

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

Akribie möglich ist, Spuren zu lesen, die nicht nur nicht gelegt, sondern auch tendenziell verwischt wurden. Seine Studie zum musikalischen Wirken Sara Levys basiert auf diesen älteren Aufsätzen, in denen er die heute in alle Welt verstreute Musikaliensammlungen von Felix Mendelssohn Bartholdys Großtante sowie weiterer Mitglieder der Familie des königlich preußischen Hoffaktors Daniel Itzig und seiner Frau Mirjam, geb. Wulff, teilweise rekonstruieren konnte. Das Wiederauftauchen des Musikarchivs der Berliner Singakademie ermöglichte es nun, diese Arbeiten zu erweitern und durch bisher in Familienbesitz befindliche Dokumente über Sara Levys Wirkungskreis und Lebensgeschichte bedeutend zu ergänzen. Nicht zuletzt der langwierige Prozess der Spurenlese weist quasi nebenbei auch auf den besonderen historiografischen Wert der vorliegenden Studie hin, denn er macht exemplarisch deutlich, wie sehr unser Geschichtsbild vom ersten Moment an davon bestimmt ist, welche kulturellen Praxen welcher Akteure erinnerungswürdig erscheinen und in Gestalt von Papier und Tinte Spuren hinterlassen, die am Ende auch für lesenswert befunden werden. Auch der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufflammende Antisemitismus dürfte dazu beigetragen haben, dass die Berliner Singakademie keinen großen Wert darauf legte, Sara Levy als einer ihrer besonders exponierten jüdischen Protagonistinnen für die Gabe eines bedeutenden Bestandes von Handschriften und Drucken von Musik aus dem 18. Jahrhundert ein allzu sichtbares Denkmal zu setzen. Umso bemerkenswerter sind die musikästhetischen und wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge, die Peter Wollny durch die Auswertung seiner Quellen deutlich macht, zeigen sie doch, wie wesentlich die spezifische musikalische Praxis innerhalb des Akkulturationsprozesses jüdischer Bürgerfamilien im friederizianischen Berlin zur bis heute wirksamen Verankerung jenes Kanons der ‚klassischen Instrumentalmusik‘ beigetragen hat, der von Bach über Haydn und Mozart zu Beethoven führt und eng mit der Konstituierung deutscher nationaler Identität verbunden war. Das Ideal des ‚singenden Spiels‘ für den

neuen Instrumentalstil der Empfindsamkeit und seine Rückbindung an die ästhetischen Prämissen des von der Berliner Musiktheorie um Johann Philipp Kirnberger propagierten „reinen Satzes“ erweist sich als Ergebnis einer im Rahmen des jüdischen Akkulturationsprozesses spezifischen Bach-Rezeption, die nahegelegener Weise den Instrumentalwerken des Thomaskantors den Vorzug vor seinen Vokalwerken gab und wohl auch die Utopie einer Kultur- und Sprachbarrieren überwindenden unmittelbaren Sprache der Musik barg. Wenn die Söhne Bachs, die von Sara Levy und ihren Geschwistern als Vertreter dieses Ideals besonders gefördert wurden, in den darauf basierenden Kanon auch letztendlich nicht aufgenommen wurden, so bleibt es ein besonders denkwürdiges Ergebnis von Wollnys Studie, dass gerade jüdische Frauen als wichtigste Protagonistinnen der Musikpflege in ihren Familien eine Ästhetik prägten, die im Nachhinein mit den Attributen des „Ernstens“, „Deutschen“ und „Männlichen“ belegt wurde.

Darüber hinaus ist Wollnys Studie auch hinsichtlich der Bedeutung der privaten Musikpflege für die beginnende Institutionalisierung des Musiklebens um die Wende zum 19. Jahrhundert von großem Wert. Durch die Berücksichtigung auch der bis heute nahezu gänzlich unbekanntesten Familienmitglieder wie etwa Sara Levys älterem Bruder Benjamin Itzig und seiner Frau Zippora, den Vergleich ihrer Sammlungsschwerpunkte und der daran erkennbaren musikalischen Praxen werden die von den Familienmitgliedern unterhaltenen Netzwerke geselligen Musizierens – von den „Fliesschen Konzerten“ der ältesten Itzig-Tochter Hanna und ihres Ehemannes Joseph Fließ bis hin zum Engagement Fanny von Arnsteins, geb. Itzig, bei der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – mosaikartig sichtbar. Bemerkenswert ist dabei auch, wie sehr die mit der Person Sara Levys zumeist assoziierte Bewahrung des Alten mit dem Interesse am aktuellen Musikleben einherging, und zwar über die aktive Förderung der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach hinaus bis hin zu Wolfgang Amadeus

