

Don Giovanni unter Druck

Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850





unipress

Abhandlungen zur Musikgeschichte

Band 29

In Verbindung mit Ulrich Konrad, Hans Joachim Marx
und Martin Staehelin herausgegeben von Jürgen Heidrich

Andrea Klitzing

Don Giovanni unter Druck

Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale
Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850

Mit 42 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Zugl.: Universität der Künste Berlin, Diss. (2019)

Gedruckt mit Unterstützung des Förderprogramms für den wissenschaftlichen Nachwuchs
der Universität der Künste Berlin.

ORCID iD der Autorin: 0000 0001 7669 7834

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus W. A. Mozart, *Ouverture de l'opéra: Don Juan arrangée pour le
Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle*, J. J. Hummel, Berlin 1799.
(Mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München.
Bibliographischer Hinweis, s. S. 274).

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-6215

ISBN 978-3-8470-1191-0

Inhalt

Vorwort und Danksagung	7
Anmerkung zur Zitierweise	9
Verzeichnis der Abkürzungen	11
Einleitung	13
1 Auf dem Theater	19
1.1 <i>Don Giovanni</i> und <i>Don Juan</i> als Bühnenfassung	21
1.2 <i>Don Giovanni</i> und <i>Die Zauberflöte</i>	43
1.2.1 <i>Don Giovanni</i> und <i>Die Zauberflöte</i> – ein Vergleich	44
1.2.2 <i>Don Giovanni</i> und <i>Die Zauberflöte</i> in Mannheim 1789 und 1794	52
1.2.3 <i>Die Zauberflöte</i> in Goethes <i>Hermann und Dorothea</i> 1798 . .	64
2 Unter Druck	71
2.1 Verlage »im deutschsprachigen Raum« – Versuch einer Klärung . .	78
2.2 <i>Don Giovanni</i> unter Druck	80
2.2.1 Typendruck	81
2.2.2 Plattendruck	83
2.2.3 Lithographie	84
2.2.4 Nachdruck	88
2.3 <i>Don Giovanni</i> bei B. Schott und B. Schott's Söhne	92
2.3.1 Carl Zulehner – »Verschmelzen 12.18.23«	94
2.3.2 Joseph Küffner – »Eine Frage? Was macht Don Juan?«	95
2.3.3 Alexander Brand – »Die Bearbeitung ist gut«	98
2.3.4 Anonym – »Don Juan en Trios«	103
2.3.5 Sigismund Thalberg – »ein Orchester im kleinen«	104

2.4 <i>Don Giovanni</i> -Bearbeitungen diverser Verlage	107
2.4.1 J. André in Offenbach	109
2.4.2 N. Simrock in Bonn	110
2.4.3 B. Schott's Söhne in Mainz	111
2.4.4 Breitkopf und Breitkopf & Härtel in Leipzig	112
2.4.5 Cappi, Cappi & Diabelli, A. Diabelli & Co. in Wien	113
2.4.6 Artaria & Comp. in Wien	114
3 Im Wandel der Zeit und Zeitschriften	115
3.1 <i>Don Giovanni</i> -Bearbeitungen in den ersten Musikfeuilletons	120
3.2 Rezensionen	128
3.2.1 Allgemeine musikalische Zeitung	129
3.2.2 Zeitung für die elegante Welt	136
3.2.3 Cäcilia	141
3.2.4 Berliner allgemeine musikalische Zeitung	146
3.2.5 Neue Zeitschrift für Musik	148
3.3 Allgemeine Beurteilungen	156
3.3.1 <i>Don Juan</i> für zwei Flöten – Topos des kulturellen Verfalls . .	157
3.3.2 Nach dem Geist im <i>Don Juan</i> walzen	160
3.3.3 Surrogate und Schattenrisse	162
3.3.4 <i>Don Juan</i> – Fantasien	174
3.4 Eine Begegnung mit <i>Don Juan</i> kann tödlich sein. Schreiben über (bearbeitete) Musik I – E.T.A. Hoffmann	176
3.5 <i>Don Juan</i> zwischen <i>Eusebius</i> und <i>Florestan</i> . Schreiben über (bearbeitete) Musik II – Robert Schumann	192
4 Ohne Worte	205
4.1 »Il catalogo è questo« – 309 Mal <i>Don Giovanni</i> als Kammermusik .	207
4.2 Klavierauszüge – »senza parole«	209
4.3 Die Ouvertüre	236
4.4 »Der musikalische Gesellschafter in einsamen Stunden«	249
4.5 Titelblätter	255
Schlussbetrachtung und Ausblick	271
Abbildungsverzeichnis	273
Literaturverzeichnis	277
Personenregister	297

Vorwort und Danksagung

»Notte e giorno faticar«. Dieses Buch wurde erarbeitet unter dem Eindruck zahlreicher Konzerte mit meinem Ensemble, welches es sich zu seiner vorrangigen Aufgabe gemacht hat, historische Kammermusikarrangements sinfonischer und dramatischer Kompositionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus Bibliotheken zu bergen und sie in neuen Kontexten zu inszenieren. Ein Schlüsselwerk innerhalb dieser sehr besonderen Form der musikalischen Rezeption war die Kammermusikversion von Wolfgang Amadeus Mozarts 1787 in Prag uraufgeführten Oper »Il dissoluto punito, o, il Don Giovanni«, welche 1804 unter dem Titel »Don Giovanni. Grand' opera ridotta in quartetti per flauto, violino, viola & basso, del Sigr. W. A. Mozart« bei Nikolaus Simrock in Bonn erschienen ist.

Dass die Qualitäten einer Bearbeitung für deren Wirkung wesentlich sind, erfährt man nirgendwo sonst so unmittelbar wie in jenen Kontexten, in denen sich praktizierende Musiker bewegen. Sie können von Faktoren wie der Besetzung eines Ensembles, dem Druckbild einer Notenausgabe, der Faktur der Ursprungskomposition und dem technischen Kompositionsvermögen eines Arrangeurs nicht abstrahieren. Die von mir in Proben und Konzerten gesammelten Erfahrungen bei der Aneignung des *Don Giovanni* als Kammermusik hat sowohl die Struktur des Forschungsprozesses als auch Form und Inhalt der hier vorgelegten Schrift geprägt. Jene mit der Recherche und Auswertung von kaum zu bändigendem Notenmaterial zwangsläufig verbundenen Untiefen konnten in dem durch die Konzerte entwickelten Bewusstsein überwunden werden, dass die Kammermusik-Ausgaben des *Don Giovanni* nicht nur als Texte für sich ein ästhetisches Ereignis sind, sondern darüber hinaus lebendige Paradigmen einer Mozart-Rezeption, die sich bis 1850 im großen Stil über das Phänomen der Bearbeitung vollzog.

Die Recherche von 309 *Don Giovanni*-Transkriptionen, welche in der angehängten Tabelle systematisiert und in diesem Buch multiperspektivisch kontextualisiert worden sind, wäre ohne die Unterstützung der Mitarbeiter*innen der Bibliotheca Mozartiana Salzburg, der Musikabteilungen der Bayerischen

Staatsbibliothek München, der Österreichischen Nationalbibliothek, der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Staatsbibliothek zu Berlin und der Universität der Künste Berlin nicht möglich gewesen. Namentlich sei hier Herrn Dr. Brinzing und Herrn Mag. Schmidt, Herrn Dr. Nägele, Frau Dr. Kurth, Herrn Dr. Leibnitz, Herrn Dr. Geck, Frau Dr. Rebmann und Herrn Dr. Schmidt-Hensel sowie Herrn Dr. Pfeiffer für ihre große Aufmerksamkeit gedankt. Mein besonderer Dank gilt Barbara Klitzing für die umfassenden, präzisen und verständnisvollen Korrekturen zu diesem Buch. Dr. Hildegard Kretschmer enträtselte dankenswerterweise einige Handschriften. Prof. Dr. Dörte Schmidt danke ich für die umsichtige Betreuung meiner Forschungsarbeit. Ihr und Prof. Dr. Susanne Fontaine gilt der Dank für das in mich gesetzte wissenschaftliche Vertrauen.

Bei meiner Arbeit standen mir Thomas Kretschmer, Linus und Nikolai Klitzing, Annette Geiger, Patrick Sepec, Ernst Osterkamp, Walter Benjamin und Wolfgang Amadeus Mozart zur Seite. Ohne sie hätte dieses Buch nicht gedacht, nicht geschrieben werden können. Ihnen ist es gewidmet.

Anmerkung zur Zitierweise

Nachweise zu Literatur und Quellen sind als Kurzbelege in den Anmerkungen aufgeführt. Quellen wurden zur schnelleren Orientierung durch die Angabe des Erscheinungsjahres ergänzt. Die Titel von historischen Zeitungen, Zeitschriften und Lexika sind durch Siglen ersetzt worden. Die Siglen sind im »Verzeichnis der Abkürzungen« erläutert. Zu den behandelten Rezensionen findet man bibliographische Daten unter »Historische Periodika«. Bei Zeitungen und Zeitschriften, deren Jahrgänge durchlaufend paginiert sind, wurde auf die zusätzliche Band- oder Heftnummerierung verzichtet. Die im Verlauf des Buches untersuchten Versionen des *Don Giovanni* sind mit dem Sigel **Tab x** versehen. Dieses verweist auf den Fundort in einer online angehängten Tabelle (Link: siehe Abkürzungsverzeichnis) mit umfangreichen Informationen zur Provenienz der *Don Giovanni*-Notenausgaben sowie zahlreichen verlinkten Hinweisen auf Digitalisate und Rezensionen.

