

Don Giovanni als Schattenriss. Diskurse zur Qualität von Mozart-Bearbeitungen in Zeitungen und Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts

Das Arrangement wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Veränderung der Hör- und Musiziergewohnheiten und die damit korrelierende ökonomische wie technische Dynamisierung der Musikverlage zur wesentlichen Grundlage von Distribution und Appropriation musikalischer Werke. Das Œuvre Wolfgang Amadé Mozarts ist auf besondere Weise dazu geeignet, dies zu exemplifizieren. In Rezensionen und Ankündigungen der Zeitungen und Zeitschriften wurden ab 1800 die Arrangements von Mozart-Werken sehr unterschiedlich bewertet. Waren sie einerseits Anlass zu polemischen, äußerst drastischen Formen der schriftlichen Beurteilung, so gab es andererseits sehr differenzierte Beschreibungen, welche die Qualitäten und spezifischen Funktionen der Bearbeitungen berücksichtigten und ihre Vor- und Nachteile abwogen. In der historischen Rezeption von Mozart-Werken als Bearbeitungen rangen ökonomische, ästhetische, pädagogische und nationale Interessen miteinander. Dies korreliert eindrucksvoll mit den allgemeinen musikästhetischen Debatten zu Mozarts Œuvre.

Im vorliegenden Beitrag werden exemplarisch anhand von Arrangements der Mozart-Oper *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* zunächst sowohl die Bedingungen als auch die Auswirkungen von deren Beurteilung in der Presse des 19. Jahrhunderts untersucht. An zweiter Stelle geht es um die Frage, ob sich daraus qualitative Kriterien ableiten lassen und ob diese dazu geeignet sind, Parameter zur aktuellen Beschreibung und Katalogisierung von Arrangements zu generieren oder zu stützen.

In the first half of the 19th century, arrangements became an essential basis for the distribution and appropriation of musical works as a result of changes in listening and music-making habits and the associated economic and technical dynamics of music publishers. Wolfgang Amadé Mozart's oeuvre is particularly suited to exemplify this assertion. From 1800 on, arrangements of Mozart works were assessed very differently in reviews and announcements in newspapers and magazines. While, on the one hand, they gave rise to polemical and extremely drastic forms of written assessment, there were also very differentiated descriptions that took into account the qualities and specific functions of the arrangements and weighed up their advantages and disadvantages. In the historical reception of Mozart's works in the form of arrangements, economic, aesthetic, educational, and national interests competed with one another and correlated impressively with the general music-aesthetic debates on Mozart's oeuvre.

This article uses arrangements of Mozart's opera *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* as an example to examine the conditions as well as the effects of their appreciation in the 19th century. A second question is whether qualitative criteria can be derived from this that are suitable for generating or supporting parameters for the current description and cataloging of arrangements.

Zur Beschreibung des neuen und vor allem neu dimensionierten Phänomens der Bearbeitung gab es am Beginn des 19. Jahrhunderts kein Vokabular. Dieses musste in den Diskursen einer partizipierenden Öffentlichkeit und insbesondere durch die zeitgenössische Presse erst entwickelt werden. Die Untersuchung der hier verwendeten Sprache, ihrer Metaphorik und ihrer ästhetischen sowie soziokulturellen Kontexte ist aufschlussreich für die Klärung der Frage nach der Bedeutung des Mozart-Arrangements im 19. Jahrhundert.

Am Beispiel der Rezensionen zu Mozart-Arrangements ist festzustellen, dass sich deren Beschreibung fast ausschließlich über Metaphern vollzieht, welche der Optik und der bildenden Kunst mit Malerei, Bildhauerei und Architektur entlehnt sind,¹ aber auch der Anatomie, Kartographie, Literatur, Chemie, den Rechtswissenschaften sowie der Justierung mechanischer Geräte:²

Begriffe zur Charakterisierung und Umschreibung von Mozart-Bearbeitungen in der Presse bis 1850

Abbild / Arrangement / Auszug / Bearbeitung / Compendiösere Nachbildung /
Einrichtung / Entweihung / **Meisterwerk** / **Missgeburt** / Nachbildung in
verkleinertem Maaßstabe /
Kupferstich / Leerer Passagenkram / Opernwiederholung am Pianoforte /
Schattenriss / **Skelett** / **Surrogat** /

1 Musikrezensionen waren um 1800 beeinflusst durch die zeitgenössische Ästhetik des Optischen und Akustischen in den Schriften Johann Gottfried Herders, Johann Friedrich Reichardts, Wilhelm Heinses, Ludwig Tiecks und E. T. A. Hoffmanns. Vgl. hierzu Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musik-ästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58), S. 88–110.

2 Die Auflistung wurde entnommen aus: Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29), S. 156 f.

Uebersetzung / Übertragung/Umarbeitung/Umriss / **Verstümmelung**
aermlich extrahiren / **ajustiren** / arrangiren / bearbeiten /
concentriert abspiegeln / einrichten / entstellen / extrahiren / **fragmentieren** /
kastrieren / persiffliren / quartettisiren / reduciren / uebersetzen / **übertragen** /
umgestalten / umsetzen /
verschneiden / versudeln / zerarbeiten / **zerfetzen** / zerlegen / zernichten /
zerstümmeln

Soll das Pejorative der Bearbeitung und des Arrangierens unterstrichen werden, nutzt man Begriffe, die mit graduellen Unterschieden das Zerstörende und Vernichtende gegenüber dem Ursprungswerk bezeichnen. Bei allen anderen Definitionen und Umschreibungen überwiegen in Anlehnung an Handwerk, Kunst und Wissenschaft jene Begriffe, die den Prozess des Verkleinerns und der Reduktion mit dem der Substituierung des Originals verbinden.

Von größtem rezeptions- und interpretationsgeschichtlichen Interesse ist die räumliche Nähe von Notendruck, Ankündigung, Rezension, ästhetischer Kontextualisierung und Vertrieb der Werke Wolfgang Amadé Mozarts als Arrangement unter nur einem einzigen Dach, wie es die Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig, Schott in Mainz und Steiner in Wien praktizierten. Deren verlagseigene Zeitschriften *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Cäcilia* und *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* nahmen am Beginn des 19. Jahrhunderts neben anderen Musikzeitschriften, die nicht direkt einem Notenverlagshaus unterstanden, das Phänomen des Mozart-Arrangements als Strömung auf, transformierten es und trieben es voran. Es verhielt sich keinesfalls so, wie man in der einschlägigen Fachliteratur zu dem Thema lesen kann, dass von den Verlagen auf eine wachsende Nachfrage nach Bearbeitungen bloß reagiert wurde.³ Das Bedürfnis breiter Bevölkerungsschichten, an berühmten Werken wie einem *Don Giovanni* oder einer *Zauberflöte* über eine Bearbeitung zu partizipieren, wurde durch die Verlage nicht nur befriedigt, sondern auch mit immer neuen Ausgaben und deren Besprechungen systematisch geschaffen und stimuliert. Die Besprechungen in verlagseigenen Musikzeitschriften sind mit größter Genauigkeit zu lesen und kritisch zu hinterfragen, denn nicht selten sind sie von Ankündigungen für die eben besprochene haus-

3 Vgl. Gernot Gruber: »Und geschäftlich betrachtet, wurde einfach eine steigende Nachfrage durch ein entsprechendes Angebot beantwortet«, *Mozarts Nachwelt*, in: Claudia Maria Knispel/Gernot Gruber (Hg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber: Laaber 2009 (Das Mozart-Handbuch 5), S. 249–494, hier S. 273.

interne Neuerscheinung flankiert oder repräsentieren zugleich Rezension und Werbung in einem.

Umgeben waren die Ankündigungen und Rezensionen zu Mozart-Arrangements von einem Netzwerk an korrelierenden Themen. Diese wurden ebenfalls in den Zeitungen und Zeitschriften behandelt und beeinflussten direkt oder indirekt die Diskurse um deren Qualität. Zu diesem Netzwerk gehörten Erzählungen⁴ (die auffällig oft das Musizieren von Mozart-Werken über Arrangements thematisieren), Berichte über Opernaufführungen, ästhetische Debatten, Neuigkeiten zum Instrumentenbau und zu Druckverfahren.

In den folgenden fünf Abschnitten werden wesentliche zeittypische Argumentationen für und gegen Arrangements von Mozart-Werken herausgearbeitet und mit zeitgenössischen Besprechungen von Notenausgaben unterlegt, welche für diese Argumentationen paradigmatisch sind. Dass vier der fünf Abschnitte von Bearbeitungen zu Mozarts *Don Giovanni* handeln, ist meinem bisherigen Forschungsschwerpunkt geschuldet.⁵ Zwar weist die Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* einige Besonderheiten auf, welche mit der Geschichte seiner Arrangements korrelieren, wie zum Beispiel die Transformation zum deutschen Singspiel seit 1789 oder die auffallend häufige Verarbeitung in der Literatur des 19. Jahrhunderts.⁶ Die Argumentationen für die Veröffentlichung von Mozart-Opern als Arrangement ähneln sich jedoch, und so können die Rezensionen von *Don Giovanni*-Arrangements durchaus als paradigmatisch bezeichnet werden. Es stellt sich beim genauen Lesen der Rezensionen zu Mozart-Arrangements des 19. Jahrhunderts heraus, dass vor allen anderen Argumentationskriterien – wie dem Renommee des Arrangeurs, der Besetzung der Ursprungskomposition von Mozart (Oper, Singspiel, Instrumentalwerk), den sich grundlegend transformierenden gesellschaftlichen Bedingungen der Interpretation in den ersten

4 Vgl. die Erzählungen (teilweise in Fortsetzung): E. T. A. Hoffmann, *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, in: AmZ 15, Nr. 13 (31. März 1813), Sp. 213–225; Ludwig Rellstab, *Julius[,] eine musikalische Novelle*, in: Cäcilia 6, Nr. 21/22 (1827), S. 1–108; ders., *Aus dem Nachlass eines jungen Künstlers. Eine musikalische Skizze*, Cäcilia 4, Nr. 13 (1826), S. 1–42; ders., *Donna Anna. Ein Bruchstück aus dem Leben der Künstler und Vornehmen*, in: Zeitung für die elegante Welt 30 (1830), Nr. 146, Sp. 1161–1165 (mit Fortsetzungen bis Nr. 180).

