

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

08604/1942

NEUES
MOZART-
JAHRBUCH

ZWEITER
JAHRGANG

NEUES
MOZART-
JAHRBUCH

ZWEITER JAHRGANG

1942

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

M
611

NEUES
MOZART-
JAHRBUCH

ZWEITER
JAHRGANG

NEUES
MOZART-
JAHRBUCH

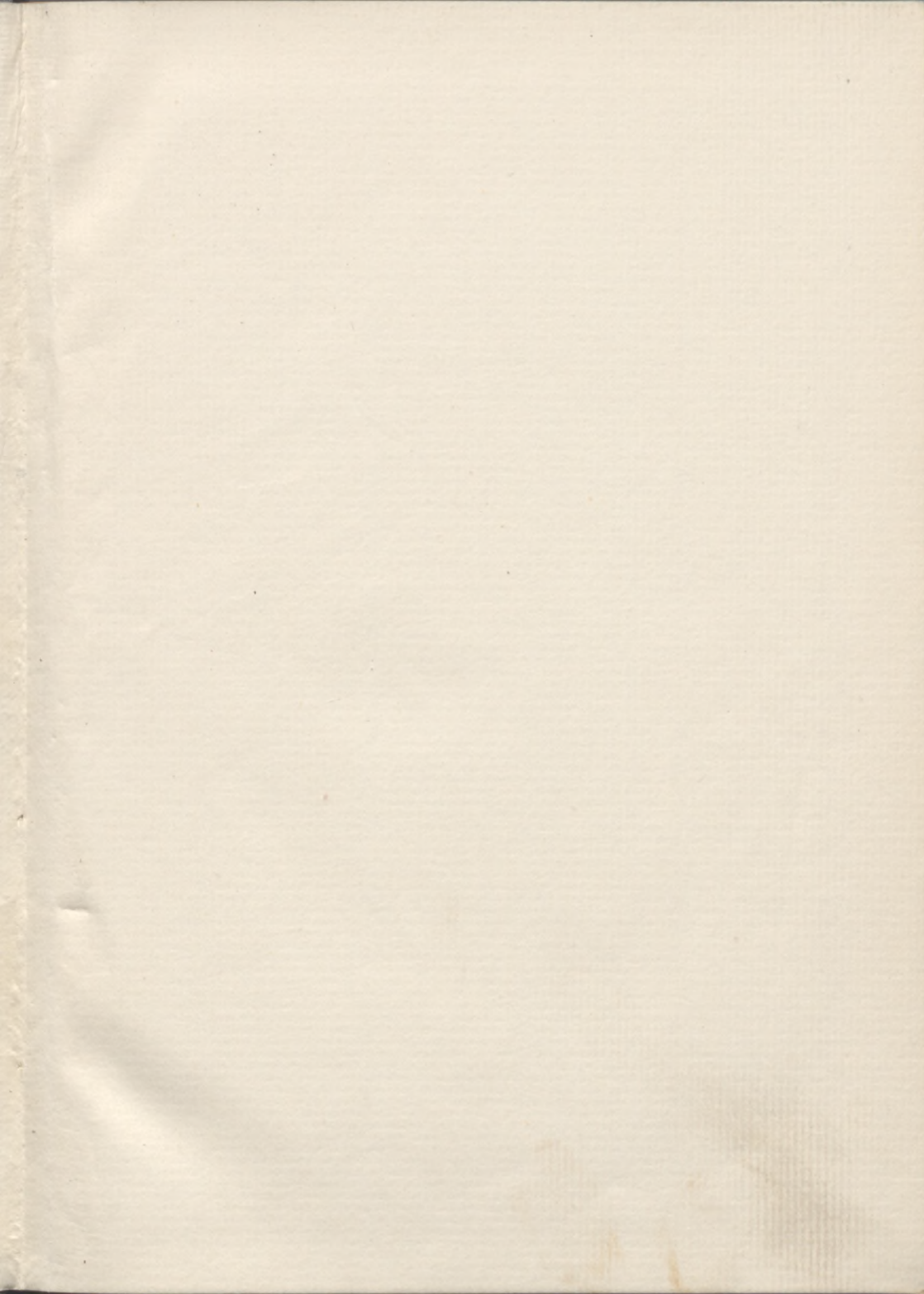
ZWEITER JAHRGANG

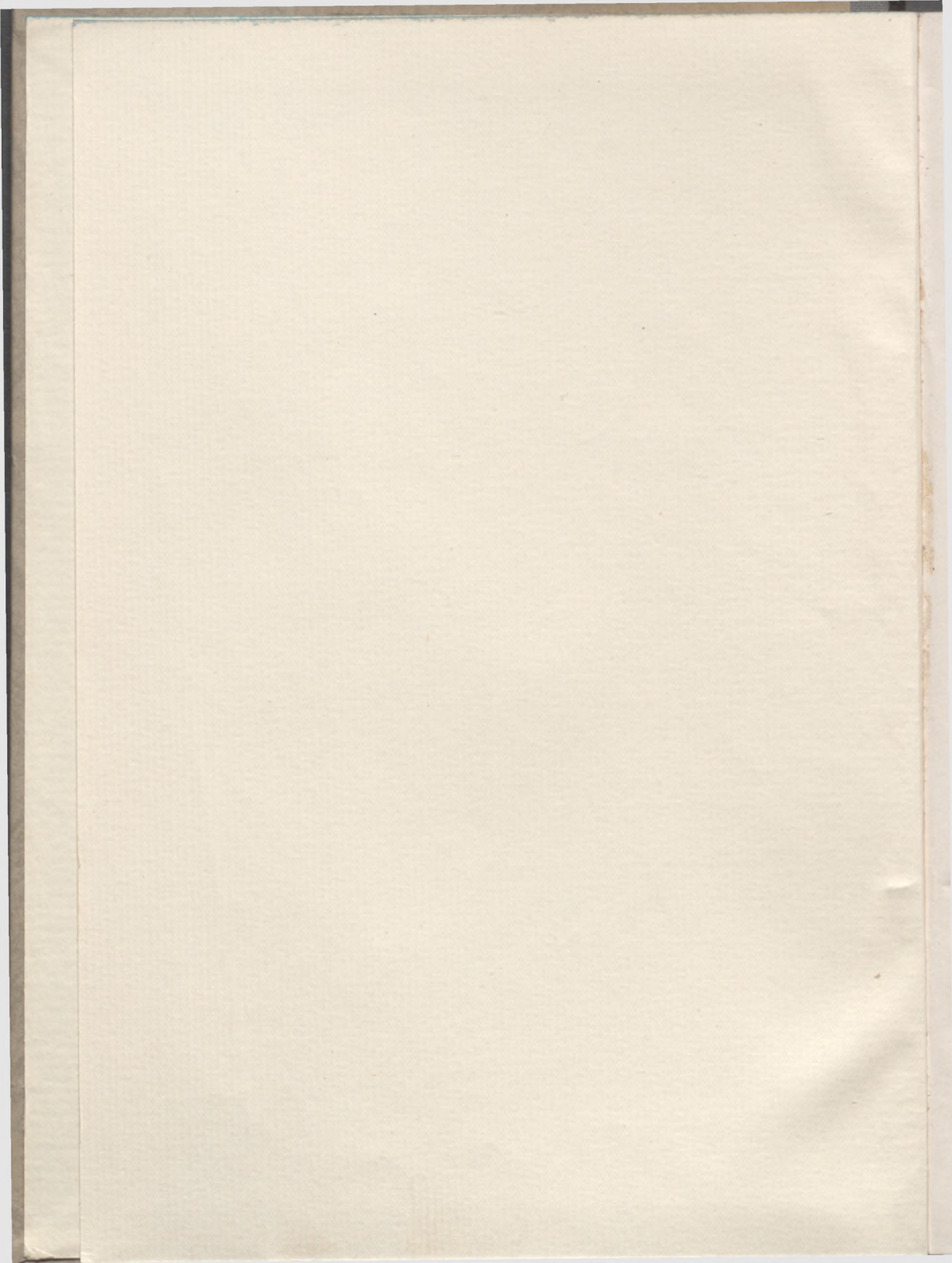
1942

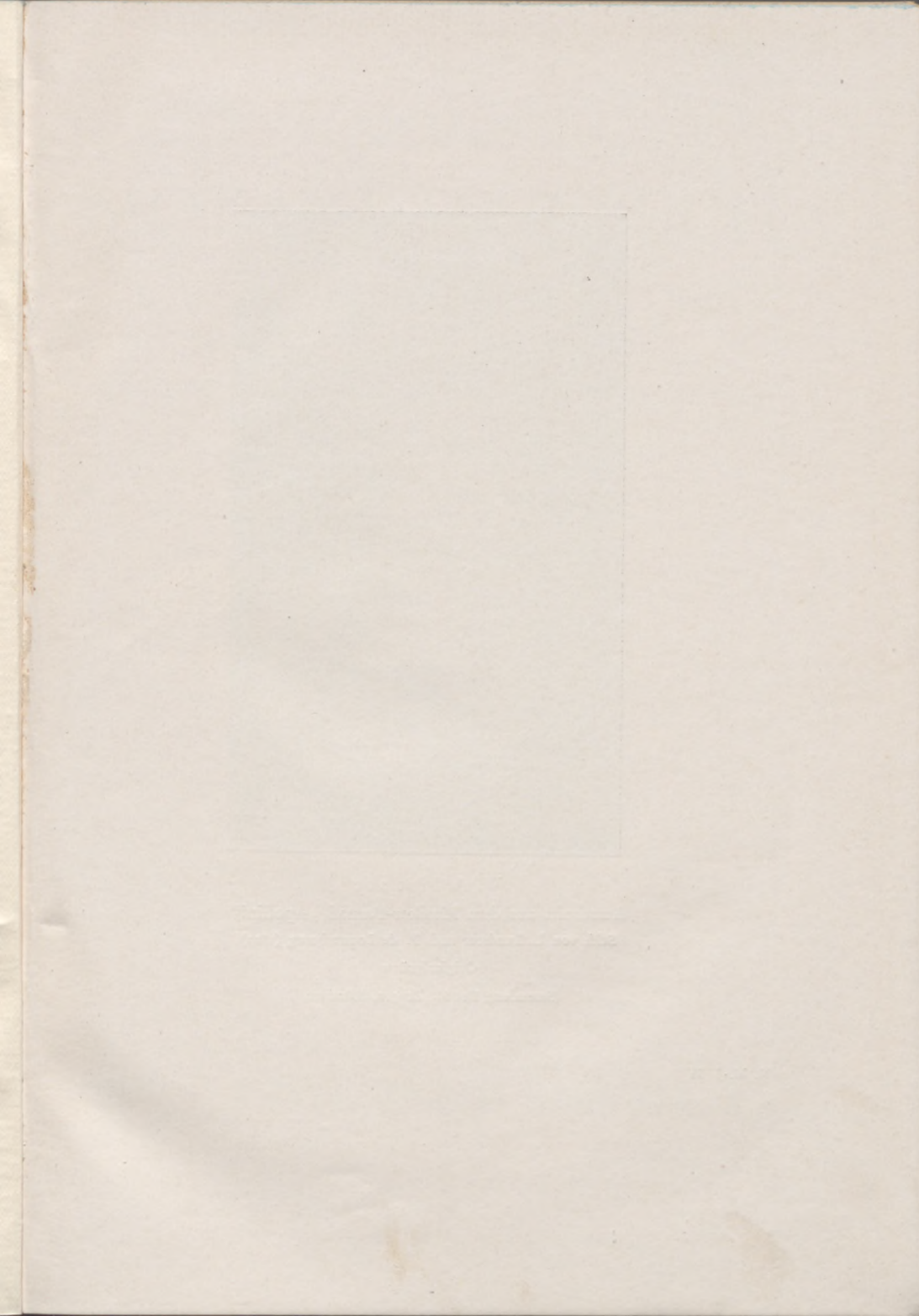
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Mw
611

Ms 611









W. A. Mozart

Ausschnitt aus dem Musiker-Parnaß „Apollini“

Stich von L. Lundseer nach P. de Loutterbourg (1801)

Originalgröße

(Sammlung Dr. M. Zenger, München)

muzyka

NEUES
MOZART-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE
DES ZENTRALINSTITUTS FÜR MOZARTFORSCHUNG
AM MOZARTEUM SALZBURG
HERAUSGEGEBEN VON

ERICH VALENTIN

ZWEITER JAHRGANG

1942

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

Mw 611

1942. 1174

Alle Rechte
insbesondere das der
Übersetzung in fremde Sprachen
(auch ins Ungarische)
vorbehalten

*

Printed in Germany
Copyright 1942
by Gustav Bosse Verlag
in Regensburg



9/1947

[Abb. 6.-]

Druck der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele zu Regensburg



Vorwort

Der zweite Jahrgang des neuen Mozart-Jahrbuches ist abgeschlossen. Er soll den Freunden Mozarts und den Kennern seiner Kunst, dem Forscher wie dem Künstler vermitteln, was aus der Vielfalt der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des Mozart-Erbes zu sagen ist. Getreu dem im ersten Jahrgang ausgesprochenen und vertretenen Grundsatz, daß dieses Jahrbuch der gesamten Mozartforschung zum Sprachrohr diene, ist auch der vorliegende Jahrgang auf diese Linie ausgerichtet.

War der erste Jahrgang — und er nicht allein, sondern das Jahrbuch als solches — als Festgabe zum Mozartjahr 1941 gedacht, so möge dieser Jahrgang an ein Ereignis erinnern, das gewiß nicht die epochale Bedeutung eines Mozartgedenkens hat, das aber, in seinen Grenzen, gerade zur Mozartforschung und -pflege in Beziehung steht: die am 4. September 1842 erfolgte Errichtung des Salzburger Mozart-Denkmal. Denn dieses Denkmal für Mozart, „zum Zeugnis, daß wir seiner nicht unwert geworden sind“, eröffnete die Mozart-Bewegung, die im 19. Jahrhundert die Verdichtung der Erkenntnis herbeiführte, daß es mit den Mozartaufführungen allein nicht getan sei; vielmehr stellte sich die Notwendigkeit der biographischen Forschung und kritischen Werksammlung heraus. Das Mozartjahr 1941 gab uns bereits Veranlassung, den Blick auf Gewordenes zurückzuwenden. Die großen Aufgaben, die unserer Gegenwart gestellt sind, sind nicht minder mannigfach, wenn nicht noch vielgestaltigerer Art. Einen Ausschnitt soll jeweils das Jahrbuch geben.

Auch in diesem Jahr mußte aus Raumgründen auf Buchbesprechungen leider verzichtet werden, obwohl es als selbstverständlich erscheint, daß der Leser des Jahrbuchs Kenntnis erhält über Wesen und Wert des einschlägigen Schrifttums. Diese Lücke soll vom dritten Jahrgang an gefüllt werden, da die vom Mozartjahr noch nachklingenden Festgaben zum Teil erst im

Laufe des Jahres 1942 erschienen, sodaß eine gültige Zusammenfassung für den vorliegenden Jahrgang nicht mehr möglich war. Grundsätzliche Fragen, die eingehend behandelt werden müssen und daher „räumlich“ nicht beschränkt sein sollen, ergeben sich besonders hinsichtlich der „schönen Literatur“ um Mozart, eine Angelegenheit, die ebenso sorgfältig beleuchtet werden muß wie das schon zum Problem angewachsene Thema des Mozart-Bildes. Das „Neue Mozart-Jahrbuch“ sieht gerade hierin seine Aufgabe und wird nach Notwendigkeit auch in Zukunft die Bild-Frage immer wieder aufgreifen, um endlich Klarheit zu schaffen und das richtige Bild zur Grundlage des richtigen Begriffes zu machen. Dasselbe gilt für das Mozart-Buch der Romanschriftsteller und Dramendichter, von denen herzlich wenige berufen, noch weniger auserwählt sind, poetische Spruchsprecher für Werk und Gestalt Mozarts zu sein.

Ein weiteres, sich unmittelbar der Gegenwart zuwendendes Gebiet ist die bereits im Vorjahr eingeleitete Statistik der Mozartaufführungen. Dank der freundlichen Unterstützung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Herrn Prof. Dr. Peter Raabe (dem an dieser Stelle herzlichst Dank gesagt sei), erhielt das Zentralinstitut für Mozartforschung laufend von nah und fern, aus Städten und Dörfern Programme und Berichte über Mozartaufführungen des Jahres 1941. Unserer Bitte entsprach auch der größte Teil der deutschen Operntheater. Da die Einsendungen noch anhalten, soll von einer voreiligen Veröffentlichung der Statistik abgesehen werden, vor allem auch im Hinblick darauf, daß die zahlenmäßig belegte Bedeutung des Mozartjahres nur aus dem Vergleich mit den vorausgegangenen und vor allem den nachfolgenden Jahren ersichtlich wird. Ein allgemeiner Überblick über die Jahre 1935/40, der als Grundlage genommen werden kann (Vgl. „Deutsche Musikkultur“ VI 2/3, S. 79: „Mozartpflege in Zahlen“), hat ergeben, daß Mozart im Opernspiel der deutschen Bühnen ständig an fünfter Stelle (nach Wagner, Verdi, Lortzing, Puccini) steht, während er im Konzertleben nicht die gleiche Regelmäßigkeit aufweist, im allgemeinen aber den dritten Platz behauptet. Hierzu tritt entscheidend das Mozartjahr 1941. Die zahlenmäßige Aufzeichnung dieser Entwicklung mußte aus den angeführten Gründen für diesen Jahrgang noch unterbleiben.

Das Mozartjahr 1941 war eine einzige große Huldigung, die das gesamte deutsche Volk und mit ihm die der Ordnung zugewandten Kulturnationen dem Genius des Salzburger Meisters darbrachten. Die Krönung bildete die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien. Auch das Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum stellte seine alljährliche Salzburger Tagung in den Kreis der Mozartehrungen. Die Tagung, die vom 30. September bis 4. Oktober 1941 dauerte, wurde mit einer Kranzniederlegung am „Zauberflötenhäuschen“ zum Gedenken an die 150. Wiederkehr des Tages der Uraufführung der „Zauberflöte“ eingeleitet. Eine Eröffnungsfeier, mit der zugleich des zehnjährigen Bestehens des Instituts gedacht wurde, ein Konzert, eine Festaufführung des „Figaro“, Besichtigungen und Besprechungen erfüllten die Tage. Folgende Vorträge wurden gehalten (in der Reihenfolge der Vortragstermine): Prof. Dr. Robert Haas (Wien) über „Aufgaben und Ziele der Mozartforschung“, Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier (Bonn) über „Mozart. Sterben und Auferstehen“, Prof. Dr. Erich Schenk (Wien) über „Mozart und die Gestalt“, Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin) über „Mozarts Notenschrift“, Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner (Hannover) über „Beitrag zur Erkenntnis der Mozartschen Opernarie“, Prof. Dr. Alfred Orel (Wien) über „Mozart und die Wiener Gesellschaft“, Dr. Friedrich Breitinger (Salzburg) über „Die großaugete Mundbäckentochter“, Dr. Erich Valentin (Salzburg) über „Mozart als Dichter“, Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) über „Mozart, Beethoven und Schubert im Klang der Wiener Hammerflügel ihrer Zeit“. Der Vortrag von Prof. Dr. Hans Engel (Königsberg) über „Mozart und Beethoven“ mußte wegen Verhinderung des Redners ausfallen. Stattdessen gelangt er als Aufsatz im vorliegenden Jahrbuch zum Abdruck; desgleichen sind hier die Vorträge Schiedermaier, Haas und Werner veröffentlicht. Der Vortrag Schenk ist in der Zeitschrift „Die Musik“ (Jahrg. 34, Heft 2, S. 62 ff.), der Vortrag Valentin im Kunstjahrbuch des Reichsgaues Salzburg „Das Flügelroß“ (Jahrg. I, Salzburg 1941, S. 158) erschienen.

Die Stärke und der Sieg der deutschen Waffen schützen die Heimat, auf daß auch im Krieg, der ein Kampf der Ordnung gegen das Chaos ist,

die deutsche Kultur und das deutsche Kulturschaffen ungehindert weiterwachsen. Das Mozart-Jahr brachte es eindringlich zum Bewußtsein. Darum sei als bescheidenes Zeichen des Dankes und als Dokument der Schaffenskraft der Heimat dieses Jahrbuch 1942 dargebracht.

Salzburg, im Sommer 1942.

Erich Valentin.

Inhalt

	Seite
Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schieder mair: Mozart. Sterben und Auf- erstehen	9
Univ.-Prof. Dr. Heinrich Ritter von Srbik: Mozarts Erleben des politischen Antlitzes Europas	24
Univ.-Prof. Dr. Hans Engel: Mozart und Beethoven	37
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Zweiter Teil „Faust“ und Zweite „Zauberflöte“	59
Univ.-Prof. Dr. Robert Haas: Aufgaben und Ziele der Mozartforschung	78
Dr. Walther Rauschenberger: Mozarts Abstammung und Ahnen- erbe	101
Dr. Erich Valentin: Das Testament der Constanze Mozart-Nissen. Mit biographischen Notizen über Constanze und Georg Nikolaus Nissen	128
Dr. Max Zenger: Noch einmal: falsche Mozartbildnisse	176
Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner: Zur Kenntnis der Mozart- schen Opernarie	181
Erich Graf: Das „Leitmotiv“ des Cherubin	201
Dr. Friedrich Schnapp: Neue Mozart-Funde in Donaueschingen . .	211
Univ.-Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer: Mozartbearbeitungen im frühen 19. Jahrhundert	224
Liesbeth Weinhold: Ein ungedruckter Brief Leopold Mozarts . . .	231
Dr. Erich H. Müller von Asow: Die Mozarthandschriften der Stadtbibliothek Leipzig	243

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
W. A. Mozart. Ausschnitt aus dem Musiker-Parnaß „Apollini“. Stich von L. Lundseer nach P. de Loutterbourg (1801)	Titelbild
Constanze Mozart-Nissen. Nach einem Ölbild von Hans Hansen 1802	128
Vier Bilder zu Zenger „Noch einmal: falsche Mozart- bildnisse“	176
1. Angebliches Mozart-Bild (Bes. C. W. Beisiegel, Berlin). 2. Angebliches Mozart-Bild (In Privatbesitz). 3. Schattenriß von H. Löschenkohl 1785. 4. Angeblich der junge Mozart (Schattenriß).	

Faksimilebeilagen:

Testamentsanhang in Constanzes Handschrift	133
Ein Gedicht Nissens in seiner Handschrift mit Randbemerkungen Constanzes	173
Mozarts thematisches Verzeichnis seiner „Neuesten geburten“, das er am 8. August 1786 an Sebastian Winter sandte	216
Beginn des 2. Satzes der C-dur-Symphonie Mozart (K.V. 338)	217
Ein ungedruckter Brief Leopold Mozarts vom 10. November 1762	235

Notenbeilage:

Erstveröffentlichung des Klavierauszugs nach dem Mozart-Autograph in der Leipziger Stadtbibliothek „Sechs deutsche Tänze“	255
--	-----

Mozart

Sterben und Auferstehen¹

Von Ludwig Schiedermaier

Inmitten von Ereignissen weltgeschichtlichen Ausmaßes und unter dem sicheren Schutze einer einzigartigen Wehrmacht begehen wir den Erinnerungstag eines großen Künstlers, der mit allen Fasern seines Herzens an seinem großdeutschen Vaterland hing und ihm selbstlos kostbarste Meisterwerke deutscher Schöpferkraft schenkte. Sind doch seine auf der Mannheim-Pariser Reise niedergeschriebenen flammenden Worte von der „ganzen teutschen Nation“, der er Ehre machen wolle, keine bloßen Augenblicksergüsse jugendlichen Sturm und Drangs, sondern die deutlichen Anzeichen eines das ganze weitere Leben durchgehaltenen, rückhaltlosen Bekenntnisses, und sind doch seine dramatischen und sinfonischen Schöpfungen weder lediglich mit den Kraftquellen rein süddeutschen Volkstums verhaftet, noch im besonderen und allein an die engere österreichische Heimat gerichtet. Darum wehen über ihn auch die Ruhmesfahnen nicht nur einer bestimmten Landschaft, sondern der ganzen Nation.

Der Erinnerungstag dieses Jahres, für den sich unsere wissenschaftliche Gemeinschaft gleich den öffentlichen musikalischen Einrichtungen verpflichtet fühlt, lenkt die Blicke unwillkürlich auf jene Dezembernacht vor 150 Jahren zurück, in der Wolfgang Amadeus Mozart nach kurzem Kranklager, von der breiteren Öffentlichkeit fast unbemerkt, verschieden ist. Es erscheint daher in diesem Erinnerungsjahr wohl angebracht, auch an diese damaligen Vorgänge um Mozarts Leiden und Sterben zu erinnern und sie sachlich zu betrachten, umsomehr als bis in die Gegenwart hinein immer wieder Versuche unternommen wurden, dieses tief traurige, fast

¹ Vortrag, gehalten anlässlich der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg am 30. September 1941.

tragische Geschehen von Not und Elend, Tod und Vergessensein mit den aufreizenden Requisiten niederer Schauerromantik und tendenziöser Verzerrung in das Zwielficht unwahrer Theatralik zu rücken.

Die innere und äußere Situation in Mozarts letzten Lebensmonaten war die: der aus äußerem Anlaß entstandene „Titus“ hatte die Prager Erstaufführung erlebt, aber nur geteilten Beifall gefunden, außer Gelegenheitswerken war die für Schikaneders kleines Theater auf der Wieden bestimmte „Zauberflöte“ vollendet, die Partitur der lateinischen Totenmesse, des „Requiems“, wurde in Angriff genommen. Eine geradezu unfaßbare Produktion von über 600 Werken und von einem ungeheuren künstlerischen Aufstieg lag hinter dem erst 35-Jährigen, der sich in künstlerischer Arbeit fast verzehrt hatte. Die häuslichen Verhältnisse, die schon in den vorhergehenden Jahren zeitweise auf einen trostlosen Ausgang hindrängten, spitzten sich zu. Der körperliche Zustand verschlechterte sich zusehends, Ohnmachtsanfälle stellten sich neben Frostgefühlen ein, ebenso Stimmungen der Melancholie und trübe Ahnungsempfindungen. Bei diesen allmählich verstärkt einsetzenden, bedenklichen Symptomen steigerte sich noch der Arbeitsdrang, als wollte er auch noch das Letzte aus dem Dahinschwindenden herausholen. Da griff eine höhere Gewalt ein, die Natur versagte, es kam zum Zusammenbruch. Aus diesen letzten Wochen ist uns eine rührende Szene überliefert, nach der Mozart auf seinem Krankenlager, wenn der Abend nahte, die Uhr neben sich legte und im Geiste den Wiederholungen der „Zauberflöte“ auf dem Theater folgte. Und eine andere verrät uns die unablässige, eilige Arbeit an der Requiempartitur trotz des zunehmenden physischen Verfalls. Der Zustand verschlimmerte sich nun von Tag zu Tag, Geschwülste an Händen und Füßen traten in Erscheinung, plötzliches Erbrechen und Lähmungen folgten. Der behandelnde Arzt, Dr. Closset, der nach zeitgenössischen Mitteilungen übrigens nicht zu den Pfuschern, sondern zu den damals angesehenen Medizinern Wiens zählte, schritt mit dem Primarius des Allgemeinen Krankenhauses zum Konsilium. Er hielt die Krankheit für „entzündlich“, was wohl auf ein damals in Wien epidemisches Entzündungsfieber deutet, und „ließ die Ader öffnen“. Allein der Verfall des Kranken war nicht mehr aufzuhalten, seine Widerstandsfähigkeit sank auf den Nullpunkt. In der Nacht vom 3. auf den

4. Dezember zeigten sich plötzlich die unverkennbaren Anzeichen einer unmittelbar bevorstehenden Auflösung. Jedoch erst in der kommenden Nacht, kurz vor 1 Uhr früh, trat die Katastrophe ein. Mit starren Augen richtete sich der Sterbende auf, sank dann zurück und schlummerte hinüber.

Das sind die ungeschminkten tatsächlichen Vorgänge, an denen zu deuteln wir keinen Grund haben. Sie werden für die letzten Lebenstage bekanntlich ergänzt durch Schilderungen von Mozarts jüngster Schwägerin, Sophie Haibel, die in einem Briefe (vom 7. April 1825) an Georg Nikolaus von Nissen, dem zweiten Gatten Konstanze Mozarts, enthalten sind und in den „Mozarteums-Mitteilungen“ (von 1918) vollständig und getreu wiedergegeben wurden. Es besteht kein Anlaß, diese sich auf das persönliche Erlebnis gründenden Schilderungen anzuzweifeln, wenn wir auch vielleicht annehmen dürfen, daß diese oder jene Einzelheit mit Rücksicht auf die Schwester, die doch diesen Brief auch zu Gesicht bekam, besonders behutsam dargestellt war. In diesen Schilderungen sind nun drei Punkte bemerkenswert und aufschlußreich, die nicht übersehen werden sollten. Einmal ist es die unmittelbare Todesahnung, von der Mozart seiner Schwägerin gegenüber spricht: „Sie müssen heute nacht da bleiben, Sie müssen mich sterben sehen“. Dann Mozarts Bemerkung, daß er schon den „Totengeschmack auf der Zunge habe“ und schließlich das seltsame Verhalten der Wiener Geistlichkeit von St. Peter, ja deren anfänglich strikte Weigerung, dem Kranken einen letzten Liebesdienst zu erweisen, sodaß es, wie Sophie Haibel berichtet, viel Mühe kostete, einen „solchen geistlichen Unmenschen“ wenigstens zum Kommen zu veranlassen.

In der Äußerung unmittelbarer Todesahnung auf dem letzten Krankenlager dürfen wir wohl kaum eine lediglich physisch bedingte zufällige Bemerkung eines Todkranken sehen, sondern vielmehr eine letzte Andeutung des Todesgefühls und der darin beschlossenen Todesauffassung, mit der Mozart sein ganzes kurzes Leben gerungen hat. Schon auf der Mannheim-Pariser Reise, in die durch den Hingang der Mutter auch das erste innerlich aufrührende Todeserlebnis fällt, kreisen Mozarts Gedanken um menschliche Vergänglichkeit und Tod und lassen ihn fortan nicht mehr los. Sie entspringen nicht etwa damaliger modischer Empfindsamkeit, sondern seinem Wesen und beunruhigen ihn darum immer wieder und zeitweise

umsomehr, als er sich auf Grund seiner Lebenserfahrungen dem Schicksal geradezu ausgeliefert sieht. Bis er dann im Wiener Maurerorden vorübergehend den brüderlichen Helfer zu finden glaubt, der ihm den Tod nach der Auffassung der Aufklärung als den Bruder des Schlafes, als den „wahren, besten Freund des Menschen“, wie er selbst schreibt, aufzeigt, der „nichts Schreckendes“ mehr für ihn hat, sondern „recht viel Beruhigendes und Tröstendes“. Allein nicht nur seine brieflichen Aufzeichnungen durchzieht die Todesidee. Angesichts der Einheit von Leben und Werk der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit Mozarts geht sie vor allem auch in sein Werk ein. Auch der Fernerstehende kennt etwa die Komthurszenen des „Don Giovanni“ sowie die Vorgänge bei den schwarz geharnischten Männern der „Zauberflöte“ und erinnert sich ihrer eigenartigen künstlerischen Gestaltung und Bedeutung. Es handelt sich also nicht etwa nur um ein gelegentliches bloßes Aufgreifen von Todesgedanken und Todesvorstellungen, wie sie bei jedem Menschen durch bestimmte Anlässe in Leben und Kunst zuweilen hervorgerufen werden können. Neuerdings ist auch Horst Goerges (in den Kieler Beiträgen zur Musikwissenschaft) bis ins Einzelne dieser hier in Erscheinung tretenden Problematik der Klangsymbolik und Klanggestalt nachgegangen und hat dabei eingehend dargetan, daß Mozarts Musik die „vorgegebene Einheit von Leben und Tod offenbart“. So gehören denn auch, wie ich meine, die letzten Worte auf dem Sterbebett beziehungsweise in Mozarts Daseinskreis und schließen sich als ein Endglied seiner Todesbetrachtung und Todesauffassung an. Nur können sie nicht etwa im Sinne der Bemerkungen seiner ihm innerlich doch fernerstehenden Gattin Konstanze wörtlich so gedeutet werden, als habe Mozart den Tod überhaupt gefürchtet und deshalb sich immer wieder mit ihm auseinanderzusetzen bemüht. Denn über die jenseits des Irdischen liegenden Bereiche gab es für ihn keine Zweifel, vor ihnen hegte er weder Angst noch Furcht. Was ihn beunruhigte und nach seinem eigenen Wort mit „Schrecken“ erfüllte, war nicht der Tod an sich, den er zuweilen als den Befreier vom Verhängnis des Daseins sogar ersehnte: „Uns wird es nimmer wohl werden, bis wir so glücklich sind, ihn [den verstorbenen Freund] in einer besseren Welt wieder und auf nimmer scheiden zu sehen“. Was ihn mit „Schrecken“ erfüllte, war nach meiner Ansicht die Todes-

stunde, also der Augenblick, in dem sich Seele und Geist vom Körper trennen. Darum auch die eigenartige musikalische Gestaltung der dunklen Schreckenszenen vor den Geharnischten, die an der Pforte des Jenseits stehen, und dann erst nach den Prüfungen das Reich des Lichtes und der Vollendung.

Mit der Äußerung der unmittelbaren Todesahnung steht im Zusammenhang die Erwähnung des „Totengeschmacks auf der Zunge“, die physiologisch erklärbar und an sich nicht besonders auffallend ist, wohl aber später zu der These von Mozarts absichtsvoller Vergiftung mit beigetragen haben wird. Es mag vielleicht richtig sein, daß Mozart in Unkenntnis seines Gesundheitszustandes einige Monate vor seinem Tod geäußert haben soll, man habe ihn vergiftet, und daß ihn auch auf dem Sterbebette in der Fieberphantasie solche Gedanken beschäftigten. Aber von einem allenfalls ausgesprochenen Verdacht, der sich auch auf verdorbene Nahrungsmittel oder überreichlich genossene Medikamente beziehen konnte, bis zur Behauptung einer absichtlichen Vergiftung durch einen Außenstehenden ist doch ein weiter Schritt, der über unbegründete Vermutungen und böswilligen Klatsch führt. Als Giftmischer wurden nun nach Mozarts Tod bekanntlich der damalige kaiserliche Kapellmeister Antonio Salieri, sowie namentlich seit Georg Friedrich Daumers im Jahre 1861 erschienenen Darlegungen der Maurerorden angeprangert. Man braucht nun die Spannungen zwischen italienischen und deutschen Musikern, in die auch Salieri im damaligen Wien verstrickt war, nicht zu verkennen und wird auch die Verbitterung über die vom kaiserlichen Hof begünstigten Italiener, die Mozart mit deutschen Kollegen teilte, durchaus verstehen. Diese Spannungen und wohl auch offensichtliche Feindschaften rechtfertigen aber ohne jegliche auch nur einigermaßen beweiskräftige Unterlagen noch keineswegs ohne weiteres den Schluß, daß der italienische Meister haßerfüllt Mozart mit Gift tatsächlich aus dem Wege räumen ließ. Gewiß stand Salieri, der im damaligen Wien eine überragende Stellung innehatte, im Hinblick auf seine Charaktereigenschaften in einem ungünstigen Ruf — einen egoista insupportabile soll ihn selbst Kaiser Leopold genannt haben —, allein für die Annahme, daß er Mozart, mochte er gegen ihn auch noch so mißgünstig gesinnt sein, durch einen gedungenen Schergen gewaltsam beseitigen ließ

und dadurch direkt zum Mord schritt, fehlen jegliche Grundlagen. Auch der Hinweis, daß Salieri selbst auf seinem Sterbebette angeblich von diesem Giftmord gesprochen haben soll, würde, falls wir dieser Annahme folgen wollen, nur besagen, daß noch dem sterbenden Salieri das ausgestreute Gerücht naheging, aber doch nicht ohne weiteres, daß er mit dieser Äußerung etwa eine Art letzter Generalbeichte hätte ablegen wollen. Übrigens war Mozart nicht der einzige Künstler des 18. Jahrhunderts, den eine geschäftige Fama durch Giftmord umkommen ließ. Man war damals nur zu leicht bereit, Künstler, die in jüngeren Jahren und scheinbar unerwartet starben, mit Meuchelmorden in Zusammenhang zu bringen, und auch die Schreckensbotschaften, die damals aus der französischen Hauptstadt herüberdrangen, mögen die leicht entzündliche Phantasie beflügelt haben.

Einen anderen Giftmischer erblickte man bis in die jüngste Vergangenheit herein in dem Wiener Maurerorden. Daß Mozart gleich zahlreichen Intellektuellen, katholischen Priestern und Bürgern des josefinischen Wien zeitweise dem Orden zugehörte, ist eine unbestreitbare Tatsache. Die meisten nur in den niedrigen Graden stehenden Ordensgenossen und mit ihnen Mozart sahen in ihm lediglich eine Art gesellschaftlich gehobener Vereinigung zur Pflege hilfsbereiten Zusammenschlusses und der Wohltätigkeit, ohne von den tieferliegenden verschleierte, weltumspannenden Absichten und Zielen die geringste Vorstellung zu haben. Eine ebenso bekannte Tatsache ist es, daß die „Zauberflöte“ in ihrer textlichen Fassung und musikalischer Symbolik damals mit maurerischen Ideen in Beziehung gebracht werden konnte, mit denen sie freilich nur lose Zusammenhänge hatte. Die These ging nun dahin, daß die Wiener Maurer hierin eine öffentliche Profanierung und Brüskierung ihrer Symbole und Riten vermuteten und auf Mittel sannen, diesen Ungehorsam eines Mitglieds zu sühnen. Während die „Zauberflöte“ nach der Erstaufführung weiter erfolgreich und anstandslos über die Wiener Vorstadtbühne ging, wurde nun nach dieser Annahme von den Maurern in aller Heimlichkeit der Giftmord an Mozart angestiftet und mit Hilfe eines beigemischten Arsengifts durchgeführt. Man muß sich nun fragen, weshalb denn die damals sehr eifrige, dem Orden freundlich gesinnte Wiener Zensur vor und nach der

Erstaufführung überhaupt nicht eingriff, falls Maureransprüche angetastet wurden, und vor allem weshalb gerade Mozart als Opfer ausersehen war und nicht Emanuel Schikaneder, der ebenfalls dem Orden zugehörte und doch den Text der „Zauberflöte“ geschrieben hatte. Dieser Hauptschuldige lebte aber nach der Erstaufführung der „Zauberflöte“ unbelästigt noch zwei Jahrzehnte und starb eines nachweisbar natürlichen Todes. Es ist bemerkenswert, daß gerade Schikaneder bei der Erörterung dieser Fragen durchweg außer Betracht gelassen, ja geradezu geflissentlich übergangen wurde. Man kann dies daraus verstehen, daß durch die Heranziehung Schikaneders eben die ganze These ins Wanken geraten wäre. Zudem wäre nach diesem angeblich durch den Orden selbst herbeigeführten Giftmord die große Trauerrede mit ihren Lobeserhebungen, die die Wiener Loge „zur gekrönten Hoffnung“ auf Mozart halten ließ, zu einer geradezu infernalischen Infamie geworden, die von den kundigen Wiener Ordensgenossen trotz Schweigepflicht nicht hingenommen worden wäre. Und auch die behandelnden angesehenen Ärzte müßten angesichts eines vorliegenden Giftmordes eine absichtliche Fälschung des Tatbestandes in ihren Diagnosen vorgenommen haben, da man ihnen nicht die völlige Unfähigkeit im Erkennen einer Vergiftung ohne weiteres zutrauen kann. Es soll sich nicht irgendwie im geringsten darum handeln, an einem damaligen Wiener Konventikel eine Art Ehrenrettung vorzunehmen, sondern nur darum, weiteren Anläufen zu einer nicht auszurottenden, brüchigen Künstlerlegende den Boden zu entziehen.

Auch das Verhalten der „geistlichen Unmenschen“ in Mozarts letzten Lebenstagen, von dem Sophie Haibel berichtet, bedarf nicht pseudoroman-tischer Zutaten. Weder die Zugehörigkeit Mozarts zum Maurerorden noch die damalige, weniger auf strenge Pflichterfüllung gerichtete Erziehung der Theologen in den josefinischen Seminaren dürften, wie angenommen wurde, dieses Verhalten hervorgerufen haben. Vielmehr wird die Ursache in Mozarts allmählicher Lösung von kirchlich dogmatischen Vorschriften und Gebräuchen, wovon seine Briefe der letzten Jahre Andeutungen bringen, und in der dadurch bedingten Lockerung näherer Beziehungen zum Klerus seines Kirchensprengels zu suchen sein. Um einen solchen, noch dazu völlig verarmten und nur mehr für ein Vorstadttheater beschäftigten

Musiker brauchten sich die „geistlichen Unmenschen“ eben kaum mehr zu kümmern, und außerdem ist es nicht erwiesen, ob Mozart selbst und nicht vielmehr die Gattin nach dem geistigen Zuspruch verlangte. Unter diesem Aspekt ist wohl auch die armselige Bestattung Mozarts zu betrachten, die freilich ihresgleichen sucht, wobei man jedoch die geringe Beteiligung von ein paar Menschen auf dem Friedhof nicht nachträglich damit entschuldigen sollte, daß die Wiener mangels damals noch nicht üblicher wetterfester Winterkleider von der Teilnahme hätten absehen müssen.

*

Ein damals nur mehr wenig bekannter Musiker, dessen wunderbare künstlerische Entfaltung und einzigartige Leistung in Wien über Moderscheinungen bereits allmählich der Vergessenheit anheimzufallen schien, war dahingegangen. Die Erinnerung an seine künstlerische Persönlichkeit und die Ahnung ihrer Bedeutung lebten zunächst nurmehr in Wenigen, und in diesen meist kaum in der Vorstellung, daß einer der größten Meister deutscher Musik sie verlassen hatte. Und doch waren es neben einzelnen weiterblickenden Männern und Vereinigungen die Musiker selbst, die schon bald die Wege zu Mozart fanden und zu einer ungeahnten Renaissance seines Werkes entscheidend beitrugen. Dies hatte mehr zu sagen als die musikalischen Nekrologe, die nach Mozarts Tod in diesen und jenen Städten einen Pietätsakt erfüllten und deren Erträgnisse den Hinterbliebenen zuflossen. Es begann vielmehr eine künstlerische und allgemein geistige Auseinandersetzung mit Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seinem Werk, die namentlich seit der Jahrhundertmitte sich auf weitere Kreise des In- und Auslandes erstreckte. Wir wissen heute, welchem Wechsel diese Auseinandersetzungen und Auffassungen unter den Einflüssen der verschiedenen Generationsanschauungen in Praxis, Literatur und Forschung unterworfen war, ersehen aber zugleich auch aus ihnen, zu welcher die verschiedensten Geister wachrufenden Größe jetzt Mozart emporgestiegen war. Und diese Erfassungsbemühungen um Mozart haben sich bis in die Gegenwart fortgesetzt, ja sogar allmählich wesentlich gesteigert. Was jedoch weniger in den Bereich von Betrachtungen und Untersuchungen gezogen wurde, ist die außerordentliche Wirkung von Mozarts

schöpferischer Persönlichkeit und seines Werkes auf die musikalische Produktion der Folgezeit selbst. Erst eigentlich Hermann Kretzschmar hat in seinem grundlegenden Aufsatz über „Mozart in der Geschichte der Oper“ (von 1905) unter anderem auch diese Wirkungen gestreift und sie im Gebiet der Oper in drei Richtungen aufzuzeigen versucht: einmal in einzelnen Stellen der Mozartschen Dialektik, dann in einzelnen Werken selbst und schließlich in der Nachbildung des Mozartschen Stils. Was schon bisher an Wirkungen von Mozarts Kunst auf die musikalische Produktion der späteren Zeit instinktiv empfunden und beobachtet war, ist hier mit sicherem Blick und schärfer als zuvor erfaßt. Diesen Darlegungen Kretzschmars sollen hier einige weitere angefügt werden.