Alle weiteren Kompositionen sind mit Kurzbelegen versehen und unter der Rubrik »Notenausgaben« zu finden. Auf das [sic] zur Kennzeichnung zweifelhafter Orthographie innerhalb der Zitate wurde wegen der zu erwartenden großen Anzahl von Freiheiten und Unstimmigkeiten innerhalb der historischen Texte zu Gunsten einer flüssigen Lesbarkeit verzichtet. Hervorhebungen entsprechen, soweit nicht anders vermerkt, immer der Schreibweise der originalen Vorlage.

Verzeichnis der Abkürzungen

<i>AmZ</i>	Allgemeine Musikalische Zeitung
<i>AMZK</i>	Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat
<i>A-Sm</i>	Intern. Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana Salzburg
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
<i>BamZ</i>	Berliner allgemeine musikalische Zeitung
<i>D-B</i>	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
<i>D-Dl</i>	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats-und Universitätsbibliothek
<i>D-Mbs</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek
<i>DmS</i>	Der musikalische Salon
<i>FrB</i>	Der Freimüthige oder Scherz und Ernst
<i>EgmW</i>	Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften
<i>IB</i>	Intelligenzblatt
<i>Iris</i>	Iris im Gebiete der Tonkunst
<i>JdLM</i>	Journal des Luxus und der Moden
<i>KA</i>	Klavierauszug
<i>Mbl</i>	Morgenblatt für gebildete Stände
<i>MGG²</i>	Musik in Geschichte und Gegenwart
<i>MGG Onl.</i>	Musik in Geschichte und Gegenwart – Onlineversion
<i>MHF</i>	Der musikalische Hausfreund
<i>NMA</i>	Neue Mozart-Ausgabe
<i>NZfM</i>	Neue Zeitschrift für Musik
<i>o. p.</i>	Ohne Paginierung
<i>Tab xx</i>	Titelnummer der als Datei angehängten Tabelle mit DG-Arrangements Tabelle: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461 www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/don-giovanni-unter-druck
<i>UA</i>	Uraufführung
<i>WA</i>	Goethes Werke. Weimarer Ausgabe
<i>WTA</i>	Wiener Theater Almanach für das Jahr 1794
<i>WZ</i>	Wiener Zeitung
<i>ZeW</i>	Zeitung für die elegante Welt

Einleitung

Die Annäherung an eines der berühmtesten und bedeutendsten Werke der europäischen Musikgeschichte über jene Varianten seiner Gestalt, welche zu den am schlechtesten konnotierten und bestenfalls ignorierten Phänomenen seiner Rezeption zählen, birgt in sich eine kaum zu übertreffende Ambivalenz. Dabei trugen die bis 1850 veröffentlichten Kammermusikbearbeitungen des *Don Giovanni* maßgeblich dazu bei, dass die 1787 in Prag uraufgeführte Oper »Il dissoluto punito, o, il Don Giovanni«¹ von Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte über weite Bereiche des deutschsprachigen Raums zu eben dieser Bedeutung und Berühmtheit gelangte.

Wie belangreich diese spezielle Form der Rezeption für die Verbreitung des *Don Giovanni* war, dokumentiert ein nach eingehender Recherche erstelltes Verzeichnis mit 309 Ausgaben von Instrumentalbearbeitungen, die zwischen 1788 und 1850 gedruckt und veröffentlicht worden sind. Dieses Verzeichnis bildet das Zentrum der hier vorgelegten Forschungsarbeit. Die in ihm zusammengefassten Druckausgaben von *Don Giovanni*-Transkriptionen waren die Basis für jene Überlegungen, aus denen sich die Themen der vier folgenden Kapitel entwickelten, die nicht nur über die vielfältigsten Korrelationen mit den Ausgaben des Verzeichnisses, sondern auch untereinander vernetzt sind. Die untersuchten Themenfelder sind im Einzelnen: *Don Giovanni* als Bühnenfassung, *Die Zauberflöte* im Vergleich, die Entwicklung der Musikverlage bis 1850, die Bedeutung der Druckverfahren, die Entwicklung der Musikzeitschriften bis 1850, Rezensionen zu Bearbeitungen des *Don Giovanni* und schließlich die Bearbeitung in der Literatur. Dieses letzte Themenfeld ist über mehrere Kapitel verteilt. In Kapitel 4 werden mit der genauen Analyse einiger Notenausgaben von *Don Giovanni*-Bearbeitungen, welche bis zu der graphischen Gestaltung der Titelblätter und den Kompositionsmerkmalen einzelner Takte vordringt, jene

1 Eintrag Wolfgang Amadeus Mozarts in sein eigenhändiges Werkverzeichnis am 28. 10. 1787, siehe Vorwort zu Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Bühnenwerke*, NMA II/5/17, S. IX.

durch die großen Themenkreise der Kapitel 1 bis 3 gewonnenen Erkenntnisse einer größtmöglichen Komprimierung unterzogen.

Der Entscheidung, sich dem Thema der *Don Giovanni*-Transkriptionen nicht allein über die Phänomene ihrer Wirkung, sondern auch über ihre ästhetische Qualität und die Materialität ihrer Entstehungsvoraussetzungen zu nähern, ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem momentanen Forschungsstand vorausgegangen.

Die Bedeutung von Bearbeitungen wurde bis in die jüngere Geschichte der Musik- und Geisteswissenschaft verschwiegen oder allein auf der Basis ihres soziokulturellen Erfolgs vermessen, dessen Bestimmungsparameter dabei jedoch eher im Dunkeln blieben. Eine genaue Antwort darauf, was Erfolg innerhalb der Rezeptionsgeschichte einer Bearbeitung nun genau bedeute und wie er auszuloten sei, blieben die wenigen Schriften zu dem Thema zumeist schuldig.² Die Quantität von veröffentlichten Druckausgaben einer Bearbeitung war zugleich ein Zeichen ihrer Depravation. Die Ambivalenz dieser Argumentation ist bereits in zeitgenössischen Rezensionen zu finden und bis heute ungebrochen präsent.³

Das Phänomen der Masse von gedruckten Transkriptionen mag dazu beigetragen haben, dass man es nicht nur versäumte, Methoden zu dessen genauer Untersuchung zu entwickeln, sondern es darüber hinaus unterließ, einzelne Bearbeitungen unter dem Aspekt ihrer spezifisch ästhetischen oder kompositorischen Qualität zu betrachten. Die Zuordnung zur »Gebrauchsmusik«⁴

2 Die Urteile bleiben eher im Allgemeinen. So heißt es bereits 1942 in einem Artikel von Karl Gustav Fellerer: »Durch solche Bearbeitungen wurde Mozarts Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitet. Die Bearbeitungen zeigen auch, welche Werke sich besonderer Beliebtheit erfreuten.« Ders., »Mozartbearbeitungen im frühen 19. Jahrhundert«, S. 229. 1983 schreibt Marius Flothuis: »Schon im 18. Jahrhundert gab es zahlreiche Bearbeitungen Mozartscher Musik [...]. Sie hängen entweder mit Popularität oder Popularisierung zusammen [...]. Mit Mozart haben diese durchwegs primitiven, wenn nicht gar schlechten Bearbeitungen nichts zu tun.« Ders. »Mozart bearbeitet und variiert, parodiert und zitiert«, S. 196. Gernot Gruber problematisiert 2009 immerhin: »Die wachsende Breitenwirksamkeit der Kunstmusik hinterließ vor allem auf dem Gebiet des Musikalienmarktes greifbare Spuren. Ohne die Aussagekraft von Zahlen bei der Bewertung von Kunst überschätzen zu wollen, wäre es doch hilfreich, Statistiken über die Verbreitung von Musikalien [...] zum Vergleich vorliegen zu haben.« Ders. »Mozarts Nachwelt«, S. 270.

3 »Gerade durch die Masse der daher entstehenden Musikalien, welche Dilettanten und Kinder heute für einige Groschen kaufen, um sie morgen wegzwerfen, wird der Aftergeschmack in den Stand gesetzt, sich täglich, Behuf Zeitvertreibs, mit dem Neuen zu beschäftigen.« *BamZ* (1829), S. 68. »Der Mozart-Popularisierung diene auch die in den 90er Jahren einsetzende, sehr »zukunfts-trächtige« Flut von Bearbeitungen. Der seriöse Mozart-Bewunderer heutiger Zeit rümpft über derlei Trivialisierung die Nase [...].« Gernot Gruber, »Mozarts Nachwelt«, S. 273.