5 Neben dem bereits erwähnten Buchtitel (wie Anm. 2) siehe auch die dazugehörige Tabelle unter: Andrea Klitzing, W. A. Mozart: *Don Giovanni. Arrangements – gedruckt im deutschsprachigen Raum bis 1850*, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461> (Stand 19.08.2024).

6 Vgl. ebd.

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts oder dem Zuwachs des Ambitus der Instrumente (insbesondere der Hammerflügel) – die Besetzung eines Arrangements für dessen Bewertung die größte Bedeutung hatte. Dies ist deshalb so wichtig, weil über sie das Arrangement einem oder auch mehreren soziokulturellen Milieus zugeordnet werden konnte, welche durch die Rezension direkt angesprochen wurden. Die Voraussetzungen und neu definierten Durchlässigkeiten dieser Milieus nach der französischen Revolution wurden in den Kritiken sprachlich ausgelotet und führten zu den unterschiedlichsten Bewertungen gegenüber Arrangements von Mozarts Sinfonien und Opern, seien es nun Versionen für Streichquartett, für Klavier zu zwei und vier Händen oder für Flöte allein.

Gangbarkeit und Vollständigkeit

Der dem Arrangement immanente und kaum zu lösende Konflikt zwischen dem Anspruch auf die möglichst vollständige Wiedergabe des ursprünglichen Mozart-Werks einerseits und auf bequeme Spielbarkeit und leichte Zugänglichkeit andererseits durchzieht die Rezensionen von Mozart-Bearbeitungen, insbesondere jene für Klavier zu zwei und vier Händen. Mit sehr unterschiedlichen Argumentationen bemühen sich Rezensenten darum, diesen Konflikt sprachlich auszubalancieren. So ist in der Ankündigung eines Arrangements von Breitkopf & Härtel des *Don Giovanni* für Klavier zu vier Händen aus dem Jahr 1833 davon die Rede, dass »[a]lles möglichst leicht für die Spieler« gegeben sei, »so weit es der treu beachtete Geist des Werkes nur zulässt«. An späterer Stelle heißt es, wer den

»achtungswerthen Musikliebhaber[n] [...] Angemessenes, ihren Kräften gemäss und doch so treu und schön, wie es hier geschehen ist, schenkt, so dass das Geisteswerk im Wesentlichen nicht darunter leidet, der hat sich ein grosses Verdienst um sie erworben«.⁷

Die Vereinfachung des Arrangements und der beachtete »Geist des Werkes« halten sich in dieser Argumentation die Waage. Das physische Defizit, welches durch die Vereinfachung von Arrangements zwangsläufig entstand – und zugleich ihre Distribution förderte –, wurde durch die psychische Kom-

7 Beide Zitate in der Rezension von Gottfried Wilhelm Fink, *Don Juan, Opéra en II Actes, musique de W. A. Mozart, arrangé pour le Piano-forte à 4 mains – par Fr. Baron de Boyneburgk*, in: AmZ 37, Nr. 18 (6. Mai 1835), Sp. 296 f., hier Sp. 297.

ponente von Mozarts »Geist« oder dem eines seiner Werke kompensiert. Der »Geist Mozarts« wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem unantastbaren Parameter der allgemeinen musikästhetischen Debatten und mit Blick auf Bearbeitungen besonders häufig heraufbeschworen. Weiter geht der Autor einer Ankündigung der 1840 bei Marco Berra in Prag erschienenen Arrangements »aller ausgezeichneten Meisterstücke Mozart's für zwei Pianoforte«, indem er behauptet, »dass keine Note in eine andere Stellung gebracht und überhaupt nichts anders gemacht wird, als es der Meister schrieb«. ⁸ Unter diesem Postulat der Übereinstimmung von Arrangement und Mozart-Partitur wird der Konflikt zwischen Gangbarkeit und Vollständigkeit, Vereinfachung und Werkgerechtigkeit nivelliert. Nicht nivelliert, aber gelöst wird der Konflikt über die Metapher des »Schattenrisses« oder »Umrisses«, eine der am meisten gebrauchten Umschreibungen für das Arrangement in den Rezensionen bis 1850. ⁹ In dieser Metapher wird der psychische Prozess der Ergänzung eines Surrogats benannt und vom Optischen in das Akustische übertragen. An die Stelle des diffusen Geists eines Werks tritt mit dem Schattenriss eine präzise Metapher auf den Plan, welche die psychische Aktivität der Evokation des Ursprungswerks einbezieht, ein Prozess, der für das Interpretieren und Hören eines Arrangements zur notwendigen Voraussetzung wird. So heißt es im dritten Band der *Cäcilia* aus dem Jahr 1825 in einem Artikel zu Klavierauszügen:

»Diese eigenthümlichen Vortheile und Vorzüge bestehen, wie natürlich, in der in jeder Hinsicht leichteren Zugänglichkeit und Brauchbarkeit, und insbesondere in der leichteren Ausführbarkeit selbst in ganz beschränkten häuslichen Kreisen [...] selbst für diejenigen, welche nie zum Anhören des Originals gelangen, und welchen selbst (physisch oder intellectuell) der Genuss versagt ist, es durch Lesen der Partitur aufzufassen oder zu studiren, [denen] wenigstens gleichsam durch einen Kupferstich oder Schattenriss, ein ungefährer Begriff vom Originale gewährt wird [...].« ¹⁰

8 Gottfried Wilhelm Fink, [Rezension], in: AmZ 42, Nr. 42 (10. Juni 1840), Sp. 500–504, hier Sp. 502 f.

9 Vgl. hierzu E. T. A. Hoffmanns Hinweis am Ende der berühmten Rezension zur 5. Sinfonie von Beethoven, der Klavierauszug hierzu sei ein Umriss, »den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt«, [E. T. A. Hoffmann], *Recension. Beethovens Symphonie, Nr. 5* [Beschluss], in: AmZ 12, Nr. 41 (11. Juli 1810), Sp. 652–659, hier Sp. 659. Siehe auch Roland Würtz, *Der geliebte Schatten*, in: ders. (Hg.), *Das Mannheimer Mozart-Buch*, Wilhelms-haven: Heinrichshofen 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 47), S. 129–136, hier S. 130, und Klitzing, *Surrogate und Schattenrisse*, in: dies., wie Anm. 2, S. 162–174, inbes. S. 165 und 168 f.

10 *Über Clavierauszüge überhaupt, und insbesondere [...]*, in: *Cäcilia* 3, Nr. 9 (1825), S. 23–72, hier S. 25 f.

Der Schattenriss wird zur metaphorischen Brücke zwischen jenen unvereinbar erscheinenden, spannungsreichen Polen der vereinfachten Interpretation im »beschränkten häuslichen Kreis« und dem »Anhören des Originals«. Das Titelblatt der Ausgabe des *Don Juan* für Violine und Klavier in der Bearbeitung von Alexander Brandt (siehe Abb. 1) zeigt die von Musen flankierte, umkränzte Apotheose eines Profil-Portraits Mozarts, das oben und unten von den Namen »Don Juan« und »Mozart« gerahmt wird und auf die zeitty-pische Synchronisation des Komponisten mit seiner berühmtesten Bühnenfigur verweist.¹² Auch in der Besprechung zu dieser Version des *Don Juan* aus dem Jahr 1826 wird die Polarität von Gangbarkeit und Vollständigkeit benannt, die allerdings kaum noch Spannung aufweist:

»Die dermal vorliegende Bearbeitung ist jedenfalls weit sorglicher, treuer und mit guter Kenntniss beider Instrumente gemacht, eben darum auch von guter Wirkung und bequem ausführbar. Ein anderer eigener Vorzug der Ausgabe ist auch der einer weit grösseren Vollständigkeit [...]«¹³

Kleinigkeiten

Die bereits genannte Beschreibung der Vorteile von Bearbeitungen in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1825, welche mit der Metapher des Arrangements als Schattenriss endete, schließt mit der Abhandlung über einen Begriff, welcher »Vollständigkeit« auf eine neue Bedeutungsebene hebt, die »Integrität des Zusammenhanges«¹⁴. Diese wird mit Beispielen aus der Malerei (Raffael) und der Literatur (Jean Paul) unterfüttert und mündet in eine vernichtende Kritik gegenüber Modephänomenen wie Potpourris oder Sammelbänden mit einzelnen, besonders beliebten Melodien:

11 Alex.[ander] Brand [Bearb.], W.A. Mozart, *Don Juan, opéra en deux actes, arrangé pour Piano Forte & Violon*, Mainz: B. Schott's Söhne [1826]; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-74020> (Stand 01. 11. 2024).