Wir können heute bis ins einzelne verfolgen, mit welcher Intensität und in welchem außerordentlichem Umfang, aber nicht wahllos, Mozarts Jugendwerk alle sich anbietenden künstlerischen Anregungen auffing, wie stark es den geistigen Strömungen der Zeit verpflichtet war, wie sich dann aber in den Wiener Meisterjahren jener vollendete Mozart-Stil herauskristallisierte, der seinen eigenen Gesetzen gehorchte und lediglich von dem Fühlen und Denken der eigenen Persönlichkeit getragen war. Auf Spuren von Motiven und musikalischen Gedanken, die auf Mozart weisen, stoßen wir bei zahlreichen Meistern der Folgezeit von Schubert bis Carl Maria von Weber, von Spohr, Kreutzer und Reichardt bis Marschner und Lortzing. Und dieser Kreis erweitert sich auf Italien mit Cherubini und Mercadante, Rossini und Donizetti. Es sind aber nicht so sehr bloße Reminiscenzen, die dort, wo sie direkt auftreten, als musikalische Zitate oder Huldigungen an Mozart gedeutet werden können, als vielmehr bestimmte motivisch-thematische Bildungen und Wendungen, Vorhalte, Ausweichungen und Dissonanzen, die hier in Melismen und Kantilenen der Melancholie und Innigkeit, der Zartheit und Herzensgüte auftauchen und deren Substanz, Gestalt und Charakter mit Mozartschem Geiste durchtränken. Die Äußerung direkter Beeinflussungen ist, wo sie sichtbar werden, nicht entscheidend, vielmehr ist es der unübersehbare Vorgang, daß Mozarts Ausdrucksstil zu melodischen, harmonischen und rhythmischen Wandlungen und Neubildungen führte, die den Kern des musikalischen Ausdrucksstils der Folgezeit überhaupt berührten und diesen mitbestimmten. Wenn



dann die Anregungen bei kleineren Musikern zuweilen auch in Verflachung und Sentimentalisierung ausliefen, so beweist dies, daß eben nur starke Künstler von Rang befähigt waren, Mozarts Wege selbständig weiterzugehen.

Neben den melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausdrucksmitteln sind es ferner Mozarts Instrumentierung und Klanggestaltung, die geradezu Schule gemacht haben und einen neuen dramatischen und sinfonischen Wesensfaktor schufen. Aus all den instrumentalen Bildern, die in Mozarts Phantasie eingegangen waren, wie aus seinen schon früher unternommenen zahlreichen Versuchen wuchs bereits im „Idomeneo“ ein Orchestersatz heran, der eine eigene Richtung verfolgte. Diese eigene Richtung erstreckte sich auf eine Bereicherung der orchestralen Mittel, im besonderen auf die Individualisierung und Beseelung des Bläserchors, namentlich der Holzblasinstrumente, sowie vor allem auf die Herstellung enger innerer Beziehungen des ganzen Apparats oder einzelner Gruppen, selbst einzelner Soloinstrumente zu den Bühnenvorgängen. Das waren keine erstmaligen Ziele, aber die Art und Weise, wie die bisherigen Bestrebungen auf diesem Gebiete hier eine Umbildung und einen selbständigen, rein künstlerischen Absichten dienenden Ausbau erfuhren, war Mozarts Leistung. Es ist bekannt, wie sich nun in Mozarts weiteren dramatischen und sinfonischen Werken dieser Orchestersatz verfeinerte, an Durchsichtigkeit, Subtilität und Klangschönheit gewann und vor allem zur Vertiefung der dramatischen und sinfonischen Ideen beitrug, um dann in der „Zauberflöte“ Traum und Gleichnis symbolhaft mit milden, mystischen Klängen zu verklären. Dieses Orchesterbild mit seinem Bläserklang und seiner jeder Äußerlichkeit fernen, ungemein vertieften Affektdeutung und Affektenkommentierung ist den zeitgenössischen und den folgenden Musikergenerationen nicht mehr aus dem Gedächtnis verschwunden. Wir begegnen ihm ebenso immer wieder bei Beethoven und Schubert wie bei den Romantikern; und wenn dann Richard Wagner die Elisabeth im Morgen der Thüringer Landschaft zur Wartburg hinaufschreiten läßt und dabei im pantomimischen Epilog des Gebets das Soloinstrument wehmütig leise aufklingt, so ist auch hier letzten Endes noch Mozartscher Geist lebendig. Auch auf die italienischen Musiker der Linie Mercadante,

Rossini, Spontini übte Mozarts Bläserklang und Bläserverwendung eine geradezu faszinierende, unter französischem Einfluß freilich bald zu äußerlichen Effekten ausholende Wirkung aus. Wenn im Ablauf der Generationen und der veränderten künstlerischen Zielrichtungen später auch eine anders geartete Klangwelt des Orchesters herrschend wurde, Mozarts Klangideal leuchtet auch dann noch durch, wenn es galt, sich mit den Mitteln einzelner Instrumentalgruppen oder solistischer Instrumente der Sphäre des Verhaltenden, Besinnlichen und Innigarten zu nähern.

Allein nicht nur einzelne stilistische Züge des Mozartschen Werkes erwiesen sich für die Folgezeit bedeutsam. Vor allem verschaffte der Gesamtstil starke Anregungen und wurde zu einem teilweise geradezu bahnbrechenden Vorbild. Der Sinn für das im eigenen Volkstum wurzelnde, künstlerisch von allen Schlacken befreite deutsche Lied ist bei zahlreichen Musikern durch Mozart und dann durch Schubert geweckt worden. Alle die bis in die „Zauberflöte“ eingestreuten innigen und volksmäßigen Lieder schärfen Gefühl und Empfinden für echtes deutsches Liedgut und verstummen als volksläufig gewordene Weisen nicht bis auf den heutigen Tag. Die sogenannte Champagner-Arie Don Giovannis wie die von lüsterner Begehrlichkeit durchrieselte, in die mondbeschienene Gartenlandschaft eingewobene Monostatos-Arie der „Zauberflöte“ fanden in Charakteristik und Konzentration eigenschöpferische Weiterbildungen, wie wir sie etwa schon beim Trinklied Kaspars in C. M. von Webers „Freischütz“ antreffen. Mozarts Ensemblekunst der Duette und Terzette bis zu den Quintetten und Sextetten, die im „Figaro“ in den Mittelpunkt musikedramatischen Geschehens rückt und auch in den weiteren Opern eine entscheidende Rolle spielt, wurde bis in die Gegenwart herein immer wieder zu einem geradezu idealen Vorbild musikalischen Gestaltens größerer und großer Komplexe, innerhalb deren die individuelle musikalische Charakterzeichnung der einzelnen Personen auf der Bühne bis ins einzelne erhalten blieb und weitergeführt wurde. Das Erlebniswerk der g-moll-Sinfonie wie die letzte große Gesellschaftssinfonie in C-dur, vollendete Spitzenleistungen der gemeinsam mit Joseph Haydn geschaffenen deutschen Instrumentalkunst, hinterließen in der sinfonischen Gesamthaltung tiefgehende Eindrücke, die in der sinfonischen Produktion lange anhielten. Die im sin-

fonischen Ablauf sich ausprägende Kantabilität innerhalb der Allegrothematik wie die jäh aufflackernde Dämonie innerhalb langsamer Sätze und Abschnitte, die bereits den Zeitgenossen auffielen, gingen als Stil- und Bauprinzip schon in die neue Bahnen einschlagende Sinfonie Beethovens ein, während die kleineren Mozartschüler mehr in eklektischer Nacheiferung verharren. Von Mozarts geistvoll beschwingter „Unterhaltungsmusik“ der Serenaden und Divertimenti laufen Fäden zu ähnlichen Stücken der Romantiker bis zu den Serenaden von Johannes Brahms. Was das deutsche Singspiel mit der „Entführung“ und der „Zauberflöte“ Mozart zu danken hatte, wie es durch ihn mit einem Schlage einen ebenbürtigen, dauernden Platz im deutschen Opernleben errang, ist den folgenden Generationen ebenso bewußt geblieben wie die Erkenntnis, daß auch die deutsche romantische Oper trotz aller entscheidender Wandlungen mit diesen Schöpfungen Mozarts irgendwie verhaftet ist. Die „Zauberflöte“ veranlaßte die Entstehung „zweiter Teile“, die dem Zeitverlangen entgegenkamen und die Handlungen weiterspinnen, und gab den Anstoß zu zahlreichen ähnlichen, romantisierenden Bühnenwerken. Der „Don Giovanni“ wurde, wie schon Hermann Kretzschmar mit Recht hervorgehoben hat, zum Ausgangspunkt einer Operngattung, die dann in romantischer Übersteigerung zur „Dämonenoper“ führte, wie sie auch die Gegenwart noch aus Marschners „Hans Heiling“ und Richard Wagners „Holländer“ kennt.

Einen neuen deutschen Operntyp schuf Mozart im „Figaro“ und damit einen einheitlich organischen, von Shakespearescher Freiheit erfüllten musikalischen Komödienstil, der in der Geistesrichtung und im Gefühlsleben seinen eigenen Gesetzen gehorchte und auch den „Don Giovanni“ und die „Zauberflöte“ umschattete. Der damals zeitgemäßen Problematik, Buffa und Seria, also ernste und heitere Oper, miteinander auszugleichen und aus ihrer gegenseitigen Isolierung zu befreien, ist Mozart in unvergleichlich tieferer Weise nachgegangen als die meisten Zeitgenossen; und ihm allein ist hier eine musikalisch künstlerische Lösung geglückt, die eine äußerliche Nebeneinanderstellung und Verbindung gegensätzlicher Opern- und Musikelemente aufhob und deren intensive Angleichung und sinn-gemäße Verschmelzung erreichte. Wir wissen, wie durch diese deutsche *Giocosa* der „Figaro“ in eine neue Welt unendlicher Weite, Tiefe und

Reinheit hineinwuchs, in der Beaumarchais' zeitgebundene Revolutionsrealistik restlos unterging und das Gesellschaftsbild des *ancien régime* sich in ein einzigartiges Meisterwerk verwandelte, das aussprach und verklärte, was zu allen Zeiten die menschlichen Herzen an Sehnsüchten, Begierden und Irrungen bewegte und erregte. Durch diesen deutschen musikalischen *Giocosastil* wurde der „Don Giovanni“ den für diesen Stoff unerträglichen Bezirken der reinen Tragödie wie der Groteske entrückt, weder der Held dem Boden entzogen, in dem er wurzelte, noch den Sphären des Überirdischen, der Schauer des Wunderbaren und Rätselhaften. Dieser Held ist ein großes Sinnbild höchster unbegrenzter Lebenslust und Lebenskraft, nicht ein gewöhnlicher Sinnenmensch, der durch seine unedlen Handlungen dem Untergang zwangsläufig zutreibt. Erst als er in die Sphären der überirdischen Macht einzugreifen sucht und die Majestät des Todes verletzt, verfällt er, dem die Menschen nichts anhaben können, der Schuld. Beide gegensätzliche Wirklichkeiten verschmolzen hier, wie Leben und Tod im menschlichen Leben, zur untrennbaren organischen Einheit. Und in der „Zauberflöte“ bewirkte die *giocese* Haltung, daß weder die Gestalten der drei Damen in eine tragische Luft gerieten, noch die Papagenoszenen in eine bänkelsängerische *Buffonerie* ausarteten. Diese *giocosen* Schattierungen trugen auch hier zum künstlerischen Ausgleich heterogener Stilelemente bei, der die Gestaltung der bunten Vielheit der Szenen und Charaktere zur vollendeten Geschlossenheit und Einheit ermöglichte.

Diese Ganzheits-Sicht Mozartscher Gestaltung, die sich bis ins einzelne aufzeigen läßt und die hier nur angedeutet werden soll, wurde in der Folgezeit zu einem Ideal, das nie ganz verblaßte und bewußt oder unbewußt immer wieder aufgegriffen, aber nur selten voll erreicht wurde. Selbst in Marschners „Vampyr“ schimmert noch etwas von Mozarts *Giocosa*-Kunst durch, wenn etwa dem Liebesduett zwischen dem Vampyr und dem ihm verfallenen Opfer kontrastierend die burleske Trinkszene des scheinheiligen Barfüßlermönchs und seiner Kumpanei folgt. Die deutsche komische Oper der Folgezeit suchte nicht nur im musikalischen Konversationston und in der Ensemblebehandlung, sondern auch mit *Giocosa*-wirkungen an Mozart anzuknüpfen. Nicht zuletzt aber floß Mozartscher *Giocosa*geist auch in Richard Wagners „Meistersinger“, ein unverkenn-

bares Zeichen, daß diese künstlerische Sicht deutschem Kunstwillen überhaupt entspringt und mit ihm aufs engste verbunden ist. Und wenn wir den Blick in die jüngste Vergangenheit lenken, dann glauben wir auch in Richard Strauß' „Rosenkavalier“ und „Arabella“ wie in ähnlichen musikdramatischen Werken diese Spuren zu entdecken, in denen nach Goethes Wort eine „zeugende Kraft von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt“.

*

So gibt dieses Erinnerungsjahr, dem diesmal unser besonderes Gedenken gilt, Kunde von den traurigen, ja tragischen letzten Lebensmonaten eines der größten deutschen Künstler, aber auch von der Auferstehung seines Werkes bei den nachfolgenden Generationen. Fanden auch die Zeitgenossen nur teilweise und vorübergehend oder überhaupt nicht die Wege zu Mozart, so wurde sein Werk für die nachfolgenden Generationen ein unendlich reicher Besitz kostbarster deutscher Kunst. Seit über einem Jahrhundert haben sich denn seine Schöpfungen in Theater, Konzert und Haus des In- und Auslandes eingebürgert und einen entscheidenden Platz erobert, den sie nicht verlieren können, solange der deutschen musikalischen Klassik und damit auch Mozart noch eine Spur innerer Teilnahme entgegengebracht wird. Das verständnis- und erbarmungslose Verhalten der Zeitgenossen, das gerade Mozarts letzte Lebenszeit verbitterte und auch nicht durch den zeitweise äußeren Erfolg der „Zauberflöte“ an Schikaneders Vorstadttheater ausgeglichen werden konnte, soll in diesem Gedenkjahr weder in Dunkel gehüllt noch nachträglich umgefärbt werden, wohl aber sollte die für weitere Kreise bestimmte Biographik künftig davon Abstand nehmen, Mozarts letzte elende Lebenszeit auch noch in das grelle Blendlicht tendenziöser Schauerromantik zu ziehen und damit auf eine Ebene herabzuzerren, die nie zu einer wahren Mythologisierung führen kann. Nach wie vor besteht die Forderung, Mozarts Lebensgang zu sehen und zu deuten, wie er in der Wirklichkeit und nicht wie er in der Phantasie eines Romanschriftstellers ablief, und dann vor allem auch sein Werk nicht lediglich nur als überkommenes Erbe zu pflegen, sondern fern ebenso von hysterischem Kult und kühler Versachlichung wie von vielleicht gut gemeinter Modernisierung und eklektischer Verflachung rein zu erhalten und

so den kommenden Geschlechtern getreu zu überliefern. Ehrfurcht vor dem großen Kunstwerk der Vergangenheit und Dankbarkeit für seinen Schöpfer sind deutsche Tugenden, die auch für Zeiten, in denen die produktiven Geister anders geartete Ziele verfolgen, sakrosankt bleiben müssen. Die deutsche musikalische Forschung war und ist jeder Zeit bereit, bei diesen Aufgaben einer echten Mozartpflege zum Besten deutscher Kultur mitzuhelfen und mitzuwirken.

Mozarts Erleben des politischen Antlitzes Europas

Von Heinrich Ritter von Srbik¹

Tritt ein Historiker der politischen Ideen und der politischen Wirklichkeit an das Problem heran „Was bedeutet für das persönliche Werden und Sein und für das schöpferische Wirken des einmaligen Menschen Wolfgang Amadeus Mozart das politische Antlitz des Europa seiner Zeit“, so dürfte er zunächst geneigt sein, wie viele Vertreter der Musikgeschichte in dem früh vollendeten Meister den „Nurmusiker“ zu sehen, den ganz und ausschließlich der Kunst zugewandten Individualisten, dessen nur auf das Schaffen und Formen gerichtetes Wesen alles Begrifflich-Abstrakte der Staatstheorien von sich wies und dem die innere Beziehung zur politischen Struktur des Erdteils und zur Neugestaltung des Staatensystems seiner Zeit ebenso fehlte wie das innere Verhältnis zu den konkreten Einzelstaaten seines reichen und kurzen Erdendaseins. Der erste Eindruck wird der sein, daß sein staatsfremdes Leben, von innen her gesehen, nur zufällig von zwei Epochenereignissen der europäischen und deutschen Geschichte umrahmt ist. In seinem Geburtsjahr 1756 trat das entscheidungsschwere Ringen zwischen Österreich und Preußen um die Führung des deutschen, mitteleuropäischen Raumes in seine zweite Phase, den Krieg der sieben Jahre, ein, um mit der Besiegelung der europäischen und deutschen Großmachtstellung des Staates Friedrichs des Großen zu enden. In seinem Todesjahre 1791 war das alte feudale und königliche Frankreich der Privilegien und des grundsätzlich unumschränkten monarchischen Systems bereits durch die konstituierende Nationalversammlung gestürzt und ein bürgerliches Frankreich an seine Stelle getreten, Ludwig XVI. war durch seine mißglückte Flucht zum Gefangenen der gesetzgebenden National-

¹ Vortrag, gehalten am 1. Dezember 1941 im Rahmen des Mozartkongresses in Wien.

versammlung geworden, der Kampf der Robespierre, Danton und Marat um die demokratische Republik und der Kampf des revolutionären Frankreich gegen das konservative Europa standen vor dem Ausbruch.

Und doch, trotz des anscheinend Zufälligen, stehen wir alsbald vor einer nachdenklichen Frage. Sollte nicht auch für den Meister, der gewiß keinen Trieb zu politischem Handeln und nicht einmal einen starken aufnehmenden Anteil an den ungeheuren Erschütterungen des Kulturkontinents hatte, das Gesetz gelten, das uns jedes Blatt jeglicher Biographie eines Großen, so auch Goethes, zeigt: daß auch der dem kulturellen Schaffen allein zugewandte Mensch seiner politischen Umwelt und den Umstürzen der staatlichen und volklichen Lebensgestaltungen, in die er eingebettet ist, mindestens in seinem geistig-seelischen und gesellschaftlichen Dasein verhaftet ist und also mitgeformt wird von dem politischen Antlitz seiner Zeit? Man hat als Beweis für Mozarts angebliche völlige Teilnahmslosigkeit am politischen Geschehen darauf hingewiesen, daß sich in seinen Briefen nicht die geringste Erwähnung der französischen Revolution finde. Aber diese Briefe sind impressionistisch, sie sind aus dem Augenblick geboren und auf den Empfänger abgestimmt. Sie sind ein unvollkommenes Erkenntnismittel selbst für Mozarts künstlerisches Wesen; sie heben sich gewiß, wie Abert betont, von dem Empfindsamen und Schönggeistigen so vieler Briefschreiber der Mozartschen Aera charakteristisch ab, aber sie allein lassen uns doch nur in bescheidenem Maß hineinblicken, wie leidenschaftlich von Jugend an Mozarts Schöpferdrang war, wie sehr sich in dem anscheinenden Realisten Idealismus und Realismus, Rationalismus und Mystik, Kunstdenken und unbewußtes Schaffen aus den Urgründen des Genius paarten, wie sehr dieses kindliche Gemüt auch von Wallungen und Sehnsüchten bewegt und von Dämonen gequält wurde und wie naturhaft doch allezeit diese Seele geblieben ist. Wir alle wissen es heute, wie ärmlich und verfehlt es war, Wolfgang Amadeus in die Kategorie der Rokokomenschen hineinzupressen. Wir alle wissen es auch, wie sehr er aus der höfisch-aristokratischen Welt hinausgewachsen ist in die bürgerliche Welt des frei schaffenden Künstlers und wie ihn doch des Lebens Nöte von der altüberkommenen, dahinsinkenden Gesellschaftsschicht nicht völlig frei werden ließen. Sollte nicht auch auf dem rein politischen Feld dieses gesellschaftlich-künstlerische Sichauf-

bäumen gegen die überlieferten Schranken irgendwie zur Geltung kommen? Man möchte meinen, daß auch hier der Dämon, der mit dem Gemütszarten und dem Derbhumorösen, dem sehr Irdischen und dem Melancholisch-Transzendentalen in so schwer durchschaubarer Symbiose lebt, in dem Widerspruch gegen die Tradition zu beobachten sein müßte. Freilich, auf diesem politisch-geistigen Gebiet fehlt uns die unerschöpflich reiche primäre Erkenntnisquelle des Künstlerischen: die eigenen unvergänglichen Werke des Klassikers der Musik. Gleichwohl blitzen in den Briefen da und dort gleich Funken Worte auf, die uns tiefer blicken lassen, und eine flüchtige Betrachtung schon des Raumerlebnisses Mozarts und der Beobachtungen seines Vaters Leopold, hinaus über dessen Streben nach Herrengunst und geruhig-sicherem Leben, gibt uns doch einzelne Fingerzeige.

Fassen wir das Ganze dieses sechsunddreißig Jahre umspannenden Lebens ins Auge, so erkennen wir, daß Wolfgang Amadeus den Raum des alten Kultureuropa und seine politische Aufgespaltenheit in einem Ausmaß erlebt hat, das sonst wohl nur dem leichten Volk des wandernden Artistentums gegeben war. Seitdem das Wunderkind vom Vater in der Welt umhergeführt worden war, bis zur letzten Reise nach Prag zur Aufführung des „Don Giovanni“ und des „Titus“, wenige Wochen, bevor ihn das Armengrab auf dem Friedhof von St. Marx umschloß, — in diesem Menschenalter vom 6. bis zum 36. Lebensjahre gab es zwei feste Lebenszentren des Knaben, des Reifenden und des Vollendeten. Das eine war die Salzachstadt, von der aus er als kleiner Junge nach München, nach Paris und London, durch Westdeutschland, Belgien und die Republik der Niederlande fuhr; und von Salzburg aus führte ihn die zweite Pariser Reise weiter in die Schweiz, und dreimal erschloß sich ihm in wachsendem Maß Italien, die Lombardei, das päpstliche und großherzoglich toskanische Land, die ewige Stadt und der Süden bis nach Neapel, der Westen bis Turin und der Osten über die Terra ferma Venedigs in die Lagunenstadt. Den Heran-gewachsenen hat dann seine Lebenspilgerfahrt noch einmal in die Weltstadt an der Seine gelenkt, und wie ihm das Lothringische und Straßburg vertraut wurde, so auch als Land des Durchzugs und der verschiedensten Ziele nahezu ganz Oberdeutschland. Aber Salzburg war Mozart mehr Ausgangspunkt als bleibende Heimat. Als er der Enge der kleinen Stadt

und ihres Herrendienstes und dem Gängelband des Vaters entrann und in der Kaiserstadt an der Donau die zweite Heimat fand, die ihn bis zum Tod umfing, da hat er noch die deutsche Mitte in Dresden und Leipzig und den deutschen Norden in Berlin und einmal noch den Westen in Frankfurt am Main betreten. Der Bereich, den sein lebensoffenes Auge umfaßte, begreift, wie wir sehen, nahezu das ganze deutschbestimmte Mitteleuropa mit Ausnahme des Nordwestens und Nordostens und mit besonderer Intensität des Südens und Westens in sich, er überschreitet das deutsche Mittelgebirge und berührt die norddeutsche Tiefebene, er umfaßt die natürliche Dreiteilung des deutschen Lebensraums und die Verklammerung der drei Binnenzonen durch die Flußstraße des Rheins mit den anrainenden Ländern, so gut wie die nordwestlich-südöstliche Achse Mitteleuropas, die Donau bis zum pannonischen Becken. Die romanische Welt wird Mozart bekannt bis in das Herz Frankreichs, er dringt über die natürlichen und kulturellen Säume Mitteleuropas in die Tiefe und Breite der Apenninenhalbinsel vor, er fährt durch das wallonische und flämische Belgien wie durch das holländisch-germanische Land und kommt bis in die Kapitale des Angelsachsentums. Nur die skandinavischen Staaten, die Pyrenäenhalbinsel und der außerhalb des germanisch-romanischen Kulturkreises stehende europäische Osten und Südosten blieben seinem lebendigen Schauen verschlossen.

Nun ist gewiß diese weitgespannte Welt vor allem für den Entwicklungsgang, den Mozart vom kindlichen Virtuosen und vom Schüler italienischer und französischer Musik zur Entfaltung seiner eigenständig deutschen Meisterschaft durchmessen hat, von grundlegender Bedeutung. Dieses Erleben Europas ist aber auch von einem allgemeineren Blickpunkt, von dem Werden der menschlichen Totalität des Meisters, aus zu werten. Er wurde, wiewohl ein Teil dieser Welt dem Kinde Wolfgang Amadeus noch nicht bis ins innerste Bewußtsein dringen konnte, zum Weltmann mit Weltblick und zu einem praktischen Kenner der größten europäischen Kultursprachen, und die Auseinandersetzung mit dem Fremdtum reichte über die Erkenntnis nationaler Verschiedenheit des Musikschaffens und über die Lösung des Komponisten vom italienischen Vorbild und über das Schaffen der deutschen Oper hinaus in die Sphäre des deutschen Bewußtseins eines großen Menschen in einer Zeit überwiegenden weltbürgerlichen

Denkens, — ein tiefergreifendes Schauspiel, das niemals ohne politisches Empfinden möglich gewesen wäre. Aber auch die erschütternde Tragik des Lebens dieses Einzigen ist ohne die politische und gesellschaftliche Eigenart jener von ihm erlebten Welt schwerlich zu verstehen.

Allerdings, es ist wohl nicht die politische Zerrissenheit der Staaten-
gruppe jenseits des Alpenkammes, die unmittelbar sein deutsches Wesen
aufbrechen ließ, sondern die traditionelle Kulturgeltung der italienischen
opera buffa und der opera seria, von der der Künstler lernte und die er
überwand. Machtpolitisch war die Halbinsel ja schon seit dem Ausgang
des 15. Jahrhunderts ein Objekt des Ausdehnungsdranges der großen
Mächte Europas geworden und das Ringen der Häuser Habsburg und
Valois, dann Habsburg und Bourbon, hatte in das spanische, auf den bei-
den Säulen Mailand und Neapel-Sizilien beruhende Übergewicht, dann
in die Hegemonie des deutschen Hauses Habsburg über Oberitalien mit
dem Herzogtum Mailand und über Mittelitalien mit der Sekundogenitur
Toskana und der Tertiogenitur Modena gemündet. Die stolze Republik
von S. Marco war zum Schatten einstiger Größe geworden und der welt-
liche Machtbereich des Papsttums, dessen Ritter vom goldenen Sporn der
Jüngling wurde, war ein italienisches Teilfürstentum wie andere ohne
kräftiges politisches Eigengewicht und mit sehr mangelhafter Verwaltung,
— ein tiefer Gegensatz zur guten Ordnung, zum literarischen und wissen-
schaftlichen Leben in der österreichischen Lombardei, deren Generalgouver-
neur Graf Firmian, ein Salzburger, dem Vater Mozart und seinem Söhn-
chen alle Aufmerksamkeit erwies; ein Gegensatz auch zur physiokratischen
Höhenlage des Toskana Erzherzog Leopolds. Viel tiefer als die „beiden
Schlafstädte Neapel und Rom“ und der ärmliche Stolz eines Königs
Ferdinand IV. griff in Mozarts außerkünstlerische Menschlichkeit Paris
ein, in dem er als ein werdender Meister im Jahre 1778 Monate durchlebte
und das ihm mehr als nur den läuternden Zwiespalt der italienischen und
französischen Oper brachte. Wurde ihm die Seinestadt, wie der Vater
wähnte, die Stadt, „von der aus der Ruhm und Name eines Mannes von
großem Talent durch die ganze Welt geht, in der der Adel Leute von
Genie mit größter Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit behandelt
und in der eine schöne Lebensart ganz erstaunlich absticht gegen die Grob-

heit unserer teutschen Cavaliers und Damen“? Einstmals war schon Leopold Mozart die krasse Gegensätzlichkeit der kleinen Zahl reicher Bankiers und Generalpächter und der mitleid- und abscheuerregenden Bettler in der Hauptstadt Ludwigs XV. ins Auge gefallen, Madame Pompadour hatte auch sein Interesse erregt und er hatte mit Mißfallen beobachtet, wie sehr sich die Franzosen der zivilisationsbeherrschenden Hauptstadt der Natur entfremdet hatten. Dem Sohn, der sich dem wohlmeinenden erzieherischen Druck des Vaters entwand, erschienen nun die Franzosen gar nicht höflich, ihre Sittenlosigkeit stieß ihn ab, die Klassizistik des Geistes- und Kunstlebens einer Stadt, die zwischen der Naturschwärmerei eines Rousseau und ihrer Unnatürlichkeit und dem Vernunftkultus der Enzyklopädisten haltlos schwankte, vermochte den Urgründen seines deutschen Wesens nicht zu genügen, und wenn die Regelmäßigkeit der äußeren Stilerstarrung im ancien régime seinen elementaren leidenschaftlichen Schöpfertrieb nicht befriedigte, so dürfen wir wohl auch ohne Gezwungenheit annehmen, daß ihn der rationale Geist des dahinsinkenden alten Frankreich, der selbst dem Reformmerkantilismus und der physiokratischen Neuerungsbeziehung zu eigen war, nicht anzog. Und dieses Frankreich, dessen privilegierte Gesellschaftsklassen sich selbst den geistigen Nährboden unterwühlten und zwischen Altem und revolutionär Neuem oszillierten, war ja auch nicht mehr der politische Vorherr Mitteleuropas, der es seit Richelieu und Ludwig XIV. geworden war. Sein europäisches Gewicht war im Sinken seit dem Beginn des mehr als ein Jahrhundert umspannenden Ringens mit Großbritannien um die Meere, die Übersee und das „europäische Gleichgewicht“. Seit ein starker deutscher Staat im Norden erwachsen war, konnte Frankreich nur noch die eine der deutschen Großmächte gegen die andere ausspielen, und die Versailler Allianz mit dem alten Erbfeind, dem Kaiserhof in Wien, entbehrte der Verwurzelung in der Gesinnung der Völker.

Dürfen wir in Wolfgang Amadeus' Heimatsehnsucht, in seinem Verlangen, „als ehrlicher Teutscher der ganzen teutschen Nation Ehre zu machen“, nicht auch ein stilles, politisches Nationalbewußtsein ahnen, vergleichbar etwa mit Goethes nationalem Stolz im Anblick des Straßburger Münsters Erwin von Steinbachs?

Seine wahre Heimat war das Heilige Römische Reich und in der Fremde wurde es vollends diese Heimat. Das Reich war allerdings seit vielen Geschlechtern kein Staat mehr; kein politisch geschlossener Körper von militärischer, finanzieller und weltpolitischer Lebenskraft, nur ein loses Bündel von staatlichen und halbstaatlichen Gebilden, die nur das Reichsstaatsrecht, das partikuläre eigenstaatliche Interesse und die gemüthhafte Verknüpfung mancher Landesstaaten und der kleinsten Reichsunmittelbaren mit einer erhabenen Vergangenheit an der Erreichung der Vollsouveränität hemmten. Noch lebte in dem ehrwürdigen Gesamtkörper die Ehrfurcht von Kaiser und Reich ein stilles Leben, noch war besonders in den kleineren Gebietskörpern des Westens und Südwestens und namentlich bei den nicht „armierten“, nicht über ein stehendes Heer verfügenden Territorien der Reichspatriotismus wenngleich verblaßt, so doch nicht erstorben. Diese Reichsgesinnung war allerdings mehr rückwärts gewandter Art und sie entbehrte der starken zukunftsfrüchtigen Kräfte der Erneuerung. Die alte überstaatliche Ordnungsform des deutschen Menschen hatte ihren universalen Charakter noch nicht verloren, aber sie bedurfte des neuen belebenden Staatsgedankens. Wohl waren die Landesstaaten zum guten Teil von der Tendenz getragen, die Zentralgewalt gegenüber den ständischen und lokalen Sondergewalten durch den Beamten- und Polizeistaat zum Sieg zu führen; wohl waltete in ihrem Bestreben, ihren Herrschaftsraum zur verwaltungsmäßigen und wirtschaftlichen Einheit zu gestalten, noch bis in die Zeit der Aufklärung zumeist ein moralischerer und religiöserer Zug des Verantwortlichseins gegenüber Gott und dem Staatsvolk als in Frankreich oder Italien. Aber der Bau des Reichs glich einem architektonischen Körper, dem die Jahrhunderte alle Stilformen von der romanischen und gotischen Kunst bis zum Barock aufgeprägt hatten, und vom protestantischen Norden aus griffen Rationalismus und Individualismus auflösend auch in die jenem Barock besonders verschriebene klassisch-deutsche Welt hinüber, die metaphysisch überwölbte Einheit von Fürstentum, Land und Volk zersetzend. Der aufgeklärte Absolutismus trachtete die verlorene Zusammengehörigkeit durch den pflichtmäßig für „das Volk“ wirkenden Vernunfttherrscher wieder herzustellen. Dem Ganzen aber, dem Heiligen Römischen Reich, hielt Voltaire spottend entgegen, daß es „ni

Saint, ni Romain, ni un Empire“ sei, und dieses Ganze wurde durch den Dualismus der beiden deutschen Großmächte vollends zur inneren Zwiespältigkeit verurteilt. Ein Goethe vermochte es zu empfinden, welche anspornende Kraft in der heroischen Persönlichkeit Friedrichs des Großen lag, aber auch für ihn verlor das große Alte, das Reich, nicht völlig die seelenbindende Kraft, und mochten er und ein Teil der politisch zerrissenen Nation ahnen, welche aufbauende Kraft der norddeutsche starke Staat in Zukunft nach dem Hinsterben des staatlos gewordenen Reichs für ein neues Werden enthalten werde, dem andern Teil standen Kaiser und Reich noch mit innerem Recht gegen und über Preußen und das Österreich des Römischen Kaisers verkörperte ihnen einen unverlierbaren Wert.

Die Zeit Mozarts verschob auch das alte deutsche innerstaatliche Gefüge. Der Begriff des Untertanen trat in den Vordergrund an Stelle der überkommenen Schichtung in Klerus, Adel, Bürgertum und Bauerntum; ohne sie gesellschaftlich zu amalgamieren, bildete das absolute Fürstentum sie zur politisch einheitlichen Füllung des staatlichen Gefäßes um. Bereits waren die starken und stolzen oberdeutschen Handelsemporen von ihrer politischen Größe herabgeglitten und so sehr war ihr immer noch ehrbares Bürgertum in Formen und Formeln erstarrt, daß das reichsstädtische Beamtentum den Vater Mozart an Wielands „Abderiten“ erinnerte, und so sehr war sein großer Sohn dieser versteinerten deutschen Größe entfremdet, daß er Nürnberg 1790 eine häßliche Stadt und die Stadt des Barock Würzburg eine schöne prächtige Stadt nannte. „Es ist alles Prahlerei“, meint er in den Bedrängnissen seines nahenden Lebensendes, „was man von den Reichsstädten macht, die Leute sind hier noch mehr Pfennigfuchser als in Wien.“ Wie seine politische Bedeutung, so hatte dieses Bürgertum ja auch die Höhe seiner frühkapitalistischen Geltung längst überschritten, ohne starke lebendige Fühlung mit dem politischen und wirtschaftlichen Geschehen war dieser Teil der deutschen Gesellschaft zu meist zum wirklichkeitsfremden Träger von Aufklärungsideen geworden, die lediglich aus gelehrten und pädagogischen Wurzeln entsprungen waren, ohne den Esprit des französischen Salons zu kennen. Die einstmals kraft-

strotzende Welt war von den Territorialstaaten zurückgedrängt oder ihrer aufgeklärten Herrschaft unterworfen worden.

Die deutschen Fürstenhöfe waren die lockenden Kulturmittelpunkte des Mozartschen Frühdaseins. Politische Kleinräumigkeit und Kleinsinnigkeit und die bewundernde Nachahmung von Versailles mit all seinem Glanz und all seinen Schatten kennzeichnete viele von ihnen und doch verdienen sie kein schlechthin mißachtendes Gedenken. Denn so allgemein das Mißverhältnis zwischen Raum und materiellen Mitteln und dem Souveränitätswillen dieser Mittelpunkte deutscher Vaterländerei war, in so manchem herrschte doch ein echter und ernster Wille, durch die Fürstengewalt dem Gemeinwohl zu dienen, eine ethische Auffassung der Herrscherpflicht, ein tiefer Kunstwille und eine wachsende Aufgeschlossenheit für deutschen Nationalsinn und patriotisch deutsche Arbeit. Man denke an die Rolle, die München, die Residenz des Kurfürsten Maximilian Joseph und besonders des kunstsinnigen Karl Theodor, in Mozarts Leben gespielt hat, vor allem an die hier entstandene Schöpfung des „Idomeneo“ mit ihrem der italienischen Barockoper entnommenen Stoff und der den Bannkreis der opera seria durchbrechenden Meisterschaft, und man denke an Glück und Leid, das Wolfgang Amadeus hier mit Aloysia Weber erlebt hat! Freilich, wenn dieses unbeschränkte Fürstentum des Verständnisses für eine schwer ringende Individualität entbehrte und glaubte, die harte Herrenhand auf den Einmaligen legen zu dürfen, der neue Bahnen wandeln will, dann konnte von dem Gequälten für diesen politischen Typus keine große Wertung erwartet werden. Mit der Spielart des geistlichen Reichsfürstentums ist Mozarts Schicksalswende besonders eng verbunden: von wohlwollenden Kirchenfürsten, wie dem Salzburger Erzbischof Sigismund Grafen Schrattenbach oder dem Fürstbischof von Chiemsee, dem Grafen Ferdinand von Zeill, oder dem Sohne Maria Theresias, dem Koadjutor des Kurfürstentums Köln, Erzherzog Max, hebt sich die Gestalt des neuen Landesherrn seiner salzburgischen Heimat, des Erzbischofs Hieronymus Colloredo, in schroffer Härte ab. Mozart fand die Liebe zu dieser wundervollen Stadt, ihrem Hof, ihren Bewohnern nicht und doch wird man an der erzbischöflichen „Sklaverei“, unter der er seuft, den Wert nicht verkennen dürfen, den sie für das stille Reifen des Genius hatte, und ihr

Herr Hieronymus war ein tatkräftiges und tüchtiges Landesoberhaupt mit ansehnlichen Verdiensten um das materielle Wohl des verrotteten Erzstiftes, dessen Neigung freilich der italienischen Musikkultur galt und der glaubte, als ein despotischer Ordnungsmensch den Dämon in Dienst und Gehorsam zwingen zu können, bis Wolfgang Amadeus nach härtestem Zusammenstoß mit ihm und nach roher Mißhandlung durch den Oberkämmerer Grafen Arco der Heimat den Rücken kehrte, — eine Befreiung vom „Frondienst“ des Fürsten und zugleich von des Vaters wohlgemeiner Pedanterie.

Die Engeheit der mittleren deutschen Fürstenhöfe konnte Mozart nicht der Hort des Lebens werden. Es gab nur einen Staat und eine Stadt, die ihm die Fülle des Lebens bot: der Erbbereich des Römisch-deutschen Kaisers und Wien, denen er sich 1781 freiwillig verschrieb. Wir meinen, es war ihm Wien nicht nur ein „herrlicher Ort und für sein métier der beste Ort in der Welt“, weil diese Stadt die erste Musikstadt der Erde mit ganz großer Kunstüberlieferung des Hofes, des Adels, der Kirche und der Bürgerschaft war und weil ihm diese Stadt durch Akademien und durch Unterricht anfangs reichlich die Möglichkeit schuf, als gefeierter Großer seinem Lebensideal in Freiheit zu dienen. Es war auch nicht nur die Stadt der alten dramatischen deutschen Volkskunst und des deutschen Singspiels, die Joseph II. wieder in den engen kulturellen Zusammenhang mit dem ganzen deutschen Kulturraum fügte, es war auch die weltweite und doch im Tiefsten deutsche künstlerische und zugleich politische Atmosphäre der Kaiserstadt, die ihn anzog.

Er blieb nun nicht mehr der Mozart, der als Kind am Hofe Ludwigs XV. in Paris verzärtelt worden war und der der großen Maria Theresia auf den Schoß gesprungen war und sie umhalst hatte; das war nicht mehr der Mozart, der dem Kurfürsten von Bayern, der Kurfürstin und den Hoheiten die Hände geküßt hatte, „weil alle sehr gnädig waren“, und der sich durch ein „bravo“ der Durchlauchten geehrt gefühlt oder ein andermal „die generosen Herren Augsburgers“ gerühmt hatte, weil sie ihn mit Ehrbezeugungen überhäufeten. Er lernte es, die Hoheit des Genies über die Hoheit der im Purpur Geborenen zu stellen; er lernte es in seiner grandiosen Ehrlichkeit, die geistliche und höfisch-aristokratische Welt bei-

seite zu lassen, wenn auch seine Beliebtheit verblaßte und die quälende Sorge durch seine Türe trat; er lernte es, seinen Geist von dogmatisch gebundener Kirchlichkeit zu lösen und fand aus schmerzlicher Gegensätzlichkeit den Weg zu einem Humanismusideal, das ihm die Freimaurerei zu bieten schien, so wie damals selbst in den geistlichen Fürstentümern des Reichs die Aufklärung in den Bereich der Dogmatik und des Gottesdienstes eindrang, die alten Gegensätze der christlichen Bekenntnisse erweichte, durch den Gedanken der Humanität die philosophierende Morallehre zur Grundlage des Christenums erhob und die Bindungen des römischen Kurialismus überwand. Mozart hat bei allen bitteren Enttäuschungen, die ihm das Kaisertum bereitete, an dem einen festgehalten: an der Erhabenheit der deutschen Kaiserwürde über aller Welt. Der musikbegabte Joseph II. schenkte seine Gunst dem italienischen Gegner des Schöpfers der „Entführung aus dem Serail“, des deutschen Singspiels und der ersten wahrhaft deutschen Oper, der „Zauberflöte“. Er gewann kein inneres Verhältnis zu dem ringenden Künstler und seinem Werk, er wurde Mozart nicht der seelenverwandte Freund und Förderer, der Karl August einem Goethe war, und Wien ist durch den Kaiser, der das Burgtheater zur ersten deutschen Schaubühne erhob, kein Weimar der Musik geworden. Vergessen wollen wir gleichwohl nicht, daß Joseph den Großen zum Kammerkompositeur machte und durch die Aufführung des „Figaro“ dem entrevolutionierten Werk des Beaumarchais zur musikalischen Unsterblichkeit verhalf. Ferner noch stand Leopolds II. kurze Regierung Mozarts wundersamem Leben. Nicht diese beiden Kaiser, sondern der unvergleichliche Kultursinn eines Kaunitz erkannte, was Mozart war, und mehr als Hof und Gesellschaft wurde ihm Haydn.

Und doch: es gibt ein schlichtes und stolzes Wort aus dem Jahr 1782, das in die Tiefe Mozartschen Kaisergefühles hincinleuchtet: „Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst“. Und 1783 ist es ihm das Liebste an einer seiner Akademien, daß der Kaiser zugegen ist und ihm lauten Beifall spendet. Ein Abglanz der alten Herrlichkeit von Kaiser und Reich leuchtet still in diesen Mozart-Worten auf. In dem schönen Prag ergriff ihn die Sehnsucht nach dem kaiserlichen Wien, und wenn er zur Festaufführung des „Don

Giovanni“ nach dieser unvergleichlichen Stadt Karls IV. und Rudolfs II. fährt, um die Hochzeitsreise der Schwester Josephs, der Erzherzogin Maria Theresia, und des Prinzen Anton von Sachsen zu verschönern, so war er von Byzantinismus des Hofkünstlers so weit entfernt wie nach Josephs Tod, als er die Fahrt zur Kaiserkrönung Leopolds nach Frankfurt unternahm. Er hat für Friedrich Wilhelm II. von Preußen Streichquartette zu komponieren sich verpflichtet; aber über allem deutschen und fremden Monarchentum blieb ihm die Kaiserwürde erhöht als ein stolzes Besitztum des deutschen Volks.

Wir haben die dem Altehrwürdigen, Traditionsmäßigen zugewandte Seite von Mozarts politischem Fühlen zu erfassen gesucht. Dieses politische Gefühlsleben aber weist auch weit in die Zukunft voraus. Seinem deutschen Volk gehörte Mozarts heißes Herz, ihm diente er bewußt mit seinem Werk, bis zur Schöpfung der ersten ganzdeutschen Oper, der „Zauberflöte“, im italienischen Sprachkleid. „Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland“, so schreibt er 1782, „worauf ich stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden, und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche exzellierten; wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? In Teutschland wohl gewiß nicht.“ Und wieder 1785 voll Bitterkeit: „Das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfangen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch zu singen.“ Gewiß, er dachte zunächst an das deutsche Theater, aber weit hinaus über diesen seinen eigensten Schaffensbereich gilt diese Sehnsucht dem deutschen Gedanken und der deutschen Tat als geprägter Form deutschen Wesens im Goetheschen Sinn und als eines unersetzlichen Wertes für die Welt. Und wie Goethe das Fehlen des „nationellen“ Gehalts in der deutschen Dichtung klagend in Zusammenhang mit der Zersplitterung deutschen politischen Lebens brachte, so hat auch Mozart unter dem Fehlen des Einklangs von Geist und Staat, Kultur und Gemeinschaft gelitten, und der „deutschen Bewegung“, die in Goethe ihren geistigen Mittelpunkt fand, gehört Mozart auf seinem Wirkungsfeld nicht minder an.