4 Carl Dahlhaus umreißt den Begriff der »Gebrauchsmusik« wie folgt: »[...] es gehört zu ihren Merkmalen, gleichgültig gegenüber der Herkunft der Melodien zu sein, die sie benutzt. Die

grenzte die Bearbeitung von den Denkmälern der parallel entstandenen genuinen Kompositionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab. Die damit verbundene Reduktion auf ihre materielle und soziale Funktionalität versagte weiten Bereichen der musikwissenschaftlichen Forschung, sie als »schöpferische Auseinandersetzung mit einer Partitur«⁵ zu betrachten und einer Beurteilung unter qualitativen Kriterien zu unterziehen.⁶

Mit der Arbeit »Don Giovanni unter Druck« wird versucht, Kriterien zur Dokumentation der Bedeutung einer Bearbeitung zu entwickeln, die genauer sind als jene Klassifizierungen und Gattungs-Zuordnungen, welche an der Heterogenität des bearbeiteten Materials zwangsläufig scheitern müssen.⁷ Sie knüpft damit an einen Forschungsansatz an, der sich in zwei Schriften von Silke Leopold und Detlef Altenburg widerspiegelt und die Frage nach der spezifischen Qualität von Bearbeitungen stellt.⁸ Die Untersuchung jener Qualität schließt Faktoren wie den Druck und die Auflagezahl einer Bearbeitung, die Häufigkeit und den Tenor ihrer Rezensionen sowie die Bewertung durch die zeitgenössische Literatur mit ein. Darüber hinaus gibt sie den Bearbeitern des *Don Giovanni* einen Namen und mittels der philologischen Betrachtung einiger von bearbeitenden Komponisten an Schott gerichteter Briefe ein Profil. Auf diese Weise wird nachvollziehbar, dass jener der ursprünglichen Komposition hinzugefügte Kommentar, als der die Bearbeitung durchaus zu verstehen ist, sich zu ver-

Methoden der Aneignung – Parodie und Kontrafaktur, Adaption und Arrangement – sind charakteristischer als die der Hervorbringung; entscheidend ist nicht die ursprüngliche Bestimmung eines Gebildes, sondern dessen Brauchbarkeit.« Siehe ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 189.

5 Silke Leopold, *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, S. 183.

6 Hervorhebungen einer materiellen Motivation lesen sich wie folgt: »In Fortsetzung dieses zunächst kommerziell motivierten, in weiterer Folge jedoch auch »volksbildnerische« Aspekte ermöglichenden Zugangs entstand eine unübersehbare Fülle an Arrangements Mozartscher Musik,« siehe Christian Glanz, »Bearbeitung von Werken Mozarts«, S. 99. Die Frage nach der Qualität von Bearbeitungen stellt sich für Gernot Gruber nicht: »Von der Qualität einmal abgesehen, war das Angebot sehr vielfältig«, siehe ders. in »Mozarts Nachwelt«, S. 273.

7 Vgl. hierzu Silke Leopold: »Wer sich mit dem Gebiet der Bearbeitung zu beschäftigen beginnt, wird freilich auch feststellen, wie umfangreich, vielgestaltig, wie verwirrend dieses Terrain ist – ein Gebiet, das sich der Systematisierung durch die Musikwissenschaft weitgehend entzieht.« Dies., *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, S. 10.

8 Silke Leopold schreibt im Nachwort der durch sie veröffentlichten *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*: »Musik, wenn sie erklingt, ist Bearbeitung, ist schöpferische Auseinandersetzung mit einer Partitur, die ebenso vollkommen (als Text) wie unvollkommen (als Spielvorlage) ist. Der Grad der Ausdeutung der Spielvorlage ist ebenso variabel wie die Art und Weise; er tangiert den Notentext in keiner Weise. Und vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, da die Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts als Originale wiederentdeckt werden.« Ebd. S. 183. Detlef Altenburg unterteilt Bearbeitungen in »Fragmentierungen komplexer Kunstwerke und Reduktionen ganzer Opern« und ordnet diese Rezeptionsmuster verschiedenen Gruppen zu. Ders. »Mit Gretchen schmachten, mit Wilhelm Tell »durch Gebirg und Tal«, S. 195.

selbständigen begann und in die zahlreichen *Don Juan*-Fantasien der zwanziger bis vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts mündete.⁹ Die Beobachtung, dass der Arrangeur in den meisten Fällen zugleich Komponist war und seine Bearbeitung unpräntiös in den Kontext seines Kompositionsschaffens einbettete, wirft ein neues Licht auf diese Arbeiten. In zeitgenössischen Rezensionen wird vereinzelt darauf hingewiesen, dass die Reduktion einer Oper oder Sinfonie auf wenige Instrumente nicht nur eine genaue Kenntnis des Bearbeiters der Ursprungskomposition, sondern auch der instrumentalen Möglichkeiten der Zielbesetzung unter Beweis stelle. In diesen differenzierenden Hinweisen verbirgt sich das Verständnis für die ästhetische und kompositorische Qualität des Bearbeitungsprozesses. An dessen Ende steht in der Tat die Reduktion des *Don Giovanni*. Sie ist jedoch auch und zugleich eine Komposition für Klavier zu vier Händen oder ein Streichquartett.

Auf der Basis der auf diesem gedanklichen Weg gewonnenen Erkenntnisse ist eine Neubewertung der Bearbeitung als ernst zu nehmende Größe innerhalb der historischen *Don Giovanni*-Rezeption nicht nur möglich, sondern auch notwendig.

Thematische Besonderheiten und Einschränkungen

Eine thematische Besonderheit dieser Arbeit betrifft den Umgang mit den Werktiteln *Don Giovanni* und *Don Juan*, die nicht exakt gegeneinander abzugrenzen sind. Die große Schwierigkeit besteht darin, dass Wolfgang Amadeus Mozarts »Il dissoluto punito« zwischen 1787 und 1850 in Ankündigungen, Rezensionen und Briefen selten als *Don Giovanni* und nahezu immer als *Don Juan* bezeichnet wird. Dies ist nicht erst eine Erscheinung seiner romantischen Rezeption, wenngleich *Don Juan* als musikalische Figur durch diese berühmt geworden ist.¹⁰ Was für die Bühnenfassung des *Don Giovanni* gilt, trifft ebenso auf

9 Die Entwicklung dessen, was hier als Kommentar des Bearbeiters bezeichnet wird, beschreibt Kurt Blaukopf wie folgt: »Das Arrangement gilt auf dieser Stufe der geschichtlichen Entwicklung vornehmlich als Mittel der Kommunikation. Die Bearbeitung stellt noch keineswegs artistische Geschicklichkeit des Bearbeiters heraus; sie will vielmehr bloß stellvertretend dort für das Werk eintreten, wo der Verbreitung des Werkes in seiner originalen Gestalt sachliche Hindernisse im Wege sind [...]. Im neunzehnten Jahrhundert verlagert sich ein Quentchen der genialen Aura vom Original auf die virtuose Bearbeitung.« Ders., *Werktreue und Bearbeitung*; S. 11–13. Peter Szendy äußert sich in seinem enthusiastischen Bekenntnis zur Bearbeitung: »I love them more than all the others, the arrangers. The ones who sign their names *inside* the work, and don't hesitate to set their name down next to the author's.« Vgl. ders., *Listen: a history of our ears*, S. [35].

10 Schon Mozart selbst versieht seine Oper mit dem Namen *Don Juan*, wie zwei Briefe an seine Frau Konstanze dokumentieren. Am 16. April 1789 schrieb er aus Dresden: »[...] Duschek

die Kammermusikversionen zu, die nahezu ausnahmslos unter dem Namen *Don Juan* besprochen werden, hingegen – wie im Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird – die Titel dieser Ausgaben von einer kaum zu übersehenden Heterogenität geprägt sind. Daraus wurde für diese Arbeit die Konsequenz gezogen, die Thematik der Bezeichnung insoweit zu systematisieren, als dass die Oper W. A. Mozarts und die von ihr angefertigten Bearbeitungen unter dem musikalischen Überbegriff *Don Giovanni* zusammengefasst werden, hingegen bei der Untersuchung einzelner Rezensionen deren Wortlaut gemäß *Don Juan* als Betitelung verwendet wird. Die begriffliche Trennung dieser Arbeit verläuft mit einigen notwendigen Inkonsistenzen zwischen Mozarts Werk und seinen Bearbeitungen einerseits und der Rezeption in Form von Ankündigungen und Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften, Briefen und Literatur auf der anderen Seite. Diese Systematik soll einer gewissen Klärung dienen. Sie entspricht nicht der historischen Rezeption, die Mozarts Oper unsystematisch unter unzähligen Titeln, jedoch vorrangig unter den Bezeichnungen *Don Giovanni* und *Don Juan* subsumierte.

Es geht in dieser Arbeit mit Ausnahme von Klavierauszügen um Kammermusikversionen des *Don Giovanni* ohne Text. Die oft einzeln verlegten Arien der Klavierauszüge sind weder Bestandteil der online angehängten Tabelle, noch einer näheren Untersuchung dieser Forschungsarbeit. Der Klavierauszug wurde in die Reihe der instrumentalen Kammermusikversionen des *Don Giovanni* integriert, da er einerseits die wichtigste Form der Transkription innerhalb des hier zu Grunde gelegten Untersuchungszeitraums war und andererseits ohne seine Berücksichtigung der seit ca. 1819 in Erscheinung tretende Klavierauszug ohne Text nicht zu deuten gewesen wäre.

