdisziplinären Ansätzen unverkennbar, die mehr und mehr die musikimmanente Analyse verdrängt. So spürt Anna Harwell Celenza den ikonographischen Inspirationsquellen zu Liszts *Totentanz* nach und versucht anhand der Werkstruktur, ihrer Genese und ihrer Veränderungen in den verschiedenen Fassungen nachzuweisen, dass in der Komposition zwei gegensätzliche Todesdarstellungen, Hans Holbeins Holzschnittfolge *Totentanz* wie auch das lange Zeit Andrea Orcagna zugeschriebene Fresco *Trionfo della morte* (recte: von Francesco Traini oder Bonamico Buffalmacco), ihre konkreten Spuren hinterlassen haben. Annetta Fauser dagegen zeigt sehr eindringlich, wie stark die musikalischen Vor- und Aufführungen der Pariser Weltausstellung 1889 als Teil einer nationalen Politik zu sehen sind, die auf Wiedergewinnung politischer, wirtschaftlicher und

kultureller Macht ausgerichtet war. Auch die beiden anderen Beiträge der Frankreich-Sektion, Andrea Musks „Regionalism, *Latinité* and the French Musical Tradition: Déodat de Séverac's *Héliogabale*“ sowie Clair Rowdens „*Hérodiade*: Church, State and the Feminist Movement“, stellen die politisch-gesellschaftlichen Implikationen der beiden behandelten Bühnenwerke heraus.

Im Falle Wagners hat dagegen der außermusikalische Blickwinkel in der überbordenden Literatur jahrelang derart stark dominiert, dass sich die Autoren nun wieder vermehrt der Musik selbst zuwenden, wenngleich – und hier kommt der interdisziplinäre Aspekt wieder zum Zug – unter besonderen Fragestellungen. Roger Scruton bemüht sich um eine Apologie der Wagner'schen Helden, exemplifiziert an Siegfried („The Trial of Richard Wagner“), und Thomas S. Grey analysiert die dritte Szene im zweiten Aufzug von *Siegfried* – in der der ‚hellhörig‘ gewordene Titelheld Mime erschlägt – im Hinblick auf den Wagner'schen Begriff der Ursprache. Der Diskussion um den Ursprung des „Tristan-Akkordes“ zwischen Liszts Lied *Ich möchte hingehn* und Wagners Musikdrama nimmt Alexander Rehding insofern die Brisanz, als er nachzuweisen versucht, dass es sich bei Liszts nachträglichem Einbau des „Tristan-Akkordes“ nicht um ein bloßes Zitat, sondern um eine der Textinterpretation des Liedes entsprechende Anspielung handelt. James Deaville belebt die Erforschung der Kontroverse um Liszts Konzeption der Programmmusik durch die differenzierte Interpretation bekannter und weniger bekannter Quellen.

Während die Beiträge des fünften Teils *Nationales* in sehr spezifischen Fragestellungen untersuchen (Urheberrecht im Preußischen Gesetz von 1837, Rezeption des „Böhmischen Streichquartetts“ in Wien, britische Musikgeschichtsschreibung), verdient vor allem der Schlussartikel von Harald Krebs über die Beziehungen von Josephine Lang zu den Schumanns besondere Beachtung. Der Autor kann hier u. a. nachweisen, dass die Komponistin die Eingriffe Robert Schumanns in ihrem Heine-Lied *Traumbild* zur Publikation in der Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* (November 1838) bei der späteren Überarbeitung für die eigene Veröffentlichung als Opus 28, Nr. 1 (1856), bewusst negierte.
(Dezember 2005) Peter Jost