12 Diese Synchronisation führte unter anderem dazu, dass es im 19. Jahrhundert zahlreiche Festakte gab, die wechselwirkend zu Ehren Mozarts oder Don Giovannis begangen wurden, so in den Jahren 1806 (fünfzigster Geburtstag Mozarts), 1837 (50 Jahre *Don Giovanni*), 1841 (fünfzigster Todestag Mozarts) und 1842 (Enthüllung des Mozart-Denkmal in Salzburg zu Klängen des Geisterchores aus *Don Giovanni* – ein kollektives Ereignis, da europaweit in Zeitschriften Spenden zur Errichtung dieses Denkmals akquiriert worden waren).

13 *Don Juan, Opéra en deux actes, par W. A. Mozart, arrangé pour Pianof. et Violon par Alex. Brandt* [...] [Rezension], in: *Cäcilia* 5, Nr. 17 (1826), S. 38.

14 *Über Clavierauszüge*, wie Anm. 10, S. 28.

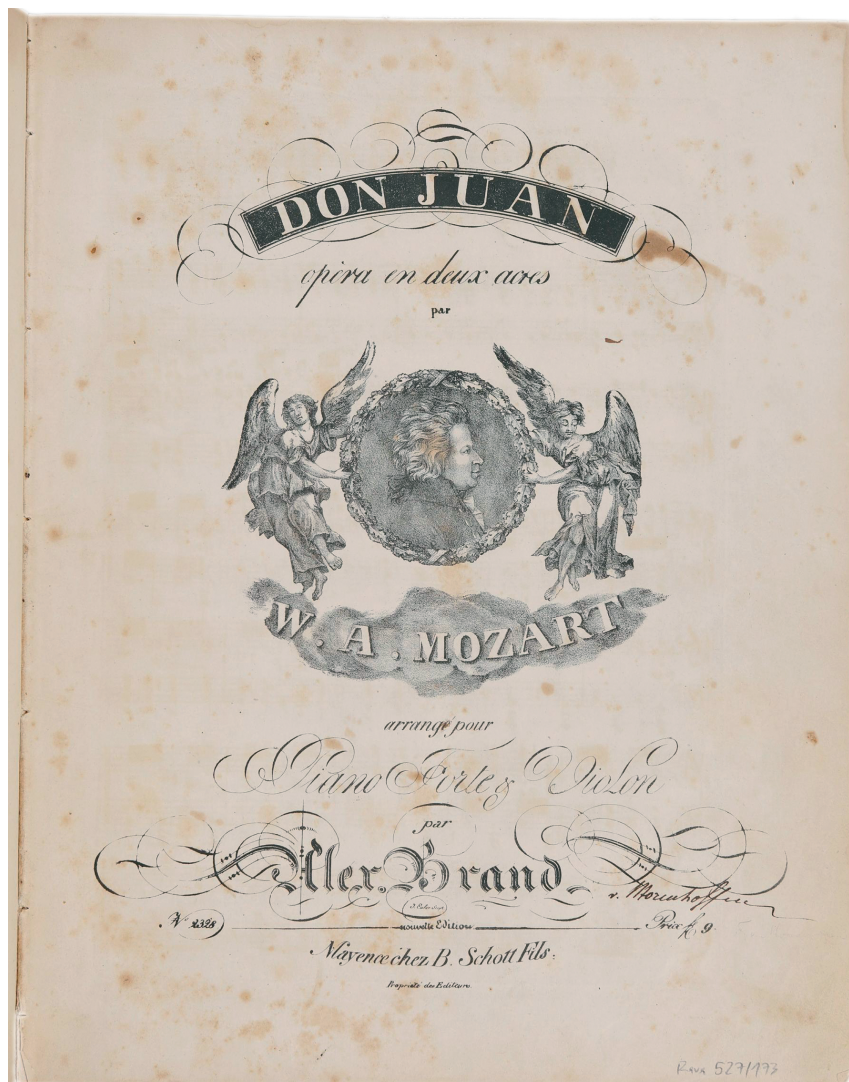


Abb. 1: Mozart/Brand, *Don Juan* für Pianoforte und Violine, Mainz: Schott [1826]¹¹

»[...] der Auszug [müsse] das ganze Werk, und nicht [...] bloß eine willkürliche sogenannte Auswahl von Favoritstücken enthalte[n], welche letztere verkrüppelte Art, ein grosses Werk in Cabinetsstückchen zerlegt zu liefern, eigentlich immer eine schnöde, sehr tadelnswerthe Entweihung und Verstümmelung, ein Zerfetzen und Zernichten des Zusammenhanges und des Ineinandergreifens des Ganzen ist [...].«¹⁵

Gänzlich unbeeindruckt und im Windschatten von Kritiken dieser Art veröffentlichte Anton Diabelli Sammel-Ausgaben mit eben solchen ›Cabinetsstückchen‹, welche er seit der Fusion mit Peter Cappi im Jahr 1818 zunächst bei Cappi & Diabelli, ab 1824 bei Diabelli & Co. in Wien herausbrachte.¹⁶ Diese trugen wesentlich zur Popularisierung einzelner Arien und Instrumentalsätze von Mozart bei.¹⁷ Die Titel dieser Sammelbände sind programmatisch gegenüber ihrem Inhalt und ihrer Zielgruppe: *Kleinigkeiten, Der musikalische Liebhaber in einsamen Stunden, Euterpe, Opernrepertorium für die Jugend*. Die wenige Seiten umfassenden Hefte wurden auf Grund ihrer flüchtigen Beschaffenheit selten archiviert. Doch weder fehlende Besprechungen in der zeitgenössischen Presse noch die schwierige Auffindbarkeit in heutigen Sammlungen sagen etwas über die wahre Bedeutung dieser Arrangement-Sammlungen für die fragmentarische Verbreitung des Mozart-Cœuvres insbesondere in den 1830er-Jahren aus. Sie unterscheiden sich von anderen Ausgaben durch ihre pädagogische Ambition und ihren spezifischen Zuschnitt auf eine bestimmte Zielgruppe.

So wurde die Sammelausgabe *Kleinigkeiten* als »Auswahl beliebter Melodien für das Piano-Forte« unter »Berücksichtigung kleiner Hände eingerichtet« (siehe Abb. 2). Hier finden sich auf acht Seiten ein Lied von Franz Schubert (*Lob der Tränen* D 711), ein Marsch aus der Oper *Il crociato in Egitto* von Giacomo Meyerbeer und zwei Nummern aus Mozarts *Don Giovanni*

15 Ebd., S. 27.

16 Zur komplizierten Geschichte der Verlagsfusionen von Artaria, Cappi und Diabelli siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn 1952, ²1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt Wiener Musikverlages 2/2); ders., *Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824)*, Wien: Krenn 1983 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/23); ders., *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)*, Wien: Krenn 1985 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/24).

17 Zu den von A. Diabelli veröffentlichten Arrangements des *Don Juan* siehe Klitzing, wie Anm. 2, S. 113.

18 Ant.[on] Diabelli, *Kleinigkeiten. Auswahl beliebter Melodien für das Piano-Forte mit Berücksichtigung kleiner Hände*, 14^{tes} Heft, Wien: A. Diabelli u. Comp. [1839]; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73790> (Stand 01. 11. 2024).

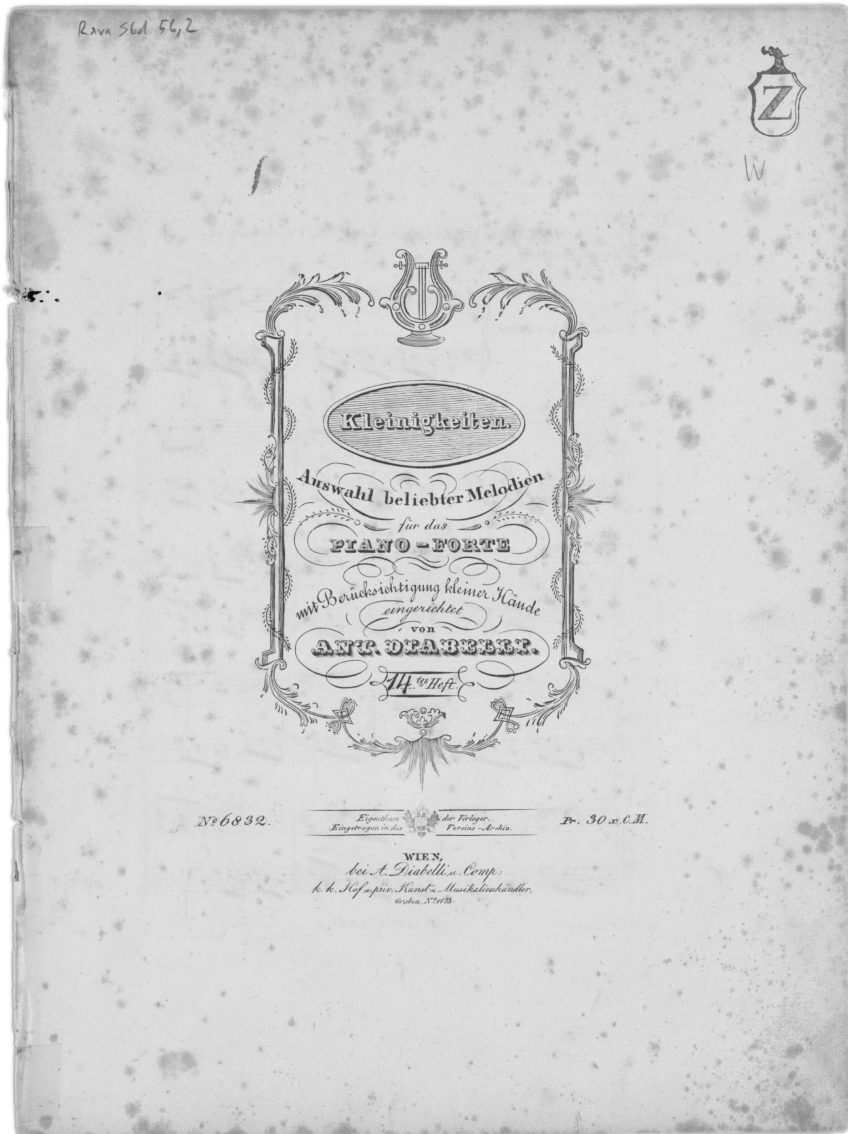


Abb. 2: Mozart/Diabelli, *Kleinigkeiten* für Pianoforte, Wien: Diabelli [1839] ¹⁸