Handschriften des *Don Giovanni* als Kammermusik, zu denen die weitverbreiteten und aus musikästhetischen Gesichtspunkten besonders wertvollen Harmoniemusiken zählen, werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Sie stellen rezeptionsgeschichtlich ein ganz eigenes Segment innerhalb der Verbreitung und Appropriation des *Don Giovanni* dar und sind in der jüngeren Forschung gut dokumentiert.¹¹

Ein Aspekt, der für die Geschichte der *Don Giovanni*-Transkription bis 1850 außerordentlich wichtig war, kann an dieser Stelle nicht näher untersucht werden: Das Klangbild und die Entwicklung der Instrumente, insbesondere der Tasteninstrumente. Deren Verbindung zu den *Don Giovanni*-Bearbeitungen ist

sang eine Menge von *figaro* und *Don Juan* [...]« und am 3. Oktober 1790 aus Frankfurt am Main: »Dienstag giebt die chur=mainzische Schauspielergesellschaft mir zu Ehren meinen *Don Juan*.«

11 Vgl. hierzu: Manfred Hermann Schmid, »Mozart und der Fürstlich Fürstenbergische Hof in Donaueschingen«; Manfred Schuler, »Mozarts ›Don Giovanni‹ in Donaueschingen«; Gertraut Haberkamp, »Autographie Musikhandschriften«.

geprägt von zahlreichen Korrelationen, ohne welche die großen *Don Juan*-Fantasien des 19. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen wären. Im Zuge der Recherche für das ursprünglich als ein Kapitel dieser Arbeit geplante Thema stellte sich heraus, dass die Ergebnisse zu umfangreich waren und diese es wert sind, in einer eigenen Studie näher behandelt zu werden. Als Reminiszenz an diesen wichtigen Forschungsgegenstand ist jene Spalte in der angehängten Tabelle zu verstehen, welche die historischen Bezeichnungen der Instrumente darstellt, wodurch ein erster Eindruck von deren enormer Vielfalt vermittelt werden kann.

1 Auf dem Theater

»Es war ein Mißverständnis der Don-Juan-Dichtungen im 19. Jahrhundert, Don Juan zur Mitteilung, demnach zur Kommunikation, gezwungen zu haben. Darin hört er auf, Don Juan zu sein.«¹²

Es wäre irreführend, die Bedeutung der bis 1850 veröffentlichten Druckfassungen von *Don Giovanni*-Bearbeitungen dokumentieren zu wollen und dabei die dramatischen Veränderungen, denen die Bühnenfassung der Oper Mozarts zeitgleich unterworfen war, zu übergehen. So wenig es möglich ist, innerhalb der historischen Rezeption des *Don Giovanni* die Bearbeitung als wesentliches Mittel seiner Verbreitung zu ignorieren, so sehr ist es notwendig, diese auf der Basis seiner vielfältigen, bis zu Singspiel und Posse sich verändernden zeitgenössischen Inszenierungen zu betrachten. Die zwischen 1787 und 1850 gedruckten Kammermusikversionen des *Don Giovanni* waren Bearbeitungen eines seinerseits umfassend bearbeiteten Bühnenstoffes.¹³

Der Käufer und Liebhaber von Arrangements kam beim Besuch einer Vorstellung des *Don Giovanni* um 1790, 1810 oder 1835 in Weimar, Wien, Bonn, Frankfurt, Mannheim, Berlin oder Hamburg nur selten in den Genuss jener Version der Mozart-Oper, die heute als die ursprüngliche gilt, mit ihren Varianten der Prager oder Wiener Fassung, die – gemessen an den Veränderungen, von denen in diesem Kapitel die Rede sein soll – als sublim bezeichnet werden können. Die Bühnenfassungen des *Don Giovanni* an den Nationaltheatern und Hofopern hatten sich in manchen Phasen des dieser Arbeit zugrunde gelegten Untersuchungszeitraums von 1787 bis 1850 sehr weit von Mozarts Partitur entfernt. Andererseits findet man zur gleichen Zeit Bearbeitungen des *Don Giovanni*, die von einem qualifizierten Arrangeur und Komponisten nach der Partitur Mozarts angefertigt wurden und im Fall der Klavierauszüge durch deren grundsätzlichen Anspruch auf »Vollständigkeit« geprägt war,¹⁴ der sich unter

12 Hans Mayer, *Doktor Faust und Don Juan*, S. 123.

13 Diese Bühnenversionen des *Don Giovanni* werden in zeitgenössischen Periodika und in der gegenwärtigen Forschungsliteratur oftmals als »Bearbeitung« bezeichnet, um die große Entfernung zum ursprünglichen Stoff zu unterstreichen. Vgl. hierzu *JLM* (1827), Sp. [330]; Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni«*, S. 73; Karin Werner-Jensen, *Studien zur »Don Giovanni«-Rezeption*, S.131; Claudia Maurer Zenck, »Mozarts Opern im Hamburger Comödienhaus/Stadtheater 1787–1850«. Auf diese Charakterisierung wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit verzichtet, um eine Verwechslung mit den »Bearbeitung« genannten Kammermusikversionen des *Don Giovanni* zu vermeiden.

14 Dieser Anspruch der »Vollständigkeit« von Klavierauszügen wird unter 3.2 näher untersucht.

anderem in dem Erhalt des in fast allen Bühnenauffassungen gestrichenen Schluss-Sextetts zeigt,¹⁵ sowie in dem zumeist mitgelieferten italienischen Text. Auf diese Weise wurde durch manchen Klavierauszug und andere Kammermusikversionen die dramatische Struktur des *Don Giovanni*-Stoffes mit der spezifischen Semantik des italienischen Da Ponte-Librettos sowie der harmonischen und melodischen Charakteristik der Oper Wolfgang Amadeus Mozarts jenseits der großen Bühnen nahezu unbemerkt tradiert.

Doch werden hier keinesfalls die Möglichkeiten der Rezeption des *Don Giovanni* als Bühnenauffassung und Kammermusikbearbeitung unter der Fragestellung ihrer letztlich inkommensurablen Nähe zum Original gegeneinander ausgespielt. Auf die Wandlung des *Don Giovanni* als Bühnenauffassung wird allein deshalb so nachdrücklich hingewiesen, weil er in den wechselnden deutschsprachigen Gestalten, die der Premiere in Prag unmittelbar folgten, direkt und indirekt mit den Klavierauszügen und instrumentalen Bearbeitungen korrelierte.¹⁶ Durch den Verweis auf die lebendige Wechselwirkung zweier äußerst wandlungsfähiger Rezeptionsformen soll der Vorstellung entgegengewirkt werden, die Bearbeitungen des *Don Giovanni* seien nichts weiter als ein modisches Zeitphänomen auf der Basis seiner von jeder Veränderung durch ökonomische Bedingungen, nationale Strömungen und ästhetische Debatten unbeeinflussten Bühnenauffassung gewesen.

Das erste Kapitel dieser Arbeit widmet sich der exemplarischen Darstellung einiger Bühnenauffassungen des *Don Giovanni* und deren Rezeption in zeitgenössischen Periodika bis 1850. Die Gegenüberstellung von *Don Giovanni* und *Zauberflöte*¹⁷ soll die unterschiedliche Entwicklung dieser beiden am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts überaus erfolgreichen Werke W. A. Mozarts verdeutlichen.¹⁸ Diese wird anhand einiger Statistiken zu beiden Wer-

15 Jörg Krämer kommt zu dem Schluss: »Erst um 1900 wurde das Schlußsextett vereinzelt wieder aufgeführt.« Dies kann jedoch, wie das Zitat auf S. 9 bereits zeigt, widerlegt werden. Vgl. ders., »Il Dissoluto Punito«, S. 334.

16 Zu den direkten Korrelationen sind – neben den oben erwähnten Konstanten der Klavierauszüge – die diversen deutschen Übersetzungen des Da Ponte-Librettos, die Anzahl der Akte, die Reihenfolge der Arien und der Verzicht auf Secco-Rezitative zu zählen. Die indirekten Auswirkungen spiegeln sich in neuen Formen der instrumentalen Bearbeitungen, veränderten Bewertungen und in der wechselseitigen Steigerung der Popularität wider.

17 Den grammatikalischen Kontexten entsprechend wird der originale Titel, *Die Zauberflöte*, des am 30. September 1791 in Wien uraufgeführten Singspiels von W. A. Mozart im weiteren Verlauf dieser Arbeit in Überschriften und als explizit erwähnter Singspieltitel erhalten, im Fließtext jedoch durch die Schreibweise »die (der, einer etc.) *Zauberflöte*« ersetzt.

18 Eine Dokumentation der Rezeptionsverläufe aller Opern Mozarts zwischen 1791 und 1850 als Bühnenauffassung und Kammermusikversion wäre für die Frage ihrer Beliebtheit sehr aussagekräftig, muss jedoch auf Grund des enormen Umfangs an Daten zu einem späteren Zeitpunkt verfolgt werden. Zu den vielen Erkenntnissen am Rand der Recherche zu *Don Giovanni*-Transkriptionen gehört u. a., dass es bis 1810 überdurchschnittlich viele gedruckte Kammermusikversionen von *La clemenza di Tito* (KV 621) gibt.

ken, einer exemplarischen Darstellung ihrer Erstaufführungen in Mannheim und einer literarischen Verarbeitung der *Zauberflöte* durch Johann Wolfgang von Goethe dokumentiert.

