

richte, die im Verbund mit Libretti und Druckgraphiken wiederum zu den zentralen Quellen der Arbeit zählen. Bevor ein Appendix zehn bis dato unveröffentlichte Dokumente präsentiert und ein Verzeichnis- (Libretti, Literatur) wie Registerapparat (Personen und Orte) folgt, betont das Fazit, dass besonders die Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs Feste auf dem Boden Roms als europaweit wahrgenommenes politisches Kommunikationsmittel nutzte.

Die ausgezeichnet formulierte Arbeit überzeugt durch ihre in der Einleitung gut argumentierten Analysekategorien; ihrem Anspruch, sich an aktuellen kulturwissenschaftlichen Entwicklungen zu orientieren, die in letzter Zeit insbesondere die Sound Studies stark machen, wird sie vollkommen gerecht. Immer vor Augen, interdisziplinär nachvollziehbar zu sein (was sehr gut gelingt), verstrickt sich der Autor nicht in detaillierte Bild- oder Musikanalysen, sondern zeigt mit präzisen Bewertungen, wie politische Botschaften mittels Festapparaten einem Zielpublikum nahegebracht wurden. Ein chronologisches Verzeichnis der Festivitäten (mit einer Übersicht der erhaltenen Quellen) hätte anknüpfende Forschungen erleichtert; dennoch liefern die verankerten Fallbeispiele eine gute Basis für weitere Fragestellungen. Einige benennt Weißmann im Fazit explizit, wenn er bspw. auf „nationale“ Idiome musikalischer Natur eingeht wie die Integration spanischer Tänze in Serenaten. Derartiges wurde im klar an Rom orientierten musikalischen Referenzsystem von den Zeitgenoss:innen mit Sicherheit registriert und regt dazu an, sich mit den (meist weltweit verstreuten) Musikalien dieses Themenfelds intensiver auseinanderzusetzen.

(November 2022)

Andrea Zedler

*MAGNUS TESSING SCHNEIDER: The Original of Mozart's Don Giovanni. London: Routledge 2022. 260 S., Abb. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.)*

Bekanntlich spricht bei einer Buch-Titelwahl nicht nur die Autor:innen-Stimme, sondern in jedem Fall zumindest zusätzlich noch der Verlag mit. Der Markt an Publikationen zu Mozart-Opern allgemein und *Don Giovanni*-Abhandlungen im Speziellen ist dicht besiedelt, wodurch eine Strategie notwendig erscheint, um einzelne Veröffentlichungen ins Scheinwerferlicht zu rücken. Im Band „The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni“ des dänisch-schwedischen Theaterwissenschaftlers Magnus Tessing Schneider geht es zwar auch um die erste Produktion der Oper *Don Giovanni* 1787 in Prag, mindestens ebenso ausführlich werden allerdings die deutschen Übersetzungstraditionen des Werkes im 19. Jahrhundert und die laut Schneider daraus folgenden Konsequenzen für die Aufführungspraxis bis in die heutige Zeit analysiert. Fragestellung und Anliegen macht der Autor gleich zu Beginn des Vorworts deutlich: „Is the title character of Mozart's opera *Don Giovanni* (1787) a charming, non-violent seducer, or is he a ruthless, arrogant rapist and murderer? [...] In fact, there is ample evidence that *Don Giovanni* was *not* portrayed as arrogant and violent on stage originally, [...]: how did the violent, or demonic, image of *Don Giovanni* then come to dominate?“ (S. x). Die Darstellung des ersten *Don Giovanni*, verkörpert durch den italienischen Sänger Luigi Bassi (1766–1825), soll demnach einer bis in die heutige Zeit reichenden und Schneider zufolge missverstandenen Darstellungstradition gegenübergestellt werden (S. 1). Bei der diesbezüglichen Analyse verbindet der Autor die Perspektive eines Theaterwissenschaftlers, der über eine Expertise in der historisch informierten Aufführungspraxis verfügt, mit der eines Kritikers. Diesen originellen Blickwinkel entwickelte

Schneider u. a. als Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Performing Premodernity“ an der Universität Stockholm, in dem ein interdisziplinäres Team aus Wissenschaftler:innen (Theaterwissenschaften, Kostümwissenschaften, Tanzwissenschaften) gemeinsam mit Musikpraktiker:innen (Dirigent, Regisseurin, Choreographin u. a.) zu Musiktheaterwerken des 18. Jahrhunderts forschten und darüber hinaus schwedischen Musiktheaterproduktionen beratend zur Seite standen. Dieser praktisch-theoretische Ansatz findet sich auch in Schneiders Monographie.