(Nr. 7 »Reich mir die Hand mein Leben« [»Là ci darem la mano«] und Nr. 16 »Erscheine, liebes Mädchen« [»Deh vieni alla finestra«]) in stark vereinfachter Faktur. Im Gegensatz dazu widmet Diabelli jedes Heft seines Abonnements *Der musikalische Gesellschafter in einsamen Stunden* für eine Flöte je-

weils einem Werk. Darunter sind Arrangements von Mozarts *Don Giovanni*, Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus*, Rossinis *Barbier von Sevilla* oder Webers *Freischütz*. Das Genre des Arrangements für ein Melodieinstrument entwickelte sich unter Kritikern zu einem gern für allgemeine Vergleiche herangezogenen Topos des kulturellen Verfalls. Dafür lassen sich in der zeitgenössischen Presse zahlreiche Beispiele finden.¹⁹ Es verwundert nicht, dass eines der markantesten 1843 in der von Robert Schumann redigierten *Neuen Zeitschrift für Musik* zu finden ist, in der ein schlechter Komponist zum Geständnis seiner Unfähigkeit gebracht werden soll:

»Wollte er nicht antworten, so wurde der erste Grad der Tortur befohlen. Es wurden ihm Daumschrauben, d. h. der Handleiter angelegt, und er mußte eine Phantasie von . . . dreimal hintereinander spielen. Beharrte der Schuldige noch in seinem Schweigen, so wurde der zweite Grad angewandt. Er mußte anhören den 1sten Act von Don Juan für eine Flöte eingerichtet von . . . Half alles dies nicht, so wurde der stärkste Grad vorgenommen. Er mußte bei 32 Grad Hitze eine berühmte moderne Oper in 5 Acten von Anfang bis Ende anhören, und nach jeder Nummer klatschen wie ein Claqueur der Pariser Oper. Hier gestand der Unglückliche gewöhnlich ein, wenn er anders diese Qual überlebte.«²⁰

Mit den teilweise äußerst drastischen Vergleichen wurde eine Abgrenzung von grob vereinfachenden Arrangements und eine Aufwertung von Bearbeitungen für andere Besetzungen – insbesondere für Klavier mit und ohne Begleitung – vollzogen und so die soziale und kulturelle Zugehörigkeit der Interpretinnen und Interpreten über das Genre der Arrangements justiert. Dies wird in der folgenden Rezension aus dem Jahr 1826 besonders deutlich:

»Jedenfalls ist es ein grosser Unterschied, ob man z. B. die Ouverture der *Zauberflöte*, des *Don Giovanni*, der *Vestale*, des *Freyschütz*, der *Olimpia*, *Jessonda* u. a. für ein Zweygespann von Flöten, Guitarren oder Czakan zuschneidet, oder ob dagegen J. N. Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. Indess auf die erste Weise nur Missgeburten zum Vorschein kommen, gestaltet sich auf letztere, durch kunstgeübte Hand, ein anerkanntes Meisterwerk zu einem Aehnlichen und dennoch verschiedener Art.«²¹

19 Vgl. Klitzing, wie Anm. 2, S. 157–160.

20 Dblr. [= Stephan Heller], *Briefe aus Paris II. [Anfänge der Concertsaison.]*, in: NZfM 18, Nr. 19 (6. März 1843), S. 74–76, hier S. 76.

21 Wien. *Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 64. Der hier erwähnte »Czakan« [heutige Schreibweise »Csakan«], auch »Stockflöte« genannt, ist eine in der Romantik gebräuchliche, um einige Klappen angereicherte Blockflöte, die, mit Handknauf und Fuß versehen, zugleich als Spazierstock genutzt wurde.

Eine der großen Ausnahmen innerhalb der Bewertungen von Mozart-Arrangements für kleinste Besetzungen stellt die 1811 in der *Zeitung für die elegante Welt* abgedruckte Kritik zu einer Ausgabe des *Don Giovanni* für zwei Violinen dar:

»Zu diesen kleinen Duetten sind mit Recht nur solche Sätze aus Mozarts Oper gewählt worden, welche sich nicht nur für die Violine besonders eignen, sondern auch für sich ein Ganzes ausmachen, das ohne theatralische Beziehung als ein charakteristisches Instrumentalstück Vergnügen macht.«²²

Der schwerlich einzulösende Anspruch auf die Wiedergabe des Ganzen und Vollständigen des Mozart-Werkes durch das Arrangement wird hier aufgegeben zu Gunsten der Bearbeitung selbst, welche als Kammermusik »für sich ein Ganzes« ausmacht. Diese Transformation der Betrachtung, welche sich vom ursprünglichen Mozart-Werk wegbewegt, hin zum »charakteristische[n] Instrumentalstück« »ohne theatralische Beziehung« ist pragmatisch und stellt eine außergewöhnliche Aufwertung der Bearbeitungen für zwei Melodieinstrumente dar.

Die Bearbeitung als Möglichkeit, Mozarts Klavierkonzerte vor dem Vergessen zu bewahren²³

Um 1830 erscheinen in den Rezensionen zwei bemerkenswerte Argumente für die Arrangements der Klavierkonzerte Wolfgang Amadé Mozarts: Die Kammermusikversionen würden die Klavierkonzerte vor dem Vergessen bewahren und überdies dafür sorgen, dass durch die regelmäßige Interpretation im kleinen Kreis das Interesse an ihnen wüchse und sie über diesen rezeptionstechnischen Umweg auf die Bühnen der Konzertsäle zurückfinden könnten. Im Zentrum dieser Argumentation standen die *Douze grands Concerts de W. A. Mozart* in einer Bearbeitung für Klavier mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel (siehe Abb. 3).

22 *Musik* [Rezension], in: *Zeitung für die elegante Welt* 11, Nr. 249 [14. Dezember 1811], Sp. 1989 f., hier Sp. 1989. Es handelt sich bei dem besprochenen Arrangement um: *Six Duos pour 2 Violons de l'Opéra Don Juan par W. A. Mozart*, Dessau und Leipzig: Comptoir de musique [o. J.]; als Abschrift in D-FUL, M 11 (294), nachweisbar, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=455007863> (Stand 07.08.2024).

23 In diesem Abschnitt werden gekürzt Passagen des Unterkapitels *Allgemeine Beurteilungen* aus Klitzing, wie Anm. 2, wiedergegeben.

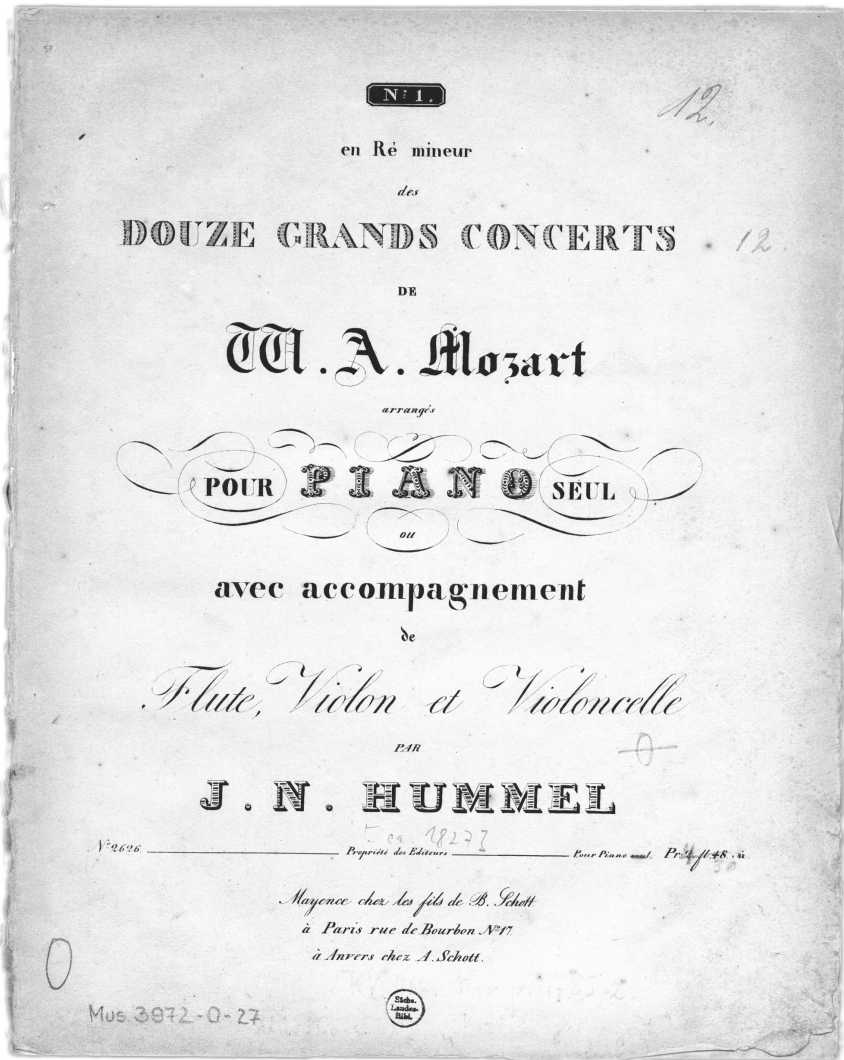


Abb. 3: Mozart/Hummel, *Douze grands Concerts* für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello, Mainz [u. a.]: Schott [um 1827]²⁴

24 J.[ohann] N.[epomuk] Hummel (Bearb.), W.A. Mozart, N° 1. en Ré mineur des Douze grands Concerts [...] arrangés pour Piano seul ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, Mainz [u. a.]: B. Schott [um 1827]; <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id2847691856> (Stand 01. 11. 2024).

