

der Kategorien „passion“, „raison“ und „sensibilité“ zurückgegriffen werden kann, ist die italienische Theorie diesbezüglich blanko. Die ästhetische Diskussion muss somit an den Werken selbst stattfinden, was die vorliegende Arbeit in exemplarischer Weise realisiert.

Das Buch erfuhr autorseitig eine gewissenhafte Redaktion, ganz wenige Fehler (z. B. im Zitat auf S. 137: „superbe sommeil“, oder S. 200, recte: 1692) sind zu verzeichnen. Zudem lässt das größere Hochformat des sehr gut ausgestatteten Bandes ausreichend Platz für die Wiedergabe von Musikbeispielen. Dem Anspruch, den der Verlag in puncto Design und Ausstattung erhebt, steht indes kein ebensolcher hinsichtlich eines „style sheet“ gegenüber, zumindest ist diesbezüglich keine konsequente Umsetzung zu konstatieren. Über die Gestaltung von Kapitel- und Abschnittgestaltung lässt sich geschmacklich streiten, über die stringente Auszeichnung dramatisch-poetischer Strukturen allerdings nicht. So fällt beispielsweise die originale Vergestalt dem Design auf S. 226 (linke Spalte) ebenso zum Opfer wie eine systematische Auszeichnung des Dramentextes: einmal mit ‚guillemets‘ vor der Bühnenfigur (S. 145), einmal mit solchen danach (S. 293), einmal ganz ohne Auszeichnung (S. 219–221). Überhaupt hätte man den dramatis personae (wie üblich) eine eigene Zeile (in Kapitälchen) gönnen können. Das Primat des Designs steht hier quer zu den Darstellungsmodi einer musikalischen Textphilologie.

(September 2011)

Thomas Betzwieser

IAN WOODFIELD: *The Vienna Don Giovanni*. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XVII, 214 S., Abb., Nbsp.

Die genauere Erforschung der italienischen Opernpraxis des 18. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zu einer Veränderung der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des einzelnen Opernwerks geführt. Das musikalische Bühnenwerk als „work in progress“, als mobiles Gefüge, das an immer neue Aufführungsbedingungen angepasst wird und damit

ständig seine Werkgestalt verändert – das war eine Erkenntnis, die sich erst ihren Weg bahnen musste, weil sie mit dem Gedanken eines Kunstwerks, das von nur einem einzigen schöpferischen Willen hervorgebracht wird, nicht so recht zusammenpassen will. Bei Komponisten wie etwa Wolfgang Amadeus Mozart, deren Operschaffen in Autographen und nicht bloß in Abschriften Dritter überliefert ist, fällt es zudem besonders schwer, den Prozesscharakter als gattungsimmanent anzuerkennen, da die Niederschrift von eigener Hand bestens geeignet ist, als einzig wahre Dokumentation eines präsumptiven allein gültigen Schöpferwillens angesehen zu werden. Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass die eigenhändige Niederschrift nur der Ausgangspunkt für einen Prozess ist, im Verlauf dessen es eine Vielzahl von Veränderungsstadien gibt, von denen möglicherweise die meisten als ebenso „authentisch“ gelten können wie die autograph fixierte Fassung, weil sie mit dem Einverständnis und/oder der tätigen Mitwirkung des Komponisten selbst hergestellt wurden.

Ian Woodfield stellt für die Überlieferung des *Don Giovanni* und seiner „Wiener Fassung“ zwei unterschiedliche Träger fest: Auführungsmaterialien, die durch den Gebrauch beständiger Veränderung unterworfen waren, und kommerzielle Kopien, die demgegenüber wiederum nur eine Momentaufnahme darstellen, da sie ein Bearbeitungsergebnis abbilden, ohne dass einzelne Schritte der Bearbeitung nachzuvollziehen wären.