Ein zentrales Kapitel des Buches findet sich sogleich zu Beginn: Im 1. Kapitel „Luigi Bassi as Don Giovanni“ entwirft Schneider ein Performance-Profil des Sängers ganz im Einklang mit den Erkenntnissen der neueren Opernforschung (vor allem Brandenburg/Seedorf 2011), derzufolge im 18. Jahrhundert Primedonne und Primouomini auf die Kreation ihrer Rollen dadurch Einfluss nahmen, dass sie speziell für sie konzipiert wurden. Als Theaterwissenschaftler entwirft Schneider keine Stimmprofil-Analyse, sondern eine Performance-Analyse. Hierfür verwendet er sowohl vorschreibende („prescriptive“) Quellen – Libretto und Partitur – als auch beschreibende („descriptive“) – etwa Rezensionen, Zeitungsberichte und (auto-)biographische Darstellungen (S. 18f.). Die Spezifika, die Schneider in diesem Zusammenhang für den Bühnenkünstler Bassi herausarbeitet, klingen plausibel und typisch für einen Primo uomo der Opera buffa des späten 18. Jahrhunderts: Im Fokus stand weniger der virtuose Gesang als vielmehr die Gesamtperformance des Sänger-Schauspielers. Darüber hinaus entdeckt Schneider bei Bassi ein Verschmelzen von deutschen und italienischen Theatertraditionen (S. 31), was ebenfalls nicht untypisch für die Darstellungskunst Wiener und Prager Sänger:innen dieser Zeit war.

Die sechs folgenden Kapitel führen durch verschiedene Episoden der Oper (die Eröff-

nungsszene, die Auftritte der drei Frauen, die Festepisode, die Verkleidungsepisode, die Friedhofsszene, das zweite Finale), wobei es das Anliegen des Autors ist, den inhaltlichen und musikalischen Intentionen der Prager Uraufführung auf den Grund zu kommen und die Einflüsse, die die deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert hatten, aufzuzeigen. Als kreativ und vielfältig kann hierbei die Quellenauswahl und ein sorgfältiges Gegenlesen des Materials hervorgehoben werden. Schneider arbeitet weniger mit dem Notentext, dafür mit u. a. verschiedenen Libretto- und Partiturausgaben, visuellen Quellen, brieflichen Notizen und einigen bisher weniger im Fokus stehenden (auto-)biographischen Darstellungen, etwa den am Ende des 19. Jahrhunderts publizierten Erinnerungen der Dresdener Sängerin und Gesangspädagogin Marie Börner-Sandrini. Zudem scheint Schneider ein äußerst umfangreiches Korpus an Aufnahmen der Oper analysiert zu haben, das leider kein eigenes Verzeichnis bekommen hat.

Die dreiseitige Perspektive Schneiders als Wissenschaftler, Kritiker und Opernproduktions-Berater webt sich durch den gesamten Band und wird in einem Überblick über die Studie gleich zu Beginn deutlich: „[...] it examines, 1) how Don Giovanni was portrayed on stage, scene by scene, by Luigi Bassi; 2) the origins of today’s standard image of the character as arrogant and physically and emotionally abusive; and finally, 3) how Bassi’s portayal may serve as a key to a historically informed interpretation of *Don Giovanni*“ (S. 1f.). Als zentrale These etabliert der Autor hierbei die Bedeutung der deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts für die Inszenierung der Oper, die jedoch sowohl den heutigen Aufführenden als auch den Kommentierenden („commentators“) wenig bekannt seien. Insbesondere hebt er die Übersetzung Friedrich Rochlitz’ (1801) hervor, die auf die Romanisierung des Werkes einen weitaus größeren