1.1 *Don Giovanni und Don Juan als Bühnenfassung*

»Davidsbündlerbriefe. Dresden. März. (Don Giovanni.)

Ich muß Dir schnell ein Ereigniß mittheilen, das Dir wie allen wackern Davidsbündlern nah und fern Freude machen soll.

Nachdem Mozarts Don Juan hier vierzig Jahre lang deutsch und italiänisch, oft in einzelnen Theilen recht gelungen, im Ganzen jedoch nie in seiner ursprünglichen Gestalt gegeben war, nachdem diese Oper in letzter Zeit fast zwei Jahre lang nicht auf der Bühne erschienen, unternahm es unser trefflicher Capellmeister Morlacchi, das Werk neu einzustudieren, und zwar ganz so, wie Mozart es geschrieben. [...] So ging nun diese Oper unter steigendem Beifall bis zur Geisterscene – Don Giovanni ruft sein No!! – der Geist versinkt und ich war schon im Begriff, davon zu laufen, weil mir der Feuerregenspectacel von jeher ein Gräuel war, – aber keine Rakete fängt an zu speien, der nach dem letzten No! zu Boden gesunkene Don Giovanni taumelt auf, Todesangst in den Zügen, wahnsinnig um sich starrend [...]. Aber keine albernern Teufel, wie man sie gewöhnlich auf dem Theater sieht erschienen dem Zuschauer, unsichtbar fällt der unterirdische Chor ein: »Tutto a tue colpe è poco! vieni c'è un mal peggior.« So geht's fort bis sich die Erde unter Don Juan öffnet und er unter Donner und Blitz versinkt. Leporello liegt ohnmächtig am Boden; – Ottavio, Elvira, Anna, Masetto, Zerline und der Chor erscheinen – kurz die Oper endet jetzt, wie es recht ist, mit dem fugierten Schlußchor. Die Wirkung auf die Zuschau-Hörer war ungeheuerlich.«¹⁹

Dieser euphorische Bericht aus dem Jahr 1836 des zum Schumannkreis der »Davidsbündler«²⁰ gehörenden Johann Peter Lyser enthält ex negativo eine Fülle an Informationen über jene zeitgenössischen *Don Giovanni*-Inszenierungen, von denen sich die Dresdner Aufführung der Schilderung Lysers zu Folge signifikant unterschied. Dass Dresden noch 1836 über ein italienisches Ensemble innerhalb der königlichen deutschen Oper verfügte, das unter der Leitung des

19 *NZfM* Bd. 4 (1836), S. 111–112. Der »Davidsbündlerbrief« ist mit »Fr. Friedrich« unterzeichnet, ein Pseudonym Johann Peter Lysers. In einem Nekrolog auf Morlacchi erwähnt Lyser 1842 noch einmal dieses Ereignis, jedoch ist die Begeisterung für die italienische Fassung in eine nationalistische Bewertung von Mozart als deutschem Komponisten umgeschlagen: »Wir aber sind Deutsche und [...] dahin gelangt, zu erkennen, was wir an den Werken [...] Mozarts [...] besitzen. Classische italienische Opern werden wir nach wie vor hören – und wenn auch nicht italienisch, doch gewiss nicht minder gediegen, dafür mag die deutsche Aufführung des Don Juan bürgen.« Vgl. *NZfM* Bd. 16 (1842), S. 54–55.

20 Zu den Mitgliedern der »Davidsbündler« und zu der Struktur dieser Gruppierung vgl. Florian Edler, *Reflexionen über Kunst und Leben*, S. 42–44 u. S. 498–518.

Italieners Francesco Morlacchi²¹ jene *Don Giovanni*-Aufführung ermöglichte, war zu diesem Zeitpunkt ungewöhnlich.²² Der Umstand, dass es sich bei der Dresdner Inszenierung um eine seltene Ausnahmeerscheinung innerhalb der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* handelt, eignet sich als Ausgangspunkt für die Darstellung seiner Wandlung zum Singspiel, zur Posse und zum tragischen Stoff, der er seit dem 29. Oktober 1787, dem Tag seiner Premiere in Prag, unterworfen war.²³

21 Der Komponist und Kapellmeister Francesco Morlacchi leitete von 1810 bis 1832 die italienische Oper in Dresden. Nachdem diese geschlossen wurde, war er bis 1836 als erster Kapellmeister an der königlich deutschen Oper beschäftigt und weiterhin für die Operninszenierungen in italienischer Sprache mit den Mitgliedern seines ehemaligen Ensembles zuständig, in deren Rahmen es 1836 zu der legendären Aufführung des *Don Giovanni* in Dresden kam. Vgl. hierzu: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 4–6.

22 Die Forschung ist sich nicht einig darüber, zu welchem Zeitpunkt es im deutschsprachigen Raum wieder Aufführungen des *Don Giovanni* in italienischer Sprache und in ihrer ursprünglichen Faktur gab. Lyser weist leider nicht explizit auf Rezitative in der von ihm besprochenen Dresdner Aufführung hin. So kann, obwohl von der »ursprünglichen Gestalt« der Oper die Rede ist, nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden, dass dieser Dresdner *Don Giovanni* aus dem Jahr 1836 der Mozart/Da Ponte-Komposition entsprach. Mehrere Studien halten die 1845 in Berlin unter der Leitung von Giacomo Meyebauer wieder verwendeten Secco-Rezitative (in deutscher Sprache und mit Streichquartett-Begleitung) für erwähnenswert. Diese wurden in der *AmZ* (1846), Sp. 168 als »Original-Dialog-Rezitative« angekündigt. Siehe auch Jörg Krämer, »Il dissoluto punito«, S. 335; Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni«*, S. 101; Ulrich Schreiber, »Die Opern II. Werke der Wiener Jahre«, S. 121. Alle drei Autoren nennen dann erst die 1896 von Ernst von Possart (Intendanz) und Hermann Levi (Musikalische Leitung) am Münchner Residenztheater wiederhergestellte Prager Fassung des *Don Giovanni* (in deutscher Sprache!) einen »Durchbruch zur Originalform« (Schreiber). Vgl. Jörg Krämer, ebd.; Christof Bitter, ebd., S. 118; Ulrich Schreiber, ebd.; Robert Braunmüller nennt eine Münchner Inszenierung aus dem Jahr 1866 »die vollständigste, die je in München gespielt wurde«, ders., »Don Giovannis Ende«, S. 236. Übergangen werden dabei die Inszenierungen italienischer Operngesellschaften und einzelner Musikerpersönlichkeiten, wie Francesco Morlacchi in Dresden oder August Eberhard Müller in Weimar. Vgl. italienische Inszenierungen des *Don Giovanni* u. a. in Weimar seit 1813, *JLM* (1813), S. 684–687 [Das wäre noch zu Goethes Zeit als Intendant gewesen. Karl Heinz Köhler nennt den 23. März 1818 als ersten Termin einer italienischen Aufführung in Weimar, vgl. ders., »Mozarts Da Ponte Vertonungen in den Inszenierungen Goethes«, S. 208]; in Dresden 1836, *NZfM* Bd. 4 (1836), S. 111–112; in Berlin 1843, *AmZ* (1843), Sp. 360 und 1844, *AmZ* (1844), Sp. 187.

23 An dieser Stelle ist tatsächlich nur eine kurze Darstellung der Entwicklung von *Don Giovanni*-Inszenierungen bis 1850 an den Opernhäusern und Nationaltheatern des deutschsprachigen Raums möglich. Zur Vertiefung dieses Themas ist zu empfehlen: Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni«*; Karin Werner-Jensen, *Studien zur »Don Giovanni«-Rezeption*; Gernot Gruber, »Mozarts Nachwelt«; Ulrich Schreiber, »Die Opern II. Werke der Wiener Jahre«; Jörg Krämer, »Il dissoluto punito«; Royce E. Wates, »Die Oper aller Opern«. *Don Giovanni* as Text for the Romantics; Magnus Tensing Schneider, *The charmer and the monument*.