Das ist neben dem künstlerischen Schöpfertum ganz großen Ausmaßes das Zukunftsträchtige in Mozarts unpolitischem und doch vom politischen Antlitz Europas im Bewußten und Unbewußten mitbestimmtem Dasein. Als die Seele des Meisters von Gedanken über Tod und Unsterblichkeit bewegt wurde und als er sich mit dem unvollendeten „Requiem“ sein eigenes Totenamt schrieb, da hat sich der Unendlichkeit ein Geist genähert, der der ganzen Erde und Europa zu eigen war und doch dem eigenen, dem deutschen Volk das Größte seines Seins und Schaffens dankte und das Größte seiner Eigenart und seines Wirkens diesem seinem Volk als Dank wieder gegeben hat. Deutsch war das Auge, mit dem er Europa sah, deutsch war sein Herz, das sein Land und Volk über alles liebte, und deutsch war das Werk, mit dem er Europa beglückte. Sein Bereich war nicht die aktive Politik, so wenig wie Goethe sie als den ihm eigenen Lebensbezirk ansah, aber zum politischen Werden des deutschen Volks als einer ihrer selbst bewußten geistig-seelischen Einheit hat auch er wie der Große von Weimar Unmeßbares beigetragen, wie Goethe, der sich noch als Greis an ein Konzert des siebenjährigen Knaben erinnerte, einen Mozart als kongenialen Vertoner seines „Faust“ ersahnte und ihm wie sich selbst, Raffael und Shakespeare, Napoleon, Friedrich dem Großen und Karl August das Dämonische zuerkannte.

Mozart und Beethoven

Von Hans Engel

Das Thema „Mozart und Beethoven“ ist oft behandelt worden, denn es reizt, Beziehung und Gegensatz zwischen beiden Meistern zu betrachten. Schon früh hat diese Betrachtung zu billigen Antithesen geführt, die nie ganz verschwunden sind. Man pflegt die drei Meister: Haydn — Mozart — Beethoven in dem Stilbegriff „Wiener Klassik“ zusammen zu fassen. Es umschlingt die drei Meister ein geistiges Band, es besteht eine stilistische Einheitlichkeit gegenüber der historischen Umwelt, obwohl zwischen den Grenzzahren ihres Wirkens 1750 und 1827 eine engere Stilverbindung kaum zu bestehen scheint. Das Problem Mozart - Beethoven setzt keine wechselseitigen Beziehungen der Meister voraus, wie sie zwischen Haydn und Mozart bestand, sondern läßt aus zeitlichen Gründen nur eine Beeinflussung von Mozart auf Beethoven gegeben sein.

Zwischen Haydn und Mozart bestanden engere persönliche Beziehungen, seitdem Beethoven dem durchreisenden Haydn in Bonn 1790 seine beiden Kaiserkantaten vorlegte, über die Zeit des persönlichen Unterrichts 1793/94 bis zur großen Haydn-Ehrung am 27. März 1808 und weiterhin. Beethoven hat Mozart bei seiner Wiener Reise 1787 kennengelernt. Er hat vor ihm phantasiert und Mozart hat nicht genau überlieferte prophetische Worte über den 17-Jährigen gesprochen; auch hat Beethoven Mozart spielen hören¹. In ungenauer Erinnerung nannte er später dieses Spiel „ein feines, aber zerhacktes“, ohne Legato. Bei dieser flüchtigen Berührung im Leben beider ist es geblieben. Czerny², der diese Bemerkungen überliefert, berichtet, daß Beethoven das Pianoforte wie eine Orgel behandelte: „mehr orgelmäßig“, womit er die hier sich bis in die eigentliche Pianistik hinein erstreckende leibseelische Verschiedenheit beider Meister kennzeichnet.

¹ Ludwig Schieder mair, „Der junge Beethoven“, 1939², S. 119 ff.

² W. A. Thayer, „Ludwig van Beethovens Leben“ I. 1917³, S. 215.

Mozarts und Beethovens Herkunft zeigen in sozialer Hinsicht große Ähnlichkeit. Beider Väter waren Musiker, Beethovens Vater Tenorist, Mozarts Vater Geiger, zuletzt Vizekapellmeister ähnlich wie der Großvater Beethovens, der Bonner Hofkapellmeister. Beethoven hatte nicht das Glück, einen liebevollen und bedeutenden Erzieher im Vater zu finden wie Mozart, dessen wunderbare Entwicklung Beethoven dem einheitlichen Unterricht seines Vaters zuschrieb. Nach dem Tode der Mutter waren die Familienverhältnisse im Hause Beethovens zerrüttet. Der Vater wurde zum Trinker. Der erb- und veranlagungsmäßig Gesunde reagiert aber nicht auf einen schweren Schicksalsschlag mit moralischem Zusammenbruch, der ihn zum Trinker und selbst zum Fälscher werden läßt, wie Beethovens Vater. Zweifellos war Vater Beethoven schon erblich belastet. Und wie so häufig geht die höchste Steigerung des Talent es bis zur Hervorbringung des Genies auch in der Familie Beethoven mit Dekadenz einher. Die Bindung an reichlichen Alkoholgenuß lag in einem Weinland, wie den Rheinlanden der damaligen Zeit, nahe. Der Großvater betrieb nebenbei einen Weinhandel. Beethoven hat in späteren Jahren selbst reichlicher getrunken, als ihm gut war; darauf deutet auch die Krankheit, Leber-Cirrhose, als wahrscheinliche Todesursache. Degeneration der Familie tritt dann beim Neffen Carl, der einen Selbstmordversuch unternahm, dessen Sohn, der als Betrüger ins Zuchthaus kam und seinem Enkel, der offenbar ebenfalls hochgradig degeneriert war, weiter in Erscheinung³. Trotz aller Entromantisierungsversuche muß es dabei bleiben, daß Beethoven eine düstere Jugend hatte.

Mozarts Vater Leopold dagegen war ein vorbildlicher Erzieher⁴. Von seinem pädagogischen Talent kündet seine Violinschule, dieses in mehrere Sprachen übersetzte und über ein halbes Jahrhundert weiter aufgelegte Werk, das Quantzens und Carl Philipp Emanuel Bachs musikalische Lehrbücher an zielbewußter pädagogischer Anlage und systematischer und

³ Vergl. Joseph Schmidt-Görg, „Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie“, in: Beethoven und die Gegenwart, Festschrift Ludwig Schieder mair zum 60. Geburtstag, herausg. von A. Schmitz, 1937 S. 129 und 312/34.

⁴ Franz Posch, „Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung“, Neues Mozart-Jahrbuch I, herausg. von Erich Valentin, 1941, S. 41 f.

methodischer Anleitung übertrifft. Die größte Leistung des auch als Komponisten begabten Vaters Leopold Mozarts ist ebenfalls eine pädagogische, nämlich die Erziehung seiner beiden Kinder, der Wunderkinder.

Wunderkinder werden nach dem Auftreten dieser beiden zahlreich; die systematische Erziehung und Vorstellung von Wunderkindern beginnt mit Leopold Mozart. In einer früheren Zeit, im Barock, oder zur Zeit der Niederländer wären solche Wunderkinder nicht denkbar, nicht nur wegen des musikalischen Stiles, der nach dem großen Stilumbruch von 1750 selbst zeitweise etwas Kindliches, um nicht zu sagen Kindisches, bekommen hatte, sondern auch nach der gesamten Kunstauffassung. Auch pädagogisch gesehen wäre diese Wunderkindererziehung früher nicht vorstellbar. Rationale Schulung und eine in der Luft liegende neue Einschätzung des Kindes treffen zusammen.

Fast bei allen großen Komponisten äußerte sich die Musikbegabung sehr frühzeitig⁵. Niemals aber ist sonst ein Fall wiedergekehrt, wie der Mozarts, der mit 6 Jahren Menuette schreibt und mindestens 1770 als reifer Sinfoniekomponist dasteht, also mit 14 Jahren^{5a}, während Beethoven zwar schon vor seinem 12. Lebensjahr komponierte, selbständige, persönliche Leistungen jedoch erst seit seinem 20. Lebensjahr vollbringt. Mozart und Beethoven wachsen beide in kleineren Residenzstädten auf, beide übersiedeln nach Wien. Die Bedeutung der Landschaft für die Kultur beruht wohl eher auf politisch-sozialen, selbst geopolitisch bedingten Verhältnissen als auf Zusammenhängen mit den siedelnden Volksstämmen⁶. Der Süden, Salzburg und Wien hatten alte italienische Beziehungen, die für Mozart von ebenso großer Bedeutung waren, wie die trotz der Beziehungen der Churfürsten zu Wien in Bonn stärker wirkende Einwirkungen sowohl des aufklärerischen Paris wie des protestantischen Nord- und Mitteldeutschland. Beethoven boten sich geistige Anregungen in Bonn, die in Salzburg fehlten. Freilich, das Rad der Geschichte war um 20 Jahre

⁵ Georg Schünemann, Musikerziehung I. 1930, S. 89 ff.

^{5a} Hans Engel, Mozarts Jugendsymphonien, Deutsche Musikkultur 1941, S. 51 ff.

⁶ Hans Engel, „Musik, Stamm und Landschaft“, Eine musikgeographische Skizze. Deutsche Musikkultur 1939, S. 57 ff.

weitergedreht. Wie weit der junge Beethoven die vielfachen geistigen Anregungen in Bonn nicht nur verspürt hat, sondern sich von ihnen tragen ließ, ist nicht zu ersehen. Wir wissen, daß Beethoven an der Universität immatrikuliert war und als Neunzehnjähriger ein Semester Vorlesungen hätte hören können, darunter auch eine über Kant. Später hat Beethoven Kantsche Leitsätze notiert. Vielfach mußte Beethoven aus dichterischer Lektüre Kantscher Geist entgegenwehen und in den moralischen von Beethoven notierten Leitsätzen ist Kants Philosophie wohl zusammengefaßt⁷. Eine nähere, systematische Kenntnis Kants dürfen wir bei Beethoven kaum annehmen und es bestehen zwischen Kant und Beethoven tiefste personaltypische Gegensätze⁸. Auf Beethoven wirkten die geistigen Strömungen seiner Zeit außerhalb der Musik weit stärker ein als auf Mozart. Welche literarische Strömungen um Mozart herum zu spüren waren, haben wir jüngst erfahren⁹. Daß die Rückwirkung Mozarts auf diese Anregung nur sehr mühselig aufzuspüren ist, beweist, wie bedeutungslos sie für sein Schaffen war. Wir sind bei Mozart in der glücklichen Lage, an Hand der zahlreichen Briefe von seinen Reisen seine geistige Entwicklung außerhalb des musikalischen Schaffens beobachten zu können, im Gegensatz zu dem Falle Beethoven. So dankbar wir sind für die Aufhellung der geistigen Umwelt eines Musikers, so wenig sagt doch diese Erkenntnis über Schaffen und Wert des Musikers. Denn die Umwelt, das Milieu ist nicht entscheidend, sondern wie der Mensch auf diese Umwelt reagiert dank seiner erb-

⁷ Adolf Sandberger, „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte“ 2. Bd. Beethovens Stellung zu den führenden Geistern seiner Zeit in Philosophie und Dichtung, S. 263, München 1924.

⁸ Es läßt sich kein größerer Gegensatz finden als zwischen Beethoven und Kant. Kant war, wie Wilhelm Lange-Eichbaum („Genie, Irrsinn und Ruhm“, München 1928, S. 323) ausführt, von einer Objektivität, Unpersönlichkeit und Kühle des Werkes, hinter der geringe Emotionalität oder Affektivität stand, die Triebe waren dürftig, die Erotik sehr gering, die Kampflust klein. Glutvolles religiöses oder ästhetisches Erleben kennt er gar nicht. Die Ratio ist stark entwickelt; der Geist abstrakt, wenig Anschaulichkeit, kein visueller Typ, das Denken typisierend begrifflich . . . von Hause aus depressiv und ängstlich, kleinbürgerlich, . . . ängstliche Anpassung an die Umwelt.

⁹ Erich Valentin, „Mozart und die Dichtung seiner Zeit“, Neues Mozart-Jahrbuch I, Regensburg, 1941, S. 79.

biologischen Anlage. Die Bedeutung der geistigen Persönlichkeit für die Nachwelt wird allein durch sein musikalisches Werk bestimmt, nicht durch Fülle oder Größe seiner geistigen Beziehungen. Die Qualität der Musik wird nicht besser durch philosophische und literarische Interessen des Meisters, sonst müßte Liszt ein besserer Komponist sein als Mozart, und Bruckner, dem sogenannte geistige Interessen in einzig dastehender Weise abgingen, müßte ein wertloser Komponist sein. Nur die stilistische Andersartigkeit wird durch solche außermusikalische Beziehungen beleuchtet. Das spätere 19. Jahrhundert, die Zeit der beginnenden Musikgeschichte, stand unter dem Eindruck Wagners, der die Musik mit Philosophie verquicken wollte. Diese Zeit nahm gerne die Bindung musikalischer Schöpfer an geistige, ethische, philosophische Werte als Maßstab für die Werte ihrer Schöpfungen. Diese ganze Einstellung hat bekanntlich auf die Entstehung und den Wandel des Beethoven- wie des Mozartbildes bestimmenden Einfluß gehabt. Es ist die Zeit, da Beethoven als Titan, als Pathetiker oder Wagner, der Philosoph und Weltverbesserer, den Nurmusiker Mozart in Schatten stellte. Wagner glaubte, daß Beethovens Neunte das Ende der Instrumentalmusik bedeutet. Und unlängst hörten wir die Behauptung, daß Beethovens Instrumentalmusik verkappte Textkomposition sei; die Texte müßten wir erst suchen¹⁰. Das Bild und damit die Wertschätzung beider Meister ist letzthin zu einem Teil bestimmt vom ästhetischen Standpunkt des Betrachters, vom formal- oder inhaltsästhetischen Standpunkt autonomer oder heteronomer Musikwertung. Diese Gegensätze bei den Betrachtern wie bei den Künstlern selbst gehen freilich auf tiefere personaltypische zurück. Sie treten in verschiedenen Zeiten mit wechselndem Übergewicht auf. Beethoven ist — bis zu einem gewissen Grade — Ideenmusiker, wenn auch nicht Illustrator unbekannter Texte. Auch das Genie ist als Persönlichkeit mannigfachsten Formungen unterworfen. Die allgemeinsten sind die sogenannten großen geistigen Strömungen der Zeit, die uns am deutlichsten in Zeiten bewußt werden, in denen sich die neuen Strömungen in der schönen und schöngeistigen Literatur bemerkbar machen, wie eben in der

¹⁰ Arnold Schering, „Beethoven und die Dichtung“, Berlin 1936. Vergl. dazu die treffende Antwort von Schiedermaier, Deutsche Musikkultur, 1. Jahrg. 1936, S. 347.

Zeit Beethovens. Übrigens sind diese so dominierend scheinenden Strömungen immer von völlig entgegengesetzten begleitet — der letzte Beethoven reifte gleichzeitig mit Rossini.

Neben den allgemeinen geistigen Strömungen formt der Künstler geistig das soziale Milieu oder besser seine soziale Welt. Sein geistiger Habitus ist durch den der Erzieher und den Berufstyp geformt, in den er hineinwächst. Mozarts Briefe sind hier besonders aufschlußreich. An den Kindheit- und Jugendbriefen fällt die ungemaine Lebendigkeit, die leichte Ansprechbarkeit des Gefühls auf. Mit außerordentlicher Leichtigkeit nimmt der junge Mozart auf, beobachtet, schildert, sprudelt über vor Leben, was die Lektüre dieser Briefe so reizvoll macht. Der junge Musiker wird ganz von seinem Fach beherrscht, sein Horizont ist eingengt in die Musikantensphäre, Musikergeschichten und selbst Theaterklatsch nehmen einen etwas breiten Raum ein. Umso großartiger ist Mozarts Entwicklung, die ihn künstlerisch und geistig aus dieser Atmosphäre herausführt, auch aus seinen sozialen Fesseln befreit. Der Bruch mit dem Fürsterzbischof seit jenem dramatischen Auftritt ist zwar keinerlei Beweis für eine revolutionäre Haltung Mozarts. Immerhin ist Mozart doch offenbar vom Zeitgeist in politischer Hinsicht nicht unberührt geblieben. Zwar waren Musiker schon früher schwierige und oft ungehorsame Untertanen, man denke nur an Bach, der 27 Tage Arrest bekommen hatte wegen eines ähnlichen Falles¹¹. Mozart aber steht der adligen Obrigkeit nicht mehr als unbedingter, vor Gott eingesetzter Autorität gegenüber: „das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein Hundsfott“¹². Dem Vater Leopold waren solche Gedanken zuwider, er sieht sein Weltbild, in dem die Obrigkeit unerschütterliche Autorität ist, bedroht, bedroht durch seinen Sohn. Er bringt den Sohn mit Mühe von einem Racheakt gegen den Grafen Arco, den Wolfgang diesem brieflich ankündigen wollte, ab. Wolfgang sieht aber im Fürstbischof den

¹¹ Albert Schweitzer, „J. S. Bach“, 1920, S. 97.

¹² „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.“ Erste kritische Gesamtausgabe von L. Šchiedermair, 1914, Bd. II, S. 91.

schlechten geistlichen Fürsten, wie er unterstreicht, der seine Pflicht nicht erfüllt.

Im „Figaro“ spiegelt sich die Situation wieder. Es ist freilich geistig-politisch die allgemeine Situation in Wien; denn der Fürstbischof wagt nichts gegen seinen ungetreuen Diener zu unternehmen. Mozart steht finanziell auf eigenen Füßen, seine Einnahmen bilden in erster Linie die Unterrichtshonorare, die Einnahme oder Hoffnung auf Einnahmen aus seinen Opern und seit dem Tode Glucks 1786 der bescheidene Gehalt als Hofkompositeur, sowie die eigenen Akademien. Der freie Beruf des Musikers war damals nicht ganz ungewohnt, die Virtuosen lebten von eigenen Einnahmen, soweit sie nicht doch auf irgend eine Art dienstverpflichtet waren. Beethoven fängt ebenfalls mit Stundengeben an, er kann später aber aus dem Verkauf seiner Werke an Verleger leben. Über den Beruf des Musikers sind wir schlecht unterrichtet. Er wandelt sich in Zusammenhang mit allgemeiner Lebensgestaltung und künstlerischem Stil. Beethovens gesamte Haltung ist jedenfalls weit mehr durch politische Momente bestimmt als die Mozarts. Zwar ist seine eigene politische Haltung an sich widerspruchsvoll genug, bald zeigt er revolutionäre oder doch demokratische Anschauungen, bald aristokratische. Wir können allerdings diese Entwicklung von einer die neuen demokratisch-revolutionären Anschauung billigenden zu einer sie scharf ablehnenden Haltung vielfach in Deutschland beobachten, z. B. bei Schiller. Der grausige Verlauf der französischen Revolution hatte abgeschreckt. Allerdings ist eine solche Wandlung auch eine der menschlichen Entwicklung durch die Lebensalter hindurch entsprechende. Bei Beethoven schwankt das Bild. Oft bekundet er demokratische Anschauungen, als er die Widmung der „Eroica“ an Napoleon zerriß, weil „er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten . . . ein Tyrann werden wird“, wie Beethoven gesagt haben soll¹³; als er den Prinzen Louis Ferdinand lobte: „er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Clavierspieler“¹⁴. Beethoven verkehrte zwar viel in aristokratischen Kreisen. Später aber zeigte er, der „mit der obersten Staatsverwaltung, ihren Gesetzen und Verordnungen bekanntlich in

¹³ A. Wh. Thayer, „Ludwig van Beethoven“, II³ 1922, S. 419.

¹⁴ Dass. S. 14.

stetem Widerspruch“ in der Conversation, nach Schindler, „die größten und zügellosesten Ausfälle auf den Kaiser“ als Thema bevorzugte¹⁵ und sich anlässlich des Wartburgfestes mit republikanisch gesinnten Gesprächspartnern unterhielt, gerne, daß ihm Rang und Adel nichts galten. Mag Bettinas Brief, in dem sie Beethovens Verhalten in Teplitz als das eines Revolutionärs und Verächters der Hofetiquette schildert, auch romantisierend übertrieben sein¹⁶, einen wahren Kern hat er sicher; denn ähnliche Verhaltensweise Beethovens ist öfter bezeugt. Als Beethoven aber das „van“ seines Namens als Adelstitel aberkannt wird, da ist er tief verletzt: „ich gehöre nicht gemäß meiner Beschaffenheit unter diese plebs“. In seiner Berufsstellung paßt Beethoven jedenfalls nicht mehr in die bis dahin herrschenden Typen. Er steht außerhalb der Berufsauffassung seiner Zeit. Der Sonderling, der in höchsten Kreisen gerne gesehen wurde und sich dort mehr erlauben durfte als irgend ein anderer, der immer einsamer und sonderbarer wurde, über den die Knaben auf der Straße lachten, weil er wenig bekleidet am Fenster stand¹⁷, den später die Gneixendorfer Bauern für verrückt hielten, weil er ihnen durch sein wunderliches Betragen die Ochsen scheu machte¹⁸, den die Sängerin Willmann nicht heiraten wollte¹⁹, weil er „zu häßlich und halb verrückt“, der anfänglich elegant gekleidet, der später immer mehr als vernachlässigt und selbst schmutzig geschildert wird²⁰, dieser Sonderling, von dem Kenner wußten, die Fernstehenden ahnten, er sei ein Genie; er hat wenig mehr mit dem Musikertyp des 18. Jahrhunderts zu tun.

Er gehört auch nicht mehr dem Genie-Typ der Sturm- und Drang-

¹⁵ „Ludwig van Beethovens Konservationshefte.“ Herausg. von Georg Schünemann, 1941, S. 64 f

¹⁶ Arnold Schmitz, „Das romantische Beethovenbild“, 1927, S. 25 ff. Vergl. die treffende Besprechung Sandbergers, Neues Beethovenjahrbuch, Bd. V, S. 147 f.

¹⁷ Theodor von Frimmel, „Beethovenstudien“, I. Beethovens äußere Erscheinung, München, 1905, S. 67.

¹⁸ Dass. II. Band, „Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters“, S. 155 ff.

¹⁹ A. Wh. Thayer, II, S. 132.

²⁰ Frimmel, a. a. O., I. So werden bei Schmitz die Zeugnisse u. a. der Frau Prinz, S. 16, Czernys, S. 17, Grillparzers, S. 28, des Generalmajors Kyd, S. 67 f., des Malers Klöber, S. 70, u. a. entweder übergangen oder falsch bewertet.

periode an, auch nicht dem romantischen Bohémien-Typ, den Schubert recht eigentlich repräsentiert, obwohl er ihm nahekommt. Der Grund zu seiner zunehmenden Vereinsamung ist wohl nicht nur sein Gehörleiden gewesen; Goethe meinte, „es sei sehr zu bedauern, daß ihn sein Gehör verläßt, was vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet“²¹. Aber das Gehörleiden ist wohl kaum der alleinige Grund abnormer Züge, wenn auch sein Mißtrauen und seine Verfolgungsgedanken hierherstammen.

Die Kunst des letzten Beethoven hat neurotische Züge. Sie führt von allem Gewohnten weit ab. Gelacht hat man schon über das Rasomuwski-Quartett, Op. 59 I²². Spohr, Mendelssohn, Weber haben den späteren Beethoven abgelehnt. Weber nannte Beethoven nach der VII. Symphonie „nun ganz reif fürs Irrenhaus“²³. Dieses Neuartige, Andersartige, das nicht nur die Menge für verrückt hält, sondern auch der Kenner, ist beim Genie häufig, wenn nicht immer, mit psychopathischer Veranlagung verbunden. Der Kampf gegen die „bionegative“ Anlage gibt dem Genie die Spannung und seinen Werken die ungewohnte Großartigkeit. Auch Beethovens grimmiger Humor ist Kampf gegen schicksalhafte Kräfte, Kompensation das „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen“. Daß Beethovens prometheische Trotznatur von etwa 1816 ab religiöser Ergebnisse gewichen sei, ist in dieser Bestimmtheit nicht zu beweisen²⁴, nicht durch Briefe wie die an die Gräfin Erdödy vom 13. und 15. Mai 1816. Hier schreibt Beethoven, niedergedrückt durch den Tod seines Bruders und eigene Krankheit. Der erste Satz der C-Moll-Sonate, Op. 111 und manches andere Stück der letzten Werke lassen immer noch das tragische Sich-aufbäumen gegen dunkle Gewalten erkennen. Primitiven, naiven und gemütlichen Naturen wird der späte Beethoven immer unverständlich bleiben.

²¹ Thayer, III.³, 1933, S. 321.

²² Thayer, II.³, 1922, S. 536.

²³ „Nun haben die Extravaganzen dieses Genius das Non plus ultra erreicht: Beethoven ist nun ganz reif fürs Irrenhaus“. August Göllerich, „Beethoven“, 1903⁵, S. 51.

²⁴ Wie Schmitz meint. A. a. O., S. 88.

Als Gegensatz zu diesem titanischen, übernatürlichen, krankhaften, gewaltigen Beethoven ist immer wieder Mozart hingestellt worden, als der göttliche, naive Jüngling, der Heitere, Sonnige, Unbeschwerte, Gesunde, Klassische, der Wahrer der schönen Form, gerade von Gegnern des späten Beethoven, z. B. schon von Oulibischeff.

Das Mozartbild ist bekanntlich, wie Abert in der Einleitung zu seinem Werk über Mozart ausführte²⁵, starken Schwankungen unterworfen gewesen. Die biedermeierliche Zeit Otto Jahns liebte einen heiteren, sonnigen Mozart als Vertreter der wahren Kunst und geheiligten Formenwelt. Abert, Schiedermaier²⁶, Haas²⁷ u. a. haben dieses Bild vertieft, indem sie einen anderen Mozart erkannten, der düstere Seiten zeigte, romantische Züge, Nachtseiten. In Mozarts Werken ist diese Hinneigung zu dunklen schmerzlichen Tönen seit der Pariser Reise festzustellen, wo der Tod der Mutter ihn erschütterte (1778), welches schwere Erlebnis u. a. in der a-moll-Sonate seinen Niederschlag fand. Vorher hatte eine erste tiefe Leidenschaft, zu Aloisia Weber, den empfindsamen Jüngling aufgewühlt. Der Tod seines Freundes, des Grafen Hatzfeld 1787, und noch mehr der Tod des Vaters wirken tief auf ihn ein. Seit dem „Don Giovanni“ macht sich eine Veränderung der „Denkungsart“ bemerkbar, von der Mozart selbst spricht; er hat sich mit dem Tod, „diesem wahren, besten Freund des Menschen so bekanntgemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes“. Von melancholischen Anfällen berichtet Mozart nach den Erschütterungen in Paris 1778. 1791 schreibt er seiner Frau von „einer gewissen Leere — die mir halt wehetut —, ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört — immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst — gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper (d. i. die Zauberflöte), so muß ich gleich aufhören — es macht mir zuviel Empfindung —“²⁸. Dieser Mozart ist seit seinem 22. Lebensjahre nicht mehr der muntere, stets zu Spässen aller Art aufgelegte, der Komponist der optimistischen jugend-

²⁵ Hermann Abert, „W. A. Mozart“, I⁶, 1923, III. ff.

²⁶ Ludwig Schiedermaier, „Mozart. Sein Leben und sein Werk“, München 1929.

²⁷ Robert Haas, „W. A. Mozart“, Potsdam 1933.

²⁸ A. a. O. II. S. 347.

lichen früheren Werke. Mit der Pubertät, mit der Reife der Persönlichkeit beginnt der Mensch allgemein ernster zu werden. Über diese Vertiefung hinaus wird Mozart seelisch ungemein labil, seine Stimmungen schwanken. Ungeheuer sensibel war schon der Knabe, der berichtet von guter Musik Kopfschmerzen zu bekommen²⁹. Nach dem Zusammenstoß mit dem Erzbischof 1781 taumelt er auf der Straße wie ein Betrunkener, ist ganz erhitzt, zittert am ganzen Leibe und muß sich zu Bett legen³⁰.

Dieser Mozart kann aber konstitutionstypologisch nicht als Gegentyp zu Beethoven gelten. Er ist weit entfernt davon, ein vergnügender Pykneriker zu sein³¹, welcher Typ hinter dem biedermeierlichen aristokratischen Mozartbild doch auch stecken müßte. Über Mozarts Krankheit herrscht heute Übereinstimmung. In einer Frankfurter Dissertation 1936 mit dem Titel „Hat Mozart eine Psychose durchgemacht?“ kommt ein junger Arzt, Ralf Szametz, zu denselben Ergebnissen wie ähnlich schon Barraud 1905 und Dr. Kasserroller³² in einem diesem Verfasser unbekanntem, in Salzburg gehaltenen Vortrag in ihren Postdiagnosen, nämlich daß Mozart an den Folgen einer von dem in der Kindheit in Holland erlittenen Scharlach zurückgebliebenen Nierenentzündung und Herzdekompensation gestorben sein muß. Psychotische Störungen auf dem Krankenlager gehören zum Bilde dieser Krankheit. Wie weit schon früher sich psychische Störungen, wie die erwähnten Depressionen, von dieser chronischen Nephritis herleiten, ist nicht zu erkunden. Mozart war jedenfalls dem Konstitutionstypus nach schizoid und ausgesprochen leptosom-asthenisch.

Kein denkbar größerer Gegensatz ist möglich als zu Beethoven, der bis auf seine letzten Jahre allen, die über ihn berichten, durch seine urkräftige Gestalt aufgefallen ist, seinen kurzen gedrungenen kräftigen Wuchs³³; die Rüstigkeit und Derbheit, heißt es, seien allerdings nur in Fleisch und

²⁹ A. a. O. I. S. 112.

³⁰ A. a. O. II. S. 68.

³¹ Die hier kurz gestreifte Frage der Konstitutionstypologie habe ich ausführlicher in dem 1940 gehaltenen Salzburger Vortrage behandelt, der nunmehr im „Archiv für Musikforschung“ 1942 erschienen ist unter dem Titel „Die Bedeutung der konstitutions- und ptychologischen Typologien für die Musikwissenschaft“.

³² Bernhard Paumgartner, „Mozart“, 1940, S. 623.

³³ Frimmel, a. a. O. I. passim, S. 50 f.

Knochen, sein Nervensystem sei reizbar in höchstem Grade und sogar kränkelnd. Beethoven sei die personifizierte Kraft gewesen, die Hände waren kurz und grob; der starke Knochenbau wird immer hervorgehoben. Konstitutionstypologisch ist Beethoven wahrscheinlich als athletisch-pyk-nische Mischung anzusprechen, aber sein Charakter zeigt trotz zylothymen Seiten im ganzen doch mehr das Bild eines Schizothymikers. Über das romantische Beethovenbild hat Schmitz³⁴ sein verdienstvolles Buch geschrieben. Schmitz will Beethovens Bild von allen romantischen Übermalungen und aufgelegten Geniezügen reinigen, es erweckt aber doch manchmal den Anschein, als ob er Beethoven unter allen Umständen zu einem korrekten und die Forderungen der Konvention in Umgang, Auftreten, Handeln, Fühlen und Glauben der Zeit möglichst nie verletzenden Bürger stempeln, gewissermaßen seine Reputation retten wolle. Vor allem werden die Briefe Bettinas in Einzelheiten als unverlässliche Quelle erklärt. Trotz Schmitz werden wir aber in einer Gesamtwertung der historischen Persönlichkeit Beethovens den romantischen Gesamteindruck, der von dieser Persönlichkeit ausging, niemals übersehen dürfen. Fast alles an Beethovens äußerer Erscheinung machte einen absonderlichen Eindruck, den Eindruck des Ungewöhnlichen, außerhalb des Üblichen stehenden. Wenn Bettina zehnmal übertreibt, so gibt sie doch, wenn auch in romanhafter Form einen sicher allgemeinen Eindruck wieder. Die Mehrzahl der Berichte nennt Beethoven in der mittleren und späten Zeit, von vorübergehenden kurzen Zeitspannen abgesehen, in seinem Äußeren vernachlässigt, spricht von fliegendem, struppigem, verwildertem Haar, mit dem er durch die Straßen oder die Natur mehr gehend, eilend oder springend geschildert wird, während in seiner Wohnung eine genialische Unordnung herrschte, und er auf seine Kleidung wenig Rücksicht nahm, im Schlafrock über die Straße hinüber Unterricht erteilte und vieles ähnliches mehr, dies von durchaus ernsthaften Beobachtern, die Schmitz einfach ignoriert³⁵. Auch seine Briefe und das, was wir von seiner Unterhaltungsweise andern gegenüber wissen, zeigen das Bild eines knorrigen, oft ungeselligen Sonderlings. Eine solche aus den Gleisen des Alltäglichen heraustretende Persönlichkeit

³⁴ Vergl. 16).

³⁵ Vergl. das unter ²⁰) Gesagte.

wirkt auf eine nicht durchgehend romantische Umgebung eben als romantisch. Dazu kommt noch das Tragische, Düstere seiner vereinsamten Existenz, dieser furchtbare Widerspruch zwischen dem gewaltigen Genius, der in ihm wirkte, und der grotesken Not des Alltages im Kampfe mit den Dienstboten, usw. Was Beethoven musikalisch von der eigentlichen musikalischen Romantik unterscheidet, hat Schmitz gezeigt. Und trotzdem ist Beethoven viel weitergehend Romantiker, als Schmitz es erlauben will. Beethoven zeigt eine ganz besondere Erscheinungsform des Romantikers, die sich keineswegs mit anderen Formen der Romantiker zu decken braucht. Was Beethovens Stil weitgehend von den Romantikern unterscheidet, ist ihre Stellung zum Problem des Dualismus von Form und Inhalt. Es ist vor allem die organische tiefgründige Arbeit, die ein scharf gliederndes, logisch-musikalisches Denken voraussetzt. Hier ist Beethoven mehr Schüler Haydns als Mozarts. Diese Eigenschaften vermischen wir bei den Romantikern, ganz abgesehen davon, daß vielleicht nur sehr stark verallgemeinernd vom Romantiker überhaupt gesprochen werden kann: es ist die Eigenschaft, die allen Genies zukommt, auch Mozart. Mozart unterscheidet sich von seiner Zeit und seinen Epigonen mindestens hierin ebenso sehr wie Beethoven von den Romantikern. Es ist aber dieselbe Eigenschaft, die auch Bach vor seinen Zeitgenossen auszeichnet, so gut wie Wagner. Man darf sie nicht mit der Frage des Romantischen überhaupt vermengen. Während unsere Zeit sich mit Schmitz bemüht, Beethovens literarisches Bild von übertriebenen romantischen Zügen zu reinigen, bleibt übrigens in der musikalischen Praxis in seinem musikalischen Bilde im Gegensatz dazu immer noch die spätromantische wagnerische Auffassung bestehen mit dynamischen und klanglichen Übertreibungen, mit Vortrags- und Selbstinstrumentationsergänzungen belebt. Selbst die Interpretation solcher noch stark aus der Welt Haydns und Mozarts stammender Werke, wie die erste Sinfonie, z. B. durch einen berühmten gegenwärtigen Dirigenten, bringt uns ein nach der pathetischen Seite hin verfälschtes, romantisiertes Bild. Gerade in solchen Werken bestehen noch nahe Berührungsflächen mit Mozart, mit dem untragischen, hedonistischen Mozart, genau so wie einzelne Mozartsche Werke ganz die persönliche pathetisch-tragische Welt Beethovens vorahnen lassen, Mozarts c-moll-Sonate, das c-moll-

Konzert; es sind dies die wichtigsten solcher Werke in der Beethovenschen Tonart, Werke, die Beethoven besonders geliebt hat, von denen er sich stilistisch sogar hat beeinflussen lassen, wie er z. B. den Schluß des c-moll-Konzertes Mozarts in seinem eigenen c-moll-Konzert nachgebildet hat³⁶.

Es gibt zwischen den beiden Meistern Berührungsflächen. Aber trotz gewisser psychologisch konstitutioneller Ähnlichkeiten sind die beiden Meister doch denkbar größte Gegensätze. Der Geist der Zeit trennt sie schon, trennt sie stärker, als die Geburtsdaten vermuten lassen. Mozart gelangt um gut zehn Jahre früher zur Meisterschaft als Beethoven und, obwohl an Geburtsjahren nur vierzehn Jahre auseinander, stehen beide Meister in der Reifezeit ihres Schaffens in größerem Abstand fast 25 Jahre auseinander, wobei hier der „letzte“ Beethoven überhaupt außeracht gelassen ist. Der Uhrzeiger der Menschheitsgeschichte war um ein ganzes Menschenalter vorgeückt. Das gibt über die individuellen Unterschiede hinaus selbst in gleichen Eigentümlichkeiten beider fühlbare Unterschiede. Beethoven ist in Bonn stark von den von Frankreich herüber wehenden revolutionären Anschauungen geprägt, die Mozart zwar auch in Paris kennengelernt hat. Aber doch hat Mozart gewissenmaßen nur die Kehrseite der Medaille gesehen, die rein negierenden aufklärerischen Seiten, die ihn als fromm erzogenen Katholiken und Seelenmenschen besonders abgestoßen haben. Mit wahren Haß spricht er von Voltaires Tod³⁷. Der große vitale hymnische Schwung des revolutionären sogenannten „Menschheitsideals“ hat dagegen Beethoven erfaßt. Beethovens Pathetik z. B. hat freilich keine demagogische Haltung, ist nicht Gestik, sein Pathos fließt aus dem Ethos, sein Leiden ist Sittlichkeit. Damit ist Beethoven anders geartet als die im wesentlichen ästhetisch empfindende Romantik und weit vitaler und innerlicher als die philosophierende Spätromantik. Mozart hat zwar den galanten Stil und den rationalistischen Gesellschaftston durch die Kraft seines Seelenlebens überwunden, bleibt aber doch irgendwie dem feinen Ton, der aristokratischen Kunst des Hofes und des anciens régimes verbunden. Der „subjektiv erreichte Kontraststil“, mit welchem Wort Schering den Stil seit Beethoven

³⁶ Hans Engel, „Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt“, Leipzig, 1927, S. 125.

³⁷ A. a. O. S. S. 203.

kennzeichnet, regt sich eben leise bei Mozart. Aber immer will Mozart ihn im rationalistischen Schönheitsideal gewahrt wissen.

Mozarts Musik hat wirklich „nie getrübe Schönheit“. Die Dämonie des „Don Giovanni“ ist mit zarten Mitteln geschildert. Es zeugt für die wunderbare innere Kraft, daß sie auf uns unvermindert wirkt, trotz der Vergröberung der Ausdrucksmittel und Ausdruckstendenzen des 19. Jahrhunderts von Berlioz, Wagner bis zu Strauß. Das Häßliche, die Grimasse des Schmerzes ist Mozart fremd. Beethovens Gefühle sind eruptiver, plötzlicher, aufwühlender, aber auch rascher wechselnd. Der Gegensatz zwischen dem Naiv und Sentimentalisch Schillers trifft aber nicht das Rechte. Auch eine Typisierung, wie sie Gerhard Pfahler³⁸ versucht, zwischen Menschen von festem Gehalt, Jungs Introvertierten entsprechend, durch Härte, Unbeugsamkeit, Isolierung, Straffheit, Formelhaftigkeit, Ichhaftigkeit ausgezeichnet und Menschen von fließendem Gehalt, den Extravertierten entsprechend, von lockeren, welligen Bewegungen, Ein- und Anpassungsfähigkeit und Lebensnähe gekennzeichnet, paßt nicht. Beide Meister gehören eher zu den Menschen mit fließendem Gehalt. Aber trotz dieser Unmöglichkeit, sie mit einfachen Formeln wie diesen und gar anderen typischer Kennzeichnung zu trennen, — welcher Gegensatz trennt sie in Wirklichkeit! Es ist schwer, innerhalb dieser Gegensätze zwischen Personalstilistischem und Zeitstilistischem zu unterscheiden.

Berührungspunkte zwischen beiden Meistern gibt es auf beiden Gebieten. Der konstitutionelle Unterschied, zwischen dem asthenisch-leptosomen Mozart und dem athletisch-pyknischen Beethoven, wobei psychisch beide mehr schizothym mit geringer zyklotyper Beimischung sind, findet sich auf allen Gebieten des musikalischen Elements wieder, wobei das psychomotorische Tempo das musikalische Tempo und ihre Rhythmik am unmittelbarsten beeinflusst. Beethovens Rhythmik ist wiederum gegensätzlicher, sprunghafter, in den letzten Werken der Fluß des Bewegungsganges geradezu gestört (Interkallationen). Man hat dies im unmittelbaren mit Beethovens Gehörleiden, nämlich dem quälenden ständigen Hören des eigenen, rasch wechselnden Pulsschlages, in Verbindung bringen wollen³⁹.

³⁸ Gerhard Pfahler, „Vererbung als Schicksal“, Leipzig 1932.

³⁹ J. Niemack-Charles, „Herzschlag und Rhythmus“. Ein Versuch, dem Ver-

Man spricht in der anthropologischen Psychologie von einem menschlichen Gesamttempo. Beethovens Gesamttempo ist eher ein unruhiges, hastiges, auch im Gehen. Seine Metronomangaben wirken heute auf uns überschnell, überhastet. Zusammenhängend mit seiner Rythmik ist bekanntlich seine Dynamik höchst eigenwillig, sein *p subito* nach *crescendo* ganz individuell. Gegensatzakzentuierungen auf schlechtem Taktteil liebt schon der jugendliche Komponist. Beethovens musikalisches Tempo verläuft in einer rascher wechselnden Wellen- und Zackenlinie, ebenso wie seine Dynamik. Er bringt stärkere Ballungen, Stauungen, Spannungen, plötzlichere Lösungen, Fermaten, Pausen. Hier ist eine engere Verbindung mit Carl Philipp Emanuel Bach und wenigstens einer Seite des Haydnschen Wesens zu spüren, obwohl Haydns dynamische Kontraste weniger aus der Gemütsstiefe stammen als aus körperhaft-rhythmischen Bereichen. Geringer sind die Beziehungen zu Mozart. Diese Gegensätzlichkeit erstreckt sich nicht nur auf den Verlauf innerhalb eines Satzes, sondern auf das ganze zyklische Kunstwerk der Sonate. Bei Beethoven kontrastieren auch die Sätze unter sich psychologisch stärker (man denke an den dramatischen Gegensatz zwischen den Ecksätzen und dem Adagio in der „Appassionata“, aber auch an frühere Werke, z. B. die D-dur-Sonate, in der das gewaltige Largo d-moll von Sätzen umgeben ist, die jugendlich, hedonistisch, heiter-vital sind). Aber auch innerhalb eines Satzes werden weite Bezirke des Seelenlebens durchzogen; man denke z. B. an den ersten Satz der „Eroica“, der jungmännlich-vital beginnt und endet, aber in der Durchführung in schneidend schmerzliche Affekte hineinführt. Daß Beethoven trotz der seelischen Spannweite eben doch Einheit erzielt, ist das Geniale, die Kraft zusammen zu fassen.

Abert hat in Salzburg in einem 1927 gehaltenen Vortrag den Gegensatz beider Meister aus dem musikalischen Stil heraus erklären wollen⁴⁰. Er spricht dabei besonders von der Vielfältigkeit der Themen, die in der früheren Zeit Mozarts Sonatensatz erfüllt, während er später unter ständnis von Beethovens Werken durch das Studium seiner Ohren- und Herzkrankheit näher zu kommen. „Die Musik“, Jahrg. VII, Bd. 27, 1907—08.

⁴⁰ Hermann Abert, „Gesammelte Schriften und Vorträge“, herausg. von Friedrich Blume, Halle 1929, S. 476.