Einfluss gehabt habe als etwa die populäre Novelle *Don Juan* E.T.A. Hoffmanns, die in dieser Hinsicht häufig als Hauptverantwortliche identifiziert werde. Was die Protagonist:innen des aktuellen Musiktheater-Betriebs betrifft, so scheint Schneider ein gutes Gespür zu haben (Barrie Kosky etwa äußerte sich erst kürzlich in einem Interview in diese Richtung). Von wissenschaftlicher Seite her gibt es allerdings bereits seit der Publikation von Christof Bitters Dissertation *Wandlungen in den Inszenierungsformen des ‚Don Giovanni‘ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland* 1961 einen durchaus differenzierteren Blick auf diesen Sachverhalt. Bitters Arbeit geht darüber hinaus in manchen Bereichen noch etwas weiter als Schneiders Studie, indem sie die Übersetzungen historisch einordnet und damit nach den Gründen für Veränderungen und Adaptionen fragt. In Schneiders Studie hingegen kommt ein Werkverständnis zum Vorschein, das interessanterweise wiederum eng mit dem des 19. Jahrhunderts korreliert und wenig von dem Konzept des „work in transformation“, das die neuere deutschsprachige Opernforschung speziell für musiktheatrale Werke des 18. Jahrhunderts entwickelte, erkennen lässt (vgl. u. a. Daniel Brandenburg: „Works in transformation. Zu einem ‚offenen‘ Werkbegriff für die Oper des 18. Jahrhunderts“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66/1, Januar 2011, S. 6–12.).

Bekanntlich steht Da Ponte / Mozarts *dramma giocoso*, bzw. Opera buffa *Don Giovanni* in einer von Tirso de Molina über Christoph Willibald Gluck bis hin zu Giovanni Bertati / Giuseppe Gazzaniga reichenden Erzähltradition. Schneider zufolge handelt es sich nun bei Da Ponte / Mozarts Version um eine kritische Umarbeitung des den Zeitgenoss:innen weithin bekannten Stoffes, der zuvor durch die Darstellung des Protagonisten als Schurken, der für seine Sünden gerechterweise mit dem Tod bestraft werde, ein Vehikel für anti-libertinisti-

sche Glaubenssätze gewesen sei. Bei Da Ponte / Mozarts Erzählweise hingegen stehe eher der galante Verführer im Vordergrund, der ungerecht behandelt werde, was konkret bedeute, dass die Maßnahmen im Verhältnis zu seinen Taten (zu) drastisch ausfielen (S. 3f.). Diese Kritik der Erzähltradition wurde Schneider zufolge allerdings bereits früh fallengelassen, bzw. nicht mehr verstanden: „the early adapters mistook Da Ponte’s sophisticated critical rewriting for yet another run-of-the-mill Stone Guest, only with better music“ (S. 6). Ironischerweise würde auf diese Weise Mozart / Da Pontes *Don Giovanni* in folgedessen mit genau dem Mythos identifiziert, den das Stück eigentlich kritisierte (S. 4). Dieses Umschreiben bzw. diese Adaption der Geschichte wiederum beginne nur wenige Jahre nach der Prager Uraufführung mit den ersten deutschen Übersetzungen.

An verschiedenen Stellen der Monographie wird die wohlwollende Sicht des Autors auf den Protagonisten des Stückes sowie seine hohe Wertschätzung der Oper an sich („one of the most complex operas of all time“, S. 189) deutlich. Exemplarisch möchte ich dies an Schneiders Analyse der Verkleidungsepisode (Kapitel 5 „The disguise episode“) zu Beginn des 2. Aktes darstellen. Wie Schneider diese Episode interpretiert, ist sicherlich originell und tiefgründig. So schreibt er in Hinblick auf die Verkleidungsepisode als Ganzes: „[...] it also transfers the action to a metaphorical level revolving around the theme of transformation: the exchange of identities is a dissolution of identities, in which the transformative power of musical-erotic seduction, deriving from but transcending the character of Don Giovanni, emerges as the real protagonist of the opera“ (S. 131). Auch in Bezug auf die Beziehung zwischen Donna Elvira und Don Giovanni generell und hinsichtlich dieser Episode im Speziellen gibt Schneider geistreiche und anregende Denkanstöße, die seine Sympathien für den Protagonisten