Doch soll, bevor es im Einzelnen um die bei Lyser zu entschlüsselnden Informationen zur *Don Giovanni*-Rezeption als Bühnenwerk geht, ein kurzer Blick auf jene ästhetische Tradition der *Don Giovanni*-Bewertung geworfen werden, der dieser »Davidsbündlerbrief« verhaftet ist. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird Mozarts Musik mit den Werken Raphaels und Shakespeares kontextualisiert.²⁴ Diese synästhetische Verortung macht man zur Prämisse einer Argumentation, die nach und nach Inszenierungen des *Don Giovanni* auf der Basis der originalen Mozart-Partitur, eines »Meisterwerks«,²⁵ zu fordern beginnt. Das Dringen auf Bühnenfassungen des *Don Giovanni* in seiner ursprünglichen Gestalt zieht sich wie ein roter Faden durch die Aufführungskritiken der historischen Periodika der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Verfolgt man jedoch die Rezensionen der Inszenierungen selbst, bestätigt sich der Eindruck, dass diese Forderungen an den deutschsprachigen Bühnen auf wenig konkrete Resonanz stießen.²⁶ So entstand das Bild des musikalisch hochgebildeten Mozart-Verehrers, dem es vorbehalten war, in die *Don Giovanni*-Partitur wie in ein Geheimnis eingeweiht zu sein und die wahre Struktur der Oper zu kennen. Der 1813 von E.T.A. Hoffmann in die Theaterloge eines »mittelmäßigen Ort[s]« geschickte Enthusiast ist ein Bild dieser Verehrers des *Don Giovanni*, der nur wenige Worte des Leporello in der ersten Szene benötigt, um zu wissen, dass hier nicht nur italienisch gesprochen, sondern auch Mozart verstanden wird: »Also italienisch? hier am deutschen Orte italienisch? Ah, *che piacere!* ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüth

24 Vgl. hierzu Friedrich Rochlitz in seiner Abhandlung *Raphael und Mozart*, *AmZ* (1800), Sp. [641]–651. In einer Anmerkung zu dieser Abhandlung nennt Rochlitz als einige »der bekanntesten und herrlichsten Werke der Künste«: »Raphaels Schule von Athen; das Finale des ersten Akts und die Geisterszene des zweyten in Mozarts Don Juan; die Scenen kurz vor und gleich nach dem Königsmord in Shakespeares Macbeth oder die Scene in Wallensteins Tod von Schiller, wo Max Piccolomini von den Deputationen seiner Reuter gedrängt wird.« Ebd. Sp. 645–646. Nur neun Monate später heißt es an gleicher Stelle: »Man hat schon in diesen Blättern (von einer andern Hand) eine treffende Parallele zwischen Raphael und Mozart gelesen. – Es sey mir erlaubt, hier noch einen anderen berühmten Mann der Vorzeit anzuführen, zwischen dessen Geist als Künftler und dem unsers Mozart ich manche Aehnlichkeiten wahrzunehmen glaube, nämlich – Shakespeare.[...] Eine ausführliche Parallele zwischen ganzen Werken beyder Künstler, z. B. *D. Giovanni* mit *Lear* oder *Hamlet* [...] könnte vielleicht für die Aesthetik nicht ohne Nutzen seyn.« Vgl. Johann Carl Friedrich Triest, *AmZ* (1801), Sp. 391–392. »Shakespeare der Musik« und »Raphael der Musik« wurden zu den populärsten vergleichenden Bezeichnungen Mozarts. Vgl. u. a. Robert Schumann, »Nachträgliche Bemerkungen über Spontini's Olympia«, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 622; Judith Rohr, *E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas*, S. 30–32; Hans Joachim Kreutzer, »Proteus Mozart«, S. 133–135; Gernot Gruber, »Mozarts Nachwelt«, S. 333–338.

25 Die Bezeichnung des *Don Giovanni* als »Meisterwerk« ist in den historischen Periodika omnipräsent.

26 Vgl. hierzu Jörg Krämer, *Il dissoluto punito*, S. 335.

empfang und dachte!«²⁷ Zu den berühmtesten Vertretern, die mit größtem Nachdruck auf die Notwendigkeit einer Nutzung der originalen Partitur des *Don Giovanni* hingewiesen haben, gehören Friedrich Rochlitz, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Rellstab, Adolf Bernhard Marx, Gottfried Weber, Robert Schumann und dessen vertrauter »Davidsbündler«, Johann Peter Lyser.²⁸ Dessen schlicht anmutende Charakterisierung, die Dresdner *Don Giovanni*-Inszenierung sei »ganz so, wie Mozart es geschrieben,« hat eine lange Vorgeschichte und ist entgegen dem Anschein alles andere als naiv. Sie verbindet eine populäre Ebene – die reflexartig einsetzende Begeisterung für Alles, was »Mozart selbst«²⁹ getan, gedacht oder produziert hatte zu einem Zeitpunkt, als die Verehrung des Komponisten ihren Zenit zu erreichen begann³⁰ – mit einer elitären – der seltenen und detailgenauen Kenntnis der Partitur und des Charakters des *Don Giovanni*, die den Autor des »Davidsbündlerbriefs« dazu befähigte, der Dresdner Aufführung zu attestieren, »schon das Andante [der Ouvertüre] zeugte von einer neuen Auffassung: es wurde durchgehends so angehalten genommen, wie alte Musiker in Prag mir erzählten, daß es Mozart selbst ausführen ließ [...]«³¹ Dass Lysers kurze Konzertkritik als Brief unter einem Pseudonym verfasst und an einen Geheimbund gerichtet war, unterstreicht gleich mehrfach deren nicht nur exklusiven, sondern auch konspirativen Charakter und erhöhte die Neugier des Lesers der *NZfM* ebenso wie den Druck auf dessen angemessene Reaktion

27 E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, *AmZ* (1813), Sp. [214].

28 Die hier Genannten beschränkten sich nicht allein auf die regelmäßige Forderung der Verwendung einer Original-Partitur für die Inszenierungen des *Don Giovanni*, sondern schlugen von der Literatur bis zur Edition einer Neuausgabe diverse Wege ein, Mozarts Oper zu verbreiten. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind in der hier vorgelegten Arbeit an zahlreichen Stellen dokumentiert.

29 *NZfM* Bd. 4 (1836), S. 112. Früh wurden in historischen Periodika Informationen zu Mozarts Leben und Werk veröffentlicht, die für sich beanspruchten, wahr und unverfälscht zu sein. Wieviel Bedeutung diesen Informationen beigemessen wurde, kann man daran erkennen, dass Friedrich Rochlitz im ersten Jahrgang der *AmZ* (1798–1799) nicht nur »Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Wittve mitgeteilt« (*AmZ* (1799), Sp. 289–291) veröffentlichte, sondern auch über mehrere Ausgaben »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zu richtigern Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler« selbst verfasste. Rochlitz versteht seine »verbürgte[n] Anekdoten« als Korrektiv zu den »kleinliche[n] Anekdoten« (Ebd., *AmZ* (1799), Sp. [18]) des Mozart-Nekrologs von Friedrich Schlichtegroll. Vgl. Friedrich Rochlitz, »Verbürgte Anekdoten«, *AmZ* (1799), Sp. [17]–24, 49–55, 81–86, 113–117, 145–152, 177–183; Friedrich Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, Jg. 2, Bd. 2, Gotha 1793, S. 82–112.

30 1837 sollte zum fünfzigsten Jahrestag der Uraufführung des *Don Giovanni* eine Mozart-Statue in Salzburg errichtet werden, finanziert durch die Einnahmen europaweit organisierter Aufführungen der Oper. Das hatte einen signifikanten Anstieg von Rezensionen und Artikeln zu W. A. Mozart und *Don Giovanni* in den historischen Periodika zur Folge. Vgl. hierzu Hans Joachim Kreutzer, »Der Mozart der Dichter«, S. 115.

31 *NZfM* Bd. 4 (1836), S. 112. Zum Elitären romantischer Musikrezeption vgl. Gernot Gruber, »Mozarts Nachwelt«, S. 341.

gegenüber der Mitteilung dieser italienischen Aufführung des *Don Giovanni* in Dresden.³² Denn sollte er bei dieser Nachricht keine Freude empfinden, dann hätte er weder die Tragweite der ästhetischen Kontexte der »Davidsbündler« noch die des Dresdner Ereignisses auch nur annähernd erfasst.

Gleich zu Beginn seines »Davidsbündlerbriefs« verweist Johann Peter Lyser auf die Tradition der konzertanten Aufführungen von Teilen des *Don Giovanni*, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der Kammermusik-Bearbeitung zu einer wichtigen und kontinuierlichen Form der Rezeption der Oper herausbildete.³³ Wie typische gemischte Konzertprogramme ausgesehen haben, die Chorwerke, Solokonzerte, Sinfonien, Arien, Ouvertüren und Kammermusik miteinander kombinierten und Auszüge des *Don Giovanni* beinhalten, kann man folgenden Konzertkritiken aus der *AmZ* entnehmen:

1820 aus Stuttgart

»In den erwähnten Concerten hörten wir Symphonien von Mozart, Haydn, Beethoven, Winter, Catel, Cherubini, Lindpaintner u. s. w. Von Gesangsmusik, ausser einzelnen Arien und Duetten, ein Quartett mit Chor aus Winters *Timoteo* (Lob des Weins), das erste Finale aus *D. Juan*, den *ersten Ton* von Rochlitz und C. Maria von Weber, so wie die *Frühlingsfeier* von Klopstock und Zumsteeg [...].«³⁴

1829 aus Weimar

»Man gab die Ouverturen aus *Don Juan* und *Johann von Paris*, Hr. Hofm. Franke d. j. blies ein Concertino für die Clarinette von C. M. von Weber, Dem. Schmidt sang Variationen über »das klinget so herrlich« und mit Hr. Moltke das Duett aus *Don Juan* »Fuggi crudele, fuggi« und Hr. Kapellmeister Hummel spielte eine Fantasie.«³⁵

Diese exemplarischen Berichte zeigen bereits als Ausschnitt, in welcher erstaunlicher Gesellschaft sich W. A. Mozarts *Don Giovanni* innerhalb der Konzertprogramme der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand. Dessen Ouvertüre spielte dabei eine besondere Rolle.³⁶ Häufig wird sie zu außergewöhnlichen Anlässen, Jubiläen und Gedenktagen ohne ihren dramatischen Kontext aufge-

32 Die Technik der scheinbaren und tatsächlichen Chiffrierung von Informationen war in den Zeitungen und Zeitschriften bis 1850 ein weitverbreitetes Stilmittel. Vgl. hierzu auch Anm. 405, S. 159.