Haydns Einfluß gelernt habe, aus einem kurzen Gedanken einen ganzen Satz herauszuspinnen, obwohl ihm früher die Dialektik Haydns wie auch Beethovens gänzlich fehlte. Darin liegt aber wieder eine allgemeine stilistische Tendenz des Zeitalters, nämlich die Verfestigung der neuen Sonatenform von innen her, ein Zug, der z. B. in der Zeit unmittelbar nach Beethoven, der angeblich formbegabten Romantik, allenthalben auftritt, deren Meister gerne ganze Sätze aus einem Motiv formen. Es ist zuzugeben, daß Mozart nicht gleichermaßen wie Haydn die Form entwickelt hat. Trotzdem läßt sich schon in den Knabensinfonien Mozarts die wirkende Kraft erkennen, nicht Reihungen einzelner Teile zu bringen, sondern als Ganzes zu formen. Es ist nicht anzunehmen, daß hier nur personalstilistische Gegensätze vorliegen, sondern auch zeitbedingte, zeitstilistische. Bei Haydn wirkt ein ausgesprochen rationalistischer Grundzug in seiner Architektur mit, obwohl Haydns Wesen mit dieser Bemerkung keineswegs erschöpfend gekennzeichnet sein soll. Aber auch bei Mozart fehlt dieser rationalistische Zug nicht durchaus. Abert hat vor allen Dingen in tiefgründiger Weise auf die Unterschiede zwischen Beethoven und Mozart in der Opernkomposition hingewiesen. Im „Fidelio“ vermißt Abert Mozarts Freude an den Gestalten, Beethoven nähme sich nicht die Mühe, die Personen, wie Jacquino und Marceline, zu charakterisieren. Der Schluß der Oper sei nicht dramatisch, sondern kantatenhaft. Die Bühnenfiguren seien keine der realen Wirklichkeit entnommene Persönlichkeiten, sondern Träger ethischer Ideen, der Komponist wolle durch seine Figuren eine große sittliche Idee, die der persönlichen Freiheit, verkünden, Beethoven verstehe sich nicht beim Schaffen von dramatischen Personen seiner selbst zu entäußern, nur an den führenden Gestalten der Oper sei der glühende Mensch Beethoven beteiligt. Mozart sei Realist, Beethoven Idealist. Mozart freue sich am Reichtum der Welt, Beethoven betone das tief und echt Menschliche. Abert sieht darin einen Ausdruck der Zeit nach der französischen Revolution.

So richtig dieser Gegensatz gesehen ist, so wenig vollständig ist seine Erklärung. Mozart hat in den letzten Jahren Humanität und Ideale und die „Zauberflöte“ reicht deshalb nach Abert in die Nähe Beethovens. Diese auf Mozart wirksamen Ideale sind noch ganz aufklärerisch: der Weise

lenkt die Geschicke der Menschen, welche diese ganz natürlich, widerspruchslös erleben. Das Böse versinkt, es gefährdet nur vorübergehend das Gute. Zwar gibt der Text des „Fidelio“ kein anderes Bild der Welt. Doch ist die Welt trotz des glücklichen Ausganges weit tragischer gesehen. Der Kampf gegen das Böse ist ein vom Menschen selbst auszufechtender Kampf. Beethovens Weltbild ist tragisch. Mozart ist eine tief gläubige Natur, wenn uns auch Mozarts eigentliche religiöse Innenwelt so wenig bekannt ist als die Beethovens. Gegen einen orthodoxen Katholizismus war wirksame Gegenkraft vor allem die in der Freimaurerei stark mystisch-religiös gefärbte Ethik des Humanismus. Mozart ist zwar vom Leide der menschlichen Existenz erfaßt, aber er ringt nicht gegen das Schicksal. Man hat allzu geflissentlich immer wieder betont, daß Beethoven gläubiger Katholik war, der den Schoß der Kirche nicht verlassen hat. Wie alles Geistige so hat auch der Katholizismus in den verschiedenen geistigen Strömungen merkliche Wandlungen des Gefühls und Gedankeninhaltes durchgemacht. Mit Betonung hat Schiedermaier auf die aufklärerischen Strömungen im Katholizismus in Bonn hingewiesen. Auch in Wien sind im Zusammenhang mit den ethischen Ideen des Humanismus bedeutsame Wandlungen der katholischen Frömmigkeit festzustellen und Schmitz hat versucht, die verschiedenen Strömungen auf ihre Einwirkung auf Beethoven zu untersuchen⁴¹. In diesen Fragen werden wir häufig ein ganz klares Bild überhaupt nicht erhalten können, denn Beethoven hat eine eindeutige Stellung, einen eindeutigen geistigen Standpunkt wohl nicht gehabt. Es scheint aber zweifellos, daß Beethoven doch von pantheistischen Gedanken und den Strömungen des Deismus ergriffen gewesen. Sein Plan, das Credo mit dem protestantischen Kampflied „Ein feste Burg“ zu vereinigen, ist sicherlich nicht nur weit ab vom katholischen Dogmatismus und wo nicht antidogmatisch und unkatholisch, so doch deistisch. Man hat viel über die Frage diskutiert, ob Beethovens „Missa solemnis“ als liturgisches Werk gedacht sei oder nicht. Bekannt ist, daß Beethoven den Gedanken einer Übersetzung des Textes ins Deutsche zur Ermöglichung von Konzertaufführungen zustimmte. Bestimmte Schlüsse auf Beethovens religiöse Haltung

⁴¹ A. a. O. S. 82 f.

lassen sich hieraus zwar nicht ziehen, zweifellos aber steht Beethoven mit dieser Haltung in einer Entwicklung, welche die Grenzen des Liturgisch-Kirchlichen zu Gunsten einer bloß religiösen Haltung hin auf dem Gebiete der Musik verwischt. Dagegen scheint doch manches an der „Missa solennis“ Aufschluß zu geben. Der Schluß, das „Dona nobis pacem“, ist nicht ein verklärtes Glauben an den himmlischen Frieden, oder der festliche Glanz des siegreichen Himmels, wie so häufig dieser Teil der Wiener klassischen Messe ihn schildert, sondern mehr, ein stürmisches Ringen und Fordern einer faustisch, prometheischen Seele, das in den Forte-Rufen des Chores: „pacem, pacem“ zum Ausdruck kommt. Es ist wohl gewagt, aus solchen Zügen Schlüsse zu ziehen, aber doch paßt auch dieser Zug, wie so mancher andere, nicht zu einer katholischen Grundhaltung, sie entspräche vielleicht eher einer kämpferisch-protestantischen. Auf alle Fälle regt sich der Subjektivismus nicht nur in der formalen Textgestaltung, sondern auch in der inneren Haltung des Werkes.

Diese wieder kämpferische, mit der Forderung um Frieden an Gott herantretende Haltung Beethovens ist gänzlich verschieden von Mozarts schwermütiger Vertrautheit mit dem Todesgedanken, mit der religiösen Resignation, daß der Tod der beste Freund des Menschen sei.

Abert hat Mozart Dramatiker, Beethoven Lyriker genannt. Das ist richtig, so weit es die Kompositionsgattungen betrifft und richtig auch als Kennzeichnung der Haltung beider Meister in der Opernkomposition.

Beethoven empfinde ichhaft, Mozart aus den Gestalten seiner Opern heraus, meint Abert. Die Ichhaftigkeit Beethovens ist aber eine andere als die des Lyrikers, der sein Gefühlsleben abschließend hegt und pflegt, anders als die des lyrischen Romantikers, der in sich selbst eine schönere Traumwelt aufbaut, sich gegen alles abgrenzend. Sie ist vielmehr die Ichhaftigkeit des Kämpfers gegen die oft dunklen Gewalten der Außen- und Innenwelt, die Ichhaftigkeit des einsamen Streiters. Das psychologische Programm des Kampfes bis zum Sieg, das „durch Nacht zum Licht“, per aspera ad astra, wie es in ähnlicher Form tausenden, ja, fast der Mehrzahl der romantischen und nachromantischen Werke zu Grunde liegt, Sinfonien und sinfonischen Dichtungen, ist bei Beethoven mehrfach beispielgebend Vorbedingung, in der neunten Sinfonie, wo der Sieg, das Licht „Freude“

heißt, die nach der Verzweiflung errungen wird⁴², deutlicher in der fünften, wo sogar im Schlußsatz die Instrumente oder musikalischen Symbole eines militärischen Sieges in Siegesfanfaren und Piccolo das psychologische Programm fast zu einem realen machen. Eine solche heroisch-militante Haltung, eine solche Psychologie des Kampfes und Sieges ist Mozart ganz und gar fremd. Es ist keineswegs nur die Widerspiegelung des äußeren Geschehens der Zeit, der Revolution und der napoleonischen Kriege mit ihren erschütternden Gegensätzen im menschlichen Dasein, mit ihrem Triumph der Kraft und der Macht, mit ihren militärischen Siegen. Der Soldat bei Mozart ist nebenbeigesagt der Soldat des feudalen Zeitalters, den keinerlei sittliche oder nationale Idee begeistert, und so sind denn die Soldatenfiguren, etwa in „Così fan tutte“ oder Cherubin im „Figaro“ als gegen seinen Willen ernannter Offizier, eben nur galante Vertreter des höfischen Offiziers des ancien régime. Die französische Revolution und die napoleonischen Kriege haben einen ganz anderen élan in den Soldaten gebracht und damit den Typus heroisiert. Militärthemen in der Musik sind seit 1760 beliebt, auch Beethovens Musik ist überreich an Militärmärschen aller Art und auch sein Klavierkonzert Es-dur gehört zu der Gattung der Militärkonzerte⁴³, wenn auch nur sehr von fern und obwohl es sich geistig über diese Gattung erhebt.

Die Bezeichnung „Lyriker“ trifft eben doch nur von einer ganz bestimmten Seite her auf Beethoven zu. Das Spannungsgegensätzliche in Beethovens Wesen entspricht dem Zeitgeist der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege mit ihrer Herrschaft der Kraft, ihrem vitalistischen Schwung, der in so vollkommenem Gegensatz zur Zeit der Empfindsamkeit steht, zur Zeit einer noch immer streng theokratisch begründeten Monarchie, mit ihrer statischen Gesellschaftsordnung, mit Menschen, die gewohnheitsgemäß alle Äußerungen ihres Ichs in Schranken halten müssen und wollen. Trotz vieler volkstümlicher Elemente aus Mozarts süddeutscher Heimat und ihrer Bodenständigkeit ist mindestens ein Teil von Mozarts Kunst deutlicher gesellschaftlich abgegrenzt als Beet-

⁴² Vergl. Otto Bänsch, „Aufbau und Sinn des Chorfinale der 9. Symphonie“, 1930.

⁴³ Engel, a. a. O. S. 128.

hovens Kunst, sie ist aristokratisch, sie setzt einen Typ Mensch voraus, der viel Gefühlskultur bestimmter „typischer“ Art besitzen muß, um angesprochen zu werden. Natürlich ist das wohl nicht bei allen Werken gleich stark zu spüren. Am deutlichsten ist die Einengung bei der Oper, oder besser nach Gattungen gesichtet, bei mancher seiner Opern, z. B. „Cosi fan tutte“, dessen von Beethoven als unsittlich empfundener Text ohne die beseelende und menschlich vertiefende Musik Mozarts ein beinahe abstoßendes Bild mangelnder Gefühlstiefe und seichter Moral der höheren Gesellschaft des ancien régime wäre. Das populärste Werk Mozarts ist eben doch die „Zauberflöte“ geworden, weil hier teils schon im Text, oder doch in Momenten des Textes, der aristokratische Gesellschaftsgeist fehlt, und Mozarts Musik sich stark in die Sphäre allgemein menschlichen Empfindens aufschwingt. Einem sehr großen Teil der Mozartschen Musik wird eine weite und allgemeine Verbreitung heute und in Zukunft versagt sein, weil eben trotz allen Reichtums an menschlicher Wärme und menschlichen Fühlens eine besondere Kultiviertheit des geistigen Stiles und des inneren Lebens Voraussetzung dieser Kunst ist. Zwar hat jede Kunst ihre besonderen einengenden zeitlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen. Häufig wiederholen sich aber gesellschaftliche Haltungen, wenn auch nicht genau, sondern nur ähnlich, in entsprechender Lage. Gerade diesen Teil des Mozartschen Zeitgeistes haben wir seit 150 Jahren nicht mehr erlebt und werden ihn vermutlich in den nächsten 50 Jahren nicht wieder erleben. Kenner und Kunstfreunde, die sich in Mozarts Geist oder in die gesamte Kultur der Zeit eingelebt haben, werden dies weniger empfinden, als Laien und jeweils stark gegenwartsverhaftete Menschen. An die „bürgerliche“ Gesellschaft Wiens wenden sich weit eher die Zeitgenossen nach Mozart und um Beethoven, wie Eberl, Wranitzky usw., insbesondere in der Sinfonie. Beethovens Kunst hat der Mozarts gegenüber einen weit breiteren gesellschaftlichen Wirkungskreis. Zwar läßt sich solche soziologische Betrachtung keineswegs dahin überspitzen, daß man etwa sagen könnte, Beethovens Sinfonien hätten gesellschaftsbildende Kraft gehabt, Beethoven wende sich an die bürgerliche Gesellschaft, oder womöglich, wie dies in revolutionären Zeiten geschehen ist, an die „revolutionäre“ Gesellschaft, d. h. an den vierten Stand.

Aber doch ist Beethovens Publikum kein irgendwie höfisches, sondern seine Kunst ist entweder überhaupt nur ichhaftes Selbstbekenntnis, ohne Gedanken an eine Voraussetzung eines Publikums, oder sie wendet sich an ein Idealpublikum, an die „Menschheit“.

Der Grad des Verhaftetseins an eine besondere gesellschaftliche Schicht gibt keine Stufenleiter des Wertes ab, aber er gehört eben zur Eigenart eines Stiles, einer Zeit wie einer Persönlichkeit.

So sind die beiden großen Meister trotz mancher Ähnlichkeiten und Bindungen außerordentlich verschieden. Ihre Unterschiede sind nicht nur individuelle, psychologisch oder konstitutionstypologisch faßbare, sondern historische in weitem Sinne, die geistesgeschichtlich und soziologisch erweisbar sind.

Wohl mag der sich wandelnde Geschmack der geistigen und der Kunstwelt bei jedem der beiden Meister gewisse Züge und Eigenheiten wieder stärker belebend und demgemäß stärker hervortreten sehen: immer wieder wird das Bild beider Meister Wandlungen erfahren, nicht allein durch eine sich selbst für objektiv haltende Forschung, sondern durch die Verschiedenheit des einzelnen Betrachters, durch den Widerschein des sich unmerklich in ständigen feinen Nuancen wandelnden allgemeinen Geschmackes und Zeitstiles. Jedes Empfinden, jeder Stil des Empfindens sucht in dem ihm gegenüberstehenden Kunstwerk das ihm Verwandte oder durch Gegensatz Reizende herauszufinden oder auch hineinzulegen. Das wird beim naiven Hörer ebenso feststellbar sein, wie beim wissenschaftlichen Betrachter. Auch ist die historische Lebensdauer selbst der höchsten Kunst sogar in unserer Zeit der Historismen und der musealen Wertordnung keineswegs unbegrenzt, wenn auch Forschung und Pflege das Kunstwerk länger zu erhalten vermögen, als Unverständnis und Gleichgültigkeit. Wir würden freilich eine zukünftige Welt bedauern, der Mozart und Beethoven keine lebendigen Werte mehr wären. Nur Mozart u n d, nicht: o d e r Beethoven kann Aufgabe unseres Musiklebens heißen, mag Mode und Zeitgeschmack auch dann zeitweilig ihre Gunst ungleich an beide verteilen, oder den einen um des andern willen zurücksetzen. Für uns liegt das Beglückende, der Reichtum, der uns gegeben ist, gerade in der Gegensätzlichkeit von Persönlichkeit und Kunst beider Meister.

Zweiter Teil „Faust“ und Zweite „Zauberflöte“

Betrachtungen zu Goethes musikdramatischer Architektonik

Von Victor Junk

Goethes Bemühungen, Oper und Singspiel durch eigene Dichtungen zu beleben, reichen weit vor die Zeit zurück, in der er als Leiter des Weimari-schen Theaters dann die praktischen Aufführungsmöglichkeiten dazu hatte. Aber es waren durchaus nur Singspiele, die er in den zehn Jahren von 1775 bis 1785 schuf, und die auch wirklich vertont und aufgeführt wurden. Als er dann im Zauberflötenjahr 1791 die Leitung jenes Theaters über-nahm, rückte auch die ernste Oper in den Kreis seines Interesses als Theaterdirektor und seiner Anteilnahme als Dichter.

Der Gedanke einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ nahm 1795 feste Gestalt an. Es war dies der erste ernste Opernstoff, den Goethe ins Auge faßte, und zugleich der einzige, den er weiter ausführte.

Er machte sich mit Enthusiasmus daran, und es ist bekannt, welches Lob er der Dichtung Schikaneders zollte, an der er insbesondere die Kunst des Autors lobte, „durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbei zu führen“; auch reizte ihn „der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte“. „Die Personen“, sagt er an anderer Stelle, „sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situa-tionen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stück viel Leben und Interesse geben“.

Diese Steigerung der Charaktere läßt sich auch wirklich aus den, bis in den II. Akt reichenden ausgeführten Teilen der Dichtung und aus An-deutungen über den Verlauf der Handlung, die sich aus einem erhalten gebliebenen Szenarentwurf und einigen anderen Skizzenblättern ergeben,

erkennen. Der größte Teil des Operntextes ist 1795 geschrieben, in den späteren Jahren, insbesondere 1798, ist einiges ergänzt oder weiter ausgeführt und dann das Ganze „arrangiert und zusammengeschrieben worden“¹.

Tamino und Pamina sind vermählt und der erstere ist an die Stelle des auf heilige Wanderschaft ausgesandten Sarastro getreten. Die Feindschaft der Königin der Nacht und des mit ihr verbündeten Monostatos gegen die Lichtwelt setzt sich fort und findet nun einen Angriffspunkt in dem neugeborenen Sohn des Königspaares. Durch die Einwirkung der bösen Geister wird das in ein goldenes Kästchen verschlossene Kind den Eltern geraubt und endlich gar in das tiefe Erdgewölbe versenkt, das wir aus der ersten „Zauberflöte“ kennen, wo das Feuer und das Wasser ebenso wie die unterirdischen geharnischten Wächter und wilden Tiere den Zutritt wehren. Zum zweitenmal durchschreiten Tamino und Pamina Feuer und Wasser, aber das nun scheinbar gewonnene Kind sprengt als „Genius“ den Deckel des Kastens und fliegt davon.

Bis hieher reichen die von Goethe stellenweise vollkommen ausgeführten Teile der Operndichtung. In den folgenden sollten die Bemühungen des unglücklichen Elternpaares vorgeführt werden, das Kind wiederzuerlangen. Hiezu bedienen sie sich des von Goethe köstlich vermehrten Personals der buntgefiederten Kinderschar Papagenos und Papagenas. Und zwar ist es Sarastro, der auf seiner heiligen Wanderschaft mit ihnen zusammentrifft und sie zu seinen erhabenen Plänen benützt. Denn eben mit Hilfe dieser lustigen und luftigen Gesellschaft gelingt es, wie das Szenar andeutet, den entflohenen Genius einzufangen. Wir dürfen uns diese, leider nicht ausgeführte, bloß angedeutete Szene als eine der neki- schsten und schönsten ausmalen, indem das, was den Erwachsenen nicht gelingen will, nämlich sich dem Genius zu nahen, eben den Kindern gelingt, deren reizendes Kostüm ihn zu vertraulicher Annäherung verlockt. Hiebei ist sicherlich dem kleinen Mädchen der Papagena eine wichtige Rolle zugeteilt gewesen, nämlich die, durch ihre zierliche feine Gestalt den Genius an sich zu locken.

¹ Das Nähere hierüber ist in meinem Buche „Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte“ (Berlin 1900) dargestellt.

Verfasser hat schon früher diese Vermutung ausgesprochen, die sich auf die Analogie mit der Euphorionszene im II. Teile des „Faust“ stützt, da ja auch Euphorion durch das wildeste Mädchen zum Tanz angelockt wird („Schlepp ich her die derbe Kleine“). Die Analogie führt uns aber viel weiter, als Verfasser selbst früher annahm, nämlich zu dem Ergebnis, daß die „Genius“-Szene der „Zweiten Zauberflöte“ geradezu das Vorbild, das inhaltliche wie formelle Vorbild für die zwanzig Jahre später entstandene Euphorionszene wurde, sodaß wir in Euphorion eine Art Hypostase, eine in anderer Gestalt wieder aufgelebte Erscheinung des „Genius“ aus der Zauberflötendichtung Goethes erkennen dürfen.

Dies aufzuzeigen, ist Gegenstand der vorliegenden Studie.

Auch Euphorion ist ein Genius-artiger Sprößling eines erhabenen Paares, der Sohn Fausts und Helenas, und für beide Gestalten ist die symbolische Bedeutung charakteristisch, — daher hier auch der allgemein typische Name „Genius“ gewählt erscheint: für das hochstrebende, ins Übermenschliche sich erhebende, fast unkörperliche Wesen. Beide erheben sich leuchtend in die Luft und entziehen sich denen, die ihnen nachstreben; in beiden Fällen sind dies die eigenen Eltern.

Als Goethe zwanzig Jahre nach der Arbeit an der „Zweiten Zauberflöte“, 1816, den Inhalt des „II. Faust“ diktirte, um ihn für den Fall, daß die Dichtung nicht ausgeführt werden würde, wenigstens in seiner Selbstbiographie „Dichtung und Wahrheit“ festzuhalten, da stand sein Plan bezüglich des Euphorion schon ganz klar vor seinem geistigen Auge, — so klar, daß sich sogar wörtliche Anklänge an die später ausgeführte Szene haben finden lassen. Schon hier, in dieser Vorausnahme der späteren Gestaltung, heißt es über die Verbindung Fausts mit Helena: „Ein Sohn entspringt dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt“. Ebenso heißt es in den in der ausgeführten Dichtung weggelassenen Worten, die als Ansprache Mephisto-Phorkyas' als Überleitung im III. Akt („Innerer Burghof“, Verwandlung in den „Schattigen Hain“) gedacht waren, von Faust und Helena, die noch dem Chor verborgen sind:

„Doch werdet ihr dieselben alsbald wieder seh'n
Durch eines Knaben Schönheit elterlich vereint.
Sie nennen ihn Euphorion
. Kaum ist er gezeugt, so ist er auch geboren,
Er springt, und tanzt, und ficht“

Und in der Dichtung selber wird er, noch vor seinem Auftreten, von Phorkyas geschildert:

„. . . . da springt ein Knabe von der Frauen Schoß zum Manne,
Von dem Vater zu der Mutter;
Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er an das Hochgewölb“.

Auch in der äußeren Erscheinung sind beide einander ähnlich: Euphorion trägt „blumenstreifige Gewände“, „Quasten schwanken von den Armen, Binden flattern um den Busen, In der Hand die gold'ne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus“, der „leuchtende Goldschmuck ihm zu Häupten“ (die „Flamme übermächt'ger Geisteskraft“) —vollends unserer Opernerscheinung gleicht er, wenn es von ihm heißt, daß ihm „die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen“. Gilt das Leben Euphorions von Anfang an als begrenzt, da „das Schloß (wie es in der Inhaltsangabe für „Dichtung und Wahrheit“ heißt) mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können“, so ist sein Los dem des „Genius“ gerade entgegengesetzt: dieser gelangt durch seine Wiedervereinigung mit den Eltern erst eigentlich zum irdischen Leben.

Die offensichtlichste Parallele aber zwischen den beiden großen Szenen ergibt sich aus der Teilnahme des Mädchens; wenn auch im umgekehrten Sinne: dort hat sich Euphorion das junge Mädchen eingefangen — hier wird er selbst durch das Mädchen, die Tochter der Papagena, eingefangen. Die Szene ist, wie schon erwähnt, nicht ausgeführt; aber zum Ersatz dafür besitzen wir die Charakteristik der Kinder Papagenos recht anschaulich in dem Auftrittscouplet der Familie bei Hofe „Von allen schönen Waren“

(dem Seitenstück zum Vogelstellerlied Papagenos aus der I. „Zauberflöte“), das zu den ältesten Textteilen der „Zweiten Zauberflöte“ gehört und eine köstlich charakterisierende Einzelschilderung der drei Kinder gibt. Die hier genannten Eigenschaften der individuell ganz von einander verschiedenen Kinder sind wie vom Dichter dazu geschaffen, um bei jener wichtigsten Szene der Oper die Handhabe zum Einfangen des Genius zu bieten.

Da wird bei dem ältesten Jungen die große leibliche Gewandtheit betont:

„Er hüpfet leicht und munter
Von Baum und Busch herunter;
Gleich ist er wieder droben. . . .“

während der zweite, kleinere vielmehr durch stillere Eigenschaften, namentlich durch Bedachtsamkeit, ausgezeichnet ist:

„Er will bedächtig scheinen,
Und doch ist er der lose,
So gut als wie der große.
Er zeigt meist im Stillen
Den allerbesten Willen. . . .“

Diese seine Verschmitztheit ist vermutlich nicht ohne Grund angedeutet: denn auch sie wird beim Einfangen des Genius besonders Dienste geleistet haben. Den beiden Jungen steht das Mädchen mit seinem reizenden zierlichen Äußeren gegenüber, das durch seine Koketterie sich als die echte Tochter ihrer Mutter zeigt. Von ihr heißt es:

„Sie mag sich gerne putzen
Und eure Liebe nutzen“,

worin man eine direkte Anspielung auf ihre Zweckbestimmung erblicken möchte: ihre feine zierliche Gestalt und ihr schelmisch-kokettes Wesen sind es, die den Genius zu vertraulicher Annäherung verlocken. Von allen Kindern zusammen heißt es dann in der Schlußstrophe:

„Sie lieben sich das Neue“,

was wieder geradezu als eine Anspielung auf die ungewöhnliche Erscheinung des Genius aufgefaßt werden kann,

„Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel!
Sie haben alle Flügel“.

Und diese Flatterhaftigkeit, die ja der ganzen Familie anhaftet, vollendet das Charakterbild der von Sarastro ja eigens zu dem gedachten Zwecke geschaffenen kleinen Gesellschaft.

Vor allem aber darf, wenn von den Ähnlichkeiten zwischen Euphorion und dem „Genius“ gesprochen wird, der besondere Anteil der Musik nicht übersehen werden, der gerade die Szenen dieser beiden Fabelwesen begleitet. Wir müssen daher zunächst einen Blick auf die musikalische Form der Euphorionszene werfen. Sie ist durchaus mit Musik gedacht und auch, was besonders zu beachten ist, nach musikalischen Formgrundsätzen aufgebaut und gegliedert.

Sie beginnt mit der ausdrücklichen szenischen Hinweisung: „Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle. Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt. Von hier an bis zur bemerkten Pause durchaus mit vollstimmiger Musik.“

Eine Art Vorspiel bilden die je zwei ariosen Strophenpaare der Phorkyas und des Chores, unter denen sich Phorkyas als bei der folgenden Szene überflüssig zurückzieht. Dann aber wird die vom Dichter geforderte „Vollstimmigkeit“ sofort angewendet auf das *Terzett* im geraden Takt mit der ausdrücklichen Solistenbezeichnung „Helena, Faust, Euphorion in dem oben beschriebenen Kostüm“. Es eröffnet den *I. Teil* dieser in vier deutliche Abschnitte gegliederten musikalischen Großform („Hört ihr Kindeslieder singen“ usf.) und wird unterstützt durch den im gleichen Rhythmus, Takt und Tonart einfallenden Chor. Nun wechselt sofort der Rhythmus zum $\frac{3}{4}$ -Takt, entsprechend dem von Euphorion angeschlagenen Tanzcharakter der Musik; und zwar geschieht dies in einem doppelten *Duett*, einmal zwischen Euphorion und Faust (mit den abschließenden Reimbindungen: „schon — Sohn“), dann zwischen Euphorion und Helena (mit den Schlußreimen: „mein — Sein“) — wiederum abgeschlossen durch den Chor (mit dem einfallenden Reimschluß auf „Verein“).

Den formalen Abschluß erhält dieser *I. Teil* der Opernszene durch

das größere Unisono von Helena und Faust, in das Euphorion widerstrebend, aber durchaus solistisch einfällt („Plan — an“).

Den II. Teil bildet die Tanzszene — wieder deutlich markiert durch die szenische Bemerkung: „(Euphorion) durch den Chor sich schlingend und ihn zum Tanze fortziehend“; sie ist eingeleitet durch das fortgesetzte Solo des Euphorion (Reimbindung „Geschlecht — recht“) und beantwortet durch das Duo Helena—Faust („Reihn — erfreun“), dies alles in dem festgehaltenen Tanzrhythmus.

Der beginnende Tanz selbst („in verschlungenem Reihen“, mit der die Zäsur markierenden Regieanweisung) wird selbstverständlich nach Art volkstümlicher Reigentänze von einem Chorlied begleitet („Wenn du der Arme Paar“); dabei ist zu beachten, daß Goethe hierfür die „umgekehrte Barform“, die Form eines „Gegenbars“, verwendet (gegliedert durch die Reimbindungen „schleicht — erreicht — geneigt“)².

Dann beginnt, wieder durch die vorgeschriebene „Pause“ getrennt, ein lebhafteres solistisches Wechselspiel: erst Euphorion und der Chor, in der Hascheszene („Wild — Bild“), dann Solo des Euphorion („mir — schier“), Unisono von Helena und Faust, in das der Chor einfällt („Geschrei — herbei“), Solo des Euphorion, der das junge Mädchen hereträgt; dabei ist die jagende Hast charakterisiert durch die leidenschaftlichen Kurzzeilen mit den aufeinander platzenden Reimpaaren („Schlepp ich her die derbe Kleine“). Noch drastischer ist die musikalische Steigerung angedeutet in den Antwortzeilen des sich wehrenden Mädchens, worin die Reime a — b, a — b, c — d, c — d, e — e — d sich förmlich überstürzen:

„Laß mich los! In dieser Hülle
Ist auch Geistes Mut und Kraft;
Deinem gleich ist unser Wille
Nicht so leicht hinweggerafft.
Glaubst du wohl mich im Gedränge?
Deinem Arm vertraust du viel!

² = von der Formel: m — n — n = Aufgesang — Nachstollen — Nachstollen.
Vgl. dazu Alfred Lorenz, Der musikalische Aufbau der „Meistersinger“, Berlin, 1931, S. 186).

Halte fest, und ich versenge
Dich, den Toren, mir zum Spiel.
Folge mir in leichte Lüfte,
Folge mir in starre Grüfte,
Hasche das verschwund'ne Ziel!“

Hier findet die Hast des fliehenden Mädchens und seine aufzüngelnde Flammennatur auch in der drängenden musikalischen Thematik ihre Parallele.

Mit den gleichen Allegrowendungen (und ähnlich hastendem Reimgedränge) fällt wieder Euphorion, der „die letzten Flammen abschüttelt“, im Solo-Gesang ein. Damit ist zugleich wieder ein musikalischer Abschnitt gekennzeichnet.

Der III. Teil der musikalischen Periode beginnt wieder mit einem *Unisono* Fausts und Helenas:

„Wolltest du den Gemen gleichen?
Vor dem Falle muß uns graun“,

das zuerst durch das einfallende Solo des Euphorion („Immer höher muß ich steigen“) im gleichen geradtaktigen Verlauf modifiziert wird, worauf Euphorion gleich wieder in den, seinem ungestümen Flugdrang entsprechenden Tanzrhythmus im $\frac{3}{4}$ Takt übergeht, in den der warnende Chor einfällt.

In der gleichen Rollen- und Stimmenverteilung gewinnt das Folgende seine atemberaubende Steigerung. Ist es nicht wunderbar und bezeichnend für Goethes musikalischen Sinn, wie hier der Chor es ist, der in den durchlaufenden Allegrorhythmus im Tripeltakt auf einmal im geraden Takt einfällt und in einem plötzlichen Retardieren der Musikform das Aufhaltenwollen des fliehenden Geistes dem Ohre versinnbildlicht? Auf diesen neuen Rhythmus des Chores („Seht hinauf, wie hoch gestiegen!“) geht Euphorion sogleich ein („Keine Wälle, keine Mauern“). Dieser Wechsel im Rhythmus zwischen Chor und Euphorion beherrscht dann auch die folgenden Ideengegensätze, in denen Goethe sich allerdings immer mehr durch die Gedanken an die Symbolik der Gestalt und der Szene (mit immer deutlicher hervortretenden Anspielungen auf den Freiheitskampf der

Hellenen) von der Realität der Szene entfernt. Diese wird erst wieder klar betont in der *Unisono*-Klage von Helena und Faust („Kaum ins Leben einggerufen“), womit der Höhepunkt des musikalischen Gerüstes erreicht ist.

Auf die Antwort Euphorions (*Solo*) mit dem Gipfelpunkt

„Und der Tod
Ist Gebot“

bricht das vollkommene *Ensemble* los; denn hier zum ersten und einzigen Male in der ganzen Szene sind Helena, Faust und dem Chor dieselben Worte, wir dürfen annehmen: in einem aufwühlenden *Unisono*, anvertraut:

„Welch Entsetzen! Welches Grauen!
Ist der Tod denn dir Gebot?“

mit den drein geschleuderten Rufen des Euphorion (Reimworte: „Gebot — Not“), dann dasselbe wiederholt und gesteigert (mit den Reimbindungen „Los — los“).

Der IV. und letzte Teil, wieder bezeichnenderweise von Goethe genau gekennzeichnet durch die eingeschobene Regiebemerkung, zwischen den jubelnden Aufschreien des Euphorion:

„Dorthin! Ich muß! Ich muß!
Gönnt mir den Flug!“

und den Jammerrufen des Chores:

„Ikarus! Ikarus!
Jammer genug!“

klingt ab — in dem denkbar größten akustischen Gegensatz — mit dem leise verklingenden *Unisono* der Eltern in düsterstem Moll und tiefer Stimmlage, über dem noch einmal die kaum noch vernehmbare helle Sopranstimme des Euphorion „aus der Tiefe“ hereinklingt (Reime: „Pein — allein“).

Der Chor beschließt mit seinem dreistrophigen Trauergesang. Und wieder ist der Wechsel im Rhythmus höchst bezeichnend: war in den vor-

hergehenden Gesängen die Aufregung in den hüpfenden Daktylen des Versmaßes musikalisch so treffend als nur möglich gemalt, so sind nun die schwerfälligen und schwermütigen Trochäen des langsam im geraden Takt dahinschreitenden Chorgesangs nicht minder ein Zeugnis, wie der Dichter hier nach dem inneren Bild der Musik gestaltete, — die hierauf nichts mehr zu sagen hat: „Völlige Pause. Die Musik hört auf“.

*

Diese großartige musikdramatische Szene in seinem Haupt- und Lebenswerk mit ihrem nach rein musikalischen Formforderungen gegliederten bewundernswerten Aufbau ist so recht geeignet, klar zur Anschauung zu bringen, welche Rolle Goethe von der Musik in seinen Singspiel- und Operndichtungen erwartete, und nun erst recht im Zweiten Teil der „Zauberflöte“! Der Vergleich der Euphorionszene mit der entsprechenden Szene dort, wo der entflohene „Genius“ eingefangen wird, läßt uns — so kurz die Andeutungen des Dichters hierüber sind — eine mindestens ebenso gewaltig aufgebaute musikalische Großform annehmen, — zumal es sich dabei ja um die wichtigste Szene der Oper handelt.

Es ist gar nicht anders denkbar, als daß Goethe bei der Gestaltung der Euphorionszene im II. Teil des „Faust“ die ähnliche Situation der „Genius“-Szene aus der „II. Zauberflöte“ vor Augen trat, und umgekehrt dürfen wir aus dieser natürlichen Parallele auch auf die Anlage der noch viel mehr auf Musik gestellten Szene seiner Operndichtung zurückschließen.

Nur müssen wir uns dabei vor Augen halten, daß der Handlungsverlauf in der „Genius“-Szene der II. Zauberflöte gerade umgekehrt ist: was für die „Euphorion“-Szene das Endergebnis wird, der Verlust des Kindes, steht hier am Beginn; mithilfe der Papagenofamilie, d. h. insbesondere durch das Mädchen der Papagena, läßt sich der flüchtige „Genius“ anlocken und schließlich fangen, womit am Ende das erreicht wird, was für die Szene im „Faust“ Ausgangspunkt war: das köstliche „Mein, Dein und Sein“ von Eltern und Kind.

Aber nicht nur im Verlauf der Handlung, auch in der gesanglichen, d. h. rhythmischen Charakterisierung der beiden Gestalten zeigt sich die beobachtete Antiklimax, die Gegenstufigkeit des Aufbaus.

Euphorion tritt, wie wir sahen, zunächst im Terzett mit seinen Eltern im geraden Takt auf und ergreift die für ihn so charakteristischen $\frac{3}{4}$ -Takt-Rhythmen erst in dem Augenblick, da er zu tanzen und springen beginnt, in die er dann auch die Eltern und den Chor mitreißt, sodaß dieser tänzerisch gehobene Rhythmus dann auf eine weite Strecke herrschend bleibt. Erst durch die Mahnung der Eltern zur Mäßigung, d. h. im III. Teil der Großform, wird er wieder durch den geraden Takt abgelöst („Welch ein Mutwill, Welch ein Rasen!“). Dieses erregt drängende Zeitmaß begleitet dann auch Euphorions Worte, wird aber zum Allegro ($\frac{2}{4}$ -Takt) gesteigert in Euphorions Gewalttätigkeit gegenüber dem herbeigeschleppten Mädchen. Ist diese kurze Episode abgetan, indem das Mädchen aufflammt und in die Höhe lodert, fällt Euphorions Gesang, währenddessen er „die letzten Flammen abschüttelt“, sofort wieder in das für ihn bezeichnende Tempo des leidenschaftlichen Tripeltakts zurück. Wie im I. Teil sind es die Eltern, die ängstlich mahnend das Zeitmaß in das bedächtigere $\frac{4}{4}$ zurückleiten, in dem ihnen dann natürlich auch Euphorion antwortet, — aber nur zwei Zeilen lang, um gleich wieder sein eigenes Zeitmaß anzuschlagen („Weiß ich nun, wo ich bin!“).

Mit dem Eindringen der Allegorie (Chor: „Seht hinauf, wie hoch gestiegen!“) dringt immer mehr der gerade Takt vor und bleibt die ganze längere Strecke, bis der Tod des Euphorion noch einmal seinen charakteristischen Rhythmus mit Macht hervordrängt.

Ganz die gleiche musikalisch-rhythmische Charakterisierung erfährt der „Genius“ in der „Zauberflöte“ nur, wie bereits gesagt, in der Folge der Gegenstufigkeit.

Hier fällt zunächst schon das Eine in die Augen, daß Goethe auch für den Genius durchaus das charakteristische Allegrotempo im $\frac{3}{4}$ -Takt fordert: dies zeigen schon die leichtbewegten Daktylen der ersten Worte, die das noch im Kästchen gefangene Kind zu singen hat:

„Die Stimme des Vaters,
Des Mütterchens Ton,
Es hört sie der Knabe
Und wachet auch schon“.

Und zwar geschieht dies mitten in den ganz anders gearteten, durchaus geradtaktigen Rhythmen der umgebenden Gesänge. Nur der (unsichtbare) Chor, der das Erscheinen des Genius begleitet, nimmt dessen Daktylenrhythmus auf und untermalt so musikalisch das Aufspringen des Kästchens und das Hervorsteigen der ätherischen Gestalt, die selbstverständlich in diesem ihr ganz eigentümlichen Rhythmus weitersingt und in den leichtbeschwingten, wellenförmig sich hebenden Daktylen in die Lüfte entflieht:

„Hier bin ich, ihr Lieben!
Und bin ich nicht schön!“ usf.

Die eigentliche große Geniusszene des II. Akts — wohl der Kulminationspunkt der Oper — skizzierte Goethe in dem uns glücklicherweise erhaltenen Szenarentwurf mit folgenden Worten:

„Tiefe Landschaft
(I) Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
(II) Papageno Papagena Kinder
(III) Genius wird gefangen
(IV) Pamina Tamina die vorigen
Monostatos die vorigen“.

Dazu ist manches zu sagen.

Zunächst wird schon durch die angegebene Szenerie („Tiefe Landschaft“, also — voll geöffnete Bühne!) die Bedeutsamkeit der Szene betont. Die beiden Zeilen, in denen Monostatos genannt ist, können wir als Einschübe ansehen, die auf den Erfolg der Szene, das Einfangen des Genius, keinen direkten Einfluß haben. Wir kennen den Monostatos aus der I. und aus den ausgeführten Teilen der II. „Zauberflöte“ als den stets heimlich Tätigen, den Lauernden und schlau im Dienste der Königin der Nacht Lauschenden, der sich hier offenbar an Papagena, die leichtgläubige und schwatzhafte, heranmacht, um den Verbleib des Genius zu erforschen und der Königin zu hinterbringen. Dieser Einschub hat dramaturgisch nur den Zweck eines retardierenden Spannungsmoments. Monostatos entfernt sich auch sogleich wieder (etwa in ein Versteck) und wird erst am Ende (vgl.

die letzte Zeile!) wieder sichtbar, um mit der Nachricht zur Königin zu eilen.

Somit zeigt sich diese Szene — ganz analog der Euphorionszene — als einen in vier großen Stufen erfolgenden Handlungsverlauf, was zunächst durch die seitlich am Rande in Klammern vorangesetzten römischen Ziffern angedeutet ist.

In den I. Teil gehört offenbar das nachstehende Skizzenblatt Goethes, mit einem Gesang des Genius, der damit nicht etwa seine Eltern anredet, sondern ganz für sich selbst — im Augenblick seines Hereinschwebens — dem fröhlichen Genuß seines luftigen Fluges Worte leiht; es beginnt mit den folgenden Zeilen:

„Von Osten nach Westen,
Von Ästen zu Ästen,
Von Westen nach Osten,
Von allen zu kosten,
Von Früchten zu Früchten
Gefällt es mir nur.
So komm ich und flieh ich
Und wechsele die Flur,
Und wer mich verfolgt,
Verlieret die Spur“.

Selbstverständlich singt er auch dies in seinen $\frac{3}{4}$ -Takt-Rhythmen. Diese „Arie“, wenn man es so nennen will, die „Auftrittsarie“ des Genius ist formal in sich abgeschlossen; das ergibt sich eindeutig aus ihrer Form: es ist wieder die von uns schon beim Euphorion beobachtete Form des „Gegenbars“ mit den dies deutlich anzeigenden Reimbindungen „nur — Flur — Spur“³. Während er sie singt, schwebt er noch in der Luft. Nun

³ Es ist wohl nicht zufällig, daß diese musikalische Form nur an diesen beiden Stellen vorkommt; weder im „Faust“ noch in den Singspielen konnte ich einen weiteren Beleg dafür finden. Dagegen dachte Goethe an die „Barform“ im Beginn des II. Aktes des „Götz“ in der 1. Strophe des Liedes „Mit Pfeilen und Bogen“. All dies beweist aufs neue Goethes feines Gefühl für die musikalische Formengebung (wie sich wieder aus den Reimbändern ergibt).

aber hat er die prächtigen vollen Fruchtbäume entdeckt — wir befinden uns ja ganz unzweideutig in dem Schlaraffenparadies der Papagenofamilie — und läßt sich auf einem solchen Baume nieder. Die Goethesche Skizze fährt fort:

„Da bin ich recht zu Hause,
Das ist der schönste Baum.
Genügen mir zum Schmause
Die vielen Früchte kaum“ —

im plötzlich geänderten Zeitmaß. Denn er schwebt ja nicht mehr, er hat sich bereits niedergelassen.

Die beiden Schlußzeilen dieses Skizzenblatts, die sich im gleichen Rhythmus anschließen, gehören wahrscheinlich den Eltern, die mit solchen und ähnlichen Reden das Kind an sich zu fesseln versuchen:

„Es machen brave Kinder
Die Eltern brav und gut“.

Es gelingt ihnen aber nicht und sie folgen dem fliehenden Genius nach.

Nach dem schon besprochenen Intermezzo „Papagena Monostatos“ beginnt der II. Teil der Großform. Hierher, d. h. zum Auftritt der Papagenofamilie gehört der auf einem anderen Skizzenblatte Goethes stehende Chorgesang. Der Chor ist natürlich unsichtbar, wie der Dichter ihn schon früher verwendete (so im „Unterirdischen Gewölbe“ vor dem Wechselgesang der geharnischten Wächter oder in der Schlaraffenszene von Papageno und Papagena) und bekanntlich aus der Mozartschen „Zauberflöte“ übernahm. Rhythmus und Zeitmaß sind die des Genius, ein leichtes, schwebendes Andantino im Tripeltakt:

„Leitet die Hoffnung
Liebende Schritte,
Wandeln die Freuden
Gern in der Mitte,
Ja, und die Scherze
Schließen sich an“.