nicht verbergen. Er hinterfragt die seiner Auffassung nach gängige Annahme und Inszenierungspraxis von *Don Giovanni* als dem herzlosesten und Donna Elvira als dem mitfühlendsten Charakter der Geschichte und legt dar, dass Elviras Leidenschaft für den Protagonisten eine widersprüchliche und habgierige Seite trägt: Im 1. Akt will sie ihn töten, im 2. Akt dann heiraten und darüber hinaus ist sie lediglich bereit, Mitleid für Don Giovanni zu empfinden, wenn er zu ihr zurückkehrt. Schneider fragt in diesem Zusammenhang: „But does such a selective notion of pity count as pity at all?“ (S. 136). Eine stärkere Betonung dieser Inkonsistenz und letztendlich Egozentrik der Zuneigung Donna Elviras bei einer Inszenierung wiederum würde dem Publikum die Möglichkeit geben, das scheinbar kaltherzige Handeln des Verführers besser nachzuvollziehen: „Though the revenge he [Don Giovanni] takes is cruel, it is less cruel than hers [Donna Elvira], and it even contains an element of sentimental education: by means of the carnivalesque transformations, he gives Donna Elvira a chance to realise that her ‚love‘ and ‚pity‘ (just like his) are really sexual desire, which can easily be directed towards another object. Such a non-idealised view of love and sexuality, and especially of women’s sexuality, was unacceptable to the opera’s nineteenth-century adapters who were keen to whitewash Donna Elvira while portraying Don Giovanni as an evil trickster“ (S. 136). Obwohl ich den hier getroffenen Aussagen zustimme, wird in dieser Passage ebenso der Versuch der Korrektur eines als zu negativ empfundenen Narratives deutlich, der in diesem Beispiel eine leicht artifizielle Seite bekommt. Was Schneider etwa nicht erwähnt, ist das zeittypische Element dieser Verkleidungsepisoden, die sich für die damaligen Theaterbesucher:innen erwartbar in einen Opernabend einfügten, es zumindest nicht überraschten oder zum Umdenken oder einer Neu-Perspektivierung zwangen. Diese Episode als „sentimental

education“ des zeitgenössischen Publikums darzustellen erscheint daher ein wenig überinterpretiert. Eher stand hier die (nicht zu unterschätzende!) geistreiche Unterhaltung im Vordergrund.

Was ich als Leserin ein wenig vermisst habe, ist eine Differenzierung der regionalen Verortung der Rezeption des Werkes. Wenn der Einfluss der deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts so stark war und ist, was ist dann mit den Regionen, in denen das Stück im italienischen Original aufgeführt wurde, etwa Italien (Erstaufführung 1811 in Rom) oder den USA (Erstaufführung 1826 in New York)? Von unterschiedlichen Rezeptionstraditionen (einer britischen und einer deutschen) schreibt Schneider das erste Mal zwei Seiten vor dem Postscriptum (S. 205). Freilich wäre es ein ehrgeiziges Ziel gewesen, die Hör- und Rezeptionstraditionen verschiedener Länder in ähnlicher Dichte darzustellen, doch wenn dies von vornherein nicht möglich oder intendiert war, würde es vielleicht schon helfen, nicht von *der* Rezeptionstradition zu sprechen, sondern beispielsweise von einer deutschsprachigen.

Im Postscriptum „In defence of the operatic work“ selbst wiederum wird deutlich, dass die Ideen des Autors hinsichtlich des Themas derart vielfältig und umfassend gewesen zu sein scheinen, dass die Publikation tatsächlich mehrbändig hätte ausfallen können. Auf diesen letzten 13 Seiten werden ganz neue Themenfelder eröffnet, wie bspw. die unterschiedliche Interpretation und Rezeption des Werkes bei heutigen US-amerikanischen und deutschen Wissenschaftler:innen (S. 215), oder auch das sprichwörtliche Fass ohne Boden: die Frage nach der Autonomie des Kunstwerks (S. 216), die in einer Studie zu einem musikalischen Werk des 18. Jahrhunderts, bzw. der Rekonstruktion von dessen historisch informierten Aufführungsbedingungen etwas verquer wirkt. Nach dem Lesen bleiben demnach auf der einen Seite innovative und