33 Vgl. Karin Werner-Jensen, *Studien zur »Don Giovanni«-Rezeption*, S. 112–114 und Gustav Fellerer, »Zur Rezeption von Mozarts Oper«, S. 39.

34 *AmZ* (1820), Sp. 152–153. [Es handelt sich bei diesem Zitat nicht um eine Konzertkritik, sondern um einen Ausschnitt aus einem Rückblick auf die Stuttgarter Konzertsaison].

35 *AmZ* (1829), Sp. 151.

36 Die erfolgreiche Rezeption der Ouvertüre des *Don Giovanni* als Instrumentalwerk im Konzertsaal deckt sich mit dem Phänomen der zahlreichen gedruckten Einzelausgaben der Ouvertüre für Klavier und Klavier zu 4 Händen. Es sind dies annähernd achtzig Veröffentlichungen bis 1850.

führt. So erklang sie anlässlich eines Festaktes zum fünfzigsten Jubiläum der Oper, am 29. Oktober 1837 in Prag. Einige Monate später heißt es in der *NZfM*:

»Der Prolog bei festlicher Aufstellung einer kolossalen Büste des unsterblichen Meisters, war in poetischer Hinsicht nicht bedeutend, nur der Moment, wo der Sprecher eben die Schöpfung der Ouverture berührte und äußerte, – doch das läßt sich nicht beschreiben, »denn das muss man hören« und das Orchester die großartige D-Moll Harmonie anschlug, war von ergreifender Wirkung.«³⁷

In Johann Peter Lysers Kritik dient der Hinweis auf eine relativ kontinuierliche Form der Rezeption des *Don Giovanni* auf der Konzertbühne in Dresden in deutscher und italienischer Sprache nur als kurze Introduction für die Schilderung des eigentlichen Ereignisses: Der Aufführung des *Don Giovanni* im Jahr 1836 in der Version, wie sie von Mozart im Auftrag von Pasquale Bondini fast fünfzig Jahre zuvor für das Gräflisch Nostitzsche Nationaltheater in Prag komponiert worden war.

Die Tradition, Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* nicht als Opera buffa in italienischer Sprache, sondern als deutsches Singspiel mit übersetzten und gesprochenen Rezitativen oder neu entwickelten Dialogen aufzuführen, ist im Raum zwischen Wien und Hamburg fast so alt wie die Oper selbst. Bereits die ersten Theaterzettel der Aufführungen in Prag, Wien und Leipzig bezeichnen die Oper als Singspiel, die sie formal zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht war.³⁸ Während sie in Prag bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts mit großem Erfolg in italienischer Sprache aufgeführt wurde, war sie an der Wiener Hofoper nach nur fünfzehn Vorstellungen zum letzten Mal am 15. Dezember 1788 in ihrer ur-

37 *NZfM* Bd. 8 (1838), S. 204. Der Autor dieser Rezension setzt fort: »Von allen denen, die bei der ersten Production des Don Juan mitwirkten, lebt nur noch Hr. K. Leitner, der, als Gast, in seinem 82sten Jahre dieser Feier beiwohnte und seinen Ehrenplatz an der Seite des Capellmeisters eingenommen hatte. –« Diese Bemerkung zeigt – ähnlich wie Lysers Befragung jener noch lebenden Mitwirkenden der ersten *Don Giovanni*-Vorstellung nach Mozarts Tempi (s. S. 11) –, dass der mündliche Bericht derjenigen, die solch ein Ereignis bezeugen konnten, als bedeutend eingestuft wurde und man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereitwillig die Zeitzeugen der Uraufführung des *Don Giovanni* in die allgemeine Mozart-Verehrung mit einschloss.

38 Auf dem ältesten nachgewiesenen Theaterzettel der Prager Aufführung vom 30. November 1787 (Der Zettel der UA vom 29. 10. 1787 gilt als verschollen) heißt es: »Il dissoluto punito ossia Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: Don Jean. [...] Ein großes Singspiel in zween Aufzügen [...],« und der Anschlagzettel der Wiener Erstaufführung vom 7. Mai 1788: »Neues Singspiel. Im kaiserl. königl. National-Hof-Theater wird heute Mittwoch den 7ten May aufgeführt: (zum erstenmal) IL DISSOLUTO PUNITO, ossia: IL DON GIOVANNI. Don Juan, oder: Der bestrafte Bösewicht. Ein Singspiel in zwey Aufzügen [...]« Vgl. Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, S. 266 und 275. Der auf dem erhaltenen Theaterzettel genannte Titel der Leipziger Aufführung des *Don Giovanni* (in der Prager Besetzung) am 1. Juni 1788 ist mit dem der Ankündigung in Prag identisch, vgl. Friedrich Dieckmann, *Die Geschichte Don Giovannis*, S. 415.

sprünglichen – Wiener – Faktur zu sehen und zu hören.³⁹ Bereits in den ersten Aufführungen in Mainz am 13. März 1789 und – identisch – in Frankfurt am 3. Mai 1789 (*Don Juan. Eine komische Oper, nach dem Italienischen frei bearbeitet, in zwei Aufzügen*).⁴⁰ Übersetzung und Text Heinrich Gottlob Schmieder), am 27. September 1789 in Mannheim und – identisch – in Bonn am 23. Oktober 1789 (*Don Juan, der bestrafte Wollüstling oder Der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen, nach der Musik des Herrn Kapellmeisters Mozart*).⁴¹ Übersetzung und Text: Christian Gottlob Neefe) und in Hamburg am 27. Oktober 1789 (*Dom Juan, oder Der steinerne Gast, ein Singspiel in vier Aufzügen*).⁴² Übersetzung und Text: Friedrich Ludwig Schröder) erklang die Oper nicht nur in deutscher Übersetzung, sondern war den charakteristischen Zügen eines Singspiels angeglichen worden.⁴³ An die Stelle der gesungenen italienischen Rezitative waren in Mainz/ Frankfurt und Mannheim/Bonn gesprochene deutsche Rezitativ-Übersetzungen getreten.⁴⁴ Schmieder, der sich auf die ältere, aus dem Jahr 1788 stammende Textversion Neefes stützt, gibt dem Commendatore in der Mainzer/Frankfurter Inszenierung den Namen »Don Pedro«, Don Ottavio heißt »Don Gusmann«. Er arbeitet zwei Szenen in das Libretto ein, die ihrem Inhalt entsprechend als »Gerichtsdienerszene« und »Ju-

39 Zu den Prager Aufführungen heißt es in der AmZ: »Beschluss der Nachrichten aus Prag. [...] So unzählige Male auch diese Oper seit zwanzig Jahren in ital. Sprache gegeben wurde, so musste sie doch bey der dritten Vorstellung wieder mit Abonnement suspendu gegeben werden, um nur das Zudringen etwas zu vermindern«, AmZ (1807), Sp. 200; vgl. hierzu auch Karin Werner-Jensen, *Studien zur »Don Giovanni-Rezeption«*, S. 133–134. Zu den letzten Vorstellungen in italienischer Sprache in Wien Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni«*, S. 62 und Friedrich Dieckmann, *Don Giovanni deutsch*, S. 2. Die nächste Wiener Aufführung des *Don Giovanni* fand als Singspiel in deutscher Sprache am 5. November 1792 unter der Leitung Immanuel Schickaneders (Text: Christian Heinrich Spieß) statt.

40 Zitiert nach Friedrich Dieckmann, *Don Giovanni deutsch*, S. 17.

41 Zitiert nach Carl Hermann Bitter, *Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenie in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen*, Berlin 1866, S. 13.

42 Zitiert nach erhaltenem Theaterzettel der Erstaufführung, vgl. Abbildung in: Michaela Giesing, Claudia Maurer Zenck, *Mozart und Hamburg*, S. 25.

43 Von diesen Singspielversionen kursierten unterschiedlichste anonyme Textvarianten, die zum Teil Neefe/Schmieder und Schröder kopierten, ohne sie als Autoren zu nennen. Sie beschränken sich jedoch ausschließlich auf die Übersetzung der Arien und Chöre. Vgl. hierzu die Textbücher: *Gesänge aus dem Singspiele Don Juan. In zwey Aufzügen. In Musik gesetzt von Mozart*, Passau 1793; *Gesänge aus Don Juan oder die redende Statue, ein Singspiel in zwey Aufzügen nach dem Italienischen Don Giovanni*, Breslau 1792–1797 und *Arien und Gesänge aus Don Juan oder der steinerne Gast, ein Singspiel in vier Aufzügen. Die Musick ist von Mozart.*, Riga 1799.