So schreibt Adolf Bernhard Marx 1828 in der *Berliner allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung*:

»Jeder neue Weg zur Verbreitung solcher Meisterwerke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt noch zu wenigen und zu selten zugänglich sind, verdient Beachtung und Dank. Wie sehr, wenn er so zweckmäßig erscheint und zu so trefflichem Ziele führt, als hier der von Hummel eingeschlagene. Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchesterkompositionen zu geben vermag. Bis eine bessere Musikunterrichtsweise das Partiturlesen und Spielen mehr ausgebreitet und unsere Orchester vermehrt hat, mögen Klavierauszüge aller Art als frohe Boten umhergesendet werden, zum festlichen Genuss zu laden.«²⁵

Es klingt in der oben zitierten Rezension in der *Berliner allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* Kritik an der Ausbildung von Musikern und deren Unvermögen, Partituren lesen zu können, an, sowie an dem Zustand der Orchester im Allgemeinen, deren Anzahl zu gering war, um zur Distribution von Werken wie den hier besprochenen Klavierkonzerten und Sinfonien Mozarts und Beethovens beizutragen. Der Klavierauszug soll der Überbrückung dieses Zustands dienen, und zwar in Form von zwei Möglichkeiten: Einerseits durch die Aneignung im kleinen Rahmen, andererseits als Partiturersatz für Dirigenten.²⁶ Die massiven und für seine Bearbeitungen untypischen Eingriffe Hummels in den Aufbau der Mozart-Klavierkonzerte aus der Sammlung der *Douze grands Concerts* erwähnt der Rezensent nicht.

Hummel zeichnete sich für seine Zeitgenossen als Klavier-Arrangeur von sinfonisch besetzten Mozart-Werken durch mehrere Qualitäten aus:

25 Adolf Bernhard Marx, 1. *Beethovens C-moll-Symphonie* – 2. *Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll* [...] von Hummel [Rezension], in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5, Nr. 12 (19. März 1828), S. 90. Es handelt sich bei den hier besprochenen Werken um Hummels Bearbeitungen des Klavierkonzerts in d-Moll KV 466 von Mozart (erschieden in der Serie *Douze grands Concerts*) und der Sinfonie Nr. 5 in c-Moll von Beethoven, für Klavier allein oder für Klavier mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncello. Beide Bearbeitungen sind bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

26 Opern und Sinfonien wurden aus Klavierauszügen nicht nur einstudiert, sondern auch dirigiert. In dem Artikel *Über Clavierauszüge* heißt es dazu: »Als nicht unerheblich kommt nebenbei noch mit in Erwägung, dass sehr viele Bühnen, bei der Aufführung von Opern, den Clavierauszug auch als sehr bequemes Souffleurbuch gebrauchen – so wie die Correpetoren sowohl als die Sänger zu bequemster Einlernung der Parte, und dass übrigens Clavierauszüge zuweilen sogar bei vollstimmigen Aufführungen die Stelle der vollen Partitur vertreten. Ja, es haben bereits bedeutende Tonsetzer und Verleger angefangen, grössere Vocal- und Instrumentalwerke in gestochenen Auflegestimmen ohne Partitur, und statt derselben mit einem zur Direction dienenden Clavierauszuge, herauszugeben.« *Über Clavierauszüge*, wie Anm. 10, S. 26.

Er zählte zu den größten Klavier-Virtuosen seiner Zeit, war ein berühmter Komponist und Herausgeber von Lehrwerken für Klavier, Verfechter von Urheberrechten und Kopierschutz und konnte sich schließlich auf ein Zeitfenster in seiner Biografie berufen, welches seine Arrangements über nahezu jeden Zweifel erhob: Er war ab 1786 für eine kurze Zeit der Schüler Mozarts gewesen.

In der folgenden Rezension aus dem Jahr 1832 wird nun jene Hoffnung laut, dass die Mozart-Klavierkonzerte ihren Weg zurück auf die Konzertpodien finden könnten, über den Umweg des im Salon interpretierten Hummel-Arrangements:

»Zweifach kann und muss der Zweck des Bearbeiters gewesen sein: zuvorderst und hauptsächlich musste es ihm darum zu thun sein, diese Concerte, welche nun einmal von den Repertorien unserer Concertaufführungen verschwunden sind, in kleineren Kreisen, in Salons und Privatzirkeln, ja im Uebungszimmer des Clavierspielers, wieder zu Gehör zu bringen, um ihnen dadurch die Anerkennung wieder zu verschaffen, deren sie hauptsächlich nur dadurch entbehren, weil sie nicht mehr gekannt sind, und auf diesem Umwege ihnen den Eingang in grössere Concertsäle wieder neu zu bahnen.«²⁷

Die Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst*²⁸ macht den Bildungswert dieser Arrangements zur Basis ihrer Argumentation. In der Besprechung einer Bearbeitung des d-Moll-Klavierkonzertes KV 466 für Klavier zu 4 Händen heißt es:

»Vielleicht gehören die Concerte Mozarts, wenigstens einige derselben, zu den größten Sachen[,] die er überhaupt geschrieben. Stete Tiefe und GröÙe der Gedanken, [...] höchst dankbare Erfindungen für dasselbe [Fortepiano] nach dem Standpunkte der Virtuosität seiner Zeit, [...] finden sich in Mozarts Concerten beisammen. [...] Ein großes Verdienst der Verlagshandlungen wie der einrichtenden Herausgeber ist es daher, diese musikalischen Schätze, welche der Welt schon fast verloren gegangen sind, zu retten, wenn gleich in anderer Form und Gestalt.«²⁹

27 N° 3. *Des six grands concertos pour le Pianoforte, composés par W. A. Mozart, Oeuv. 82* [...]. N° 4, *en ut mineur, Oeuv. 82, des douze grands concerts (sollte heissen concertos) de W. A. Mozart, arrangés* [...] *par le célèbre J. N. Hummel* [Rezension], in: *Cäcilia* 14, Nr. 56 (1832), S. 309–314, hier S. 311. Bei dem hier besprochenen Werk von Mozart handelt es sich um Hummels Bearbeitung des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491.

28 Von 1830 bis 1841 von Ludwig Rellstab herausgegeben.

29 *Concerto de W. A. Mozart (Nro. VIII.) pour le Piano. avec accompagnement d'Orchestre, arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel* [...], in: *Iris im Gebiete der Tonkunst* 1, Nr. 37/38 (5. November 1830), [o. S.]. Das hier besprochene Werk ist die Bearbeitung des Klavierkonzerts in d-Moll KV 466 von Mozart.

Da die Gefahr des Verlusts von Mozarts Instrumentalkompositionen um 1830 dramatisch und ihr Bildungswert hoch ist, beginnt man, die Möglichkeit der Vermittlung dieser kulturellen Substanz durch eine Bearbeitung in den Rezensionen aufzuwerten. In den *Douze grands Concerts de W. A. Mozart* hat Hummel einen ganz eigenen Schluss aus dem Konflikt gezogen, Mozarts Werke einerseits vor dem Vergessen retten und andererseits eine Bearbeitung präsentieren zu wollen, welche die Klaviervirtuosinnen und -virtuosen, zu denen er selbst gehörte, nicht unterforderte. Der Rezensent der Kritik in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1832, der von einer guten Bearbeitung nicht weniger als die Rehabilitierung von Mozarts Klavierkonzerten erwartet, ist jedoch gegenüber den Freiheiten Hummels, welche sich dieser als Arrangeur, Klavier-Virtuose und Herausgeber nahm, nicht tolerant.³⁰

Mozart-Opern als charakteristische Kammermusik

Zwischen 1798 und 1799 erschienen bei Nikolaus Simrock in Bonn vier Bühnenwerke Mozarts als Streichquartett ohne Text. Sie trugen die Titel *Dom Juan*³¹, *La noce de Figaro*, *L'enlèvement du Serail*³² und *La clemenza di Tito*. Simrock bedient sich eines verlegerischen Kunstgriffs, in dem er die funktionale und ästhetische Zuordnung der Quartette keinem Rezensenten überlässt, sondern selbst übernimmt und auf den Titelblättern abdruckt. Wie

30 Siehe hierzu weiter unten den Abschnitt *Fabelhafte Don Juan-Fantasien*. Hummels Eingriffe in Mozarts Kompositionen sind in den *Douze grands Concerts* sehr umfangreich. Betroffen sind besonders die langsamen Sätze, die er bis um die Hälfte kürzt. So hat der *Romance* (*Romanza* bei Hummel) überschriebene zweite Satz des d-Moll Konzertes KV 466 im Original 162, in der Hummel-Version nur 83 Takte. Das wirkt sich vor allem auf die für Mozart so charakteristische dialogische Verarbeitung des thematischen Materials zwischen Solo- und Orchesterstimme aus.