Auch in dem folgenden Abschnitt dieses Skizzenblattes, der aber von dem eben besprochenen durch die wiederholte Überschrift „Chor“ als musikalischer Satz deutlich getrennt ist — womit angedeutet wird, daß dazwischen andere Reden, bezw. Gesänge liegen — handelt es sich um die leise (unsichtbare) Begleitung der zum Einfangen des Genius unternommenen Schritte der Papagenokinder:

„Chor:

Ernst und besonnen,
Kinder, die Schritte!
Ist es gewonnen,
Wenn aus der Mitte
Aller Gefahren
Rettet die Bitte
Unsern gehofften

— — — — —

Eilet die Bitte
So zur Wohnung
Der Götter hinan.“

Hier fällt auf, daß die Reimbindung des 1. Chorteiles „Schritte — Mitte — an“ in diesen im gleichen Rhythmus angeschlossenen Versen völlig gleichlautend wiederkehrt: „Schritte — Mitte — hinan“. Dies deutet unstreitig auf einen Zusammenhang der musikalischen Form, und zwar durch einen weiter ausgedehnten Satz. Man darf wohl vermuten, daß diese Erweiterung nicht dem Chor (wie die Überschrift will), sondern eher der Papagenofamilie, den Alten oder den Jungen, zugehört, sodaß dazwischen (wie ja auch die von Goethe angedeutete Lücke zeigt) noch ein dritter (durch den Reim auf „Bitte“ erweiterter) Satzteil, als eine Art „Trio“ zu stehen kommen sollte, in den dann der Chor am Schlusse („Eilet die Bitte . . . hinan“) wieder einfällt. Wir hätten also hier sozusagen die kümmerlichen Ansätze zu einem groß ausgeführten, von solistischen Teilen durchflochtenen Ensemblestück vor uns, das sich durch den im Szenar deutlich ausgesprochenen Zutritt der Eltern zu einem grandiosen Chorfinale erhoben hätte, das auch durch das Wiederauftauchen des

Monostatos nicht mehr wesentlich gestört wird, sondern nur noch ein Moment der letzten Spannung erhalte.

Von den in diesen Szenen gewiß reichlich gedachten Gesängen: Soli, Duos, dem Kinderterzett usf. ist leider nichts auf uns gekommen, sodaß wir von der Ausgestaltung des III. Teils, der das Wichtigste und Entscheidende bringt: das Einfangen des Genius, und von dem IV. und Schlußteil, dem eben angedeuteten Finale, keine einzige Zeile aus Goethes Feder besitzen. Aber die Parallele mit der Euphorionszene berechtigt uns zu der Annahme, daß hierbei die wesentlichste Rolle der kleinen Papagena zugewiesen war; sie entspricht ja ganz der „derben Kleinen“, die sich Euphorion aus dem Chor der tanzenden Mädchen herausholt, da er von ihrem besonderen Liebreiz und ihrer sinnlichen Anziehungskraft gefesselt ist:

„Mir zur Wonne, mir zur Lust
Drück ich widerspenstige Brust,
Küß ich widerwärtigen (= *sich sträubenden*) Mund,
Tue Kraft und Willen kund“.

Auch hier erfolgt ein haschendes Spiel, nur ist's das Mädchen, das sich verfolgen läßt, wie seine Worte deutlich zeigen: „Halte fest. . . Folge mir. . . Hasche das verschwund'ne Ziel!“ Der Rhythmus der Haschenszene ist, nach Analogie mit der Euphorionszene, auch hier als der eines aufgeregten Allegro im geraden Takt anzunehmen.

Die letzte Zeile des Szenars „Monostatos, Die Vorigen“ gibt den Übergang zur anschließenden großen Szene zwischen Sarastro und der Königin, der er offenbar vom erfolgten „Einfangen des Genius“ berichtet hat; denn nun stoßen die beiden Grundprinzipien des Lichts und der Finsternis unmittelbar aufeinander. Es folgt, wie das Szenar weiter andeutet, eine Schlacht mit dem endgültigen Siege des Tamino.

Überblicken wir das bisher Gesagte, so wird ganz deutlich die Antiklimax dieser Parallele mit der großen Euphorionszene klar, und zwar in doppelter Hinsicht: sowohl hinsichtlich der rhythmischen Form, als auch des genauen Verlaufs der Vorgänge im Einzelnen.

Das letztere wird am deutlichsten durch die nachstehende Tabelle

veranschaulicht; deren linke Hälfte abwärts gelesen den Ablauf der vier Teile der Szene im „Faust“ zeigt, während die rechte, von unten nach oben zu lesen, den genau umgekehrten Verlauf in der „Zweiten Zauberflöte“ erkennen läßt:

FAUST

ZAUBERFLÖTE

Anfang: Glücklicher Besitz
des Kindes

Ende: Glücklicher Besitz
des Kindes

Mittelstufe: Euphorion hascht
das Mädchen
und
entflieht

Mittel- Geniu s wird g ehascht
stufe: durch das Mädchen
und
wird gefangen

Ende: Verlust des Kindes

Anfang: Verlust des Kindes

Gedacht war diese „Genius“-Szene mindestens ebenso gewaltig in ihren Formen, wie es später die des Euphorion wurde — hatte doch hier, in der Oper, die Musik sicherlich noch größeren Anteil, als im Faustdrama.

Für die „Genius“-Szene stand dem Komponisten ja ein noch reicheres Sängerensemble zur Verfügung, dessen Gruppierung und Verwendung noch ungleich vielfältigere Abschattierungen und formale Gliederungen des musikalischen Szenenaufbaus ermöglicht hätte; denn dem Solo des Genius stehen gegenüber:

das Duo seiner Eltern, ferner als heitères Seitenstück dazu

das Duo von Papageno und Papagena,

das Terzett der Kinder Papagenos, wieder teilbar zu verwenden durch die solistische Haltung des Mädchens und das Duo-Paar der beiden Jungen, endlich

die zuletzt Genannten verbunden als Quintett der buntgefiederten Familie, und schließlich das aus allen diesen acht Gesangskräften bestehende große Ensemble, und dazu wohl auch noch der Chor.

Die farbige Vielfalt des Finale, nachdem das hohe Ziel erreicht ist, hätte außerdem durch die Mischung erwachsener mit kindlichen Stimmen der

ganzen großangelegten Szene einen besonderen und eigenartigen Reiz geben.

Es läßt sich wohl denken, daß der Ausbau dieser Großform als richtiges Opernfinale in ähnlicher Antiklimax vor sich gegangen sei, wie es der Klimax der Euphorionszene entsprochen hätte: nicht mit dem Endergebnis trostloser Trauer über den Verlust, sondern der höchsten Freude über den endlich errungenen Besitz des Kindes. Dem Klagegesang in Moll des die Euphorionszene abschließenden Chores hat dann — nehmen wir an — eine vom ganzen Ensemble gebrachte jubelnde *Stretta* entsprechen sollen, in glanzvollem fortissimo und freudigstem Dur.

Die solcher Art disponierte Genius-Szene von 1795 war Goethe nach zwei Dezennien das Vorbild geblieben, nach dem er in klar erkennbarem Parallelismus den musikalischen und inhaltlichen Aufbau der Euphorionszene im II. Teil des „Faust“ einrichtete und gliederte.

*

Es ist längst bemerkt worden, wie im II. Teil des „Faust“ eben mit dem Auftreten des Euphorion der bis dahin festgehaltene Stil der antiken Tragödie abbricht und der modernen Opernform weicht. Hat dort, im „Faust“, die von höchster Poesie umflossene Idealgestalt des Euphorion die Form des gesungenen Symboldramas nach sich gezogen, so war es in der II. „Zauberflöte“ umgekehrt gewesen: da hatte die vom Dichter gewählte Opernform eine ähnliche Idealgestalt mit ähnlichen, wenngleich entgegengesetzt verlaufenden Ergebnissen wählen lassen. Nur ihr Schicksal mußte verschieden sein: geht Euphorion an seiner unbezähmbar aufstrebenden und sich selbst verzehrenden Natur zugrunde, so mußte der „Genius“, das Kind Taminos und Paminas, zur Erde bekehrt, für die Erde gewonnen werden. Denn nur dies konnte der Ausgang der Oper sein. Es ist das Ziel von Anfang an: Euphorion, das Sinnbild höchster Geisteskraft, streift alles menschlich Irdische ab und entschwindet nach der Höhe zu: die „Geistesflamme“ kehrt in die höheren Regionen zurück, aus der sie stammt — der „Genius“ empfängt das irdische Teil, gewinnt menschliche Wesenheit und wird so erst eigentlich zum unverlierbaren Besitz seiner Eltern, nachdem

sie durch die langen Prüfungen hiezu „gereinigt“ und dieses Besitzes würdig geworden sind.

Man darf vermuten, daß es die Absicht des Dichters war, in dem „Genius“ selbst eine Veränderung vor sich gehn zu lassen, so zwar, daß jene Umwandlung seiner ätherischen Natur und seines unsteten Wesens in die beständigere menschliche Art — eben durch die Kinder Papagenos erzielt wird, die ihn ja doch schon einmal so gefesselt haben, daß er sich von ihnen einfangen ließ. Der S i n n dieser Umwandlung wäre: der Triumph der Vermenschlichung eines ursprünglich rein geistigen Fabelwesens, bewirkt durch die erwachte Sinnenfreude im Umgang mit den reizenden Naturkindern.

Aufgaben und Ziele der Mozartforschung¹

Von Robert Haas

I.

Persönlichkeit

Hauptaufgabe und Hauptziel der Mozartforschung ist und bleibt das Ringen um die Erkenntnis der genialen Persönlichkeit Mozarts und ihr muß alles andere nur als Mittel zum Zweck untergeordnet sein.

Ihre Auswirkung zeigt sich in dem großen Erlebnis sinnfällig, das uns jetzt beschieden ist, indem mitten im gewaltigsten Kampf aller Zeiten die Welt den Atem anhält, um den einstigen schlichten Salzburger und Wiener Musiker zu feiern, der 150 Jahre nach seinem Tode widerspruchlos den ersten Geistesgrößen der Menschheit zugezählt wird. Durch diese Tatsache wird die zwingende Macht der Musik über die Menschenherzen so wunderbar bezeugt, daß die Forschung ihrer Bedeutung nachzulauschen hat. Die Musik, die Richard Wagner das Herz des Menschen nennt, war und ist keineswegs so selbstverständlich in unser Kulturleben eingliedert, daß eine solche rückhaltlose Anerkennung ohne weiteres Nachdenken hingenommen werden könnte, nein, man kann der Tonkunst zwar ihr starkes Eigenleben nicht nehmen, man hält es aber in streng abgesteckten Grenzen und belauert es da mit Argwohn und Feindseligkeit. Das ist Erbgut der Aufklärung, wie gezeigt werden wird. Unsere Geisteskultur wurde fast vollständig den anderen Sinnen verschrieben, dem Gesicht und dem Tastsinn, Friedrich Nietzsche hat die allgemeine Überzeugung festgenagelt: „Was ist klar, was ‚erklärt‘? Erst das, was sich

¹ Nach einem Vortrag, gehalten im Rahmen der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung, am 30. September 1941 in Salzburg.

sehen und tasten läßt, — bis so weit muß man jedes Problem treiben“². Die Beziehungen zum Gehör und zur Musik werden nur widerstrebend und kärglich gepflegt, bloß die genialen Tatsachen, deren Wirkung nicht zu leugnen ist, setzen sich mit unwiderstehlicher Naturkraft durch. Ich brauche hier nur kurz daran zu erinnern, daß Hans Kayser³ vor zehn Jahren den Grundriß eines akustischen Weltbildes festgelegt und die bisher herrschenden optischen und haptischen Weltbilder einer strengen Kritik unterzogen hat. Kayser hält die Musik für die berufene Kunst, unserer Geschichtsepoche die künstlerische Vollendung zu geben, weil sie ohne Umwege mittels des kleinsten Aufwandes direkt vom Ich an die Unendlichkeit (er nennt sie „harmonikale Urbilder“) heranzukommen vermag.

Wenn er dann sagt (S. 361): „die Seele des schaffenden Musikers ist die empfindlichste Empfangszelle für die Klangbilder der Zeitform, in der er lebt“, so ist damit eines der tiefsten Geheimnisse der Persönlichkeit Mozarts vom richtigen Zugang aus aufgespürt. Zur Frage der hier gestreiften Berührungen zwischen Musik und Umwelt, die im Leben mehr abstoßend als anziehend wirken, hat auch der Arzt Erich Feuchtwanger durch sein Buch „Amusie“ (Berlin 1930) einen Beitrag geleistet, im Schlußkapitel spricht der Pathologe vom Verhältnis zwischen Amusie und Musikalität, dabei wird der „Typus Mozart“ als höchster Grad der Musikbegabung gekennzeichnet, mit Leistungen, „bei denen die Persönlichkeit selbst Schöpfer neuartiger musikalischer Situationen von höchster Ausdruckskraft und musikalischer Sinn- und Ideenerfüllung ist“. Die besondere Fülle wird näher bestimmt, indem sich „mit dem Schöpferum auch hohe reproduktive Leistungsfähigkeit, starke Ausdruckskraft im Darstellen auf einem Instrument, große bildhafte Gestaltungskraft, starkes Gedächtnis für musikalische Stoffe, feinstes ästhetisches Fühlen und Unterscheiden verbinden“.

Damit ist eines der Hauptmerkmale der Geistesart Mozarts berührt, nämlich die alles umspannende Vielseitigkeit, wie es nur für ganz wenige Schaffende seines Ranges so unleugbar feststeht; man kann daran erinnern, daß der Mozartfreund Franz Lorenz schon 1851

² „Jenseits von Gut und Böse“, 14.

³ In seinem Buch „Der hörende Mensch“ (Berlin 1931).

für diese Erkenntnis die richtigen Worte gefunden hat: „Solche Geister gleichen dem Ozean, wer hat den Eimer, sie auszuschöpfen?“ Wenn man also nicht irren will, hüte man sich vor jeder Einseitigkeit.

Wir wissen ja, daß erst in diesem, also im 20. Jahrhundert, wesentliche und zu tiefst greifende Charakterzüge an Mozarts geistiger Persönlichkeit entdeckt werden konnten, sein Pessimismus, seine grüblerische Versunkenheit in Todesgedanken, seine Beziehungen zur Mystik, sein metaphysisches Bewußtsein, dann aber auch der wahre Sinn seiner Freiheitsliebe, seines nationalen Bekenntnisses, seine volle innere musikalische Aufgeschlossenheit, seine trunkene Musikalität und ihre unersättliche Aufnahme Freude sowie endlich die rechte Bedeutung seiner künstlerischen Willensrichtung für die Aufführungspraxis. Da hier Mozart vom Gedankengut der Aufklärung ausgeht, dabei aber irrationale Werte sichert, muß bei dieser Tatsache kurz verweilt werden.

Wie ich in meiner Geschichte der Aufführungspraxis nachgewiesen habe, hängt die entscheidende Wendung, die von da an das Schwergewicht erst auf den geistigen Schöpfer verlegt hat, innig mit Mozart zusammen, der selbst unter dem Einfluß seines Vaters Leopold gestanden ist, denn Leopold Mozart hat schon im Sinne der Aufklärung scharf gegen die instrumentale Zierpraxis Front gemacht und die eindeutige Anzeige der Vortragsweise im Schriftbild durch den Komponisten streng gefordert⁴. Mit der bewußten Abkehr von den Resten der Improvisation war aber die Autorität des schaffenden Musikers im Musikleben erst neubegründet und damit eine tiefe Kluft gegen die Barockzeit geöffnet.

Hier liegt tatsächlich eine „Überwindung des Barocks“ vor; sonst kann da nicht genug Vorsicht geübt werden, denn der Ausdruck Barock hat als geistesgeschichtliches Schlagwort schon Unheil und Verwirrung genug angestiftet. Es sei nur an Hermann Bahrs Modewort vom „österreichischen Barock“ erinnert, das ein geduldiger und dehnbarer Sammelbegriff für alle möglichen Absurditäten war. Die innere Beziehungslosigkeit zur Musik, die wie früher erwähnt ein Kainzeichen unserer Kultur ist, hat beim hemmungslosen Überfluten auf kernmusikalische Fragen durch Unzugehörige ein Chaos erzeugt, in das damals schon auch Mozart einbezogen worden ist. Dem ist entgegen-

⁴ Vgl. Robert Haas: „Aufklärungspraxis der Musik“ (Potsdam 1931), S. 231 f.

zuhalten, daß das Barocke an und für sich als eine wesentlich musikbedingte Geistesrichtung zu bestimmen ist, denn in der Musik hat sie sich grundlegend und unverkennbar geäußert, so sicher wie in der Architektur und viel sicherer als in der Malerei oder Dichtkunst, die ihr entsprechenden Genietaten der Musiker werden wieder ohne Nachdenken von aller Welt als geistesführend anerkannt. Die zeitliche Abgrenzung nach beiden Seiten ist für die Musikgeschichte durch ohrenfällige Tatsachen unzweifelhaft abgesteckt und die der Barockmusik eigentümlichen Kräfte waren längst überlebt und überwunden, als Mozart geboren wurde, allerdings hat die Forschung gerade die Anfänge der galanten Schreibweise bisher nicht genauer verfolgt.

Man kann nicht einmal behaupten, daß Mozarts Werke die großen Kunsttaten des deutschen Hochbarocks ersetzt hätten, dazu handelt es sich um allzu Ungleichartiges, wie auch ein Stilvergleich doch nicht an Ungleichartigem durchgeführt werden dürfte (wie das Wilhelm Fischer getan hat); hingegen ist immer wieder darauf hinzuweisen, daß Mozart eben durch die innige Berührung mit Bach und Händel in Wien geradezu wunderbar emporgewachsen ist und daß dieser Ausgleich zwischen Nord und Süd in seiner musikpolitischen Bedeutung voll gewürdigt werden muß. Mozart ist aber mit seiner Liebe zu den Altmeistern in Wien nicht allein gestanden, sondern er gehört zu einer ganzen großen, aber stillen Gemeinde, die auf der Fuxschen Überlieferung ruht und von Wagenseil an über viele Kirchen- und Kammermusiker weit ins 19. Jahrhundert reicht. Der Perchtoldsdorfer Chorregent Ambros Rieder z. B. ist in diesem Zusammenhang wichtig, für den auch die zeitgenössischen Notenbestände ernsthaftes Zeugnis ablegen. So z. B. das Kammermusikarchiv der Hofkapelle, das ich 1927 geordnet habe, oder die Sammlung des Kaisers Ferdinand, die zum größten Teil nach Graz gekommen war und die ich seit 1935 wieder mit dem alten Hofkapellenarchiv vereinigen konnte. Auch da finden sich Quintett- und Quartettbearbeitungen nach Bach und Händel vor, die Beteiligung Mozarts bei den Bach betreffenden ist nicht unwahrscheinlich und muß noch genauer untersucht werden. Die Bach- und Händelpflege ist selbst im katholischen Wien niemals abgerissen, für die Entwicklung der

Persönlichkeit Mozarts hat die durch v a n S w i e t e n geweckte Begeisterung für die Barockmeister entscheidend gewirkt.

Man vermeide es daher, das üble Schlagwort vom österreichischen Barock in irgend einer Weise aufzufrischen, zumal es durch die stammeskundliche Literaturdeutung Josef N a d l e r s eine gewisse Rückendeckung erhalten hat. Da ist dem bayerischen Stamm mit Recht die Theaterleidenschaft als Erbgut zuerkannt worden, aber im Sinn einer wieder weitläufigen Barockkultur. Auch die Musikgeschichte soll und muß Eigentümlichkeiten der Landschaften und der Stämme berücksichtigen, sie wird dabei besser vorwärts kommen als mit den Behelfen einer noch un abgeschlossenen musikalischen Rassenkunde, und sie hat es auch, wenn schon nicht sehr glücklich, längst getan. Die Musik von zwei Jahrhunderten wurde grobmaschig zur niederländischen gestempelt, während in Italien die Venezianer Schule der Neapolitanischen — ohne Rücksicht auf Zeit und Geistesgeschichte — gegenübergestellt worden ist. Es liegt nun nahe, in Mozart den Erfüller der bayerischen Sonderbegabung für das Theater zu feiern; dazu ist aber zu bemerken, daß das nur begrenzt und mit unvermeidlichen Einschränkungen als richtig anzuerkennen ist. Einmal erscheint mir die Trennung von Musik und Theater unwirklich und unsachlich, so beliebt sie seit einiger Zeit ist, dann war Mozart vom Vater her Schwabe und endlich bildet die Theatermusik durchaus nicht seinen Lebensinhalt, wenn sie auch noch so bedeutungsvoll hervorsteht; denn die absolute Musik hält ihr in seinem Schaffen stets die Wage, die Kirchenmusik reicht an beide Schwestern fast heran. Dabei ist in jeder Kunst auf Grund persönlichen Einsatzes ein Gestaltenreichtum eigener Prägung erwachsen, der wieder in der a b s o l u t e n M u s i k eine Geschlossenheit besonderer Art beweist. Es ist ja wunderbar, mit welcher Wucht die dramatische Leidenschaft bei Mozart trotz steter Hemmungen und Hindernisse immer wieder hervorbricht, aber wenn man das ganze übrige Werk übergeht, so tut man wie bei jeder Einseitigkeit seinem Genius Gewalt an. Der Wert der absoluten Musik läßt sich an der Tatsache ermessen, daß Mozart alle Errungenschaften der Instrumentalmusik zur seelischen Bereicherung der Oper aufgeboden hat

und daß wirklich „in keinem anderen Stadium der Musik dieses musikalische Drama Mozarts hätte entstehen können“⁵.

Zur Deutung der Oper Mozarts und damit zu der seiner Persönlichkeit haben kürzlich zwei Bücher wichtige Ergebnisse gebracht, von denen das eine die Liebessymbolik der vier Meisteropern nach Schopenhauer vergleicht⁶, während das andere dem Klangsymbol des Todes in seinem dramatischen Werk nachgeht⁷. Die Stellung Mozarts in der geistesgeschichtlichen Wandlung seiner Zeit wird von Goerges trefflich umrissen, indem Mozarts Auseinandersetzung mit dem Todesgedanken der Bachs, Händels und Glucks gegenübergestellt wird. Das Wirken neuer Kraft und Bewegung, das sein Jahrhundert durchzieht, erreicht in seinem Werk einen Zustand des Ausgleichs mit den älteren, verstandesgerichteten Lebensformen, „wo die verschiedenen Kräfte sich zu einem vollgültigen Abbild der Wirklichkeit verdichten, wo das Kunstwerk ein autonomes Ganzes darstellt, in dem alle Gegensätze immanent beschlossen sind und in dem ein ewiger Widerspruch zum Gleichgewicht wird“. Bachs kontemplative Ruhe, Händels aktivistische Spannung treten in ihrer Symbolik zu dem ethischen Rationalismus, den Gluck genial ausgebaut hat. „In der symbolischen Eindeutigkeit . . . unterscheidet sich Gluck noch grundlegend von Mozart. Mozart denkt nicht allein in Musik, Mozart lebt überhaupt nur in Musik.“ Daher steht der von Mozart gestaltete Mensch „in der Fülle einer neu erlebten Wirklichkeit“, aus seiner Musik klingt wie aus Goethes Dichtung eine neue Menschlichkeit, die Typenstarre der Verstandeskultur ist ebenso gebrochen, wie die gleichmäßig ordnende Zurückhaltung aufgegeben. Mozarts „innerste und letzte Aufgabe scheint zu sein, die beiden Seiten des Daseins zu versöhnen und die vorgegebene Einheit von Leben und Tod zu erweisen“. Zu einer sehr ähnlichen Erkenntnis gelangt Pfeiffer, der mit Schopenhauer zwei Gipfel des Menschentums aufzeigt, den genialen und

⁵ Wilhelm Dilthey: „Von deutscher Dichtung und Musik“ (Leipzig 1933), S. 282.

⁶ Konrad Pfeiffer: „Von Mozart göttlichem Genius“ (Berlin 1940).

⁷ Horst Goerges: „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts“ (Berlin 1937, Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 5).

den zur Überwindung des Lebens gelangten Menschen, Genie und Heiligen. „Zwischen beiden besteht . . . eine Verwandtschaft, die . . . nicht unbeachtet werden darf, weil sie letzten Endes den Grund für jene Heiterkeit bildet, die auf jenen beiden Gipfeln gleicherweise zu finden ist: Mozarts Musik kündigt, wie ich glaube, von beiden.“

In diesem Zusammenhang erscheint es notwendig, Mozarts Verhältnis zur Aufklärung enger zu kennzeichnen, ja da Wesen dieser mächtigen geistigen Bewegung kurz von der Musik aus zu untersuchen, da das bisher selbst bei Abert⁸ noch nicht geschehen ist. Denn es steht fest, daß der Rationalismus in Mozarts Werk durch die Unterordnung unter den bedingungslosen Optimismus der allgemeinen Gesellschaftskultur seiner Zeit musikalisch voll und unvergleichlich aufgeblüht ist, während andererseits gerade Mozart ähnlich wie Goethe berufen war, seiner Übermacht den Todesstoß zu versetzen. Ursprung und erste Entfaltung der Aufklärung liegen in der Barockzeit, sie war die ordnende Strömung gegen ein seelisches und sinnliches Übermaß, ihr Vater René Descartes, ihre Heimat Frankreich, wo sie schon die Grundmauern für die Errichtung der Lullyschen Musiktragödie zu bieten vermochte, dann greift sie alsbald in Zeno's Operntextreform nach Italien hinüber und im 18. Jahrhundert setzt sie sich in ganz Europa durch, frühzeitig und dauerhaft auch in Berlin. Dabei ist es von grundlegender Bedeutung, daß der Rationalismus seinem ganzen Sinn nach eindeutig musikfeindlich war und ist, sowie daß er die neuere amusische Weltordnung aufgerichtet hat, die auch durch die Romantik in keiner Weise abgeändert werden konnte. In Frankreich und England zeigten sich die Folgen dieser unnatürlichen Haltung schon in der Barockzeit durch das völlige Versiegen der Musikentwicklung, aus dem nur ganz wenige große Persönlichkeiten wie mahnende Proteste hervorragen. Im 18. Jahrhundert ist seine Macht so groß, daß sie in der Musikgeschichte zum Durchbruch kommt; denn der plötzliche, schwere Absturz vom hochbarocken zum

⁸ Hermann Aberts Aufsatz „Gluck, Mozart und der Rationalismus“, Gesammelte Schriften, Halle 1929, S. 314 ff. geht von falschen Voraussetzungen aus, die Musik muß bei solchen Untersuchungen die bestimmende Kraft sein, dann ergeben sich ganz andere Gedankenfolgen.

galanten Stil ist durch sie bedingt und er bedeutet denn auch selbstverständlich eine erhebliche musikalische Verarmung in der Preisgabe wichtiger ihr von Natur zustehender Mittel. Zugleich erfolgt eine Gleichschaltung des musikalischen Ausdrucks nach dem Grundsatz einfacher Ordnung gegenüber barocker Aufgeschlossenheit, wie sie musterhaft für ihre Zeit in der Tonsprache der Oper Johann Adolf H a s s e s niedergelegt ist, dessen abgedämpftes Gleichmaß in ganz Europa Entzücken erregte.

Die Oper selbst bildete den steten Gegenstand der heftigsten Angriffe der Verstandesprediger, denn in ihr war eine der Wirklichkeit entrückte Welt nach musikalischen Gesetzen aufgerichtet, die zugleich den Bedürfnissen des Absolutismus entsprach, sie war ein Hauptbollwerk barocker Geistigkeit und echtes Kind der höfischen Lebensform, die „jenseits der gemeinen Wirklichkeit ein Reich des Genusses und der Abspiegelung ihres olympischen Daseins aufbaute“ (Dilthey). Die musikalischen Eigengesetze wurden nach und nach immer wirksamer zurückgedrängt, auch als sie sich in der von Metastasio vertretenen streng gefesselten Gestalt an anderem Ort regten als früher.

Ähnlich gleichmäßig, aber ganz anders blutvoll durchtränkt als Hasses klingt Mozarts Optimismus, der in seiner Instrumentalmusik mit wenigen Ausnahmen vorherrscht und wolkenlose Freude spendet, während die Bühnenmusik abwechslungsreicher ausgeblüht ist. Dieser Optimismus war von der großen Welt aufgezwungen, in ihm spiegeln sich aber die ganz anders gearteten Verhältnisse der Salzburger und Wiener Heimat wieder. Der Aufklärung, die schon im Vater Leopold tyrannisch diktierte, wurde eine Art hanswurstisches Schnippchen geschlagen. Leopold Mozart war dem Rationalismus mit ganzer Seele verschrieben, wenn er es auch nicht verschmähte, das Gottesgeschenk des Kindes als „Wunder“ sobald als möglich in den westlichen Großstädten zu Schau zu stellen. Der Gegensatz zwischen Vater und Sohn entsprang später der offenen Abkehr Wolfgangs von der Weltanschauung des Vaters und der Pariser Aufenthalt von 1778 ist für diese seine Haltung entscheidend gewesen. Hier konnte er die Auswirkungen einer schrankenlosen Auslieferung an die Vernunft aus größter Nähe kennen lernen und sein

Urteil über die Pariser lautete unmißverständlich: „lauter Viecher und Bestien“, das über *Voltaire* ebenso: „Erzspitzbub“.

Der Baron Grimm war mit *Voltaire*s Familie eng befreundet, die selten derben Äußerungen Mozarts über den Tod *Voltaire*s, die in demselben Brief stehen, in dem er den Tod seiner Mutter zu verschleiern und zu verheimlichen suchte, lassen darauf schließen, daß ihm die in *Voltaire* verkörperte Geistigkeit gründlich zuwider war und sein ganzes Verhältnis zu Grimm, wie umgekehrt das Grimms zu Mozart bestätigt diese Beobachtung. Grimm, der „Klassiker der Kritiker“, wie ihn *Saint-Beuve* nennt, besser gesagt, ein früher Journalist, hätte Mozart in Paris mit Leichtigkeit vorwärts bringen können, wenn er es gewollt und wenn ihn nicht so viel am jungen Mozart abgestoßen hätte. Er war ja auch mit den Enzyklopädisten in nächster Verbindung, und diese waren, ähnlich wie *Descartes*, obwohl *Erzrationalisten*, doch musikalisch genug. Besonders gilt das für Grimms Freund *Diderot*, dessen Tochter nach *Burney* nur italienische und deutsche Musik spielte, der den Musiklehrer seiner Tochter, den Elsässer *Anton Bemetzrieder*, so gefördert hat, daß er 1771 dessen „*Leçons de clavecin*“ herausgegeben hatte, jenen Dialog, der dem berühmteren Seitenstück von *Rameaus* Neffen zeitlich zehn Jahre nachgefolgt ist. *Diderot* trat auch für die absolute Musik ein und es ist ein Brief von ihm erhalten, in dem er 1774 auf der Rückreise von Rußland in Hamburg den ihm persönlich ganz unbekanntem *Emmanuel Bach* um eine ungedruckte Sonate bittet⁹.

Wie man in Paris um diese Zeit über das Genie dachte, ist in *Diderots* Satire „*Rameaus* Neffe“ von 1761 eindeutig festgehalten. „Menschen muß es geben, Menschen von Genie nicht. Nein, wahrhaftig nicht! Sie sinds, die unsere Welt umgestalten, und nun ist im Einzelnen die Torheit so allgemein und mächtig, daß man sie nicht ohne *Händel* verdrängt. . . . Wüßt ich Geschichte, so wollt ich euch zeigen, das Übel hierunten ist immer vom genialischen Menschen hergekommen; aber ich weiß keine Geschichte, weil ich Nichts weiß. . . . es folgte sonnenklar daraus, daß die Leute von Genie ganz abscheulich sind, und daß man ein Kind, wenn es bei seiner Geburt ein Charakterzeichen dieses gefährlichen

⁹ J. G. Prod'homme: „*Diderot et la Musique*“ (ZIMG. XV. 1914, S. 181).

Naturgeschenks an der Stirn trüge, sogleich ersticken oder ins Wasser werfen sollte.“

Dieser jüngere Rameau selbst besteht ja aus einem außerordentlich starken Gemisch von Genie, Gaunerei, Schmarotzertum und Lumpenhaftigkeit jeder Art, er ist ein würdiger Nachkomme jenes Caraffa, den Kuhnau in seinem Roman vom musikalischen Quacksalber aus der Barockzeit her überliefert hat. Dabei leben beide als Musiker in ihrer eigenen Welt, die den Amusischen unheimlich und lächerlich erscheint. Diderots Rameau ist aber als meisterhafte Porträtstudie nach der Natur nachgewiesen worden¹⁰. Jean François Rameau war der Sohn des Bruders vom großen Rameau, dessen geniale Natur die wütendsten Angriffe der Pariser Rationalisten erregte, auch die der Enzyklopädisten. Der Neffe war in Dijon am 30. Jänner 1716 geboren, er lebte seit den Vierziger Jahren in Paris und war 1761 tatsächlich das verbummelte Genie und der Erznarr, den Diderot gezeichnet hat, sein Charakter, „so widerspruchsvoll und eigenartig wie nur möglich, so verwickelt und schwer verständlich wie irgend einer“, läßt sich dokumentarisch vergleichen.

In unserem Zusammenhang ist der Dialog Diderots als Weltsatire auf die Gesellschaftskultur des Pariser Rationalismus von außerordentlichem Zeugenwert, denn daß Mozart die Wiener Verhältnisse denen in Paris vorzog, ist unschwer zu verstehen, wo er diese so nahe kennen gelernt hatte. Gerade in seinen Pariser Briefen kommt ihm immer wieder klar zum Bewußtsein, was es bedeutet, ein „ehrlicher Deutscher“ zu sein. In Wien sagte er sich dann vom Rationalismus, der hier unter Josef II. entscheidend vordrang, endgültig los, um sich ins Irrationale zu versenken, ins Reich des steinernen Gastes und der geharnischten Männer, und wenn er dadurch auch selbstverständlich mit der ihn umgebenden Welt in offenen Widerspruch geriet, so hat er doch mit den nun entstandenen Meisterwerken die Welt erobert und sich dauernd behauptet. Die letzte steile innere Entwicklung Mozarts ist 1787 durch den Eindruck von Todesereignissen bestimmt, durch den seines Kindes Johann Thomas Leopold, seines gleichalterigen Freundes Hatzfeld und den seines Vaters, den er sogar vor-

¹⁰ Vgl. Rudolf Schlösser: „Rameaus Neffe“ (Berlin 1900, Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte XV.).

auswußte, dabei wurde natürlich die Erinnerung an den Tod der Mutter in Paris wach, die der erste Mensch war, den er sterben gesehen hatte, und zugleich die Erinnerung an die Pariser Geistesmacht des Rationalismus, die er schon in Beaumarchais' dramatischer Satire angegriffen und seiner Wiener Umgebung angeglichen hatte.

Im Wien der Kaiserin Maria Theresia hatte man die genialen Rationalisierungsversuche Glucks an der italienischen ersten Oper abgelehnt, Gluck selbst trachtete bekanntlich darnach, beim Komponieren zu vergessen, daß er Musiker sei, und in diesem Satz ist die ganze musikfeindliche Richtung dieser Geistesbewegung unverhohlen ausgesprochen. Tatsächlich hat Gluck natürlich den Musiker in sich nur unter besondere Bedingungen gestellt, ähnlich wie das eben auch für Mozart gilt, wenn auch in ganz anderer Ausdrucksform. Zu welchen Auswüchsen der Rationalismus in Wien bald nach Mozarts Tode führte, zeigt ein Blick auf die Schädellehre des Arztes Franz Josef Gall und dessen Vorlesungen von 1796 bis 1802, die dann verboten wurden. Gustav Gugitz¹¹ hat festgestellt, daß der Totengräber am St. Marxer Friedhof Simon Preuschl hieß und daß er in den Jahren 1796 bis 1798 bei der Versorgung der Sammlung Galls beteiligt gewesen sein muß und daß 1798 die gesetzliche Frist für die Wiederbelegung des Massengraves um war, in dem Mozart ruhte. 1809 kam es dann bei der Exhumierung Haydns zu einem aufsehenerregenden Skandal, denn auch Haydns Kopf fehlte. Die ratio, die Vernunft, hatte also buchstäblich die Köpfe der beiden großen Musiker Mozart und Haydn verlangt und erhalten, ihre Musik konnte sie aber nicht bezwingen, sie hat sich frei und unabhängig über die Welt verbreitet. Die Macht des Verstandes hat eben ihre bestimmten Grenzen, über die sie nicht hinauskann, die Musik aber untersteht eigenen Gesetzen und ist souverän. Die Aufklärung sucht Wahrheit, ohne den Klang der Welt zu beachten, Mozart vermag die Wahrheit in Musik auszuströmen, ohne die Schönheit irgendwie preiszugeben. Gerade diese innige Verschmelzung von Schönheit und Wahrheit bei deutlicher Vorzugsstellung der Schönheit ist an Mozarts Persönlichkeit so beglückend.

¹¹ Vergl. ZfMW. XVI, S. 32.

II.

Gesamtausgabe

Nachdem so Hauptaufgabe und Hauptziel der Mozartforschung kurz gekennzeichnet ist, kann nun auf die nächste Großaufgabe übergegangen werden, auf die Sorge um das Werk des Meisters. Da steht heute die Gesamtausgabe seiner Werke im Mittelpunkt der Gedanken und Wünsche, denn die für die Zeit ihrer Entstehung so verdienstvolle große Breitkopfsche Serienveröffentlichung genügt längst berechtigten Ansprüchen an Quellenkritik nicht mehr und sie soll durch eine neue, vollwertige ersetzt werden. Da sind zunächst einige grundsätzliche Bemerkungen notwendig, die das Wesen der musikalischen Überlieferung und des Gedankens einer Gesamtausgabe betreffen. Es handelt sich dabei um sehr ernste Fragen der Überlieferung, der Quellensammlung, der Quellenkritik, der Denkmalpflege, der Herausgeber-technik und der Organisation im Großen, die nur aus Erfahrung und mit selbstloser Hingabe gelöst werden können.

Was die Überlieferung betrifft, seien zwei Grundmeinungen von Goethe vorausgestellt, die den Kern der Sache treffen. Ich erinnere dabei an den heute abgeschlossenen Kampf, den ich als Herausgeber der Gesamt-Ausgabe um die Überlieferung Anton Bruckners führen mußte, denn da war die ganze organische Klangwelt des Meisters aus einer schweren Verschüttung zu befreien und neu zu erschließen, die Quellenkritik aber musikalisch zu betätigen, nämlich als die gehörrichtige Beurteilung der Überlieferung. Wenn auch bei Mozart die Verhältnisse heute weitaus einfacher liegen, so gilt doch alles Grundlegende auch für seine Gesamtausgabe.

Goethe hat bekanntlich Diderots früher erwähnten Dialog „Rameaus Neffe“ übersetzt; seine Übersetzung war später Anlaß zu einer hitzigen Pariser Quellenfehde, denn in die Gesamtausgabe Diderots wurde damals eine stümperhafte und frivole Rückübersetzung nach Goethe aufgenommen, während ungefähr gleichzeitig eine gute französische Quelle auftauchte. Goethe wurde in den heftig entbrannten Streit von Paris aus hineingezogen und er äußert sich abschließend und zusammenfassend so: „Aus Vorstehen-

dem erkennt man den großen und unersetzlichen Schaden, welchen falsche, ganz oder halb erlogene Schriften im Publikum anrichten; er besteht darin, daß das Urteil der Menge, welches immer einer hohen, reinen Leitung bedarf, sich durchaus an solchen Schriften verirrt, die durch Annäherung an gewisse Originalitäten gerade das Bessere zu sich herabziehen, so daß das Mittelmäßige vom Vortrefflichen, das Schwache vom Starken, das Absurde vom Erhabenen nicht mehr zu scheiden ist.“

Es ist nun mit allem Nachdruck darauf zu verweisen, daß diese Erkenntnisse, die Goethe hier bei einem niedrigen Gegenstand der Quellenkritik anführt, zwar an das geschriebene Wort gerichtet sind, daß ihnen aber ein viel höherer Sinn und ein viel tieferes Recht für die Musik zukommt, denn die musikalische Quellenkritik wird ja an einem ungleich heikleren und empfindlicheren Stoff ausgeübt. Darum gilt auch das, was Goethe gelegentlich einer hohen Quellenkritik vorlegt, nämlich seine Auseinandersetzung mit der Bibelüberlieferung, als wegweisend für die in der Musik gestellten Aufgaben. „Aus meinem Leben“ enthält im 3. Teil, 12. Buch, die folgende Darstellung, die der Zeit in Frankfurt nach der Rückkehr aus dem Elsaß zugehört. „Denn schon damals hatte sich bei mir eine Grundmeinung festgesetzt, ohne daß ich zu sagen wüßte, ob sie mir eingeflößt, ob sie bei mir angeregt worden oder ob sie aus eigenem Nachdenken entsprungen sei? Es war nämlich die: bei Allem, was uns überliefert, besonders aber schriftlich überliefert werde, komme es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werks an: hier liege das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem inneren Urwesen etwas anhaben, wenigstens nicht mehr als die Krankheit des Körpers einer wohlgebildeten Seele. So sei nun Sprache, Dialekt, Eigentümlichkeit, Stil und zuletzt die Schrift als Körper eines jeden geistigen Werks anzusehen: Dieser, zwar nah genug mit dem Innern verwandt, sei jedoch der Verschlimmerung, dem Verderbnis ausgesetzt; wie denn überhaupt keine Überlieferung ihrer Natur nach ganz rein gegeben, und wenn sie auch rein gegeben würde, in der Folge jederzeit vollkommen verständlich sein könnte, Jenes

wegen der Unzulänglichkeit der Organe, durch welche überliefert wird, Dieses wegen des Unterschieds der Zeiten, der Orte, besonders aber wegen der Verschiedenheit menschlicher Fähigkeiten und Denkweisen, weshalb denn ja auch die Ausleger sich niemals vergleichen werden. Das Innere, Eigentliche einer Schrift, die uns besonders zusagt, zu erforschen, sei daher eines Jeden Sache, und dabei vor allen Dingen zu erwägen, wie sie sich zu unserem eigenen Innern verhalte, und inwiefern durch jene Lebenskraft die unsrige erregt und befruchtet werde. Alles Äußere hingegen, was aus uns unwirksam oder einem Zweifel unterworfen sei, habe man der Kritik zu überlassen, welche, wenn sie auch im Stande sein sollte, das Ganze zu zerstückeln und zu zersplittern, dennoch niemals dahin gelangen würde, uns den eigentlichen Grund, an dem wir festhalten, zu rauben, ja uns nicht einen Augenblick an der einmal gefaßten Zuversicht irre zu machen.“

Diese Grundmeinung Goethes hat auch für die musikalische Quellenforschung vollgültige Bedeutung, weil sie das Wesentliche berührt. Als Hauptsache wird der innere Sinn der schriftlichen Überlieferung erklärt, der bei der Musik vom Ohr aus und nicht vom Auge aus bestimmt werden muß, wenn er ursprünglich, unantastbar und unverwüßlich sein soll. Das entspricht nach Goethes Vergleich dem wahren seelischen Gehalt, der aus der Körperhaftigkeit der schriftlich niedergelegten Quelle zu erkennen ist. Er warnt vor Krankheiten dieser Körperlichkeit, die bei dem nur das Auge betreffenden Schriftbild in der Musik von besonderer Tücke sein können, und er warnt mit gehobener Stimme vor Illusionen, keine Überlieferung könne ihrer Natur nach ganz rein gegeben werden. Das ist für die musikalische Zeichensprache und die Sinnesumdeutung von Ohr zu Gesicht und von Gesicht zum Ohr zurück scharf zu beachten, unter diesen Umständen sind auch Mißverständnisse leicht möglich und sie bedeuten gefährliche Schwierigkeiten. Man soll also mit Goethe, der am Ende nochmals auf den Kern zurückkommt, alles Äußerliche und Zweifelhafte der strengen Kritik unterziehen, dabei aber nicht vergessen, daß die Erforschung des inneren und eigentlichen Wesens einer Quelle erst den festen Grund zu geben vermag. In der musikalischen Quellenkritik kann bei einer solchen Erkenntnis des Inneren und Eigentlichen, wie es Goethe nennt, die

Klangpersönlichkeit eines Genies auferstehen, wie das Beispiel Bruckners lehrt.