44 Die Veränderungen des italienischen Librettos durch die Übersetzung Christian Gottlob Neefes für die Mannheimer/Bonner Inszenierung werden unter 1.2.2 gesondert behandelt. Die Hamburger Textfassung Schröders gilt als verschollen. Jedoch ist durch einige Quellen belegt, dass sie sich auf Neefes Textbuch stützte. Vgl. Till Reininghaus, »Mozarts *Dom Juan* in Hamburg«.

welierszene« in die Forschungsliteratur aufgenommen wurden.⁴⁵ Letztere ist dem vierten Akt des 1665 uraufgeführten *Dom Juan ou le Festin de pierre* von Molière entnommen. Friedrich Ludwig Schröder bekräftigt diese Anlehnung an Molières Komödie in seiner Hamburger Version, indem er der Mozart-Oper den Titel *Dom Juan* gibt und das Singspiel in vier Akte gliedert.⁴⁶ Bei der Erstaufführung in Berlin, am 20. Dezember 1790 am Berliner Nationaltheater in einer von Friedrich Lippert überarbeiteten Fassung von Schröders Hamburger Version wird als weitere Ergänzung die »Eremiten-Szene« eingefügt.⁴⁷ In ihr tötet *Don Juan* nicht nur die neue Figur des Eremiten, sondern schließlich auch Don Ottavio. Diese Version wurde unter der musikalischen Leitung von Franz Xaver Süßmayer am 11. Dezember 1798 in Wien einstudiert und am Kärntnertortheater aufgeführt.⁴⁸ Auch hier sang – wie bereits in Berlin – Friedrich Lippert die

45 Vgl. hierzu das von Friedrich Dieckmann edierte Textbuch der Frankfurter Inszenierung des *Don Juan* (1789) in ders., *Don Giovanni deutsch*, S. 37–39 [Gerichtsdieners] u. S. 52–54 [Juwelier].

46 Es gilt als sicher, dass bei der Hamburger Premiere die beiden eingefügten Szenen Schmiesters gespielt worden sind. Eine dritte – von Neefe erwähnte – Szene Molières ist bisher nicht verifizierbar. Zur Quellenlage der frühen Inszenierung des Hamburger *Dom Juan* siehe auch die sehr genauen Artikel von Till Reininghaus, »Mozarts *Dom Juan* in Hamburg« und von Claudia Maurer Zenck, »Mozarts Opern im Hamburger Comödienhaus/Stadtheater 1787–1850«. Dies führt in einer Anzeige des *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* 1792 zu folgender, verwirrter und verwirrender Ankündigung eines Klavierauszugs von Carl Friedrich Rellstab: »Sinfonie und Favorit-Gesänge aus der Oper Don Jouan, vom Herrn Cap. Mozart fürs Clavier eingerichtet. [...] Des Moliers Stück, Don Jouan, erscheint hier mit vielem Glück in eine Oper verwandelt. Recensent hat sie in Prag vorstellen sehen [...].« (Siehe *Hamburgischer unpartheyischer Correspondent*, Erstes Stück 1792, zitiert nach Gertraut Haberkamp, »Anzeigen und Rezensionen« Teil 9, S. 293.

47 Sie wird in Szene 11, Akt II der Mozart-Partitur integriert und spielt an der Grabstätte des Commendatore. Siehe Wolfgang Amadeus Mozart, *Il Don Giovanni*, S. 367–381. [Alle Angaben zur *Don Giovanni*-Partitur werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit zitiert nach: NMA Serie II/ Werkgruppe 5/ Band 17: Wolfgang Amadeus Mozart: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, Kassel etc. 1968 und gekürzt wiedergegeben als: Wolfgang Amadeus Mozart, *Il Don Giovanni*].

48 Die Erweiterung des *Don Giovanni* um insgesamt drei Szenen und Sprechrollen führte zu divergierenden Einschätzungen der zeitgenössischen Kritik, auf die an dieser Stelle nur gekürzt verwiesen werden kann. Zur Wiener Inszenierung am Kärntnertortheater heißt es: »Diese letzte Oper [Don Giovanni] hatte hier einen Zuwachs von erbärmlichen komischen Szenen erhalten.« Vgl. *JLM* (1800), S. 332. Die »Eremiten-Szene« der Berliner Inszenierung vom 25. Mai 1803 wird wie folgt beurteilt: »Auch ist es gut, die Verbrechen des Helden zu steigern, damit es der Mühe werth sey, ihn von den Teufeln holen zu sehen.« Vgl. *AmZ* (1803), Sp. 574–576. Die Aufführungsserie dieser und einiger anderer wichtigen Inszenierungen des *Don Giovanni* kann man der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Seite »Das Opernprojekt« entnehmen: http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de/alle_auffuehrungsserien.php?anfangsb=I&ordnen=titel&herkunft=. Es ist allerdings anzumerken, dass alle der hier aufgeführten *Don Giovanni*-Versionen unter dem irreführenden Überbegriff »Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni (UA)« zusammengefasst sind, der den verfälschenden Eindruck erweckt, es handle sich ausschließlich um italienische Versionen der Oper, die mit

Titelrolle. Viel zu singen hatte Lippert jedoch nicht. Bereits in der Hamburger Fassung Ludwig Schröders aus dem Jahr 1789 wurde die Arie des *Don Giovanni* »Fin ch'án dal vino« von Leporello gesungen, in Schröders Übersetzung »Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise«, die ihr den deutschen Titel »Champagner-Arie« gab. Friedrich Lippert übernimmt diese Umstellung aus gutem Grund, wie die folgende spätere Kritik zeigt:

»Herr Lippert kann weder unter die Tenoristen, noch unter die Bassisten gesetzt werden, er ist weder das eine noch das andere; seine Stimme ist ebenso unangenehm, als seine Grimassen [...].«⁴⁹

Mozarts *Don Giovanni* wandelte sich zwischen 1788 und 1790 im deutschsprachigen Raum zunehmend zu einem Schauspiel mit Musik. Heinrich Gottlob Schmieder und Friedrich Ludwig Schröder kamen vom Sprechtheater und waren mit den Formen des bürgerlichen Trauerspiels, des Dramas, der Tragödie und Posse bestens vertraut. Schröder hatte als Hamlet in einer eigenen Übersetzung des gleichnamigen Shakespeare-Stücks 1776 für Furore gesorgt und es 1780 in Salzburg mit Immanuel Schickaneder in der Titelrolle inszeniert.⁵⁰ Francien Marx verweist darauf, dass Schröder die Hamburger Premiere des *Dom Juan* am 27. Oktober 1789 ausschließlich mit singenden Schauspielern und Schauspielerinnen besetzte.⁵¹

der Fassung der Uraufführung identisch sind. Sehr viel genauer sind jene Datenbanken lokaler Studien, die *Don Giovanni*-Inszenierungen mit den exakten Titeln wiedergeben und – soweit vorhanden – über einen Theaterzettel auf ihre tatsächliche Gestalt verweisen. Vgl. hierzu: Berliner Serie von *Don Juan*-Inszenierungen unter der Iffland-Direktion von 1796–1814 mit dem Titel »Don Juan, oder: Der steinerne Gast« oder »Don Juan. Ein komisches Singspiel«, unter: <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/?selected=1>; die Theaterzettel-Sammlung der Universität Hamburg, der man entnehmen kann, dass der Hamburger »Dom Juan, oder: Der steinerne Gast« 1802 vom »Singspiel in vier Acten« zur »Oper in vier Acten« und ab 3. September 1809 vom »Dom Juan« zu »Don Juan« wurde, unter: <http://www.stadttheater.uni-hamburg.de>; die erste Aufführung am 30. Januar 1792 in Weimar mit dem Titel: »Don Juan. Eine tragi-komische Oper in zwey Aufzügen«. Das Personen-Register mit Juwelier und Gerichtsdieners verweist auf die Mainz-Frankfurt-Fassung Schmieders, siehe: <http://www.theaterzettel-weimar.de>.

49 *AmZ* (1801), Sp. 44. Vgl. hierzu Michaela Giesing, Claudia Maurer Zenck, *Mozart und Hamburg*, S. 24 [Christof Bitter ordnet diese Änderung irrtümlich erst der Berliner Inszenierung von 1790 zu, vgl. ders., *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni«*, S. 77]. J. C. F. Rellstab übernimmt diese Besonderheit 1792 in seinen Berliner Klavierauszug **Tab 110**.

50 Eine der Salzburger Aufführungen des *Hamlet* besuchte Mozart. Vgl. Royce E. Wates, »Die Oper aller Opern«. »Don Giovanni« as Text for the Romantics, S. 221.

51 Vgl. Francien Marx, *Der Kritiker als Magier*, S. 118. Die Hauptrollen dieser Inszenierung sind besetzt durch: »Ambrosch [Don Ottavio], Eule [Leporello], Mad. Langerhans [Donna Elvira] und Dem. Kalmes [Donna Anna]«. Entnommen der Hamburgischen Theatergeschichte, Hamburg 1794, S. 629.