31 Der Titel *Dom Juan* referenziert auf die 1789 in Hamburg als Singspiel aufgeführte Oper Mozarts, mit Text von Friedrich Ludwig Schröder, der Akte aus Molières gleichnamiger Komödie einbezog. Den Text unterlegte Simrock seinem ebenfalls 1798 veröffentlichten Klavierauszug. Er betitelt in seinem Bonner Verlag alle frühen Arrangements des *Don Giovanni* mit *Dom Juan*. Zur komplizierten Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* als Singspiel siehe *Don Giovanni und Don Juan als Bühnenfassung*, in: Klitzing, wie Anm. 2, S. 21–43. Zu den Textvarianten der frühesten Klavierauszüge siehe ebd., S. 209–235.

32 *L'enlèvement [enlèvement] du Serail* (*Die Entführung aus dem Serail*). *Opera de W. A. Mozart. arrangée en quatuors* [...], Bonn: N. Simrock [1799], PN 88; Exemplar in D-Mbs, 4 Mus.pr. 91.484, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11138475-7> (Stand 19.08.2024).

beiläufig streut er dabei die anderen Neuerscheinungen ein.³³ Das Quartett *Dom Juan* wurde als erstes der Reihe veröffentlicht (siehe Abb. 4). Dort heißt es (im Original auf Französisch):

»Da alle Stücke dieses Meisterwerks gleich gut sind, konnte man sich nicht dazu entschließen, eines davon auszulassen. Außerdem können diese Quartette den Liebhabern des Gesangs als Begleitung anstelle von Orchesterpartien dienen.«³⁴

Auf den Titelblättern der anderen drei Quartette geht Simrock weiter und attestiert ihnen unter anderem den Charakter einer für sich stehenden, charakteristischen Kammermusik.³⁵ Diese Formulierung wird um die Ankündigung der bereits erschienenen Werke ergänzt:

»Diese Oper ist hier ganz vollständig in Quartetten übertragen, die den doppelten Vortheil verbinden, dass sie 1. als Quartetten für sich die Verehrer der Mozartschen Muse befriedigen; aber auch 2. als Begleitung des Gesangs statt der Instrumentstimmen, entweder allein, oder auch mit dem Klavierauszug gebraucht werden können. Auf diese Art übertragen, sind bereits verschiedene Mozartsche Opern in diesem Verlag erschienen, als: DOM JUAN, TITUS, FIGAROS Hochzeit.«³⁶

Die Anzeigen Simrocks implizieren mehrere Spiel-Optionen der Streichquartette und werden bewusst diversen Zielgruppen empfohlen, welche in den privaten, halböffentlichen und öffentlichen Kontexten der Salons, Akademien, der Musik-, Sing- oder Quartettvereine um 1800 zu den wichtigs-

33 Auch in den folgenden Jahren baute Simrock häufiger Auszüge aus seinem Verlagsprogramm als zweite Seite in einen Klavierauszug ein. Er reagierte damit auch darauf, dass sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts – angeführt von der am 3. Oktober 1798 zum ersten Mal veröffentlichten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – allmählich eine Landschaft von Musikzeitschriften zu entwickeln begann, in deren Intelligenzblättern man Anzeigen veröffentlichen konnte. Dafür gab es bisher nur beschränkten Raum in der Rubrik *Musicalien*, die es in einigen Zeitungen gab.

34 W. A. Mozart, *Dom Juan*[.] *Opera* [...] *arrangée en quatuors à deux Violons*[,] *Alto & Violoncelle*[,] *Livre I*, Bonn: N. Simrock [1798]; [Titelaufgabe für den französischen Markt:] <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-74535> (Stand 01. 11. 2024). Übersetzung durch das Herausgeberteam; für das französische Original siehe Abb. 4.

35 Dass auch Geigen-Duette aus *Don Giovanni* »für sich ein Ganzes ausmachen, das ohne theatralische Beziehung als ein charakteristisches Instrumentalstück Vergnügen macht« (siehe Anm. 22), wurde bereits im Abschnitt *Don Giovanni und andere Kleinigkeiten* kurz skizziert. Zu dem sich in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts herausbildenden Begriff des »Charakteristischen« in der Musik vgl. auch Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1987 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), S. 163–168.

36 Text auf dem Titelblatt von *L'enlèvement du Serail*, wie Anm. 32.

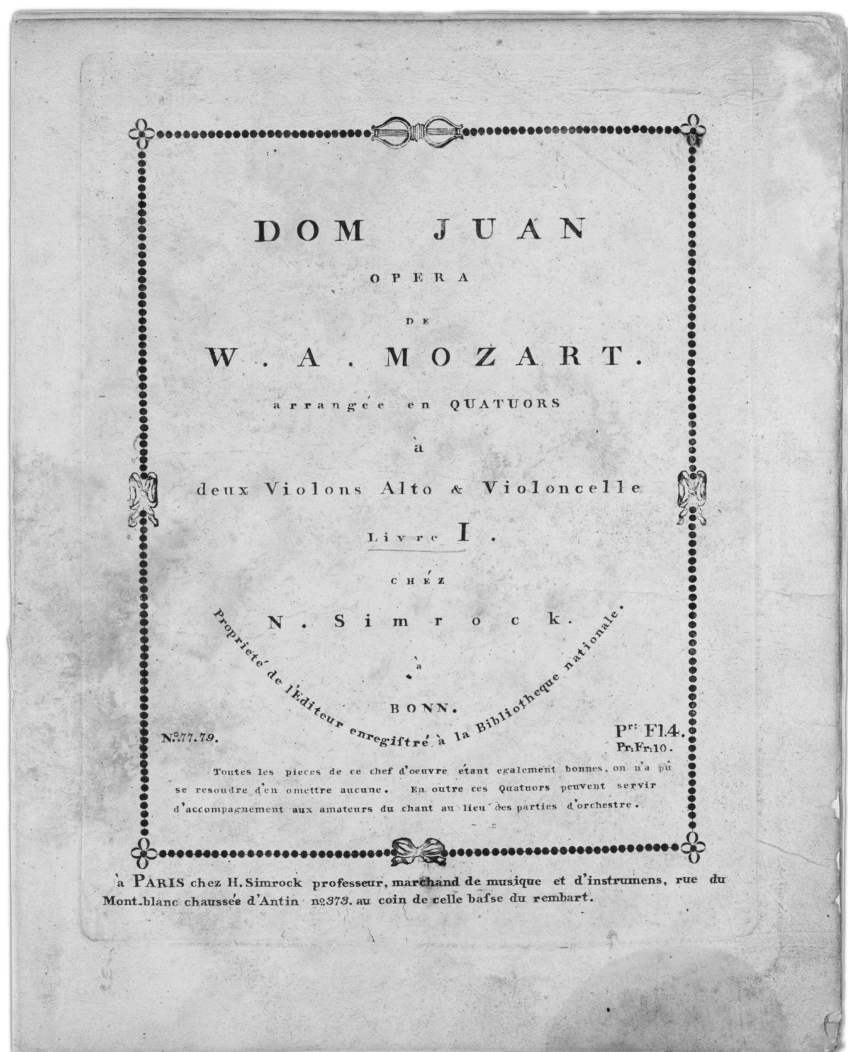


Abb. 4: Mozart / [Anon.], *Dom Juan* für Streichquartett, Bonn: Simrock [1798] (wie Anm. 34)

ten Interpreten dieser Versionen gehörten. Simrock ordnet die Quartette durch eine Nuance in der Ansprache unterschiedlichen Zielgruppen zu: als Begleitung den singenden Amateurinnen und Amateuren, als autonome, textunabhängige Instrumentalkomposition dem »Verehrer der Mozartschen Muse«. Mit dem Verweis darauf, dass es sich bei Mozarts *Don Giovanni* bzw.

seinem *Dom Juan* als Streichquartett – hier herrscht bewusst eine gewisse Unklarheit – um ein Meisterwerk handelt, dessen hohe Qualität eine so vollkommene Einheit impliziert, dass kein Teil weggelassen werden kann, offenbart Simrock, dass er sich im Jahr 1798 den Maximen einer klassischen Ästhetik verpflichtet fühlt, und begegnet vorausschauend Argumentationen wie der auf diesen Maximen basierenden »Integrität des Zusammenhanges«³⁷. Simrock hatte gute Gründe, die Vollständigkeit seiner Bearbeitungen³⁸ und seine verlegerische Vertrauenswürdigkeit bereits auf dem Titelblatt selbst zu beglaubigen. Bereits 1799 erscheint in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die vernichtende Kritik einer Streichquartettversion von *La clemenza di Tito*, die bei Artaria in Wien verdächtig zeitnah zur Bonner Ausgabe veröffentlicht worden war. Sie schließt resignativ, es würde nun überflüssig sein, »den Werth dieser Quartetts noch weiter zu bestimmen [...] vor dem großen Schwarm von blinden Verehrern Mozarts, die Alles von ihm vergöttern [...]«³⁹. Zuvor heißt es aber, dass es grundsätzlich »ein eigentlich unglücklicher Einfall« sei, eine ganze Oper »Theilweise in Quartetts zu verschneiden«, und dass man nach dem Titel glauben solle, »als wenn die ganze Oper und gar von Mozart eigenhändig quartettisirt worden wäre«⁴⁰. Auch Simrock wendet die fragwürdige verlegerische Technik an, Mozart selbst als Arrangeur der Quartett-Bearbeitungen zu bezeichnen, und er bleibt ihr treu, wie die Titelaufgabe des *Don Giovanni*-Quartetts aus dem Jahr 1812 zeigt (siehe Abb. 5).⁴¹ Nur die Sprache, in der dies beharrlich behauptet wird, hat sich zwischen 1798 und 1812 vom Französischen ins Italienische gewandelt und aus *Dom Juan* ist *Don Giovanni* geworden.