originelle Perspektiven auf eine bereits eingängig beschriebene und analysierte Mozart-Oper. Auffällig ist andererseits auch, dass in Schneiders Band einige Perspektiven, die die bereits erwähnte neuere deutschsprachige Opernforschung seit den 2010er-Jahren entwickelte, fehlen. Mit einer Auseinandersetzung mit den diesbezüglichen Autor:innen hätte die Studie, vor allem in Bezug auf das Verständnis der genuin höchst adaptionsfähigen Gestalt musiktheatraler Werke des 18. Jahrhunderts sowie auf die zeitgenössischen musiktheatralen Praktiken, möglicherweise noch etwas an Kontur gewonnen. Letztendlich sollte dies aber wiederum allgemein die Notwendigkeit eines noch intensiveren internationalen Diskurses offen legen.

(August 2022)

Carola Bebermeier

*The Operatic Library of Elector Maximilian Franz: Reconstruction, Catalogue, Contexts.* Hrsg. von Elisabeth REISINGER, Juliane RIEPE und John D. WILSON in Zusammenarbeit mit Birgit LODES. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2018. 493 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 30. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 2.)

ELISABETH REISINGER: *Musik machen – fördern – sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben.* Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2020. 264 S., Abb., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 31. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 3.)

Die beiden hier zu besprechenden Bücher bilden den Auftakt einer Unterabteilung der vom Beethoven-Haus Bonn herausgegebenen, inzwischen auf über 30 Bände angewachsenen Reihe „Schriften zur Beethoven-Forschung“. Diese Unterabteilung ist, von Birgit Lodes betreut, kürzlich unter dem Serientitel „Musik am Bonner kurfürstlichen Hof“ und mit eigener Zählung dort ange-

siedelt worden, um die Ergebnisse zweier abgeschlossener FWF-Forschungsprojekte (2013–2017 und 2017–2019) zur Bonner Hofmusik unter den Kurfürsten Maximilian Friedrich und, vor allem, Maximilian Franz zu präsentieren. Ihnen vorausgegangen war als Band 1 der Serie ein Tagungsbericht, der die Thematik erstmals weiträumig ausgemessen hat (*Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation*, hrsg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson, Bonn 2018). Das Interesse des gesamten Projekts ist zwar klarerweise ausgelöst durch den berühmtesten Spross der Bonner Hofmusik, aber die Intention ist es, sich gerade nicht auf diesen Fokus zu beschränken (obwohl er natürlich zur Rekonstruktion der frühen Erfahrungen und der musikalischen Sozialisation des jungen Beethoven außerordentlich spannend ist), sondern weit über ihn hinaus eine dichte und materialgesättigte Sondierung des Terrains vorzunehmen: des musikalisch-kulturellen Lebens und Agierens in einem mittelgroßen geistlichen Territorium des Deutschen Reichs kurz vor dessen Auflösung. Die Basis des Projekts ist die Rekonstruktion und die daraus folgende Interpretation des in Bonn seinerzeit vorhandenen Musikalienbestands. Genau dies lässt nämlich, wenn auch nicht lückenlos, die Quellsituation zu – erfreulicherweise, wie noch gar nicht lange feststeht.

Das Schicksal dieser Quellen ist allein schon eine spannende Geschichte für sich. Nach der durch das Nahen der französischen Revolutionsarmee ausgelösten Flucht des letzten Kurfürsten, des Habsburgers Maximilian Franz, aus Bonn im Oktober 1794, bei der der gesamte Bonner Musikalienbestand an verschiedene sichere Orte ausgelagert wurde, verlor sich rasch die Spur dieser Materialien. Erst mehr als ein Jahrhundert später stieß die Forschung auf einen Bonner Katalog aus dem Jahr des Herrschaftsantritts von Maximilian Franz, 1784, der in den 1920er-Jahren von Adolf Sand-