In unserem Fach sind Erörterungen über die Überlieferung und die anderen oben erwähnten ersten Fragen selten genug, es fehlt auch zu- meist an der notwendigen Erfahrung dabei, daher ist es umso erfreulicher, wenn aus der Mozartforschung im weiteren Sinn eine Stimme gehört werden kann, die durch ihre warme Herzlichkeit und durch die verständige Klugheit ihrer Gedanken in gleicher Weise für sich einnimmt. Es war in einer geradezu hoffnungslosen Zeit, als diese Forderung einer Gesamtausgabe echten Sinnes erhoben wurde und als so mancher der mit dieser Forderung eng zusammenhängenden Belange zur Sprache kam. In Wien ist 1851 ein Heftchen in Oktavformat veröffentlicht worden, das den Titel trägt: „In S a c h e n M o z a r t s“. Ein Verfassersname fehlt und als Autor nennen Robert Eitner im Quellenlexikon, R. Hirsch u. a. Aloys Fuchs (während in Wurzbachs Mozartbuch S. 265 u. a. w. kein Name genannt ist), den Verfasser verrät aber Köchel im Vorwort seines thematischen Verzeichnisses, denn am Ende dieses Vorworts dankt er drei Pionieren seiner Arbeit, Freunden und Landsleuten, darunter an erster Stelle Dr. Franz L o r e n z in Wiener Neustadt, „der mir durch seine geistreiche Schrift In Sachen Mozarts die erste Anregung zu diesem Unternehmen gab“.

Lorenz widmet einen Abschnitt seiner Schrift den Werken Mozarts und in diesem tritt er auffallend weitblickend und freimütig für den Plan einer Gesamtausgabe ein und spricht dabei Ansichten und Bedingungen aus, die eben wegen ihrer Selbstverständlichkeit und Überzeugungskraft selten wertvoll sind. Er geht aus von dem naheliegenden Vergleich mit den dichterischen Klassikerausgaben der Engländer, Italiener und Franzosen, verweist auf die monumentale Pracht ihrer Ausstattung und ihres Gehalts, dem der elende und trostlose Zustand der Ausgaben von Werken Mozarts gegenübergehalten wird, dieser Vergleich legt Lorenz bitterste Anklagen in den Mund. „Kraus und bunt fürwahr, wenn auch nicht erfreulich, ist der Totalanblick der Mozartschen Werke.“ Beschämend sei schon die unfruchtbare Quellenhortung in Privatbesitz, denn ein Sechstel aller Werke, volle 120 Stücke Eigenschriften, lägen seit 60 Jahren (genauer seit dem 9. Jänner 1800) bei Johann Anton André in Offenbach, jedermann unzu-

gänglich, „wie Gold unter dem Bauche des Lindwurms begraben. Ein unglückseliger Funke im Dach, ein Windstoß — und Unersetzliches ist auf immer dahin!“

Das sind Wahrheiten, deren Gültigkeit für den noch immer fast ganz vernachlässigten musikalischen Denkmalschutz bis zu unseren Tagen reicht, ich werde auf sie noch zurückkommen. Erstaunlich ist der klare Einblick in den Zusammenhang zwischen Denkmalpflege und Gesamtausgabe. Ein Ankauf dieser Schätze wird für Wien gefordert und die Möglichkeit eines solchen praktisch beraten. Lorenz erwähnt dabei nicht, daß André 1841 versucht hatte, seinen Mozartbesitz an eine öffentliche Sammelstelle zu verkaufen und daß er sich vergeblich (durch seinen Schwiegersohn J. B. Streicher) nach Wien, (durch Mendelssohn) nach Berlin und (durch J. A. Stumpff) nach London gewendet hatte. Er meint aber, die Summe, die zur Erwerbung der Handschriften Andrés benötigt werde, sei leicht von den Erträgen des Wiener Geschäfts mit Tanzmusik zu erübrigen und das ist eine sehr glückliche Anregung, die ich im 20. Jahrhundert unabhängig, aber ebenso erfolglos vertreten habe, denn eine Beitragsleistung aus den Einkünften der Unterhaltungsmusik für die Zwecke der Nachlaß- und Denkmalpflege ist sachlich durchaus berechtigt. Lorenz fährt fort, es sei unwürdig, „wenn wir die Werke unserer Walzerkönige komplettest, korrektest, splendidest — jene Mozarts hingegen wie einen von den Würmern der Zeit angenagten, teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichnam überliefern. Denn auch abgesehen von Vollständigkeit gewähren die dem Kunstfreunde zugänglichen Werke des großen Meisters in Bezug auf Korrektheit und Unverfälschtheit einen ebenso befremdlichen als kläglichen Anblick; man darf es dreist behaupten, daß von allen, die in Tönen dichteten, auch in der Hinsicht niemandem ärger mitgespielt ward als gerade dem Größten unter ihnen. Nur die Beliebtheit und Verbreitung, die Mozarts Produktionen, vorzüglich bald nach seinem Tode und daher in Zeiten fanden, wo man noch weit entfernt war, Tonsetzern die den Dichtern längst eingeräumten Rechte auf Achtung und Schonung zuzugestehen, in der Folge aber die Verdunkelung, die sie durch den gewaltigen Beethoven erlitten, läßt es einigermaßen erklären, wie sie teils solch enor-

mer Verunstaltung und Fälschung, teils solch betäubender Verschollenheit anheimfallen konnten.“

Dann wird die reiche Gattung von Ausgaben angeklagt, „die die frechsten Verstümmelungen, Ummodelungen, Zusammenstoppelungen echter oder ganz fremder Arbeiten in sich begreift“, bei den posthumen Erstdrucken „trotz des oft schmucken Außern“ vor den vielen Fehlern „und wesentlicheren Mängeln gewarnt, sie sind „unverläßliches Mittelgut“ und „durch fremdartige Einschießel, Verschnörkelungen, Kürzungen verschändet“ genannt. Ein volles Drittel der Werke Mozarts bliebe noch ungedruckt, „die ungedruckten Manuskripte liegen teils wie erwähnt hermetisch in Offenbach verschlossen, teils modern sie, darunter so vieles des Herrlichsten, bei Antiquaren, Sammlern, einzelnen Verehrern oder gehen in Abschriften durch die Welt, wo die fehlerhafte stets die fehlerhaftere gebiert, bis endlich die ursprüngliche Göttergestalt zum unkenntlichen Zerrbild herabgesunken ist.“

Aus all diesen Gründen verlangt Lorenz für Mozart die Gesamtausgabe und er stellt Forderungen, die für seine Zeit außerordentlich streng und einsichtig sind, die ihre Geltung aber bis heute bewahrt haben, in der Ausdrucksweise dabei geradezu bewunderungswürdig lauten. Sie ist in anständigem Gewand auszustatten und „mit jener puritanischen Gewissenhaftigkeit zu redigieren, wie sie auch Tonstücke verdienen, wo jede Note ihren prädestinierten Platz, ihre geheime Mission hat“!

Mit diesen Worten ist das Wesen der musikalischen Quellenkritik aufgedeckt, denn sie hat diese geheime Mission der Schrift und der Zeichen, die sich an das Ohr richtet, richtig zu deuten. In dieser Deutung müssen die Texte einer Gesamtausgabe erschöpfend sein.

Was ist denn nun heute von einer Gesamtausgabe zu fordern?

Die Vollständigkeit der Werke hat die Vollständigkeit der Quellensammlung zur Voraussetzung, zur Wiedergabe der vollendeten Werke kommen alle erhaltenen Skizzen und Entwürfe, die zu den einzelnen vollendeten Werken gehören sind bei diesen zu bearbeiten, denn bei jedem Einzelwerk ist ein quellenkritisch vorbildlich

geprüfter Haupttext herzustellen und im Vorlagenbericht die Entstehungsgeschichte in allen erkennbaren Arbeitsstufen auszuschälen, die Darstellung soll so kurz als möglich sein, aber nichts Wichtiges übergehen. Die Beherrschung der Herausgebertechnik muß eine überlegene sein, die Organisation und Arbeitsteilung bei dem Einsatz einer Arbeitsgemeinschaft eine solche, daß sie einwandfreie Leistungen verbürgt. Zu den Vorlagenberichten gehören fachkundige Quellenbeschreibungen sowie der Vergleich der Erstausgaben und der Texte der Breitkopfschen Gesamtausgabe. Die Reihenfolge der Werke hat systematisch zu sein (nach dem sog. Eitnerschen System), die Einteilung in der Breitkopfschen G. A. und im Köchel-Verzeichnis sind bekanntlich von einander verschieden, die Köchels viel bunter, besonders in der Instrumentalmusik, diese Einteilung ist auch in der 3. Auflage erhalten geblieben. In der G. A. bei Breitkopf ist nur einiges wenigens zu verbessern, so z. B. die Reihung der Konzerte (leider hat bei Breitkopf jede Gesamtausgabe ein anderes Reihenfolgesystem). An Stelle der Serienteilung könnten Gruppen oder Abteilungen treten.

Für die Quellensammlung ist schon harte Vorarbeit geleistet, die Fundorte stellt das K. V. in der 3. Auflage zusammen, die Texte wurden bereits zum großen Teil in Photoaufnahmen im Meisterarchiv an der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Wien zusammengetragen. In dieser von A. van Hoboken gewidmeten Sammelstelle habe ich ein Jahrzehnt auch Mozart-Handschriften aus der ganzen Welt gesammelt, nach meinem Bericht auf der Mozarttagung 1931¹² ist noch sehr viel hinzugekommen. Während des Krieges steht der Betrieb, durch die Kriegseignisse ist aber der Quellenwert dieser Bestände ins Gigantische gestiegen. Von den bekannten Eigenschriften Mozarts sind ungefähr 230 verloren (darunter 90 aus der Wiener Zeit) und man muß weiter versuchen, sie aufzufinden. Bei einiger Aufmerksamkeit ist da viel zu erreichen, wie ich aus Erfahrung behaupten kann. Erst kürzlich ist z. B. die bisher verschollen gewesene Partitur zu den Menuetten vom 26. Jänner 1769 (K. V. 361b) aufgetaucht und von mir erworben worden. Unter den ganz unbekanntenen Orts befindlichen Partituren sind die zum Mitridate, zum 1. Akt der finta

¹² Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung Salzburg 1931, herausgegeben von Erich Schenk (Leipzig 1932), S. 298.

giardiniera, zur Linzer Sinfonie (K.V. 425), zum Klarinettenkonzert (K.V. 622), zum Klarinettenquintett (K.V. 581), zum Klavierquartett in Es-dur (K.V. 493), zur f-moll-Phantasie (K.V. 608), zu den heute verschollenen, früher nachweisbaren Eigenschriften gehört ein sehr großer Teil der Reste der Andréschen Sammlung, die 1929 und 1932 in Berlin versteigert wurde, dann so mancher jüdische Besitz, um den man sich nicht rechtzeitig gekümmert hat, ferner so manches durch Todesfall oder in Versteigerungen verschwundene Werk. Es wird Aufgabe der G. A. sein, hier so zu wirken, wie es im Meisterarchiv selbstverständlich war, nämlich in steter Bewegung um Quellenspuren.

Als Beispiel für viele andere sei die Fundgeschichte einer wichtigen Gruppe von Mozarthandschriften erwähnt, die alle im älteren Köchel dem Wiener Advokaten Leopold von Sonnleithner als Besitzer zugeteilt waren (Köchels Vorwort S. XIV steht im Widerspruch zum Haupttext, der fast immer allein benutzt wird). Nun sind 1847 12 Sinfonien in vierhändigen Klavierauszügen Carl Czernys zu Hamburg bei Aug. Cranz erschienen und dieser Veröffentlichung war folgendes „Zeugnis“ beigegeben, das auf der Rückseite des Umschlags abgedruckt ist: „Wir Unterzeichneten, die wir theils durch Beruf, theils durch Kunstliebe, Neigung, Studium und günstige Umstände die sämtlichen Werke des unsterblichen Mozart aus allen seinen Lebensepochen, so wie auch seinen Styl und seine Handschrift genau kennen, bestätigen hiermit, daß uns folgende Orchesterwerke in W. A. Mozarts Originalpartitur in drei Bänden klein-quer-Quarto gebunden, zur Einsicht vorgelegt wurden (nun folgt das thematische Verzeichnis). Nachdem wir die Partitur dieser Werke «Eigenthum des Musikverlegers Herrn A. Cranz in Hamburg, aber gegenwärtig in Wien befindlich» genau untersucht, erklären wir dieselbe für die echte, unzweifelhafte Handschrift Wolfgang Amade Mozarts «mit Ausnahme der neun Blätter in der 5. Sinfonie im 2. Bande» und diese ganze Sammlung für umso interessanter, als sie ein historisches Denkmal seiner fortschreitenden Bildung ist. Dieses bezeugen wir mit unserer Unterschrift. Wien, den 9. Juni 1847.“ Es folgen folgende Unterschriften in Faksimile: R. G. Kiesewetter, Leopold Edler von Sonnleithner, Aloys Fuchs, Adalbert Gyrowetz, Carl Czerny, Anton Schmid. Dieses an verstecktem Ort gefundene Echtheitszeugnis gab

den Anlaß zur Anfrage beim Verlag Cranz in Leipzig, wo die Eigenschriftbände auch heute noch liegen, also zu ihrer Wiederkehr in den Bereich der Forschung. Heute sind diese Eigenschriften Mozarts in Photoaufnahmen des Meisterarchivs geborgen, seit der 3. Auflage des K.V. aber durch richtige Angabe der Fundorte allgemein zu erfassen.

Wenn die G. A. so, wie es unvermeidlich ist, Photoaufnahmen der Quellen sammelt, so dient sie zugleich dem Denkmalschutz, und zwar in der sachlich wirksamsten Weise. Nur muß Vorsorge getroffen werden, daß die Aufnahmen nicht bei der Bearbeitung zugrunde gehen, sondern daß sie der Forschung dauernd erhalten bleiben. Der musikalische Denkmalschutz ist etwas, was man bei uns fast nur von der negativen Seite kennt, ein paar Bibliotheken sorgen nebenbei für Aufgaben, die ihn betreffen, wenn sie nicht eher schädigen als schützen, hie und da wird das Schlagwort benützt oder mißbraucht, welche Kulturschande hinter dieser allgemeinen schlappen Haltung steht, habe ich in einem die musikalische Denkmalpflege betreffenden Kapitel im „Jahrbuch Peters“ 1931 kurz ausgeführt¹³. Auch Mozarts Überlieferung hat durch das vollständige Versagen der Denkmalpflege schwer gelitten, die Lücken der Quellensammlung zeigen das, hier kann ich nur ein paar Beispiele herausgreifen, die böse Beschädigungen und Verstümmelungen von Mozarthandschriften bezeugen sollen. Die sechs Menuette vom Juni 1772 K.V. 164 sind in drei zerschnittenen Teilpartituren erhalten, die Sinfonie K.V. 338 vom 29. August 1780 ist in zwei Teile zerlegt, der eine liegt in Paris, der andere in Berlin, aus dem Klaviertrio K.V. 442 wurde der langsame Satz herausgerissen, das Klavier-rondo mit Orchester vom 19. Oktober 1782 K.V. 386, dessen Partitur 1840 noch fast vollständig war, ist später in lauter einzelne Blätter zerlegt worden, von denen heute nur mehr zwei sicherzustellen sind, die Partitur zum Titus ist schon seit der Zeit, wo sie noch Konstanzes Eigentum war, um das Duettino Nr. 3 beraubt, bei den erwähnten Handschriften bei Cranz ist das Datum überall gewaltsam zerstört, die Klaviervariationen sind fast alle eine Beute von Andenkenjägern geworden, Mozarts Jugendtagebuch hat Konstanze für solche Zwecke zerschnitten (M. M. 1918 S. 5) u. s. f.

¹³ Robert Haas, Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien. Ein Kapitel aus der Geschichte der musikalischen Denkmalpflege. Jahrbuch Peters 1931.

Um die Erstdrucke hat man sich nirgends systematisch bekümmert, auch nicht im Mozarteum, die Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek hatte nur verschwindend wenige, während es mir seit 1918 gelungen ist, erstaunlich viel zusammenzutragen, darunter u. a. kürzlich das einzige bekannte vollständige Stück der Kinderbibliothek von 1787/88 aus der Stiftsbibliothek Klosterneuburg¹⁴, im 1. Band mit dem bisher unbekanntem Erstdruck des Liedes „Die kleine Spinnerin“, K.V. 531, und nicht mit dem zu K.V. 529, wie man bisher annahm¹⁵. So geringfügig die Zeitspanne ist, die uns von ihrer Veröffentlichung trennt, die Musikdrucke der Wiener klassischen Zeit sind durch Mangel an Aufmerksamkeit zum größten Teil unwiederbringlich zerstört und vernichtet! Bei jeder Quellenarbeit stößt man immer wieder auf grobe Mängel der Denkmalpflege.

Auch für die Herausgearbeitung muß ich mich statt des vielen, was vorzubringen wäre, auf wenig beschränken, sie hängt eng mit der Quellenkritik zusammen, wird aber vielfach von Unberufenen, ja sogar musikalisch Ungebildeten geleistet, ohne daß man daran Anstoß nimmt, und sie ist außerdem mit Unzulänglichkeiten des Musikverlagswesens belastet. Für die Haupttexte der G. A. ist ein klares und unmißverständliches Erkenntlichmachen aller vom Herausgeber herrührender Zutaten unerlässlich, aber nicht einmal bei dieser technischen Kernaufgabe verfügen wir über eine einheitliche Zeichengebung, sondern es kommt vielmehr vor, daß derselbe Verlag in den Zeichen wechselt. Vielleicht kann die G. A. Mozarts eine einheitliche Praxis durchsetzen. Wichtig ist auch für Studienzwecke die Durchzählung aller Sätze nach Takten, schwierig die einheitliche Lösung der Verzierungsfragen. Der Vorlagenbericht muß auf Schreibgewohnheiten, Arbeitsspuren, Radierungen und alle sonstigen Einzelheiten des Quellenzustands eingehen, die irgendwie deutbar sind. Die Herausgebertechnik vermeidet diese Belange fast immer, es ist höchst selten, daß ein Verlag einmal da experimentiert, wie etwa Anton André in der Partiturausgabe zur Overture der Zauberflöte vom März 1829, die „in genauer Übereinstimmung mit dem Manuscript des Komponisten, so wie er

¹⁴ Vgl. Franz Maschek: „Aus Mozarts Bibliothek“ (Zeitschrift „Der Wächter“, Jg. 23, 1941, S. 12 ff.).

¹⁵ Vgl. Köchels Mozartverzeichnis, 3. Auflage (Leipzig 1937), S. 680.

solches entworfen, instrumentirt und beendet hat“, wiedergegeben ist. Dabei ist versucht, nicht nur durch Aufnahme der gestrichenen Takte so wie in der Eigenschrift, sondern auch durch Verwendung von schwarzen Noten für das, was zuerst niedergeschrieben wurde, und roter Notenfarbe für alles, was Mozart erst später, also als spätere Arbeit hinzusetzte, eine deutlich sicht- und unterscheidbare Abgrenzung der Arbeitsstufen zu erreichen. Der erste Partiturentwurf sticht ab von der späteren Instrumentation und dem Abschluß der Ouverture, die durch roten Stich anstatt der blasseren Tinte gekennzeichnet sind. André sagt dazu: „Da nun diese Ouverture als ein Meisterwerk für alle Zeiten da steht, und es gerade bei einem Werke von so hohem Kunstwerte eben so interessant, als für angehende Tonsetzer von Nutzen ist, den Meister gleichsam im Schaffen erblicken zu können, so hoffe ich auch, daß man gegenwärtige Ausgabe dieser allgemein bekannten Ouverture nur aus diesem Gesichtspunkte und nicht als ein überflüssiges Produkt der Notenpresse betrachten wird“. Andere Wege der Herausgebertechnik hat André beim Requiem eingeschlagen, sowohl in der 1. Partitur vom 31. Dezember 1826 mit den Zusätzen M(ozart) und S(üßmayr) nach Stadler, als auch in der 2. Partitur vom Mai 1829 als Skizzenveröffentlichung mit vielen leeren Linien, nämlich „so wie solche Mozart eigenhändig geschrieben, und Abbé Stadler in genauer Übereinstimmung mit dem Mozartschen Original kopiert hat“. Darin ist allerdings beim Requiem und beim Kyrie ein „freier Entwurfsversuch“ mitgeteilt, denn die Eigenschrift beider Sätze kam erst 1838 zu Tage, André sagt, da die ersten 10 Blätter noch nicht gefunden seien, „so habe ich . . . eine Partitur dieser beiden Sätze zu entwerfen versucht, welche ebenfalls die 4 Singstimmen und den Grundbaß samt den wesentlichsten Instrumentalsätzen vollständig enthält“. Die Wertlosigkeit solcher Text-Versuche ist in diesem Fall durch die Tatsachen beschämend stark bewiesen worden, ihre große Gefahr liegt in der Ahnungslosigkeit der Benützer und in der versteckten Art des Eingeständnisses der eigenen Erfindung. Aber auf solche oder ähnliche Willkürakte und Zutaten stößt man immer wieder bei der Herausgeberarbeit, sowie sie Musik betrifft.

Wenn endlich noch zum Schluß die Organisationsaufgaben zu streifen sind, die zu einer Gesamtausgabe gehören, so kann ich auf

manches zurückverweisen, was über Quellensammlung und Denkmalpflege eben gesagt werden mußte. Die dabei berührten Forderungen nach größerer und größter Aufmerksamkeit und Verantwortung sollten ja schon das Mozarteum und das Zentralinstitut für Mozartforschung richtunggebend erfüllen, während sie bisher nicht ernst genommen worden sind. Für eine Gesamtausgabe werden sie zur unvermeidlichen Voraussetzung, ihre Verwirklichung ist daher im Organisationsrahmen vorzusehen und zu verbürgen. Wenn zu diesem Zweck und für die Herausgabe selbst bei einer Arbeitsgemeinschaft oder Arbeitsteilung jüngere Kräfte herangezogen werden sollen und müssen, ist zu bedenken, daß diese erst für ihren Einsatz zu erziehen sind und daß das nur aus gediegener praktischer Erfahrung erfolgreich geschehen kann, während bei einem schwach oder übelgeleiteten Zusammenwirken jede Gewähr auf Bestand und Brauchbarkeit fehlt. Mit halben Maßnahmen ist hier gar nichts gedient, sie rächen sich unerbittlich; wie früher bei der Persönlichkeitsforschung Mozarts muß auch hier vor Einseitigkeit ernstlich gewarnt werden, man kommt auch nicht mit dem bloßen Schein weiter. Für so manche wichtige Einzelfrage hat ja die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses gute Vorarbeit geleistet, die als Grundlage einer so notwendigen Durchsicht der Gesamtausgabe angelegt ist und sehr häufig Ausgabenmängel aufdeckt. Aber man gebe sich keiner Täuschung hin, wenschon so manche Einzelheit restlos erledigt und so manche Textlegung leicht zu bewältigen ist, es gibt doch Schwierigkeiten genug, es gibt gefährliche Schwierigkeiten, auch solche innerer Art! Die Mozartforschung muß aber tun, was in ihren Kräften steht, ein so großes, kühnes und notwendiges Unternehmen zu fördern. Es muß der Persönlichkeit, der es gilt, würdig sein, es muß auch des früher erwähnten Goethe-Wortes sich bewußt sein, daß das Urteil der Menge einer hohen und reinen Leitung bedürftig ist.

Mozarts Abstammung und Ahnenerbe

Von Walther Rauschenberger

Mozart war oberdeutscher Abstammung. Die väterlichen Ahnen stammen aus dem bayerischen Schwaben mit Augsburg als Mittelpunkt, dem Geburtsort des Vaters. Diesem Bereich sind auch die mütterlichen Vorfahren Carl Maria von Webers entsprossen, dessen Base die Frau Mozarts wurde. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die väterlichen Ahnen Mozarts, soweit bekannt, aus der Stammesgrenze von Schwaben und Oberbayern hervorgegangen sind: sie sind Schwaben, aber sie stammen aus dem Grenzstrich, der unmittelbar an Oberbayern angrenzt (der Lech ist die Grenze). Wie sehr der Vater Mozarts eine Grenzerscheinung ist, sieht man am deutlichsten daraus, daß schon unter seinen nächsten Vorfahren auch Bayern auftreten: die Urgroßmutter des Vaters, Maria Negeler, stammt aus Lechhausen, das, rechts des Lechs gelegen, bereits dem Oberbayerischen angehört (heute ein Teil Augsburgs). Dazu kommt eine weitere Stammeskreuzung. Der Großvater des Vaters, Christian Sulzer, stammt „von Baaden“. Welches Baden gemeint ist, steht noch nicht einwandfrei fest¹. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für Baden-Baden in der damaligen Markgrafschaft Baden. Dort ist Ende des 17. Jahrhunderts eine Weber-Familie Sulzer nachgewiesen. Ein Philipp Jacob Sultzer (Sulzer), „civis Badensis et textor“ ließ 1694 einen Sohn Joseph taufen. Sein Vater war Johann Jacob Sulzer, der 1692 schon tot war. Dieser war möglicherweise auch der Vater des Christian Sulzer. Da die Kirchenbücher Baden-Badens erst 1689 beginnen (die früheren sind bei der Niederbrennung der Stadt durch die Franzosen 1689

¹ In Baden bei Wien ist der Name Sulzer nicht nachweisbar. Max Fehr behauptet in seinem Gedenkblatt „Mozart in Winterthur“ (Winterthur 1941), S. 8, Christian Sulzer sei aus Baden-Aargau gebürtig, und verweist auf das Winterthurer Wappenbuch.

verbrannt), und da Christian Sulzer schon um 1663 geboren ist (er starb 1744 im 81. Jahre), so ist ein sicherer Nachweis nicht mehr möglich. Auch die Erforschung der Kloster-Akten des Klosters Lichtental bei Baden hat bis jetzt kein Ergebnis gehabt. Die Annahme Max Fehrs², daß Christian Sulzer aus Baden in der Schweiz stamme, findet in den dortigen Kirchenbüchern nicht nur keine Bestätigung, sondern eine Widerlegung: nach Mitteilung des Kath. Stadtpfarramts Baden in der Schweiz vom 7. März 1940 ist der Name Christian Sulzer in den dortigen Pfarrbüchern in der Zeit von 1660—1720 nicht nachweisbar. Es besteht demnach eine erdrückende Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß Christian Sulzer in Baden-Baden oder wenigstens in der Markgrafschaft Baden geboren ist. Der Name Sulzer ist im Lande Baden sehr verbreitet. Erwähnt sei noch, daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Ettlingen bei Baden-Baden ein Sulzer nachweisbar ist³. 1689 ist der Name dort nicht mehr anzutreffen. Auch im Lichtenthaler Protokollbuch vom 15. Februar 1707 ist ein Franz Joseph Sulzer zu finden. Endlich sei erwähnt, daß in Ettlingen eine angesehene Familie Stulzer (Sulzer) seit 1460 nachweisbar ist. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß Ettlingen als Ausgangspunkt für die weitere Forschung angenommen werden kann^{3a}.

Es ist zu vermuten, daß in dem aufsteigenden Ast Sulzer noch mehr Weberfamilien auftreten. Müller von Asow⁴ macht darauf aufmerksam, daß eine Reihe großer Deutscher Weberfamilien unter ihren Ahnen haben,

² E. H. Müller von Asow: Zum 150. Todestage Wolfgang Amadeus Mozarts (Zeitschrift „Familie, Sippe, Volk“, Jg. 7, 1941).

³ Schwarz: Geschichte der Stadt Ettlingen, S. 176, 177. Ich verdanke vorstehende Hinweise Herrn Emil Diemer in Baden-Baden. Vergl. Emil Diemer: „War Mozarts Urgroßvater Sulzer aus Baden-Baden?“ in „Mein Heimatland“ 1941, Nr. 1.

^{3a} Während des Druckes teilt Herr Diemer noch Folgendes mit: Am 13. 2. 1710 wurde nach dem Kirchenbuch der kath. Stiftskirche Baden-Baden einem Heinrich Mozart von seiner Frau Barbara Anna ein Sohn Joseph geboren. Heinrich Mozart war Pächter oder Gutsverwalter im Dienste des Barons Löwenthal. Er starb in Baden-Baden am 23. 10. 1717. Ob Heinrich Mozart mit den Augsburger Mozarts zusammenhängt, ließ sich bis jetzt nicht feststellen.

⁴ A. a. O.

auch Goethe. Da wir zwischen Mozart und Goethe noch mehr Parallelen finden, so sei ausdrücklich darauf hingewiesen. Eine Weberfamilie war auch die Familie des Michael Baur (Ahnentafel 22). Leopold Mozart hat demnach unter seinen nächsten Vorfahren Angehörige dreier deutscher Stämme: Schwaben, Alemannen und Bayern. Diese Tatsache war für seine geistige Eigenart und Bedeutung zweifellos von großem Einfluß. Vor allem ist die Tatsache wichtig, daß mit seinem Großvater Sulzer fremdes Blut aus weiter Ferne nach Augsburg gekommen ist.

Die mütterlichen Vorfahren Mozarts stammen, wie bekannt, aus dem Salzburger Land und zwar zum großen Teil aus Salzburg selbst, dem Geburtsort des Meisters. Aber auch hier sehen wir Beimischung: die Großmutter der Mutter, Magdalena Zachner, stammt aus Kirchheim b. Tittmoning in Oberbayern. Wir finden also Oberbayern unter den Vorfahren des Vaters und der Mutter.

Mozart war demnach, soweit bis jetzt bekannt, schwäbisch-salzburgisch-alemannisch-bayerischer Abstammung. Das bedeutet, daß in den letzten Generationen vor Mozarts Geburt eine sehr starke Blutmischung stattgefunden hat. Diese Tatsache ist von grundlegender Bedeutung für die Entstehung von Mozarts Genie! Wir müssen der Tatsache, daß Mozarts Vater aus dem schwäbischen, seine Mutter dagegen aus dem weit entfernten Salzburger Stamm hervorgegangen ist, die allergrößte Bedeutung beimessen. Wir können mit Bestimmtheit annehmen, daß die väterlichen und mütterlichen Ahnen nicht miteinander verwandt waren, auch nicht in hohen Generationen. Dazu tritt der weitere Umstand, daß mit dem Urgroßvater Christian Sulzer ein weiteres, völlig andersartiges Element hinzukommt. Seine Ahnen sind von den übrigen väterlichen und von den mütterlichen Ahnen räumlich so weit entfernt, daß auch hier eine Verwandtschaft in höheren Generationen so gut wie ausgeschlossen ist. Sämtliche Städte Baden sind sowohl von Augsburg wie von Salzburg sehr weit entfernt.

Eine selbstverständliche Voraussetzung der hier genannten Mischungen ist, daß hochstehende Komponenten miteinander gekreuzt werden,

wenn ein günstiges Resultat entstehen soll. Es handelt sich durchaus nicht um die Vermischung als solche, sondern darum, daß hochwertige Faktoren gekreuzt, und dadurch neue, eigenartige, nie dagewesene Werte erzeugt werden. Solche hochwertigen Elemente liegen aber in deutschen Volksstämmen und Gauen vor. Es kann noch erwähnt werden, daß in Salzburg und Tirol aus der Zeit der Völkerwanderung Reste von G o t e n sitzen geblieben sind, und daß der hohe Kunstsinn, der in diesen Gegenden herrscht, und der besonders in M o z a r t hervortritt, zum Teil auf Reste der Goten zurückgeführt werden kann, die später in Italien und Spanien so hohe künstlerische Kulturen begründet haben. Ostgermanisches Blut ist der ganzen bayerisch-alpenländischen Bevölkerung beigemischt. Es erklärt sich vielleicht daraus die auffallende Tatsache, daß in dieser ganzen Gruppe ein Vorherrschen des künstlerischen Sinnes vor dem wissenschaftlichen zu beobachten ist, während bei den übrigen deutschen Volksstämmen, die alle westgermanischer Abstammung sind, das umgekehrte Verhältnis herrscht. Die Tatsache, daß vorherrschend ostgermanische Stämme in der Renaissance in Italien und Spanien höchste künstlerische Kulturen bei gleichzeitigem relativem Zurücktreten der wissenschaftlichen und besonders der philosophischen Betätigung und Begabung begründet haben, und die Tatsache, daß Gleiches im bayerisch-alpenländischen Raum zu beobachten ist, deutet auf eine nähere Verwandtschaft der genannten Stämme und Völker und auf eine hohe künstlerische Begabung der Ostgermanen hin. — Zu den genannten Tatsachen kommen weitere wichtige Umstände. Augsburg, die Heimat des Vaters, hat eine Reihe bedeutender Künstler hervorgebracht. Die verhältnismäßig große Zahl von Malern und Musikern zeugt von entschieden künstlerischer Begabung des Gaus. Auch einige weniger bekannte Dichter wären zu nennen. Die Tatsache, daß Augsburg an der Grenze zweier, unter sich verschiedenartiger, Volksstämme liegt, mag geniefördernd gewirkt haben. Zu berücksichtigen ist, daß eine große Zahl der Vorfahren Leopold Mozarts aus Augsburg und seiner nächsten Umgebung stammt. Eine Verwandtschaft mit den oben Genannten, auch mit den Holbeins, in höheren Generationen ist deshalb sehr wahrscheinlich, da fast alle Angehörigen eines kleineren Gaus in weiter zurückliegenden Ahnenreihen tausendfach miteinander verwandt

sind, ohne es zu wissen. Erwähnt sei noch, daß in Augsburg ein Maler *Anton Mozart* gelebt hat, der um 1573 geboren und 1624 oder 1628 gestorben ist⁵. Er gehört zwar nicht zu den direkten Vorfahren Mozarts, ist aber in höheren Generationen mit Mozart höchstwahrscheinlich verwandt.

Aber auch Salzburg und das Salzburger Land hat eine Reihe von Künstlern hervorgebracht. Diese sind vermutlich zum Teil in höheren Generationen mit Mozart verwandt, da sie und ihre Ahnen einem ziemlich eng umrissenen Gebiet angehören, das gemeinsame Merkmale aufweist. Sehr charakteristisch ist die Tatsache, daß die genannten Gaue fast nur Künstler und zwar hauptsächlich Maler und Musiker hervorgebracht haben. Im Vergleich dazu treten die anderen Künste, vor allem die Dichtkunst, auch die Architektur, sehr in den Hintergrund. In noch höherem Grade ist dies auf rein denkerischem Gebiet der Fall. Denker, Philosophen, Gelehrte haben die beiden Gaue sehr wenig oder garnicht hervorgebracht. Wir sehen daraus deutlich, wie stark und besonders künstlerisch begabt die Gaue sind, aus denen Mozarts Ahnen stammen. Man kann aus solchen Tatsachen viel mehr ablesen, als es den Anschein hat⁶.

Wie oben bemerkt, sind alle bekannten Vorfahren Mozarts *Oberdeutsche*. Diese Tatsache spricht sich in Mozarts Wesen unverkennbar aus. Mozart ist ein ebenso ausgesprochener *Oberdeutscher*⁷, wie etwa Goethe ein Mitteldeutscher und Moltke ein Norddeutscher gewesen ist. Die oberdeutschen Stämme sind gegenüber den mitteldeutschen und ganz besonders den norddeutschen Stämmen durch größere *Unmittelbarkeit* und *Breite des Gefühlslebens* wie durch größere *Naivität* und ein gewisses Zurücktreten der Abstraktion gekennzeichnet. Alle die genannten Züge finden wir bei Mozart in ausgeprägtestem Maße. Mozart ist ein vorwiegend *naives Genie*. Die *Naivität* in diesem Sinne findet man im Süden Deutschlands erheblich häufiger, als im Norden. Noch mehr gilt

⁵ Vgl. Adolf Buff: Mozarts Augsburger Vorfahren (Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Jg. 18 (1891) S. 3).

⁶ Die vorstehenden Daten sind dem Werk von Kurt Gerlach: *Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volk* (1929) entnommen.

⁷ Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß Mozart in seinem Wesen ausgesprochen *deutsch* war.

dies von der Unmittelbarkeit des Gefühlslebens, die sich bei Mozart in einer ganz ungewöhnlichen Unmittelbarkeit der Konzeption seiner Tonschöpfungen ausspricht. Es ist bekannt, daß er ganze Werke im Kopfe fertig ausdachte, lange mit sich herumtrug und oft in einem Zuge niederschrieb. Es ist wahrscheinlich, daß er vieles, das er sich im Geist ausdachte, nie niedergeschrieben hat, weil er keine Zeit hatte oder die Mühe der Niederschrift scheute. Bei Tag und bei Nacht, wo er stand und ging, verfolgte ihn eine erdrückende Fülle musikalischer Gesichte⁸. Während Beethoven sich den einzelnen Einfall sofort notiert und in intensiver Gedankenarbeit aus solchen Einfällen in längeren Zeiträumen größere Werke formt, gestalten sich bei Mozart die musikalischen Einfälle rascher und unwillkürlicher zum fertigen Werke, wobei ihm sein phänomenales musikalisches Gedächtnis die unentbehrlichen Dienste leistet. Bei aller Einzigartigkeit beider Erscheinungen spricht sich in Beethovens Arbeitsweise eine mehr nördliche, bei Mozart eine mehr südliche Art des Schaffens aus.

Der größeren Unmittelbarkeit entspricht eine größere Unbewußtheit der ganzen Persönlichkeit wie ihres Schaffens. Man sieht in Mozart mit Recht das Urbild des Genies. Diese Ansicht ist wesentlich durch die starke Unbewußtheit seines Schaffens bedingt.

Innerhalb der gesamt-süddeutschen Art tritt aber ein Gegensatz auf, der für Mozarts Persönlichkeit und Kunst besonders bedeutsam geworden ist. Der Vater ist im wesentlichen schwäbisch-alemannischer, die Mutter dagegen salzburgisch-alpenländischer Abstammung. Der schwäbische Stamm ist im allgemeinen ernster, schwerblütiger und grüblerischer als der bayerisch-alpenländische, der mehr zu heiterer Lebensauffassung neigt. Merkwürdigerweise finden wir den genannten Unterschied in den Eltern Mozarts in ausgesprochener Weise verkörpert. Der Vater, Leopold Mozart, war von ernster Lebensauffassung, grüblerisch, schwerblütig, peinlich genau, mißtrauisch, eine Pflicht- und Willensnatur, dabei bigott und autokratisch⁹. Die Mutter, Anna Maria Pertl, dagegen hatte eine viel lässigere und heitere

⁸ Vgl. Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik, Bd. 2, S. 435.

⁹ Vgl. H. F. Hoffmann: Erbpsychologie der Höchstbegabungen (Handbuch der Erbbiologie Bd. 5, 1939, S. 682).

Lebensauffassung, verbunden mit hellem Verstand und Neigung zum Derbkomischen — eine Eigenschaft, die man im Salzburger Volksschlag nicht selten findet und die von der Mutter auf den Sohn vererbt worden ist. Auch nach vielen anderen Richtungen ist Mozart der Mutter nachgeschlagen, vor allem in seiner von Natur durchaus heiteren Lebensauffassung. Aber der Ernst, die Tiefe und der schöpferische Drang stammten überwiegend vom Vater. In Mozart hat sich schwäbischer Tiefsinn und heitere Lebensfreudigkeit und Leichtigkeit des Salzburgers in einer unnachahmlichen Weise verbunden. Mozart ist eines der großartigsten Beispiele einer glücklichen Stammeskreuzung. Diese Kreuzung zwischen dem Schwäbisch-Alemannischen und Bayerisch-Alpenländischen ist umso bemerkenswerter, als sie sonst in genialen Persönlichkeiten selten vorkommt (schwäbisch-fränkische, fränkisch-thüringische, thüringisch-obersächsische Mischungen sind bei Genies viel häufiger). Die hohe musikalische Begabung des bayerisch-donau-alpenländischen Volkstammes ist allbekannt. Hervorgehoben sei der starke Anteil des Schwäbischen an Mozart, weil diesem Volkstamm nach einer weitverbreiteten Ansicht schöpferische Begabung in der Tonkunst häufig abgesprochen wird. Diese Ansicht wird durch Mozart widerlegt, an dem der Vater stark beteiligt ist. Sie wird ferner durch die Tatsache als unhaltbar erwiesen, daß Carl Maria von Weber, Ludwig Senfl, Reinken, Konradin Kreutzer, Silcher, Raff, Rheinberger, Muffat, Sixt ganz, Johann Jakob Froberger, einer der bedeutendsten Vorgänger Bachs, zur Hälfte alemannisch-schwäbischer Abstammung sind¹⁰.

Die Verteilung der Charaktereigenschaften zwischen Vater und Mutter erinnert etwas an die entsprechende bei Goethe: Der Vater ist in beiden Fällen durch Charakterfestigkeit, Ernst, Gründlichkeit, peinliche Genauigkeit und Schwerblütigkeit, die Mutter durch Heiterkeit, hellen Verstand, Güte und freiere Lebensauffassung gekennzeichnet. Und in der Tat steht Goethe unter allen deutschen Genies Mozart am nächsten: In beiden Fällen hat sich das deutsche Volk gleichsam selbst übertroffen!

¹⁰ Vgl. den Aufsatz des Verfassers: Schwaben und die Tonkunst (Zeitschrift „Schwaben“ Jg. 1941, Juni-Heft).

Wir werden finden, daß sie sich auch in rassischer Hinsicht ähnlich sind. Es ist sehr bezeichnend, daß Goethe, so oft er vom Genie spricht, mit Vorliebe Mozart nennt, besonders in den Gesprächen mit Eckermann: „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Willen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen läßt.“ Mozart erschien Goethe als ein Gefäß, in dem göttliche Schöpferkräfte walteten. Ein anderes Mal sagt Goethe: „Denn was ist auch Genie anders, als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in Ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.“

Die genannte Verteilung der Eigenschaften, wie sie bei Mozarts und Goethes Eltern vorliegen, scheint bei Genies häufiger vorzukommen. Sie lag in etwas abgewandelter Form auch bei den Eltern Schopenhauers, Händels, Friedrichs des Großen, Schuberts u. a. vor. Auf alle Fälle ist Charakterfestigkeit, Kraft, Fleiß, Gründlichkeit auf Seiten des Vaters oder wenigstens des väterlichen Großvaters eines Genies so oft anzutreffen, daß wir darin beinahe eine Vorbedingung der Genieentstehung erblicken müssen, zumal mit den genannten Eigenschaften in den meisten Fällen ein gesellschaftlicher Aufstieg der Familie und ein besseres Fortkommen des jungen Genies verbunden ist.

Die wohl wichtigste Voraussetzung von Mozarts Genie aber ist die große, in vieler Hinsicht polare Verschiedenheit der Eltern als solche (und eine dementsprechende Ergänzung ihrer Eigenschaften). Die Gegensätzlichkeit der Wesensart von Vater und Mutter war die Bedingung seines Genies. Begabte Durchschnittsmenschen und Talente gehen aus Ehen gleichgerichteter Menschen hervor. Der große Mensch dagegen muß Gegensätze und die Möglichkeit ihres Ausgleichs in sich tragen. Diese sind meist durch eine Gegensätzlichkeit der elterlichen Charaktere bedingt. Wir finden diese bei fast allen großen Genies: Lionardo, Michelangelo, Shakespeare, Beethoven, Goethe, Mozart, Napoleon, Schopenhauer, Friedrich

dem Großen, Nietzsche, Händel, Bismarck, Byron, Richard Wagner und vielen anderen.

Hinsichtlich der musikalischen und ganz besonders der schöpferischen Begabung spielt die väterliche Erbmasse eine sehr große Rolle. Dies geht schon daraus hervor, daß die Väter von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Liszt, Lortzing, Reger, Richard Strauß, Hugo Wolf, Brahms, Puccini, Pfitzner, Loewe, Johann Strauß, Rossini, Cherubini, Bocherini, Marschner, Nicolai, Bizet, Vivaldi, Rameau, Lully, Lotti, Bellini, Auber und vieler anderer Ton-dichter entweder Berufsmusiker oder hochmusikalisch waren und in ihrer freien Zeit sich mit der Tonkunst beschäftigten, während wir bei Dichtern eine entsprechende Erscheinung nie oder höchst selten finden¹¹.