37 Siehe Anm. 14.

38 Auch hier stellt sich die Frage, wie man der Doktrin der Vollständigkeit scheinbar gerecht zu werden suchte. Rein physisch gibt es in keiner dieser Quartett-Ausgaben Rezitative oder gesprochene Texte.

39 *La Clemenza di Tito, grand Opera ridotta in Quartetti per due Violini, Viola e Basso dal Sign. W. A. Mozart* [...] [Rezension], in: AmZ 1, Nr. 36 (5. Juni 1799), Sp. 568 f., hier Sp. 569.

40 Ebd., Sp. 568 f. Weiter heißt es: »Dazu war Mozart zu vernünftig und eigene Quartetts kamen ihm nicht so schwer an, dass er sie nicht viel eher neu gemacht, als solch eine Reduktion vorgenommen haben sollte.«

41 W. A. Mozart, *Il Don Giovanni ossia [sic] Il dissoluto punito[.] Dramma giocoso in duo Atti Posto in musica e ridotto per due Violini, Alto e Violoncello*, Bonn/Köln: N. Simrock [um 1812–1814]; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at-moz:2-74073> (Stand 01. 11. 2024). Das stark veränderte Titelblatt aus dem Jahr 1812 hat sich von dem Bezug zur Hamburger *Dom Juan*-Inszenierung der ersten Quartett-Ausgabe aus dem Jahr 1798 vollständig verabschiedet. Das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Inhalt beider Ausgaben von den gleichen Druckplatten abgezogen wurde und daher – bis auf wenige hinzugestochene Hinweise – identisch ist.

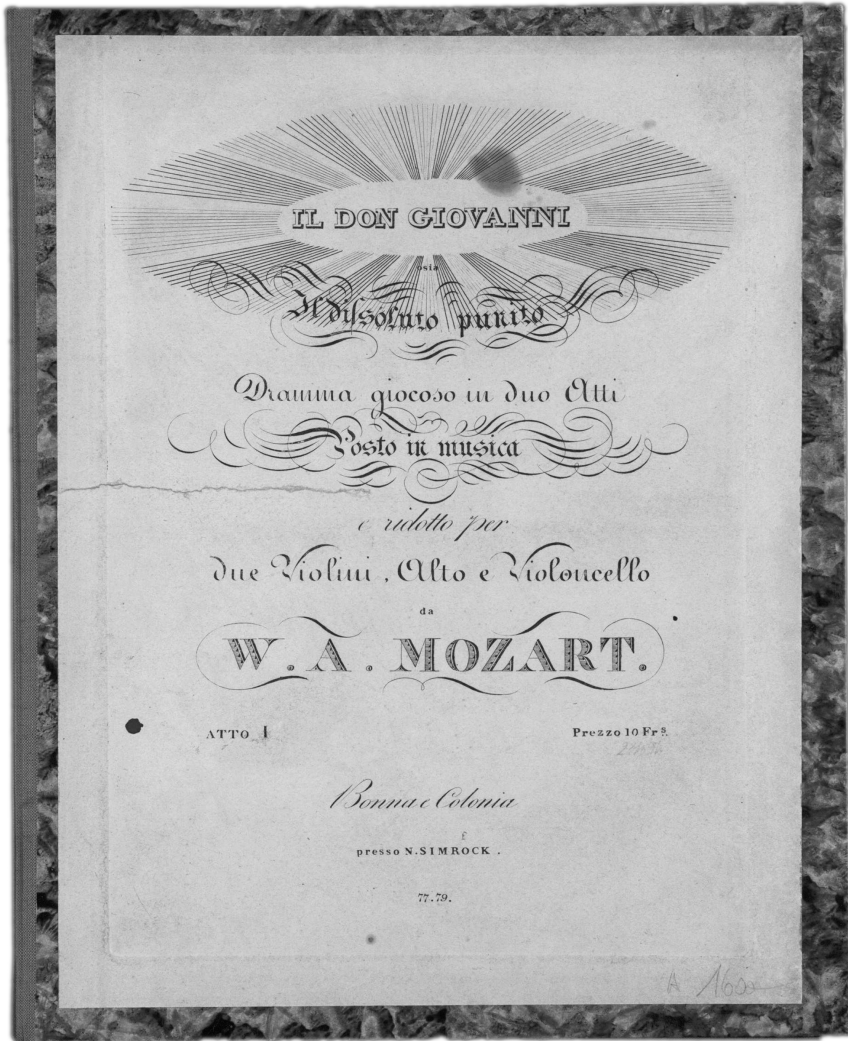


Abb. 5: Mozart / [Anon.], *Il Don Giovanni ossia Il dissoluto punito* für Streichquartett, Bonn/Köln: Simrock [um 1812–1814] (wie Anm. 41)

Fabelhafte *Don Juan*-Fantasien

1827 beschloss Hummel ein Konzert in Wien mit einer freien Fantasie über Themen aus *Don Giovanni*.

»Zugegeben, dass Hummel in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten wohl einige glückliche Nebenbuhler haben möge, so steht er dafür einzig und unerreichbar da in der Seele des Spieles, in der Reinheit der Komposition für sein Instrument, und besonders in dem Geistesflug seiner momentanen Phantasien. Diesmal führte er nebst mehreren Thematen auch die Menuett aus Don Giovanni fünfstimmig, im gebundenen Style, mit den originellsten Harmonien-Wendungen so meisterhaft durch, dass sich die Bewunderung zwischen dem Schöpfer dieser Tongebilde und dem Ausfühler derselben theilte, und die volle Ueberzeugung gewährte, wie jeder dieser Vorzüge, einzeln betrachtet, schon den eminenten Meister beurkunde.«⁴²

Die hier als Schöpfung und Interpretation gefeierten Improvisationen Hummels wurden ihm als implementierte »Ausführungen« der gedruckten Klavierkonzerte Mozarts nicht verziehen. In dem bereits zitierten Artikel in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1832, der die Klavierquartett-Bearbeitungen grundsätzlich dafür lobt, dass sie Mozarts Instrumentalwerk vor dem Vergessen schützen, heißt es, Hummel habe die Konzerte »in reichlichem, ja in gar sehr reichlichem [...] Mase« aufgeputzt und den Spielern so Gelegenheit gegeben, »durch Ausführung gewaltiger Schwierigkeiten [...] zu brilliren«. So sei dies nicht »ein auf kleinere Begleitung reducirtes arrangirtes Mozartisches Concert, sondern vielmehr eine Hummelsche Umarbeitung eines Mozartschen Concertes« und hätte »auf dem Titelblatte so [...] genannt werden sollen«.⁴³

Hier wird abermals deutlich, wie wichtig der bereits in der Einleitung geschilderte Interpretations- und Rezeptions-Kontext einer Bearbeitung für deren Bewertung ist. Die Konzert-Pianistinnen und -Pianisten waren mit ihren freien Improvisationen über Themen aus Mozarts Opern auf Grund des Kontextes – dem »Geistesflug« ihrer »momentanen Phantasien« – vollständig über den Vorwurf erhaben, sie wollten »durch Ausführung gewaltiger Schwierigkeiten [...] brilliren«. Mozarts Kompositionen geronnen in diesem Kontext zu einer auf ein Thema reduzierten Idee.

42 4. *Berichte. Wien, im Mai. (Fortsetzung)* [Korrespondentenbericht], in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4, Nr. 30 (25. Juli 1827), S. 232 [recte: 244].

43 N° 3. *Des six grands concertos*, wie Anm. 27, S. 311. Bei dem hier besprochenen Werk handelt es sich um Hummels Bearbeitung des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von Mozart.

Die Improvisatorinnen und Improvisatoren hingegen wuchsen auf Basis dieses Themas zu Schöpferinnen und Schöpfern heran und ihre Fantasien wurden zu neuen Werken. Die Geschichte der freien, nicht notierten Improvisation – eines besonderen Phänomens innerhalb der Interpretationsgeschichte der Bearbeitung von Mozart-Werken und fester Bestandteil des Konzertlebens von Pianistinnen und Pianisten des 19. Jahrhunderts – blieb der Nachwelt durch Berichte und durch einige gedruckte Fantasien erhalten. Die Titelblätter der *Don Juan*-Fantasien, welche ab 1825 vermehrt als Notendrucke erscheinen, bestätigen die Verschiebung der Hierarchien.⁴⁴

So ist auf dem Titelblatt der *Grande Fantaisie pour le Piano sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan* der Namen des Komponisten und Pianisten Sigismund Thalberg stark hervorgehoben, hingegen fehlt der Name Mozarts (siehe Abb. 6). In den Kritiken aus dem Jahr 1842 ist nun auch von dem *Werk* Thalbergs die Rede:

»Seit langer Zeit hat Referenten kein Bravourstück für das Pianoforte so angesprochen, als dieses, und es gehört unbestritten zu dem Besten, was der mit Recht berühmte Virtuos geschrieben hat. Alle Klavierspieler müssen ihm dafür dankbar sein. [...] Das Werk gehört durchaus nicht unter die schwierigsten des Komponisten und dürfte sich auch schon deshalb grosser Verbreitung erfreuen.«⁴⁶

Diese seit den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts neben dem Opernbetrieb im Konzertsaal sich entwickelnde Rezeptionsform der freien Fantasie ist Teil einer musikalischen Kultur, deren vergängliche Erscheinung und große Bedeutung innerhalb des Konzertbetriebs auf die Vermittlung durch schriftliche Dokumente wie Briefe, Tagebücher und Rezensionen angewiesen ist, da sie von keinem Notentext tradiert wird.