Zunächst beschreibt der Autor ausführlich die Prager Fassung, ihre musikalischen „fingerprints“ sowie das Stemma der Auführungsmaterialien und Überlieferungspartituren. Dann wendet er sich dem Wiener *Don Giovanni* und den verschiedenen Quellen zu, die dieser Wiener Aufführungsserie zugeordnet werden können. Hier wird deutlich, dass auch diese Oper ein „work in progress“ war, dessen Wandlungen nicht mit der Wiener Premiere abgeschlossen waren. Woodfield weist in diesem Zusammenhang u. a. auf einen Wechsel im Ensemble des Burgtheaters hin,

der diesen Prozess befördert hat: Die Aufführungen, die Ende der Saison im Februar 1788 stattfanden, wurden wahrscheinlich noch durch das vorjährige Ensemble, die nachfolgenden, die nach Ostern (Ende März) begannen, von einer durch neue Kräfte veränderten Besetzung gesungen – ein Umstand der Eingriffe in den Notentext notwendig machte. So stellt sich, wie Woodfield betont, auch die Fassung für Wien als interaktiver Prozess zwischen Darstellern, Publikumsreaktion und Komponist dar.

Ausführlich erörtert Woodfield ferner die Probleme zwischen Oper als „work in progress“ einerseits und Anforderungen einer gedruckten Ausgabe, die sich auf eine „Momentaufnahme“, eine Fassung, die vielleicht nur einen Abend gespielt wurde, festlegen muss. In diesem Zusammenhang widerlegt die Studie die trotz allem noch weit verbreitete teleologisch geprägte Vorstellung vom Opernwerk, das im „Rohzustand“ entsteht und durch Veränderungen zur Perfektion geführt wird. Entsprechend kritisch analysiert Woodfield die herausgeberischen Entscheidungen der Edition des *Don Giovanni* im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe: Der Prager Notentext wird hier als Haupttext dargeboten, während die Wiener Varianten im Anhang abgedruckt sind. Woodfield weist darauf hin, dass diese Reihung nicht der Rezeptionsgeschichte der Oper folgt, wohl aber aus editorischer Sicht hilft, eine knifflige Frage zu umgehen: Die Wiener Materialien weisen nach seiner Einschätzung zu viele Unsicherheiten auf, als dass es den Herausgeber möglich gewesen wäre, eine klare Fassung letzter Hand zu definieren, die die Wiener Fassung im teleologischen Sinne als Vollendung des Werks hätte erscheinen lassen können.

Der letzte Teil des Buches beschäftigt sich mit der Verbreitung der Wiener Fassung und der Rezeption des *Don Giovanni* in vielfältigen, unterschiedlichen Bearbeitungen bis ins 19. Jahrhundert hinein, ein Anhang mit zahlreichen Tafeln gibt ergänzend zum Text einen Überblick über quellenkritische Details.

Woodfields Buch ist eine akribische, fundierte philologische Studie, die jüngste

Erkenntnisse der Opernforschung in ihre Betrachtungen einbezieht und an einem prominenten Exemplum sicher geglaubte Prinzipien der musikalischen Edition in Frage stellt. Eine überaus anregende Lektüre für jeden, der sich mit der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts beschäftigt.

(August 2011)

Daniel Brandenburg

*PETER WOLLNY: „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sarah Levy und ihr musikalisches Wirken. Mit einer Dokumentensammlung zur musikalischen Familiengeschichte der Vorfahren von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2010. 145 S. (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption. Band 2.)*

Die Bach-Überlieferung ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie die selektive Perspektive auf öffentliche Tradierungsformen und der Blick auf den ‚großen Einzelnen‘ zu historischen Verzerrungen führen – umso mehr, als die Geschichte Johann Sebastian Bachs als eines der ‚ganz Großen‘ der Musik den Weg bis ins Alltagsbewusstsein vieler Menschen gefunden hat. Zum bürgerlichen Bildungswissen gehört etwa die von der älteren Bachforschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete Auffassung, die Aufführung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy im April 1829 sei eine Pioniertat gewesen, die die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts auslöste und die post mortem gänzlich in Vergessenheit geratene Musik des Thomaskantors wiedererweckte. Nun hängt es zweifellos auch mit der für die Musikpflege außerhalb höfischer oder städtischer Institutionen prekären Quellenlage zusammen, wenn den Hinweisen auf die privaten Netzwerke, in die diese Pioniertat eingebunden war und in denen die Musik Johann Sebastian Bachs kontinuierlich gespielt wurde, nicht nachgegangen wurde. Bereits in den 1990er Jahren hat Peter Wollny indessen mit zwei beeindruckenden Arbeiten gezeigt, dass es mit entsprechendem Erkenntnisinteresse und philologischer