Die musikalische Begabung vererbt sich stärker als irgendeine andere Begabung. „Der Anteil der aktiv musikalischen Väter unserer hochbegabten Musiker steigt bis auf 73⁰/₀, die ihrer Geschwister auf 40,5⁰/₀, die ihrer Kinder auf 36⁰/₀ und läßt die musikalische Begabung als die mit größter Durchschlagskraft sich vererbende, ja vielleicht auch am ehesten an Dominanz gemahnende Talentenlage erscheinen“¹². Wir dürfen uns unter diesen Umständen nicht wundern, daß das Gesagte auch bei Mozart zutrifft. Hans Joachim Moser¹³ schreibt über Leopold Mozart: „Er war einer der gebildetsten Musiker seiner Zeit . . ., von erstaunlicher musikalischer Belesenheit, dabei ein sehr talentierter Komponist, dessen schnurrige Orchesterspässe (Bauernhochzeit, Jagdsinfonie, Schlittenfahrt) unter Zuhilfenahme von Radleier, Dudelsack, Schwegelpfeife, Alphorn, von Pistolenschüssen, Händeklatschen, Pfeifen, Johlen, Bellen sichtlich im Studentenhumor des Augsburger Tafelkonfekts wurzeln. Seine Klaviersonaten folgen D. Scarlattis Spielweise bei Ph. Em. Bachscher Dreisätzigkeit, hochwertig sind seine Divertimenti für Streichtrio ohne Continuo. Seine Sinfonien

¹¹ Die dichterische Begabung vererbt sich weniger stark und mehr von seiten der Mutter.

¹² A. J u d a : Vererbung von Talenten in den Familien höchstbegabter Künstler („Die Umschau“, Jg. 46, 1942, S. 34).

¹³ Geschichte der deutschen Musik, Bd. 2, S. 336 f.

scheiden sich deutlich in solche mit und ohne Generalbaß, Suitenelemente wirken noch stark am Aufbau mit. Eine fabelhafte Charakterleistung war es, daß er seit dem künstlerischen Erwachen des genialen Sohnes fast völlig auf eigenes Schaffen verzichtete, um nur dessen Vater und Mentor zu sein.“

Wir sehen, wie viel Mozart seinem Vater durch Vererbung und Erziehung zum Künstler verdankte! Bemerkenswert ist, daß auch der Vater einen ausgesprochenen Sinn für Komik und Humor hatte, der von beiden Eltern in so reichem Maß auf Mozart vererbt worden ist und sich in seinen Opern und seinen Briefen ausspricht.

Das wichtigste Ergebnis der neueren Forschungen ist der Nachweis einer starken musikalischen Begabung auch in der mütterlichen Ahnenreihe¹⁴, d. h. einer zweifellos wertvollen Erbmasse auch von dieser Seite. Bei der unvergleichlichen Begabung Mozarts war dies an sich äußerst wahrscheinlich. Es kann als sicher angenommen werden, daß Mozarts Mutter sehr musikalisch war, wenn wir auch von einer Betätigung in dieser Richtung nichts wissen. Ihre Briefe beweisen, daß sie ein gesundes musikalisches Urteil hatte. Wir wissen ferner, daß ihr Vater, Wolfgang Nikolaus Pertl, hochmusikalisch war, sich dichterisch betätigte, als Bassist bei den Jahresschlußspielen der Universität Salzburg mitwirkte, Musikus und Präbendist (d. h. Lehrer) an der Klosterschule zu St. Peter war und auch als Schauspieler mit anderen Studenten auftrat. Er widmete sich nach seinem Universitätsstudium der Beamtenlaufbahn und wurde 1712 wirklicher Hofkammersekretär in Salzburg. 1715 erkrankte er schwer (wahrscheinlich an Typhus) und war auch geistig verwirrt; er wurde 1716 Pfleger in Hüttenstein, 1720 in St. Gilgen, wo Mozarts Mutter geboren ist. Sein Neffe Joseph Benedikt Pertl war „Mitamtierer“ beim landschaftlichen Bauamt und dessen Bruder Georg Kajetan Pertl sogar wirklicher geheimer Hofkammersekretär in Salzburg. Eine Schwester von beiden war die Frau des Bildhauers Georg Meyer. Ein anderer Neffe des Großvaters, Leopold Nikolaus Göppinger, war „Pflegschiffschreiber“, dessen

¹⁴ Vgl. Erich Schenk: Mozarts mütterliche Familie, Bericht der musikwissenschaftlichen Tagung, Salzburg 1931, S. 45 ff.; derselbe: Mozarts Salzburger Ahnen, Mozart-Jahrbuch, 3. Jg., S. 80 ff.

Bruder Anton Göppinger Bauegenschreiber. Wolfgang Nikolaus Pertl wird ein „redlich und ehrlicher Mann“, seine Frau „eine gehorsambe, kluge Hauswirthin“ genannt. Diese Eva Rosine, geb. Altmann, die Großmutter Mozarts, war die Tochter des Kirchenmusikers Bartholomäus Altmann. Wir sehen hier also einen weiteren Musiker unter den Ahnen Mozarts. Durch ihn und seinen Schwiegersohn wird die Beziehung Mozarts zur altsalzburgischen Musikkultur mit ziemlicher Sicherheit erwiesen. Weitere Musiker treten weder unter den Mozartischen noch Pertlschen Seitenverwandten auf. Doch muß erwähnt werden, daß die Seitenverwandte (Nachkusine Mozarts) Maria Anna Schmidpichler einen Hofmusiker, den Hof-Violettisten Lorenz Schmid, der seinerseits Sohn eines Domchoralisten war, und ein anderer Seitenverwandter (Nachvetter Mozarts) Franz Lorenz Göppinger Maria Barbara Patzeller, die Tochter eines Organisten, geheiratet hat¹⁵. Eine ganz ähnliche Erscheinung finden wir auch unter den Seitenverwandten Beethovens im Aste Westorff. Da musikalische Menschen und besonders Musiker erfahrungsgemäß meistens musikalische Menschen heiraten, so darf aus der Wahl der Ehegatten bei den genannten Seitenverwandten auf musikalische Begabung geschlossen werden, die schon an sich wahrscheinlich ist. Allerdings muß erwähnt werden, daß unter den Seitenverwandten Mozarts auch geistige Erkrankungen sich finden. Die Enkelin und Urenkelin seiner Schwester, Henriette und Bertha Forschter, starben nach langem Siechtum an dementia senilis in der Landesirrenanstalt Feldhof bei Graz. Die Nachkusine Euphrosine Schmidpichler (Schwester der oben Genannten) litt anscheinend an Schwachsinn. Beim Großvater Mozarts trat während einer schweren Erkrankung an Typhus vorübergehend starke geistige Verwirrung auf, sodaß wir annehmen müssen, daß an der Erkrankung der genannten Seitenverwandten die Pertlsche Erbmasse beteiligt ist.

Wir finden also in der Sippe Mozarts — wie bei manchen anderen Genies — auch seelische Abnormitäten. —

Unter den Vorfahren Mozarts finden sich neben den bereits genannten Musikern hauptsächlich Handwerker. Der Urgroßvater David Mo-

¹⁵ Vgl. Müller von Asow a. a. O.

¹⁶ Vgl. Müller von Asow a. a. O.

zart und der Urgroßvater Franz Mozart sind Maurermeister, ebenso die Brüder des Urgroßvaters Daniel und Hans Georg Mozart, der wie sein Vater zeitweise Vorgeher (Vorstand) der Innung war. Dieser Hans Georg Mozart kam mit Kollegen öfter in Zwistigkeiten und hatte mit ihnen langwierige Fehden auszufechten, die uns aus Eingaben an den Rat der freien Reichsstadt Augsburg bekannt sind. Er war ein streitbarer, sehr aktiver, etwas heißblütiger Mann. Er war der weitaus bedeutendere unter den beiden Brüdern. Es wird von ihm berichtet, daß er viele schöne Kirchen, Schlösser, Klöster und Privathäuser gebaut habe¹⁷. Man darf sich also in ihm nicht einen Maurer im heutigen Sinne vorstellen, sondern vielmehr einen Baumeister. Daß er kein direkter Vorfahr Mozarts war, ist biologisch betrachtet gleichgültig: die Geschwister von direkten Vorfahren stehen diesen erbgeschichtlich gleich, da an ihnen sehr oft Merkmale auftreten, die in den direkten Vorfahren latent bleiben. Wir müssen in Johann Georg Mozart einen künstlerisch begabten Mann erblicken. Sehr charakteristisch ist auch sein ausgesprochen aktives Temperament, das auch bei anderen väterlichen Ahnen und beim Vater Mozarts auftritt.

Während die genannten Vorfahren und Seitenverwandten das Maurergewerbe ausgeübt hatten, wurde der Großvater Johann Georg Mozart Buchbindermeister. Dieses Gewerbe pflanzte sich auf zwei seiner Söhne Franz Aloys und Josef Ignaz Mozart, auf einen Enkel und einen Urenkel fort. Der Großvater heiratete in erster Ehe die Witwe eines Buchbinders Anna Maria Peter, verw. Banneger. Dadurch kam das Buchbinder-gewerbe in die Familie¹⁸. Knapp zwei Monate nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete Johann Georg Mozart Annamaria Sulzer, die (wie oben bemerkt) aus einer Weberfamilie stammte und die Großmutter Mozarts wurde. Sie hatte als Hauseigentümerin mehrmals Händel mit den angrenzenden Hausbesitzern. Im Jahre 1756 führte sie beim Rat der Stadt Klage gegen das Pfllegeamt. Die Eingaben müssen arge Ausfälle gegen die Deputierten zur Oberpflege enthalten haben, denn der Rat entschied am 14. September 1756: „Auf der verordneten Herren an die Oberpflege

¹⁷ Adolf Buff a. a. O.

¹⁸ Johann Georg Mozart bekleidete öfter das Amt eines geschworenen Meisters, dem die gesamte Leitung der Zunftangelegenheiten oblag.

Vorstellung . . . in Sachen Anna Maria Mozhardtin, verwittibten Buchbinderin . . . wird hiermit . . . gedachte Mozhardtin ohneweiteres mit ihren nichtigen und ohngegründeten Beschwerde[n] ab — und zur Ruhe, ihr Schriftensteller Hr. Licentiat Bach zumahlen — dem sein unbescheidenes, anzüglisches und mit so villen durchaus unerfindlich und ohnverschamten imputatis gegen sie, verordnete Herren an die Oberpflege angefülltes Schreibwerk Alles Obrigkeitlichen Ernste verwiesen wird — zu hinkünftig mehrerer Bescheidenheit . . . um so mehr angewiesen, damit man widrigenfalls nicht bemüssiget werden möchte, zur Erhalt und Herstellung der Gerichtszucht schärpfere Mittel sich derselben ohnnachlässig zu bedienen¹⁹. Wir sehen also hier eine weitere streibare, offenbar etwas leidenschaftliche Persönlichkeit unter den nächsten Vorfahren des Meisters. Der Unterschied zwischen den näheren väterlichen und mütterlichen Ahnen tritt klar zu Tage: die väterlichen Ahnen sind aktiver, streitbarer, leidenschaftlicher, dämonischer als die nächsten mütterlichen Ahnen, die passiver, gehorsamer, von größerer Herzengüte und lässiger²⁰ sind, wie es auch in den Charakteren des Vaters und der Mutter hervortritt. Mozart selbst ist offensichtlich in Charakter und Temperament viel mehr in die mütterliche Ahnenreihe geschlagen. Aber man darf den Einfluß der väterlichen Ahnenreihe nicht unterschätzen. Die Leidenschaft, das Dämonische, die Gewalt der musikalischen Charakteristik, der unermüdliche Schaffensdrang und das Streben zum Höchsten sind vom Vater und seiner Ahnenreihe vererbt.

Die meisten der bis jetzt bekannten Ahnen gehören dem Handwerkerstand an. Es tritt neben den bereits genannten Berufen noch der Beruf des Tuchmachers und Hofkutschers auf. Zahlreiche Linien führen indessen auf das Land in ganz kleine Orte (so die Ahnen 9, 13, 16, 25). Es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Vorfahren in Oberrhein, Kirchheim, Pfersee, Lamprechtshausen größtenteils Bauern

¹⁹ Adolf Buff a. a. O.

²⁰ Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik, 2. Aufl., Bd. 2, S. 124: „1747 heiratete er (Leopold Mozart) Anna Maria Pertl, die ihrem Sohn den echt Salzburger Sinn für derbe Komik vererben sollte, eine gute, etwas lässige Frau, die es mit ihrem pedantisch mißtrauischen Mann nicht immer leicht hatte.“

waren, einige wohl auch Handwerker, die nebenher Landwirtschaft trieben. Diese Tatsache ist für das Genie Mozarts von allergrößter Bedeutung. Wir finden bei fast allen großen, weltbewegenden, ganz besonders aber bei sog. naiven Genies unter den näheren Vorfahren Männer und Frauen aus dem Volke und Landbewohner. Diese bringen dem Genie die unentbehrlichen Instinkte, die unverfälschten Gefühle, die Kraft und die Naivität, die nur das ländliche Volk hat. Jedes wirkliche Genie hat Naturnähe. Genies werden höchst selten in Großstädten, fast nie in Weltstädten geboren. — Mozart hatte zahlreiche ländliche Vorfahren. Er hat auch darin Ähnlichkeit mit Goethe, dessen väterliche Vorfahren von der 4. Ahnenreihe ab größtenteils, von der 5. Ahnenreihe ab wohl ausschließlich Landbewohner (Bauern und Kleinhandwerker mit Landwirtschaftsbetrieb) waren. (Erinnert sei auch an Leonardo da Vinci, dessen Vater den gebildeten Ständen angehörte, während die Mutter ein Mädchen vom Land war.) Bei Mozart, dessen Schöpferkraft ganz unfassbar groß war, ist der Anteil des rein ländlichen Blutes ganz besonders bedeutsam. —

Man hat für Höchstbegabungen von einem Gesetz des Brennpunktes oder des Knotenpunktes der Vererbung gesprochen (Lange - Eichbaum)²¹:

„Je schärfer, d. h. ungewöhnlicher überdurchschnittlich sich eine bestimmte Wesensart in einem Probanden ausprägt, desto häufiger findet sich gleiche oder ähnliche Wesensart im engeren Verwandtschaftskreis . . . In der direkten Erbfolge muß von den Voreltern zum Probanden hin eine Kumulation (Häufung) von Erbmassen stattfinden, die zum Aufbau der betreffenden Wesensart erforderlich sind. In der Deszendenz des Probanden zeigt sich dann eine allmähliche Dispersion (Zerstreuung) der Erbmassen, die in Form eines biologischen Ausgleiches allmählich wieder zur Mittellage des natürlichen Durchschnitts zurückführt.“

Wenn wir daraufhin Mozarts Vorfahren und Seitenverwandte betrachten, so finden wir in der Schwester, dem „Nannerl“ — gleich Mozart ein Wunderkind, wenn auch ohne Schöpferkraft —, ein Beleg

²¹ H. F. Hoffmann: Erbpsychologie der Höchstbegabungen (Handbuch der Erbbiologie des Menschen, Bd. 5, Teil I, S. 680).

dafür, wie stark die musikalische Begabung gewesen sein muß, die in beiden Ahnenreihen, der väterlichen und mütterlichen, lag. Wir zitieren eine Äußerung Leopold Mozarts: „Genug ist es, daß mein Mädels eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre alt, und daß der großmächtige Wolfgang kurz zu sagen Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Mann von 40 Jahren fordern kann“²².

Wir haben im Vater eine weit überdurchschnittlich begabte Persönlichkeit, sogar einen nicht unbedeutenden Komponisten, im mütterlichen Großvater und einem Urgroßvater musikalische Persönlichkeiten kennen gelernt und müssen Gleiches auch von der Mutter annehmen. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß all dies das Genie Mozart zwar begreiflicher macht, aber noch nicht hinreichend erklärt. Denn ähnliche Fälle liegen auch anderwärts vor, ohne daß es zur Geniebildung kommt. Vor allem haben die Geschwister eines Genies genau dieselbe Ahnentafel wie dieses, und haben trotzdem in vielen Fällen garnichts Geniales an sich. Beethovens Brüder waren gewöhnliche Durchschnittsmenschen.

Wir müssen deshalb annehmen, daß nicht nur die Ahnentafel, sondern auch die konkreten Keimzellen (Same und Ei) eine große Rolle bei der Entstehung des Menschen spielen, so auch beim Genie. In jeder väterlichen und mütterlichen Keimzelle sind die Anlagen der Vorfahren anders gemischt. Sehr viel, ja Entscheidendes hängt nun davon ab, welche Anlagen in der konkreten einmaligen Keimzelle enthalten sind, und ferner, wie die in einer bestimmten Keimzelle enthaltenen Anlagen mit den Anlagen der anderen (väterlichen bzw. mütterlichen) Keimzelle zusammenstimmen. Hier sind unendliche Möglichkeiten und Variationen bei gleicher Ahnentafel möglich. Bei einem Genie müssen die beiderseitigen Anlagen sich ergänzen. Dabei muß noch ganz besonders darauf hingewiesen werden, daß bei der Entstehung einer Individualität nicht eine einfache Summierung der elterlichen Anlagen stattfindet, sondern daß etwas Neues, Niedagewesenes entsteht. Die beiderseitigen An-

²² Leopold Mozart an L. Hagenauer. (London 8. Juni 1764), vgl. Ludwig Schiedermaier: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie (München 1914), IV. S. 237 f.

lagen durchdringen sich gegenseitig völlig, und es entsteht eine neue Individualität, deren Wesen sich im voraus aus den Anlagen der konkreten Keimzellen auch dann nicht berechnen ließe, wenn wir diese in allen Einzelheiten kennen würden. „Zeugung ist gleichsam ein Schöpfungsakt, der durch Verschmelzung der väterlichen Samenzelle mit der mütterlichen Eizelle zustande kommt. Es wird dadurch etwas Neuartiges geschaffen, das in gleicher Form nie da war und nie mehr sein wird. . .“ „Der Vorgang der Vererbung ist nicht nur reine Kombinationsrechnung. Erbteil der Mutter und Erbteil des Vaters erfahren eine Synthese, welche beide Anlagenkomplexe zu einer neuartigen höchst individuellen Einheit (Ganzheit) zusammenfügt“²³.

Es muß aber beim Genie wohl noch ein weiterer Umstand hinzukommen. Die einzelnen Keimzellen eines Lebewesens sind verschieden vollkommen entwickelt²⁴, wie man dies an den Blättern und Blüten eines jeden Baumes beobachten kann. Wir müssen annehmen, daß die bei der Entstehung des Genies zur Befruchtung kommenden Keimzellen eine besonders vollkommene, feine und kräftige Ausbildung erfahren haben, besonders hinsichtlich der Teile, in denen Gehirn und Nervensystem präformiert sind. Jedes Genie muß deshalb als ein Zufallstreffer, als ein Glückstreffer seltenster Art angesehen werden, nämlich darin, daß gerade diese konkrete väterliche mit dieser konkreten mütterlichen Keimzelle zusammengetroffen ist. Neben der Vollkommenheit und Feinheit der konkreten Keimzellen mögen auch der gesundheitliche Zustand des elterlichen Organismus zur Zeit der Zeugung und des mütterlichen Organismus während der Schwangerschaft und noch andere, uns unbekanntere Umstände eine Rolle spielen.

Es ist durchaus möglich, daß bei dem einen Genie der eine, bei einem anderen der andere der bisher genannten Punkte eine vorherrschende Rolle spielt. Man kann sich z. B. ganz gut denken, daß es bei Johann Sebastian Bach die Vererbung war, weil in seiner Familie eine ganze Reihe großer Talente aufgetreten ist, die zum Teil die Geniegrenze erreicht haben (z. B.

²³ Hoffmann a. a. O. (Handbuch der Erbbiologie, Bd. 5, Teil 1, S. 670).

²⁴ Vgl. Stockard, Charles: Die körperliche Grundlage der Persönlichkeit. 1922, S. 69 ff., 105.

Johann Christoph Bach † 1703), und weil unter seinen Nachkommen sehr bedeutende Talente aufgetreten sind, die wieder der Geniegrenze sehr nahe kamen (Joh. Christian und Friedemann Bach). Bei einem Genie dagegen, das völlig einsam in seiner Familie steht, wie *Beethoven*, oder das die anderen Glieder seiner Familie so hoch überragt, wie *Mozart* oder *Goethe*, werden wir die Vererbung allein für die Erklärung ihrer Genialität als unzureichend ansehen und annehmen müssen, daß die zuletzt genannten und andere, uns vielleicht noch unbekannte Ursachen bei der Entstehung ihres Genies in stärkerem Maße mitgesprochen haben. Das wird auch dadurch wahrscheinlich gemacht, daß wir bei *Mozarts Söhnen* einen sehr starken Abfall der Begabung im Vergleich zu ihrem Vater sehen. Von den beiden Söhnen ist nur einer Musiker geworden. Er hat zwar Kompositionen hinterlassen, die aber ziemlich unbedeutend sind. Dies ist um so auffallender, als die Frau Mozarts der musikbegabten Familie *Weber* angehörte. Allerdings war sie die am wenigsten begabte der Schwestern *Weber*, und es mag sich bei ihr die Stammsche Erbmasse ihrer Mutter stärker geltend gemacht haben. Trotzdem ist der jähe Abfall in der Begabung der Söhne auffallend und spricht für singuläre Ursachen bei der Entstehung des Genies ihres Vaters.

Man muß beim Genie, wie bei jedem Menschen, den *Umwelteinflüssen* und der *Erziehung* neben den ererbten Anlagen eine große Bedeutung beimessen. Bei *keinem* Genie spielten diese Einflüsse eine so große Rolle wie bei *Mozart*. Er war wie wenige Menschen von einer ganz ungewöhnlichen Fähigkeit, von Umweltseinflüssen beeindruckt zu werden, von einer fast weiblichen Empfänglichkeit (auch darin *Goethe* verwandt), ohne die sein spielendes Erlernen aller Instrumente und seine Frühreife nicht möglich waren. Daß unter diesen Umständen die weise, sachverständige und selbstlose Führung und Erziehung *Leopold Mozarts* für den Sohn von nicht zu ermessender Bedeutung war, liegt auf der Hand²⁵.

Mozart hat von Seiten der Mutter nicht allzuviel Kraft und Gesund-

²⁵ Bezeichnend ist eine Äußerung Mozarts über seinen Vater: „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch und bei dem bleibe ich auch noch.“

heit geerbt. Von der schweren Krankheit des Großvaters Pertl haben wir oben berichtet; er starb früh und unerwartet und ließ seine Familie in engen Verhältnissen zurück. Ihr war „nichts als die Armuth geblieben“. Von den drei Töchtern starb die älteste kurz nach der Geburt, die zweite mit 9 Jahren, die dritte, Mozarts Mutter, war viel krank. In einer Befürwortung eines Gesuches durch das Hofzählamt ist die Rede von „der immerdar kranken Töchter von 14 Jahr“.

Von ihrer Mutter Eva Rosina, geb. Altmann, († 1755) heißt es schon 1773, daß sie „immerdar unbässlich“ sei und daß sie „wegen defectuosen augen mit der Handarbeit nichts verdienen“ könne²⁶. Unter diesen Umständen dürfen wir uns nicht wundern, daß Mozarts Konstitution nicht allzustark war und sich früh erschöpft hat. Wie wenig fest er im Leben stand und wie vertraut er mit dem Gedanken des Todes war, geht aus einem Brief hervor, den er am 4. April 1787, also mit 31 Jahren, an seinen Vater kurz vor dessen Tod schrieb: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes . . . Ich lege mich nie zu Bett, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung ich auch bin) den andern Tag nicht mehr sein werde — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre“²⁷. Diese Briefstelle eröffnet uns einen Einblick in die Lebensstimmung, in der Mozart während seiner eigentlichen Meisterjahre sich befand.

²⁶ Erich Schenk: Mozarts Salzburger Vorfahren, a. a. O., S. 92. Die Krankheit von Mozarts Mutter und Großmutter mag zum Teil ihre Ursache in der durch ihre Armut bedingten Unterernährung gehabt haben. Die Tatsache, daß sie krank und schwächlich waren, wird aber dadurch nicht aufgehoben. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß 5 Geschwister und 4 Kinder Mozarts bald nach der Geburt starben. — Merkwürdigerweise war Ähnliches bei Goethe der Fall. Er verlor 4 Geschwister und 4 Kinder. Die Angabe Hans Joachim Mosers (a. a. O. S. 424), daß Mozart und seine Schwester die einzigen Kinder gewesen seien, beruht auf einem Irrtum.

²⁷ Schieder mair a. a. O. II, S. 277.

Menschen, denen ein kurzes Leben beschieden ist, tun dies dadurch kund, daß sie schneller leben als andere. Sie fühlen instinktiv, daß sie sich eilen müssen, um alles das zu vollenden, was andere in einem langen Leben durchführen. Diese Schnellebigen sind durch eine besondere Leichtigkeit des Schaffens gekennzeichnet. Zu ihnen gehörte offensichtlich Mozart. Schon die Wunderkindschaft Mozarts hat etwas Rätselhaftes, fast Beängstigendes. Er lernte in Wochen, wozu andere Jahre benötigen. Mit ebenso unheimlicher Schnelligkeit entwickelt sich seine Meisterschaft, die von der „Entführung aus dem Serail“ nur neun Jahre umspannt! Ähnliches sehen wir bei Schubert, Raffael, Giorgione. Die Werke dieser Frühvollendeten tragen ein besonders geniales Gepräge. Sie sind die eigentlichen Götterlieblinge. Eine Überfülle des Lichtes drängt sich in den kürzesten Zeitraum zusammen. Eine sublimen Leichtigkeit ist diesen Genien eigen, und sie vertreten merkwürdigerweise alle das reinste Schönheitsprinzip in ihrer Kunst.

Mozart war das siebente (jüngste) Kind seiner Eltern, von denen, wie bemerkt, nur er selbst und seine Schwester groß wurden. Es ist eine auffallende Tatsache, daß eine große Zahl musikalischer Genies spätgeborene Kinder ihrer Eltern waren: Schumann war das fünfte, Telemann und Froberger das sechste, Mozart das siebente, Johann Sebastian Bach das achte, Richard Wagner das neunte, Cherubini das zehnte, Schubert und Loewe gar das zwölfte Kind! Derartige Erscheinungen kommen auf anderen Gebieten nicht vor. Ihre biologische Ursache zu erforschen, wäre eine dankenswerte Aufgabe. Die kinderreiche Familie hat auf keinem Gebiet eine so große Bedeutung für die Entstehung des Genies, wie in der Tonkunst.

Eichenauer²⁸ sagt von Mozart: „In der anscheinend mühelosen Verschmelzung des Vielfältigsten, oft Widersprechendsten, bleibt Mozart nun doch einmal in der Musikgeschichte ein schönes Wunder — und das Wunder hat es an sich, daß es sich dem Zugriff des deutenden Verstandes lächelnd entzieht.“ Dies vorausgeschickt wollen wir versuchen, Mozart nach einzelnen Seiten rassistisch zu betrachten, in dem Bewußtsein, daß durch das Einzigartige seiner Persönlichkeit nicht erschöpft werden kann.

²⁸ Richard Eichenauer: Musik und Rasse.

Mozart hatte blonde Haare, blaue Augen, eine ziemlich große, vorspringende Nase, einen dicken Kopf, steile gewölbte Stirne, fleischige Hände und war von sehr kleiner Gestalt. Mozarts Vater hatte n o r d i s c h - d i n a r i s c h e Züge mit leichtem alpinem Einschlag. Anscheinend hatte er helle Augen, war aber sonst in den Farben ziemlich dunkel. Die Mutter hatte d i n a r i s c h - n o r d i s c h e Züge mit anscheinend ziemlich hellen Farben. Ein Jugendbildnis der Mutter²⁹ zeigt einen m e d i t e r r a n e n Einschlag und ist von ihrem Altersbild sehr verschieden. Einen noch erheblich stärkeren mittelländischen Einschlag zeigen die Bilder der beiden Söhne Mozarts, besonders des jüngsten, Franz Xaver Wolfgang Amadeus (bei diesen verstärkt durch ihre etwas mediterran aussehende Mutter Konstanze). Die Schwester Mozarts hatte n o r d i s c h - d i n a r i s c h e Züge, anscheinend mit hellen Farben (die einzelnen Bilder weichen stark voneinander ab.)

Mozart selbst war in seiner äußeren Erscheinung vorwiegend n o r d i s c h - d i n a r i s c h wie seine nächsten Verwandten. Ein alpiner Einschlag ist bei der Form des Kopfes und der Hände und der kleinen Gestalt wahrscheinlich. Doch kann die Kleinheit seines Wuchses auch von einem mediterranen Einschlag herrühren.

Vom Seelischen ist folgendes zu sagen: als n o r d i s c h möchte man an Mozart die T i e f e und E r h a b e n h e i t seiner größten Werke ansehen, die manchem Hörer neben ihrer vollendeten Schönheit nicht zu vollem Bewußtsein kommt. Es ist schwer, in düsteren Farben und Stimmungen erhaben zu sein, aber doch leichter als in Schönheit und Heiterkeit. Man stößt, besonders bei Deutschen, oft auf die Auffassung, daß nur das Ernste oder gar Düstere großartig sein könne. Es gibt Werke von Mozart, die an Großartigkeit Werke Beethovens durchaus erreichen.

In dem „Glück- und Freudebild“, in dem, was man eigentlich unter „Mozart“ versteht, tritt uns die d i n a r i s c h e Seite seines Wesens entgegen. Auf dinarischen Einschlag, der im Wachsmedaillon P o s c h s so unverkennbar hervortritt, deutet auf seelischem Gebiet Mozarts Zug zum D e r b - K o m i s c h e n , seine Begabung für die Erfassung des C h a r a k -

²⁹ Von Langenhöfel gemalt. Vgl. S c h i e d e r m a i r : Mozart-Ikonographie, a. a. O. V, S. 21.

teristischen, seine von Natur heitere Grundstimmung, seine Begabung für die Oper, für das Theatralische überhaupt. Fast alle bedeutenden Musikdramatiker haben einen dinarischen Einschlag (Mozart, Weber, Wagner, Verdi, Rossini, Lortzing, Pfitzner, Cornelius u. a.), während umgekehrt diejenigen Tondichter, deren Schwerpunkt außerhalb des Musikdramas liegt, ganz überwiegend durch Fehlen eines dinarischen Einschlags gekennzeichnet sind (Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Loewe, Friedemann Bach, Phil. Em. Bach u. a.).

Dinarisch ist an Mozart ferner das Fehlen alles Grüblerischen und Philosophischen, das Zurücktreten der Reflexion. Mozart steht allen weltanschaulichen Fragen mit kindlich-gläubigem Gemüt gegenüber. Jedes selbständige Denken auf diesem Gebiet liegt ihm fern. Dinarisch ist seine Natürlichkeit und Urwüchsigkeit, die naturhafte Auffassung der Dinge, die Selbstverständlichkeit, mit der er lebt. Diese Eigenschaften hängen mit dem Fehlen eines grüblerischen Zuges aufs engste zusammen (alles Problematische spaltet die Persönlichkeit). Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß Mozart ohne jeden Kampf und ohne inneres Ringen seine großen Werke geschaffen habe. Aber die Gesamtlebenslinie ist unverkennbar. Es liegt eine große innere Harmonie der Persönlichkeit vor, die auf einer sehr glücklichen Mischung beruht. Dabei spielt die heitere, verhältnismäßig unproblematische Art der dinarischen Rasse die glücklichste Rolle. Für ein so großes Genie war Mozart verhältnismäßig unbeschwert. Die Fülle der musikalischen Einfälle und Gesichte, die ihn förmlich verfolgte, deutet in derselben Richtung. Die allermeisten großen Künstler haben um ihre Werke schwerer ringen müssen. Auch die ausgesprochene Kindlichkeit der Persönlichkeit — ein Abzeichen des Genies — hat nicht zuletzt in seinem dinarischen Erbe ihre Wurzeln (zum Teil auch in seinem mediterranen). Ganz besonders wird man die geradezu unfaßbare musikalische Begabung Mozarts zum großen Teil der dinarischen Rasse, noch besser gesagt: der dinarisch-nordischen Mischung zuschreiben müssen. Allerdings haben dabei sicher auch die mediterrane und alpine Rasse mitgewirkt. Auch das reine Schönheitsprinzip, das Mozarts Kunst beherrscht, ist zum Teil dinarischen Ur-

sprungs, vor allem aber die Unmittelbarkeit seines Gefühlslebens, die Selbstsicherheit und Heiterkeit seines Schaffens („Die göttliche Sicherheit und Heiterkeit“; diese zum Teil mediterran).

Damit kommen wir zum dritten, wichtigen Rasseneinschlag, dem mediterranen. Ein mediterraner Einschlag ist auf einem Jugendbild der Mutter und beiden Söhnen Mozarts³⁰ deutlich sichtbar. Er wird dadurch auch bei Mozart selbst wahrscheinlich gemacht, da er im Temperament und seinem Gesamtwesen eine große Ähnlichkeit mit seiner Mutter hatte. Auch die sehr kleine Gestalt deutet auf einen mediterranen Einschlag (Mozart war wie Napoleon weit unter Mittelgröße). Auf seelischem Gebiet ist dieser Einschlag noch deutlicher zu erkennen. Er zeigt sich zunächst in der ganz ungewöhnlichen Frühreife. Kein einziges deutsches Genie war ein ausgesprochenes Wunderkind. Mozart war es und ist trotzdem ein großes Genie geworden. Mozart machte Kompositionsversuche, noch ehe er schreiben konnte. Ähnliches ist bei keinem anderen, nördlich der Alpen geborenen Genie berichtet.

Auch die Leichtigkeit des Schaffens bei dem späteren Mozart deutet auf einen mediterranen Einschlag. Hören wir, was er selbst über sich sagt: „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren oder in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, kommen mir die Gedanken stromweise und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dafür . . . das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer und ich breite es immer weiter und heller aus und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blicke gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe und es auch garnicht nacheinander, wie es hiernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich Alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das finden und machen geht in mir nur, wie in einem starken Traume vor; aber das Überhören — so alles zusammen ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder und das ist vielleicht die beste Gabe, die

³⁰ Vgl. Kurt Pfister: Söhne großer Männer (1941), S. 136.

mir unser Herrgott geschenkt hat.“ Diese Worte mußten wörtlich wiedergegeben werden, weil sie auch für die rassische Erkenntnis ungemein interessant sind. An dieser unvergleichlichen Selbstschilderung ist nicht nur die innere Notwendigkeit, das stromweise, unwillkürliche, der freien Willensbestimmung entzogene Kommen der musikalischen Gedanken, das Traumartige seiner Eingebungen charakteristisch, sondern auch das Bildhafte und ein eigenartig statisches Moment, daß er ein sich gestaltendes Werk in der Einbildung nicht eigentlich nacheinander, sondern „wie gleich alles zusammen“ hört. In diesen Tatsachen sprechen sich typisch mediterrane Züge aus. Der Grundzug aller aus dem Mittelmeer emporgestiegenen Kunst, der antiken wie der modernen, ist statisch-zeitlos (im Gegensatz zur nordischen Kunst, die dynamisch ist und das Werden verkörpert). Die ganze Kultur und Denkweise der Mittelmeervölker ist statisch. Wir müssen dieses Merkmal deshalb als eine Eigentümlichkeit der mediterranen Rasse ansehen. Auf alle Fälle ist es ein Grundzug der nordisch-mediterranen Rassenmischung, die in den Hellenen, den Künstlern der Renaissance, in Goethe und Mozart vorliegt. Die Gestalten der antiken Welt stehen gleichsam geschichtslos vor uns. Den Griechen fehlte der Sinn für das Geschichtliche; ihnen erschien das Sein als zeitlos. Die ewigen Ideen Platons und die Schöpfungen eines Phidias stehen in einer Linie: Die Gestalten der griechischen Plastik sind gleichsam ein Pantheon ewiger Ideen. — Ähnliches kann von Goethe gesagt werden. Er trägt von allen Deutschen, ja von allen Genies der modernen Welt, am meisten den Charakter der Zeitlosigkeit; er teilt ihn mit den Gestalten der antiken Welt. Der Name des „Olympiers“ hat dieser ruhenden, zeitlosen Veranlagung Goethes einen treffenden Ausdruck verliehen.

In die Reihe dieser Geister gehört auch Mozart. Schon die innere Verwandtschaft mit Goethe, die Tatsache, daß Goethe ihn nennt, so oft er auf das Genie zu sprechen kommt, tut dies dar. Mozarts Kunst verkörpert, soweit dies in der Musik überhaupt möglich ist, räumlich-bildhaftes Sein. Neben dem Bildhaften ist das Farbige zu nennen, das Mozarts Kunst kennzeichnet und das gleichfalls mediterranen Geist verrät. Ganz besonders ist dies aber hinsichtlich seiner unvergleichlichen

Anmut der Fall. Dem nordischen Menschen ist Anmut fremd; dazu ist er innerlich zu schwer und zu schwerfällig. Ebenso wenig ist es der dinarische Mensch, der zu lauten, überschwenglichen, pathetischen, auch schwülstigen und polternden Gefühls- und Lebensäußerungen neigt. Nichts davon finden wir bei Mozart! Die Schönheit ist für Mozart unüberschreitbares, heiliges Gesetz der Kunst. Mozart tritt in diesen Eigenschaften in nächste Nähe Raffaels, dessen Grundwesen nordisch-mediterran ist. Beide vertreten das reinste Schönheitsprinzip in ihrer Kunst. Das Schönheitsprinzip ist in so vollendeter Form durchgeführt, daß man darüber leicht die Größe und Großartigkeit vergißt.

Auch an der musikalischen Begabung Mozarts dürfte die sehr musikalische mediterrane Rasse stark beteiligt sein. Mozart ist im rein musischen Sinn das Wunder der Wunder; er ist das musische Genieschlechtlin.

Die mediterrane Seite an Mozarts Wesen tritt besonders stark in seinen Opern hervor, in „Don Giovanni“ und „Figaro“. Es ist hier vor allem das eigentümliche „Jenseits von Gut und Böse“ zu nennen, das auch Eichenauer³¹ hervorhebt. In diesem „Jenseits von Gut und Böse“, das Beethoven abstieß, das Nietzsche als etwas zu Erringendes schmerzhaft sucht, bewegt sich Mozart mit vollendeter Natürlichkeit. „Dieser Stil ist westisch“, sagt Eichenauer, „Einerlei, ob wir nachweisen können, daß in Mozarts Adern tatsächlich westisches Blut floß — sein Werk beweist, daß der westische Rassegeist in ihm auch lebendig gewesen ist.“ Dabei ist mit Eichenauer zu betonen, daß Mozart in seiner Gesamtpersönlichkeit dem mediterranen Rassenbild keineswegs entspricht (was schon durch seinen starken nordischen und dinarischen Einschlag ausgeschlossen wird); es muß aber auch gesagt werden, daß dieses „Jenseits von Gut und Böse“ keineswegs für ihn als Menschen gilt, sondern daß sein mediterraner Einschlag ihn nur befähigte, es als Natürliches im Bilde, in seiner Kunst darzustellen, wie dies auch Shakespeare vermag, bei dem ein mediterraner Einschlag angenommen werden muß.

Mozarts Wesen ist wesentlich nordisch-dinarisch-mediterran — eine Rassenmischung, die wir auch bei Goethe vorfinden. Ein


³¹ Musik und Rasse, 2. Aufl., S. 225. „Westisch“ ist soviel wie „mediterran“.

alpiner Einschlag macht sich bei Mozart seelisch wenig bemerkbar. Man könnte ihn allenfalls in einer etwas weiblichen Veranlagung finden, die Mozart wieder mit Goethe teilt.

Auch das Negative ist kennzeichnend. Es liegt bei Mozart in der Abwesenheit eines fälischen und osteuropiden (ostbaltischen) Einschlags. Auch hier berührt sich Mozart mit Goethe: die Wucht und Schwere der fälischen Rasse geht beiden gänzlich ab, ebenso aber auch das Formlose, Schweifende, Zweifelnde und Lebensverneinende der osteuropiden Rasse. Beide sind Göttersöhne, die ein vorbehaltloses Ja! zum Sein, zur Welt und zum Leben sagen.

Mozarts Ahnentafel

(Vom Verfasser ergänzt).

1. Mozart, Chrysostomus Wolfgang Theophilus (Amadeus), Tondichter, * (als siebentes Kind seiner Eltern) Salzburg 27. 1. 1756, † Wien 5. 12. 1791,  Wien (Friedhof St. Marx) 6. 12. 1791. ∞ Wien 4. 8. 1782 Konstanze Weber, † 6. 3. 1842.
2. Mozart, Johann Georg Leopold, * (als ältestes Kind seiner Eltern) Augsburg (St. Georg) 14. 11. 1719, † Salzburg 28. 5. 1787, Vizekapellmeister der erzbischöflichen Kapelle in Salzburg, Verfasser einer berühmten Violin- schule, Komponist; ∞ Salzburg 21. 11. 1747.
3. Pertl, Maria Anna, * (als drittes Kind ihrer Eltern) St. Gilgen (Salzburg) 25. 12. 1720, † Paris (auf einer Konzertreise ihres Sohnes) 4. 7. 1778.
4. Mozart, Johann Georg, * Augsburg (Dom) 4. 5. 1679, † Augsburg (Dom) 19. 2. 1736, Buchbindermeister; ∞ (I. Augsburg 7. 10. 1708 Anna Maria Peter, Witwe des Buchbindermeisters Augustin Banneger, † Augsburg (St. Georg) 18. 3. 1718), II. Augsburg (St. Georg) 16. 5. 1718.
5. Sulzer, Anna Maria, * Augsburg (St. Georg) 30. 7. 1696, † Augsburg (Kreuzpfarre) 11. 12. 1766 (?).
6. Pertl, Wolfgang Nikolaus, * Salzburg (Dompfarre) 6. 12. 1667, † St. Gilgen 7. 3. 1724, Stud. d. Universität Salzburg, Bassist und Präbendist (Gesangslehrer) im Stift St. Peter, sehr musikalisch, 1712 wirklicher Hofkammersekretär in Salzburg, 1714 in St. Andrae, 1715 schwer erkrankt (wahrscheinlich Typhus) und geistig verwirrt, 1716 Pfleger (Verwaltungsbeamter) in Hüttenstein, 1720 in St. Gilgen (bei Hüttenstein); ∞ St. Gilgen 22. 11. 1712.
7. Altmann, Eva Rosina Barbara, verw. Puxbaumer, * Salzburg (Dom) 6. 3. 1688, † Salzburg 9. 12. 1755.

8. Mozart, Franz, * Augsburg (Dom) 3. 10. 1649, † Augsburg (Dom) 29. 4. 1694, Maurermeister in Augsburg; ∞ Augsburg (Hochzeitsamtsprotokoll) 30. 1. 1678.
9. Härrer, Anna, * Oberrn Püchrhain (bei Augsburg) . . . , † Augsburg nach 16. 6. 1703.
10. Sulzer, Christian, * „Baaden“ (Baden-Baden?) . . . (1663), † Augsburg (St. Georg) 29. 4. 1744 „aetatis Suae 81^{mo}“, Webermeister in Augsburg; ∞ Augsburg (St. Georg) 6. 5. 1695.
11. Baur, Maria Dorothea, * Augsburg (St. Georg) 9. 1. 1672, † Augsburg (St. Georg) 11. 7. 1742 „aetatis Suae circa 70“, „textrix“.
12. Pertl, Johannes, * Salzburg 23. 2. 1607, † Salzburg 26. 4. 1698, Tuchmacher (Wollschlager) in Salzburg; ∞ Salzburg 19. 7. 1654.
13. Zacher, Magdalena, * Kirchheim bei Tittmoning (Oberbayern) . . . (1633), † Salzburg 11. 2. 1681 (48 Jahre alt).
14. Altmann, Bartholomäus, * . . . , † . . . , Kirchenmusiker („Choralista“) in Salzburg; ∞ . . .
15. . . . , Lucia.
16. Mozart, David, * Pfersee bei Augsburg (um 1620), † Augsburg (Dom) 28. 1. 1685, 1643 Augsburger Bürger, Maurermeister, zeitweise Vorstand der Innung; ∞ Augsburg (Hochzeitsamtsprotokoll) 25. 1. 1643.
17. Negeler, Maria, * Ledhausen bei Augsburg (heute zu Augsburg gehörig) . . . , † Augsburg (Dom) 24. 4. 1697.
18. Härrer,
- 19.
20. Sulzer, (Johann Jacob? in Baden-Baden?) („civis Badensis“ † vor 1692).
- 21.
22. Baur, Michael, * Augsburg (St. Georg) 11. 5. 1652 . . . lebt 1698; Webermeister in Augsburg, ∞ (II. Augsburg) 11. 2. 1685 [Hochzeitsamtsprotokoll] Barbara Götzfried, * Augsburg . . . 1649, † Augsburg [St. Georg] 2. 9. 1685; III. Augsburg 4. 11. 1685 [Hochzeitsamtsprotokoll] Catharina Strehler, * Augsburg . . . , † Augsburg [St. Georg] 4. 12. 1693), I. Augsburg (St. Georg) 6. 4. 1671 (Hochzeitsamtsprotokoll vom 30. 3. 1671).
23. Kien (K hien, K ün), Anna, * Biburg (Bezirk Augsburg) . . . , † Augsburg (St. Georg) 17. 12. 1684 (47 Jahre alt).
24. Pertl, Bartholomäus, * . . . , † Salzburg um 1636, Hofkutscher im Dienst der Salzburger Erzbischöfe Wolf-Dietrich (1587—1612), Markus Sittikus (1612—1619) und Paris Lodron (1619—1653); ∞ Salzburg (Dom) 11. 11. 1601.
25. Schmidt, Ursula, * Lamprechtshausen bei Oberndorf (Oberösterreich).