Wenig wüsste man von Erscheinungen wie dem »Improvisator Polydore de Vos aus Gent«, von dem es heißt, »[e]r spielte die Don Juan-Phantasie von Thalberg und improvisierte, wo er besonders ungemeine Dreistigkeit an den Tag legte«,⁴⁷ von Clara Schumann, die als Vierzehnjährige Gottfried Weber

44 Die bekanntesten unter ihnen sind die *Don Juan*-Fantasien von Friedrich [Frédéric] Kalkbrenner (1825), Sigismund Thalberg (1835/1841), Franz Liszt (1841/1843), Josef Alois Ladurner (1841) und die Variationen über *Là ci darem la mano* von Frédéric Chopin (Orchesterfassung: 1829, Klavier solo: 1839).

45 S.[igismund] Thalberg, *Grande Fantaisie pour le Piano sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan* op. 42, Mainz/Brüssel: B. Schott's Söhne [um 1841].

46 *Kompositionen für das Pianoforte* [Rezension], in: AmZ 44, Nr. 6 (9. Februar 1842), Sp. 110–113, hier Sp. 110.

47 Charles Eichler, *Nachträgliches aus Brüssel. Mitte Juni. [Concerte.]* [Korrespondentenbericht], in: NZfM 11, Nr. 7 (23. Juli 1839), S. 28.

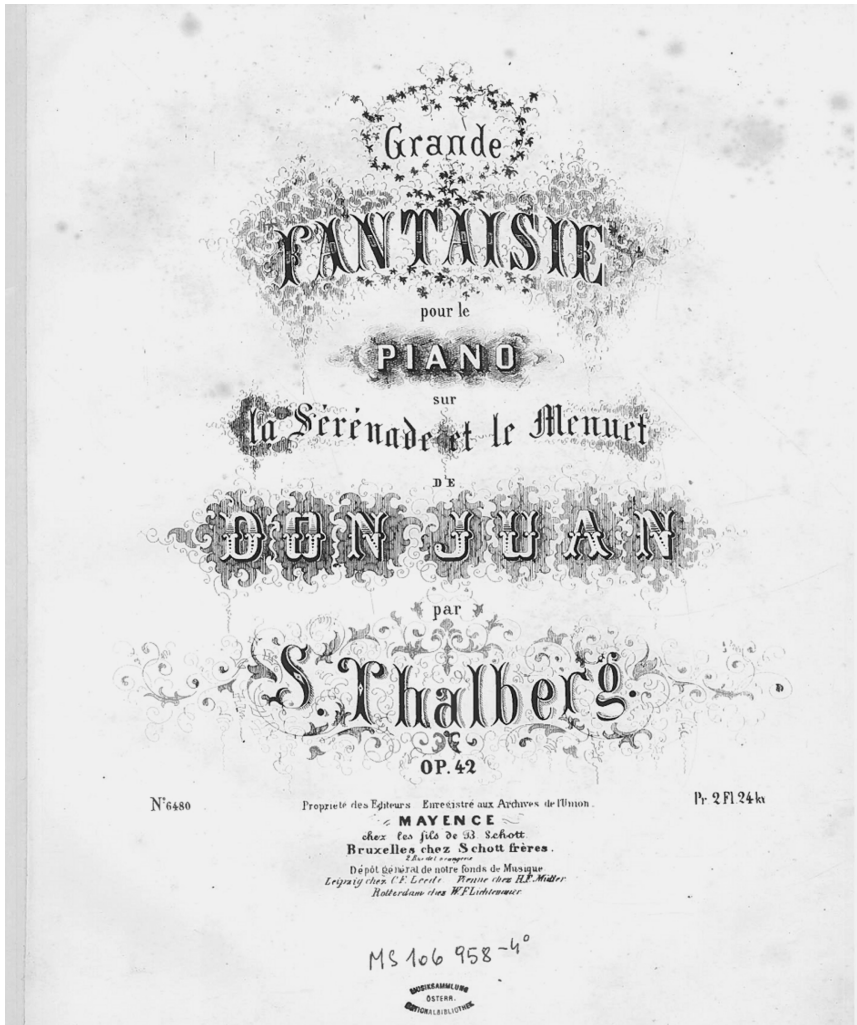


Abb. 6: Mozart/Thalberg, *Grande Fantaisie* [...] für Pianoforte, Mainz [u. a.]: Schott [um 1841]⁴⁵. Abbildung mit freundlichem Dank an die Österreichische Nationalbibliothek, Wien

dadurch imponierte, dass sie ein von ihm »willkürlich gegebenes Thema von anderthalb Tacten, mit einer Gewandtheit und einem Ideenreichthume welcher einem geübten Künstler Ehre machen würde, extemporisirend zu einer ziemlich langen freien Phantasie ausführte«,⁴⁸ dem Pianisten Dreyschock, der 1838 in Leipzig die »ersten Noten der Introduction aus Juan (Keine Ruh bei Tag und Nacht) [...] gleich umsichtig und besonnen, als gewandt und kunstreich verarbeitete«⁴⁹ oder auch von Johann Nepomuk Hummel, der einige Abende nach seinem ersten Konzert in Wien einen Auftritt im Kärntnertortheater mit einer weiteren Fantasie beschloss und »diesmal Motive aus der Zauberflöte (Das klingt so herrlich), die Champagner Arie, und das wie ein goldener Faden darin verschlungene Haydn'sche Volkslied zum Ziel seiner Improvisation gewählt«⁵⁰ hatte.

Improvisationen und freie Fantasien sind die flüchtigsten Formen der Bearbeitung. Da sie nicht schriftlich fixiert wurden, fällt den Rezensionen der Zeitungen und Zeitschriften die besondere Aufgabe zu, einen rudimentären Eindruck dieses kulturellen Phänomens zu überliefern.

*

Wie Mozart-Bearbeitungen in den Zeitungen und Zeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewertet wurden, hing maßgeblicher von ihrem Genre als von dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung ab. Neben den an die Besetzungen der Arrangements gebundenen Traditionslinien in den Argumentationen, die sich über den gesamten Zeitraum erstrecken, gibt es zeitlich begrenzte Bewertungskriterien, die an Modeerscheinungen wie zum Beispiel die erst ab den 1820er-Jahren vermehrt zu findenden gedruckten »Fantasien« über Mozart-Themen gebunden sind. Dem Spannungsverhältnis zwischen den Erwartungen der Vollständigkeit und Gangbarkeit eines Arrangements wird auf unterschiedliche Weise begegnet. Zunächst wird der Geist Mozarts als unbestimmte und unbestimmbare Größe zur Überbrückung der Kluft zwischen diesen Polen heraufbeschworen. Einen Ausweg aus dem Argumentations-Dilemma bietet bereits am Ende des 18. Jahrhunderts die auf dem klassischen Ideal der Ganzheit basierende Be-

48 Gottfried Weber, Anmerkung zu Friedrich Wieck, »*La ci darem la mano*« *varié pour le piano-forte, avec accompagnement d'Orchestre, par Frédéric Chopin* [...] [Rezension], in: *Cäcilia* 14, Nr. 55 (1832), S. 219–224, hier S. 224.

49 *Tagesbegebenheiten* [Korrespondentenbericht], in: *NZfM* 10, Nr. 4 (11. Januar 1839), S. 15f., hier S. 15.

50 4. *Berichte*, wie Anm. 42, S. 232 [recte: 244].

nennung der Bearbeitung als charakteristische Kammermusik für sich. Aus dieser Perspektive kann die Bearbeitung des *Don Juan* für zwei Violinen zu einer charakteristischen Kammermusik werden, auch wenn Arrangements für ein bis zwei Melodieinstrumente in der zeitgenössischen Kritik eher negativ konnotiert waren und zu einem Topos des kulturellen Verfalls wurden. Die Kluft zwischen Vollständigkeit und Zugänglichkeit einer Bearbeitung schließt sich, indem über die Metapher des »Schattenrisses« die Fantasie der Beteiligten als Brücke installiert wird. Ab 1820 verselbständigt sich das Genre der »Fantasie«, und der Geistesflug einer spontanen Improvisation fegt über den mühsam argumentierten Anspruch auf die Vollständigkeit eines Arrangements hinweg. Die Druckversionen dieser Fantasien werden zu neuen charakteristischen Werken, machen den Arrangeur zum Schöpfer und verdrängen den Namen Mozarts von den Titelblättern.

Es stellt sich abschließend die Frage, inwieweit das breite nuancierte Spektrum an Kriterien zur Bewertung von Mozart-Bearbeitungen am Beginn des 19. Jahrhunderts für die kritische Hinterfragung bisheriger Ordnungssysteme, die überwiegend auf Parametern basieren, welche Arrangements an einem Mozart-zentrierten Werkbegriff messen oder vollständig ignorieren, geeignet und für die Entwicklung neuer informationswissenschaftlicher Standards belangreich ist.