Mozart, dessen Witwe sie während einer der Aufführung der Werke ihres Mannes gewidmeten Konzertreise unterstützte. Eine Fortsetzung solchen Engagements findet sich in den musikalischen Geselligkeiten im Hause Mendelssohn, ablesbar etwa aus den Berichten von Sara Levys Nichte Lea Mendelssohn über das Repertoire der speziell für den Sohn eingerichteten frühen Sonntagsmusiken. Hier wird der Verdienst der Studie für die Mendelssohn-Forschung deutlich: Felix Mendelssohn Bartholdys Ästhetik und Fanny Hensels Wirken im Rahmen privat-öffentlicher musikalischer Geselligkeit sind erst vor dem Hintergrund der Musikpflege der Familie mütterlicherseits ganz zu erfassen – ein Umstand, der auch in jüngeren Veröffentlichungen zu wenig Beachtung findet.

Nicht zuletzt ist Wollnys Buch mit mehreren Faksimiles von Musikhandschriften aus dem Besitz der Familie Itzig und Bilddokumenten sowohl zu den Orten als auch den Personen, die das Netzwerk der frühen Berliner Bach-Pflege bildeten, nicht nur anschaulich gestaltet, sondern bietet mit dem Abdruck der erweiterten Listen der Musikaliensammlungen aus dem Besitz der Familie Itzig sowie der neu aufgefundenen Dokumente zu Sara Levys Biografie und Wirken auch eine Quellensammlung, die weiteren Forschungen über die nach wie vor lückenhaft bekannte private Musikpflege förderlich sein können.

(August 2011)

Cornelia Bartsch

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 3: August 1832 bis Juli 1834. Hrsg. und kommentiert von Uta WALD unter Mitarbeit von Juliane BAUMGART-STREIBERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 808 S.*

Der dritte Band der Mendelssohn Briefausgabe ist zugleich der erste nach den Reisebriefen, die durch die seit 1861 mehrfach aufgelegten Teil-Editionen von Paul Mendelssohn Bartholdy sowie durch die Neuedition von Felix Sutermeister aus dem 20. Jahrhundert wohl zu den bekanntesten Mendelssohn-

Briefen überhaupt gehören. Er umfasst nun die Zeit nach der „Grand Tour“, in der Felix Mendelssohn Bartholdy die ersten konkreten Schritte in die musikalische Professionalisierung im Sinne einer Anstellung in öffentlichen Institutionen des Musiklebens unternahm und hier sogleich Bewährungsproben zu bestehen hatte: die Ablehnung seiner Bewerbung um die Nachfolge Carl Friedrich Zelters als Direktor der Berliner Sing-Akademie, die Übernahme der Leitung der Rheinischen Musikfeste im Frühjahr 1833, die Erfüllung von Kompositionsaufträgen für die London Philharmonic Society, die seine dritte und vierte London-Reise mit sich brachten, und schließlich den Beginn seiner Anstellung als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Das Vorwort von Helmut Loos ist Mendelssohns künstlerischer Entwicklung entlang diesen Stationen gewidmet, und die bereits aus den ersten beiden Bänden bekannte tabellarische Übersicht ordnet die Briefe den entscheidenden Ereignissen der Karriereschritte zu. So hilfreich dies ist, wenn man die Briefe als „Steinbruch“ zur Erlangung entsprechender Informationen benutzt, so sehr zeigt es doch auch, wie sehr die Edition am Charakter der Textsorte Brief vorbeigeht. Den Netzwerkcharakter der Korrespondenz durch die Linearität der individuellen Entwicklung eines Schreibenden zu ersetzen, der die Briefe quasi ‚eindimensional‘ autorisiert, zerstört die Vielfalt der Bedeutungsschichten, die dem Brief als dialogischer Textsorte eigen ist und die sich durch die Kommentierung kaum vermitteln lässt. Dass auch die künstlerische Entwicklung des Einzelnen innerhalb der Netzwerke, die in brieflichen Korrespondenzen sichtbar werden, indes nicht minder, sondern umfassender zu erfassen ist, haben in jüngerer Zeit mehrere Editionen von Musikerbriefen gezeigt. Zu nennen wären hier insbesondere die Schumann Briefausgabe, in der als erster Band ihrer *Serie II* der *Freundes- und Künstlerbriefwechsel* die Korrespondenzen Robert Schumanns und Clara Schumanns mit der Familie Mendelssohn erschienen sind, oder die Carl-Maria-von-Weber-Briefausgabe, die mittels digitaler Technik polyvalente Lesewege