26. Z a c h n e r¹, Balthasar (?), * „faber lignarius“ in Kirchheim; ∞ . . .
27. . . ., Margaretha (?)
44. B a u r, Hanns, * . . . (1598), † Augsburg (St. Georg) 2. 11. 1677 (79 Jahre alt). Webermeister in Augsburg, Augsburger Bürger, tritt 6. 4. 1671 als Trauzeuge seines Sohnes Michael auf; ∞ Augsburg (Dom) 7. 5. 1635 (Hochzeitsamtsprotokoll vom 6. 5. 1635).
45. M i c h e l (Michlin) Katharina, * . . .
46. K h i e n, Jakobus², * . . ., † Biburg (bei Augsburg) 2. 11. 1690, lebte in Biburg.
47. . . ., Maria², * . . ., † Biburg 16. 5. 1665.
50. S c h m i d t, Andreas, in Lamprechtshausen bei Oberndorf.

¹ Die Kirchenbücher von Kirchheim (Tittmoning) beginnen erst 1635, anfangs sehr lückenhaft. — Die Abstammung von Balthasar Zachner und seiner Ehefrau Margaretha Zachner ist nicht sicher. Sie können auch die Großeltern von 13. sein. Mehrere Glieder der Familie Zachner sind in Kirchheim nachgewiesen, darunter ein E u s t a c h Z a c h n e r „servus“ (Dienstknecht), der mehrere Male verheiratet war (mit einer Barbara Hüberin und einer Magdalena Friedlin). Die Familie Zachner war bäuerlichen Standes.

² Nicht ganz sicher, aber höchst wahrscheinlich.

Das Testament der Constanze Mozart-Nissen

Mit biographischen Notizen über Constanze und Georg Nikolaus Nissen

Mitgeteilt von Erich Valentin

Am 6. März 1842 verstarb in Salzburg, der Geburtsstadt ihres ersten Gatten, im Hause Nr. 77 am Michaelsplatz (heute Mozartplatz 8) „Frau Constantia v. Nißen, gewesene Wittwe Mozart, gewittwete Etatsrätin, geborne v. Weber“¹. Zwei Tage später, am 8. März, wurde sie auf dem Friedhof von St. Sebastian zur letzten Ruhe gebettet. Am Tage darauf fand die Eröffnung ihres Testaments statt, das an dieser Stelle zum ersten Male vollständig im originalen Wortlaut veröffentlicht wird.

Einen Auszug des Testaments hat bereits 1898 Johann Evangelist Engl² mitgeteilt, einen Auszug jedoch, dessen Bekanntmachung besser unterblieben wäre, da er von Fehlern wimmelt. Es gereicht auch Arthur Schurigs wissenschaftlicher Stichhaltigkeit nicht zur Ehre, daß er diese Mitteilung Engls kritiklos Wort für Wort — sogar mit einer Randglosse Engls, die er zum als zum Text gehörig betrachtet — übernimmt, ohne der Quelle nachzugehen³. Der Wortlaut des nicht eigenhändig geschriebenen Testaments, dem ein Briefumschlag mit der von Constanze verfaßten Aufschrift „Hierin Mein Testament Von mir selbst geschrieben Constanze Etatsrätin von Nißen gewesene Wittwe Mozart“, ein Anhang sowie fünf Legatszettel mit Siegel in der Handschrift der Constanze beigegeben sind, heißt:⁴

¹ Nach dem Wortlaut der Sperrrelation vom 7. März 1842.

² Joh. Ev. Engl: in „Studien über W. A. Mozart“ (Salzburg 1898) S. 22 ff.; Sonderdruck aus dem XVI. Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum.

³ Arthur Schurig: „Konstanze Mozart, Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente 1782—1842“ (Dresden 1922) S. 126 f.

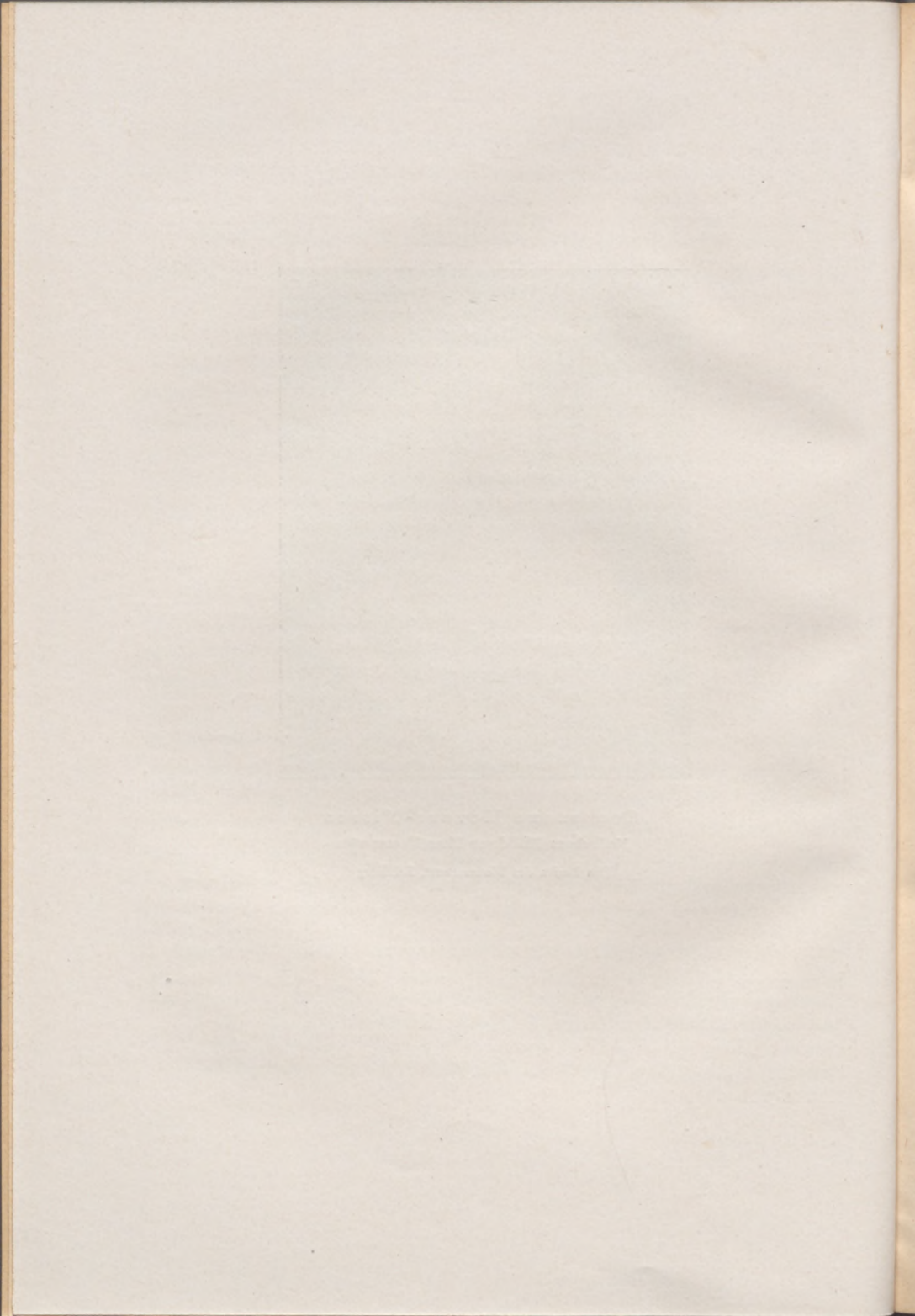
⁴ Befindet sich mitsamt dem Nachlaßakt im Archiv der Stiftung Mozarteum,



Constanze Mozart-Nissen

Nach einem Ölbild von Hans Hansen 1802

(Im Besitz des Mozarteums, Salzburg)



Testament

Im Namen der allerheiligsten und unzerteilten Dreyeinigkeit, Gottes des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes. Amen.

Nachdem ich die Gewißheit des Todes und die Vergänglichkeit des Irdischen wohl zu Gemüth geführt, aber auch zugleich weiß, daß die Stunde des Todes ungewiß ist: so habe ich bey gesunder Vernunft mit völliger Überlegung frey und ungezwungen folgende letztwillige Anordnung beschlossen:

Erstens: empfehle ich Gott dem Herrn meine Seele, den Leib aber der Erde; und es soll derselbe nach christkatholischem Glauben meinem Stande gemäß in dem Freythofe zu St. Sebastian in das Grab meines seligen Gatten Nissen gelegt, und in der Sebastians-Kirche ein Seelen-Amt und 6 heilige Messen gehalten, und nach vollendetem Seelen-Gottes-Dienste 50 fl.

C. M. an die Armen vertheilt; an die Armen-Kasse aber 100 fl. C. M. übergeben werden: den Gulden C. M. stäts zu 3 Zwanzigern gerechnet:

Zweytens: vermache ich meiner geliebten Schwester Sophie Haibel 250 fl. C. M. zur Einrichtung auf 2 Zimer; Alles, was sich in der Küche vorfindet; wie auch meine Kleider und alle Wäsche: So erhält sie auch noch durch meine Vermittelung

[Seite 2]

von jedem meiner beyden Söhne Carl und Wolfgang, so lange ihr der gütige Schöpfer das Leben schenkt, jährlich 200 fl. C. M. worüber meine Schwester Sophie die schriftlichen Beweise in Händen hat:⁵

Drittens: der armen Mozart in Augsburg vermache ich 200 fl. C. M. die ich Herrn Späth, der ihre Adresse hat, zu übergeben bitte.

Salzburg. Sign. $\frac{\text{Urk. B. H 1591}}{\text{Fasc. VI 9502}}$ · Nicht Privatbesitz, wie Engl und Schurig schreiben.

⁵ Engl zitiert falsch und fügt sogar noch „200 fl. C. M.“ hinzu: „also von Beiden jährlich 400 fl.“; a. a. O. S. 24. Vgl. Schurig S. 127.

viertens: dem Tischlermeister E. M. Hansen in Copenhagen für dessen [durchgestrichen: Sohn] erstgeborenen Sohn der auf meinen Namen getauft ist, und Constantin heißt, 100 fl. C. M.⁶

fünftens: der Agnes Berchtold von Sonnenburg mit ihren 3 Töchtern 300 fl. C. M.⁷

sechstens: [sic!] der armen Susanna Falk, bey Schuller, und Comp. in Wien zu empfangen 100 fl. C. M.⁸

siebtens: der Loisen Sperr, die bey mir im Dienste ist, 200 fl. C. M. nebst einem Jahrlohn:⁹

achtens: der guten alten Waldförsterin Frau Michel 100 fl. C. M. dieselbe wohnt in Salzburg:¹⁰

neuntens: den armen Studenten in Salzburg 200 fl. C. M.

zehntens: den 3 Töchtern des verstorbenen Carl von Hönig k. k. Börsen-Commissär-Adjunkten 300 fl. C. M. und wünsche ihnen als ihre wohlmeinende Tante viel Glück und Segen von dem gütigen Schöpfer: diese sind in Wien:¹¹

[Seite 3] elftens: vermache ich meiner Nichte Josephine Lange 200 fl. C. M.¹²

zwölftens: da die Erbeinsetzung die Grundfeste und das Wesentliche eines Testamentes ist, so will ich meine Söhne Karl und Wolfgang zu gleichen Universalserben eingesetzt haben¹³

Für diese meine beyden Söhne bestime ich noch insbesondere aus meiner Hinterlassenschaft 6 silberne Löffel, 6 [durchgestrichen: silberne] ganz silberne Gabeln und

⁶ Von Engl falsch zitiert (S. 24), Schurig S. 127.

⁷ Engl schreibt „Berthold“ (S. 24); Schurig verbessert in „Berchtold“, läßt aber dafür die Zahl „3“ fort (S. 127).

⁸ Von Engl und Schurig gekürzt angeführt (S. 24 bzw. S. 127).

⁹ Engl zitiert falsch, schreibt u. a. „Louise Spier“ (S. 24), ebenso Schurig (S. 127).

¹⁰ Gekürzt zitiert (ebenda).

¹¹ Engl spricht von den Töchtern des „Börseennevus Karl König“ (S. 24); Schurig verbessert in Hönig.

¹² Gekürzt zitiert bei Engl (S. 25) und Schurig (S. 127).

¹³ In völlig anderem Wortlaut mitgeteilt (a. a. O.).

5 schwere silberne Löffel [durchgestrichen:] der sechste¹⁴ ist aus Unbehutsamkeit in den Abtritt geschüttet worden, wo man ihn nicht haben kann. Dann bekomēn sie noch einen großen, tiefen silbernen Suppen- oder Punschlöffel und 6 Kaffee-Löffelchen, ein silbernes Thee-Kännchen [durchgestrichen:], auf eine Tasse Thee, mit einem Untersatze dazu, 11 Schnüre gute Perlen mit Elfenbein-Schließe, von dem berühmten Hesse in Brillanten gefaßt; dann die kleine Uhr, die ich als Braut von Mozart bekam; 2 türkische Shawl; ein Clavicord von ihrem seligen Vater Mozart; eine große Hänge-Uhr, die 8 Tage geht, dann eine Nachtuhr und eine Wanduhr, welch letztere zwey Uhren aber sie meiner guten Schwester so lange zu lassen haben, als ihr der liebe Gott das Leben schenkt. Ferner bekomēn sie noch mein Piano-Forte mit allen Musikalien, die ich habe; 2 Better, jedoch ohne Matrazen, welche der guten Sophie gehören; ferner das große Gemälde der Mozartischen Familie und das Gemälde brüderlicher [durchgestrichen: Fa] Liebe vom Maler Hansen aus Copenhagen gemalt; und das Portrait ihres lieben Stiefvaters Nissen.¹⁵

[Seite 4]

Dieß alles sollen sie brüderlich unter sich theilen¹⁶.

Nun schließe ich diese meine letzte Anordnung im Namen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, so wie ich dieselbe angefangen habe; und ersuche eine löbliche Abhandlungsstelle, dieselbe wider alle Einwendungen zu schützen und in Vollzug zu bringen; auch falls dieselbe nicht als ein zierliches Testament könnte angenommen werden, sie wenigstens als ein Codicill, oder als eine Schenkung des Todes wegen gelten solle.

¹⁴ Hier fügt Engl in Klammern hinzu: („Salva venia!“) (a. a. O. S. 25), was Schurig getreulich abschreibt (S. 127); diese und die nachfolgenden Stellen sind von Engl und Schurig ohne Beziehung zum Original veröffentlicht.

¹⁵ Hier erlaubt sich Engl eine Fälschung; er fügt kurzerhand als Erklärung hinzu: „soll heißen, da es für Sophie bestimmt wurde: Schwagers Nissen“ (a. a. O. S. 25); Schurig nimmt von dieser Fälschung erfreulicherweise keine Notiz.

¹⁶ Die nachfolgenden Bestimmungen fehlen bei Engl und Schurig.

Zu diesem Ende habe ich diese meine letzte Willens-
meynung wohlbedächtlich und bey gesunder Vernunft
aufgesetzt und eigenhändig unterschrieben.

Zur sogleichen Auszahlung der 2100 fl. C. M. betragenden
Legate schließe ich diesem Testamente den baaren Geld-
werth [durchgestrichen: unter Versiegelung] bey¹⁷.
Die Kosten für den Leichenzug und den Seelen-
Gottesdienst werden meine Söhne als Universal-
Erben tragen.

Salzburg den 23 Juny 1841

[Eigenhänd. Unterschr.]
Constanza Etatsrätthin
Von Nißen gewesene Wittwe
Mozart

Philipp Ernst Dotter¹⁸ k. k. Biblio-
theks-Custos als Zeuge des
Testamentes

Dr. Anton Fischer

Stadtphysikus als Zeuge
des Testamentes

Aloys Bischoff

K. k. Gränzwache Ober Coär

Vor dem versammelten Rathe der k. k. Stadt- und Land-
rechte des Herzogthums Salzburg am 9. März 1842
kundgemacht.

Salzburg am 9. März 1842

Friedrich Seefeldner
kk Rathsauscultant
als Protokollführer.

Der dem Testament beigegebene, von Constanze geschriebene „Anhang“,
der wahrscheinlich ein Testamentsentwurf ist, lautet:

Anhang _____ zu meinem Testament
Meine Söhne bekömen noch 6 silberne Meßer 6 ganz silberne gabeln
5 sehr schwere Löffel /: der 6 löffel wurde durch unbehutsamkeit in

¹⁷ Engl (a. a. O.) ändert den Wortlaut und bringt ihn ohne Zusammenhang
zu den vorausgehenden Bestimmungen. Schurig zitiert wörtlich nach Engl (a. a. O.).

¹⁸ Engl liest falsch „Philipp Ernst, Dr.“ und nennt Fischer „Kreisphysikus“;
der Nachsatz fehlt, stattdessen schreibt er: „Publ. 9. März 1842“ (a. a. O. S. 25);
Schurig schreibt wörtlich ab (a. a. O. S. 128).

Abtritt geschütt, alwo man ihn nicht haben kann :/ dan bekomen sie
Noch einen grossen tiefen silbernen Suppen oder Punsch-Löffel
und 6 Caffee Löffel; ein Silber Thee Kännchen [?], auf 2 Tassen Thee
mit einer unter Daszen. 11 Schnüre gute perlen mit Elfenbein
schliese Von dem berühmten Heße in Brilianden gefasst, dan die
Kleine uhr die ich als Braut Von Mozart bekam — 2 Türkisch
Schwal, Noch bekomen sie 2 Clavircorde Von ihrem Seligen
Vater Mozart wo Von ich eines dem Baron [darübergeschrieben: Carl]
von Sonnenburg ge-

liehen habe, das andere an Herr von Schölller Conzipist bei den
Landrechten.

Dann bekömen meine Söhne eine große Hänge uhr die 8 Tage gehet
dan eine Nacht uhr, und eine Wand uhr. letztere [darübergeschrieben: 2]
uhren müssen sie

aber der guten Sophie laßen, so lange ihr der liebe Schöpfer das
leben schenkt. Dann bekömen sie noch mein [durchgestrichen:

Piano-Forte

mit allen Musiqualien die ich habe] Noch bekomen sie 2 Better
doch ohne Matrazen die der guten Sophie gehören. Dan bekömen
sie das große [durchgestrichen: Familien] Gemälde der Mozartischen
Familie, und

das gemälde Brüderliche Liebe, Von H. Mahler Hansen aus
Copenhagen gemalt; und ihren lieben Stief Vater Nißen in Porträt
Dies alles sollen sie Brüderlich unter sich theilen.

Die angefügten fünf Legatzettel, die ebenfalls von Constanze ge-
schrieben und mit Siegel versehen sind, haben nachstehenden Wortlaut.
Der erste 5,8 × 7,5 cm große, weiße Zettel hat folgenden Inhalt:

400 fl C: M: gehören
H. Hohensteins Kinder
welche ich noch hirein
Legen muß C: v Nißen
Salzburg am 9^{ten} jener
1842

Der zweite, 7,6 × 10,5 cm große Zettel in grauer Farbe (unbeschriebene
Rückseite blau):

Von Hohensteins 4 Kinder
habe ich 400 fl Bestimt
Constanza Etatsrätthin
von Nißen gewesene
Wittwe Mozart

Der dritte Zettel ist ein schmaler Streifen (24×5,5 cm), dessen Vorderseite nur zur Hälfte beschrieben ist und der als Umschlag für alle Legatszettel dient:

Diese 400 fl¹⁹ habe ich für die 4²⁰ Kinder
Von Hoenstein die ich
so glücklich war aus der heiligen Taufe zuheben in der
Sparkaße angelegt zu ihrer Erziehung. Ich werde den
gütigen Schöpfer Bitten daß sie durch die Beihülfe Brav
werden mögen, so ist der Wunsch erfüllt Von Constanza
Etatsrätthin Von Nißen
gewesene Wittwe Mozart

Ein weißes Papier in der Größe 10,2×9,3 cm ist der auf beiden Seiten beschriebene Zettel:

Diese 4 prozendige Obligation zu
100 fl Vermache ich meiner lieben
F i r m p a t e Flora Von Hohenstein.
Mögen diese 100 fl zu ihrer Erziehung
Viel Glück und Segen Bring so
ist der Wunsch erreicht Von ihrer
sie zärtlich liebend Firmgothel
Constanze Etatsrätthin Von Nißen
Salzburg am 11 ap. 1837

Die Rückseite

Statt dieser 4 prozentigen Obligation
habe 100 fl C. M. für meine liebe
Flora Hohenstein in die Sparkaße
gelegt, wozu ich viel glück
und Segen wünsche.

¹⁹ Konstanze hatte erst 200 vorgesehen, dann die 2 mit 4 überschrieben, zum Schluß nochmals darüber 400.

²⁰ Ursprünglich hatte sie 3 geschrieben, dann eine 4 darübergesetzt.

Der letzte Zettel ist ein gefalteter, vierseitiger Briefbogen (10,5 × 13 cm), dessen Vorderseite beschrieben ist:

Diese 400 fl C. M: Bitte ich
meinem Freund Hohenstein als
Beitrag zur Erziehung seiner
4 Töchter woVon ich so glücklich
war 3 zur Heiligen Taufe zu
heben und die 4 Flora Hohenstein
zur Heiligen Firmung zu führen, Von
mir als 4fach Verpflichtete geVatterin
anzu nehmen. [durchgestrichen: Von]

Constanza Eratsrätthin
von Nißen gewesene
Wittwe Mozart.

Außer den originalen letztwilligen Erklärungen der Constanze Mozart-Nissen gibt es noch einen im Besitz der Stadtbibliothek Wien nachweislichen Auszug, der am 27. November 1852 vom Landgericht Salzburg ausgestellt wurde. Er bringt lediglich aus dem Anhang folgende Stelle:

Meinen Söhnen

Noch bekommen sie 2. Clavicort von
ihrem seeligen Vater Mozart, wovon ich
eines an Baron Carl von Sonnenburg,
geliehen habe, das andere dem Herrn
Schoeller Conceptist bei den Landrechten.

Der Nachlaß der Verstorbenen wurde laut Sperrsrelation vom 7. März 1842, unterzeichnet von k. k. Criminal-Aktuar Wilhelm Frenzl und „k. k. St. und Landrechts-Kanzellist“ J. Kaserer, Sophie Haibel, anvertraut. Der Sperrsrelation zufolge wurden außer dem Testament, dem handgeschriebenen Anhang, den fünf Legatszetteln in einem Paket mit der Aufschrift „Dem Herrn Carl v. Hohenstein, pensionierten Landrichter selbst zu übergeben“, und einer noch vorhandenen Visitenkarte²¹ mit der Bemerkung „500 fl. Sparkasse. gehören zu meinem Testament. Nißen“ übergeben: drei Stück k. k. Staats-Schuldverschreibungen, ein Sparkassen-Büchel, ein

²¹ Im Besitze der Stiftung Mozarteum Salzburg.

Interims-Schein der Salzburger Comandite der Sparkasse, eine Schatulle mit 605 fl. 45 Kr. Bargeld, die Sophie Haibel zur Bestreitung der Krankheits- und Bestattungskosten überlassen wurden, fünf Bankaktien sowie 24 Staats-Schuldverschreibungen. Die „Pretiosen“ wurden ebenfalls der Schwester Constanzes in Obhut gegeben.

Mit Schreiben vom 16. März 1842 ersuchte Wolfgang Amadeus Mozart Sohn, zugleich im Namen seines Bruders Carl, um Annahme der „Erbs-erklärung“, die am 22. März durch den notariellen Betreuer, Franz von Hilleprandt²², präsentiert wurde. Das am 16. März ausgestellte „Eidesstaettige Vermoegens-Bekentniß“, das mit dem Siegel Hilleprandts sowie den Unterschriften W. A. Mozarts Sohn, [Ludwig] Lergetporers und Friedrich Lerchs versehen ist, besagt, daß das Nachlaßvermögen nach Abzug der Passiva in Höhe von 399 fl. 32¹/₄ Kr. insgesamt 27 191 fl. 40¹/₄ Kr. betrug (davon waren 605 fl. 47 Kr. an Bargeld, 25 079 fl. 19 Kr. an Obligationen, 1405 fl. 36 Kr. an Sparkasseneinlagen).

Diesem Ausweis zufolge lebte Konstanze in durchaus nicht unvermögenden Verhältnissen. Der Vermögensnachlaß ihres 1826 verstorbenen Gatten Georg Nikolaus (von) Nissen²³ betrug 7449 fl. 44¹/₃ Kr., woraus hervorgeht, daß die Einnahmen seiner Witwe nicht unbeträchtlich gewesen sein müssen²⁴; auffällig ist, daß gegenüber dem Barvermögen ihr persönlicher Besitz sozusagen für den alltäglichen Gebrauch (Kleidung, Wäsche, Mobilien) sehr bescheiden erscheint.

Laut § IV des Testamentsnachtrages vom 1. Juli 1827, den Maria Anna Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg, Mozarts Schwester „Nan-

²² Franz von Hilleprandt (1796—1871), seines Berufs Advokat und Notar, gründete 1841 das Mozarteum („Dommusikverein und Mozarteum“). Vgl. Erich Valentin: „Mozarteumsbüchlein“ (Regensburg 1941) S. 21 f.

²³ Archiv der Stiftung Mozarteum Salzburg. Der Vermögensausweis wurde am 30. April 1827 ausgestellt (Sign. VI 2842).

²⁴ Nissen schreibt an Carl Mozart (Wien 13. Juni 1810): „Ihre Mutter hat durch ihre Reisen, durch die Aufführungen von Concerten, sowie durch den Verkauf der Originalpartituren Ihres seligen Vaters (von dessen Handschrift sie nur noch eine Menge schätzbarer Fragmente und Entwürfe hat) das Glück gehabt, nicht nur die Schulden zu bezahlen, sondern sich auch ein kleines Capital zu sammeln“. (Schurig a. a. O. S. 67). Vergl. außerdem Anm. 102.

nerl“, ihrem Testament vom 20. Oktober 1823 hinzufügte²⁵, sollten sechs Effekten — ein Ring mit elf Diamanten, ein Kreuz mit Granaten, zwei goldene Ohrringe mit blauen Steinen, ein geschmolzenes Angehänge, ein silbernes „Riechbüchsel“ und eine Wanduhr — nach dem Tode der Erben des Nannerl „den Relikten der Familie Mozart als von der Ururgroßmutter herrührend“ übergeben werden. Die amtliche Bemerkung zum Testaments-Vollzugsausweis vom 10. Februar 1830 besagt, daß der Erbe, Leopold von Berchtold zu Sonnenburg, Nannerls Sohn, „diese bezeichneten Gegenstände schon damals der Frau Wittve Mozart zu Händen übergeben“ habe. Der Verlassenschaftsakt der Constanze gibt darüber keine Auskunft. Es ist anzunehmen, daß die Gegenstände von Constanze schon zu Lebzeiten ihren Söhnen geschenkt wurden; dasselbe gilt auch von einem im Akt erwähnten „Fortepiano“, das als „schon bey Lebzeiten verschenkt“ ausgegeben ist. Merkwürdig ist, daß Constanze im amtlichen Testament außer ihrem Pianoforte nur das Clavicord des Vaters erwähnt, während sie im Anhang von z w e i verliehenen Clavicorden spricht. Das schon bei Lebzeiten verschenkte Fortepiano wird wohl jenes sein, das bereits 1810 von Wien aus an Carl Mozart nach Mailand geschickt war („ . . . das Pianoforte Deines Vaters . . .“)²⁶. Das bedeutet wohl, daß dieses „Fortepiano“ mit dem im Testament genannten „Pianoforte“ nicht identisch ist, da der Anhang einen Hinweis enthält: dort ist das als „mein“ bezeichnete Pianoforte gestrichen. (Handelt es sich um das Instrument, das Nissen 1810/11 von Stein aus Wien nach Kopenhagen kommen ließ, um es Constanze zu schenken?) Die Frage der Klavierinstrumente ist rätselhaft, zumal Constanze selbst diese Angelegenheit im Dunkel ließ, wie aus Briefen an ihren Sohn Carl hervorgeht.

²⁵ Archiv der Stiftung Mozarteum Salzburg.

²⁶ Constanze an Carl (Wien 7. Mai 1810), Schurig a. a. O. S. 63. Es handelt sich um den im Mozarteum (Mozart-Museum) Salzburg befindlichen Walter-Flügel. Vgl. zum folgenden Constanzes Brief an Carl (Wien 17. Januar 1810), in dem sie von dem Kommissionskauf eines Steinschen Instruments spricht (Schurig, a. a. O. S. 59). Nissen hingegen spricht im Brief vom 13. Juni 1810 (Schurig, a. a. O. S. 69) davon, daß „das Clavier Ihres seligen Vaters“ Wolf(gang) geschenkt sei; Schurig vermutet, daß es sich um das heute im Mozarteum Salzburg befindliche, wieder spielbar gemachte Clavichord handle.

Erläuterungen zum Testament.

Die Namen der im Testament erwähnten Persönlichkeiten veranschaulichen vor allem, in welchen Salzburger Kreisen sich der Umgang der alternen Constanze bewegte. Verwandtschaftliche Beziehungen wurden anscheinend außer zu den Söhnen und der Schwester Sophie nur zu den Augsburger Mozarts und den eigenen Wiener Verwandten gepflegt; bemerkenswert ist, daß Constanze auch eine Berchtold zu Sonnenburg in ihrem Testament bedachte, wobei aber in Betracht zu ziehen ist, daß diese in keinem eigentlichen Verwandtschaftsverhältnis zu ihr oder den Mozarts stand (siehe weiter unten!).

Es soll darauf verzichtet werden, eine Darstellung von Leben und Erscheinung der Sophie Haibel, der jüngeren Schwester Constanzes, sowie der beiden Söhne Constanzes und Wolfgang Amadeus Mozarts zu geben, obwohl es als dringend notwendig erachtet werden muß, daß vor allem den Mozart-Söhnen, insbesondere dem auch hinsichtlich seiner musikalischen Stellung noch keineswegs erschlossenen Franz Xaver Wolfgang (Amadeus), von Seiten der Forschung mehr Aufmerksamkeit zugewandt wird. Aber die wichtigsten Daten können als bekannt vorausgesetzt werden.

Von den Gegenständen der Erbschaft, die Constanze ihren Söhnen hinterließ, beanspruchen außer den bereits erwähnten Klavieren vor allem die Gemälde Aufmerksamkeit, da sie, mit Ausnahme des Nissen-Porträts²⁷,

²⁷ Es ist das des Weimarer Malers Ferdinand Jagemann (1780—1820), der 1797—1802 bei Heinrich Füger in Wien studierte. Er malte bekanntlich auch Schiller, Goethe; Bruder der berühmten Karoline Jagemann. Das Porträt Nissens befindet sich im Besitz des Mozartmuseums (Mozarteum) Salzburg. Wie aus den „Erinnerungen der Karoline Jagemann“ (herausg. von Eduard von Bamberg, Dresden 1926), S. 327 f., hervorgeht, war Jagemann auch 1807 in Wien (Brief der Karoline Jagemann vom 29. I. 1807). Vermutlich ist das Bild, das bei Thieme-Becker unter den Arbeiten Jagemanns nicht angeführt ist, in diesem Jahr gemalt, da es als das Porträt eines 45jährigen eher glaubhaft ist als das eines jüngeren. Auf alle Fälle ist es nach 1800 entstanden, da Nissen erst in diesem Jahr das Recht erhielt, Offiziersuniform zu tragen. Am 10. Dezember 1810 fragt Constanze bei Carl an, ob Jagemann wieder in Wien sei. Vgl. Schurig a. a. O. S. 77, der 1809 annimmt (S. 98).

durch ihre Beziehung zu Mozart, bzw. seinen Kindern familiengeschichtliche Dokumente darstellen. Bei dem „großen Gemälde der Mozartschen Familie“ handelt es sich um das berühmte Familienbild (1780/81) des Johann Nepomuk de la Croce (1736—1819)²⁸. Das „Gemälde brüderlicher Liebe vom Maler Hansen aus Copenhagen gemalt“, ist das ebenfalls bekannte Porträt, das Mozarts Söhne, Carl im Alter von etwa 18 Jahren und Wolfgang im Alter von etwa 11 Jahren zeigt²⁹, wenn zutrifft, daß Hans Hansen dieses Bild 1802 malte, in demselben Jahr, aus dem auch sein Porträt der Constanze stammt³⁰.

Hans Hansen, der Sohn des Christian Hansen (1727—1803) und der Susanne Christiane Flakkebjerg (1738—1803), wurde am 22. Februar 1769 in Skelby (bei Sjaeland) geboren. Er trieb seine Studien bei Jens Juel (1745—1800), dem bekanntesten dänischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts. Nach Beendigung seiner Studien an der Kunstakademie in Kopenhagen begab sich Hansen 1797, mit Unterstützung des Kammerherrn Carl Adolf von Plessen, auf eine Studienreise nach Deutschland, kam, mit Förderung des Akademiefonds, 1801 nach Wien, wo er sich mit Henriette Lie vermählte. 1803 siedelte er nach Rom über, wo sein Sohn Constantin, der berühmte Historienmaler (1804—1880), geboren wurde, und kehrte 1805 über Wien nach Dänemark zurück, ließ sich in Kopenhagen nieder, wo er, nicht nur als Maler, sondern auch als Mathematiker tätig, am 19. Januar 1828 starb³¹. Die Tatsache, daß Hansen von 1801 bis 1803 in Wien lebte, läßt die Vermutung zu, daß die allgemein übliche Datierung seines „Tableau brüderlicher Zärtlichkeit“ auf das Jahr 1802 richtig ist.

²⁸ Im Besitz des Mozartmuseums (Mozarteum) Salzburg. Vgl. Schiedermaier „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie“ (München 1914), V (Ikonographie), S. 25 und Erläuterungen S. 6.

²⁹ Im Besitz des Mozartmuseums (Mozarteum) Salzburg. Vgl. Schiedermaier a. a. O. S. 37 und Erl. S. 7.

³⁰ Im Besitz des Mozartmuseums (Mozarteum) Salzburg. Es handelt sich um das diesem Aufsatz beigegebene Bild.

³¹ Vgl. Philipp Weilbach „Nyt Dansk Kunstnerlexikon“ (Kopenhagen 1896), S. 366, sowie Emil Hannover „Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig 1907) S. 8. — Engl bringt im „Katalog des Mozart-Museums . . .“ (4. Aufl. Salzburg 1906), S. 17, ausnahmsweise einmal zutreffende Daten.

Im Hinblick auf die Jugendlichkeit der dargestellten Personen könnte man allerdings einen früheren Zeitpunkt annehmen, was Arthur Schurig³² auch tut, indem er das Jahr 1798 angibt (einige Seiten später jedoch auch 1802!). Da Hansen bereits 1797 nach Deutschland kam, ließe sich denken, daß er, worüber bislang aber jegliche Zeugnisse fehlen, schon in dieser Zeit Wien wenigstens vorübergehend besuchte. Die Bekanntschaft zwischen Hansen und Constanze, bzw. ihren Kindern erfolgte zweifellos durch Vermittlung Nissens, der auch später, als er mit seiner Frau nach Kopenhagen übersiedelt war, mit Hansen in Verkehr stand³³.

Über den „berühmten Hesse“, der die elf „Schnüre gute Perlen mit Elfenbein-Schließe“ in Brillanten faßte, war vorerst nichts zu ermitteln. Es handelt sich wohl kaum um den Schlosser Heß³⁴, der, nach de Luca³⁵, als „vortrefflicher und berühmter Elfenbeinarbeiter in Wien“ geschätzt war, eher noch um den Wiener Goldarbeiter Gottfried Heyse, der 1833/40 genannt wird³⁶.

Die „arme Mozart in Augsburg“ ist entweder, wie Engl³⁷ vermutet, die uneheliche Tochter des „Bäsle“ Maria Anna Thekla Mozart (1758 bis 1841), die Maria Anna Viktoria Mozart (geb. 23. April 1793 in Augsburg, gest. 10. Juni 1857 in Feldkirch), die sich aber bereits 1822 mit Franz Fidelius Pümpel vermählt hatte, oder aber, wohl richtiger, um die ebenfalls 1793 (am 23. März) in Augsburg geborene Maria Anna Victoria Mozart, die Tochter des Buchbindermeisters Johann Michael Cölestin

³² Schurig a. a. O. S. 69 (und 128) sowie „Wolfgang Amadeus Mozart“ (Leipzig 1913), II, S. 365.

³³ Vgl. seinen Briefnachsatz an Carl (Kopenhagen, 10. 12. 1810), Schurig a. a. O. S. 77.

³⁴ Vgl. Constant von Wurzbach „Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich“ (Wien 1862), VIII, S. 425.

³⁵ de Luca „Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch“. (Wien 1778) A. 2, S. 315.

³⁶ Nach freundlicher Mitteilung der Innung der Juweliere, Gold- und Silberschmiede Wien-Niederdonau. Es ist kaum anzunehmen, daß es sich um ein altes Schmuckstück etwa aus der Werkstatt des Dresdener Goldschmieds Hesse (Ende des 17. Jahrh.) handelt. (Vgl. „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“).

³⁷ A. a. O. S. 24. Schurig nimmt völlig fehlgehend sogar das 1841 verschiedene Bäsle selbst an (Constanzebuch a. a. O. S. 127 und „Die Briefe Mozarts und seiner Familie“ in Mozarteums-Mitteilungen II 1 S. 9).

Mozart (1760—1824)³⁸, eines Vetters Mozarts. Der in diesem Zusammenhang erwähnte „Herr Späth“ ist Franz Xaver Späth, der 1850 bis 1853 Bürgermeister von Salzburg war³⁹.

In dem „Tischlermeister E. M. Hansen“ vermutet Schurig⁴⁰ einen Sohn des bereits genannten Malers Hansen. Das trifft nicht zu. E. M. Hansen, dessen Vornamen nicht zu enträtseln sind, hat kaum mit der berühmten Familie etwas zu tun; auch über seinen Sohn Constantin ist noch nichts nachweisbar geworden. Der Name Hansen ist in Dänemark zu verbreitet, als daß man irgendein Verwandtschaftsverhältnis rekonstruieren könnte. Im Briefwechsel wie in den Tagebuchaufzeichnungen der Constanze⁴¹ erscheint der Name dieses E. M. Hansen häufig. Constanze muß ihn nach 1810 in Kopenhagen kennengelernt haben. 1826 empfahl sie ihn an Johann Andreas Streicher in Wien, da Hansen „der sich überall, wo er Arbeit genossen, Liebe und Ehre erwarb und daher sowohl meinem lieben Gatten als auch mir lieb und wert ist und war“⁴², beabsichtigte, sich in Wien — vermutlich im Klavierbau — zu bilden. Ob es dazu kam, ist nicht zu ermitteln⁴³. Fest steht hingegen, daß er tatsächlich nach Deutsch-

³⁸ Vgl. Erich H. Müller v. Asow „Zum 150. Geburtstag W. A. Mozarts“ (Zeitschr. „Familie, Sippe, Volk“ VII 12) und Adolf Buff „Mozarts Augsburger Vorfahren“ (Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg XVIII).

³⁹ Franz Xaver Späth, geb. 21. 12. 1787, gest. 13. 12. 1853, war der Sohn des Franz Xaver Späth aus dessen zweiter Ehe mit Susanne Metzger (1755—1821); Franz Xaver Späth d. Ä., geb. 8. April 1750 in Lassa (Südtirol), gest. 10. Februar 1808 in Salzburg als Handelsherr, Sohn des Südtirolers Christian Späth und der Maria Oswalder, war in erster Ehe mit der Salzburger Bürgermeisterstochter Elisabeth Haffner (24. Oktober 1753 — 1. November 1784) verheiratet (Mozarts „Haffner“-Serenade K.V. 250 zur Hochzeit 1776!). Späth d. J. war ebenfalls zweimal verheiratet.

⁴⁰ Constanzebuch a. a. O. S. 83.

⁴¹ „Konstanze Nissens Tagebuch aus den Jahren 1824—1837“ veröffentlicht von Hermann Abert (Mozarteums-Mitteilungen II 2/3).

⁴² Brief an Streicher (Salzburg 7. Juli 1826) bei Schurig a. a. O. S. 82.

⁴³ Das Büchlein „Die Musikerfamilien Stein und Streicher“ von Theodor Bolte (Sonderdruck Wien 1917) gibt keinerlei Auskunft. Die Nachforschungen in den Häuserverzeichnissen, Gerichtsakten usw. im Stadtarchiv Wien haben keinen Erfolg gehabt. Für freundschaftliche Unterstützung meiner Sucharbeit danke ich Frau Dr. Hedwig Kraus und Herrn Dr. Victor Luithlen (beide Wien).

land kam; denn Constanze verzeichnet in ihrem Tagebuch Briefe von Hansen, der sich, wie aus den Notizen hervorgeht⁴⁴, 1828 in Mannheim aufhielt, 1829 nach Kiel kam und 1830 wieder in Kopenhagen eintraf; in den Aufzeichnungen kehrt der Name bis 1836 wieder. Die Tagebuch-Notiz vom 23. November 1832 nennt M. E. [sic!] Hansen noch als Tischlergesellen und bezeichnet als seine Wohnung in Kopenhagen „bey dem Stuhlmacher Meister Herren Frörup allee Mynt Nr. 148“ (wohl richtiger Gammel Mont 148)⁴⁵.

Agnes Berchtold von Sonnenburg⁴⁶ ist die Schwiegertochter des Johann Baptist Berchtold von Sonnenburg d. Ä. (1732—1801) aus erster Ehe mit Margarete Polis von Moulin (1746—1779). Die am 20. Januar 1781 geborene Agnes, geb. Grubmiller, vermählte sich mit Johann Baptist Berchtold von Sonnenburg d. J. (1779—1830) und starb am 5. Februar 1858.

Wie schon bemerkt, war das Verwandtschaftsverhältnis der Agnes Berchtold von Sonnenburg nur ein mittelbares. Ihr Schwiegervater Johann Baptist d. Ä. war dreimal verheiratet: in erster Ehe, wie gesagt, mit Margarete Polis von Moulin, in zweiter mit Johanna (nicht Marianne)⁴⁷ von Mayrhofer-Grünbichel (gest. 1783, nicht: 1781)⁴⁸, in dritter mit dem

⁴⁴ A. a. O. II 2 S. 46, 48/51, 53, 54 und II 3 S. 65.

⁴⁵ Nach freundlicher Mitteilung des Rigsarkivet Kopenhagen.

⁴⁶ Dazu und zum folgenden außer Engls lückenhaften Darstellungen „Die reichsherrliche Familie von Berchtold zu Sonnenburg“ (a. a. O. S. 13 ff.) Robert Landauers nicht einwandfreie Tafel in den „Beiträgen zur Salzburger Familiengeschichte“ 4 (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde LXVIII) S. 113 ff. (Salzburg 1928).

⁴⁷ Laut Kirchenbuch des Pfarramts St. Gilgen (tom. V a 1782). Dort ist in der Geburts- und Taufeintragung für den einzigen Sohn dieser Ehe Karl Franz Joseph (geb. 15. April 1782, nicht: 15. Mai, wie Landauer a. a. O. angibt) als Mutter verzeichnet: J o a n n a de Grünbichl. Die Sterbeeintragung vom 15. April 1783 (Sterbebuch St. Gilgen tom. III) besagt: „Pränob. et graziosa Domina Johanna Bertholdin [sic!] de Sonnenburg nata de Grinbichl im Alter von 27 Jahren, von wahrhaft ausnehmender ehelicher Liebe“.

⁴⁸ Die falsche Jahreszahl gibt Landauer (a. a. O.) an; Engl (a. a. O.) schreibt 1782. Vgl. Anm. 47.

„Nannerl“⁴⁹. Agnes Grubmiller war mit dem jüngsten Sohn aus erster Ehe⁵⁰, mit Johann Baptist d. J. verheiratet. Ihre drei Töchter waren:⁵¹ Karoline (1817—1850), Antonia (1824—1847), verheiratet mit Ludwig Lergetporer, demselben, der die eidesstattliche Vermögenserklärung des W. A. Mozart Sohn unterzeichnete, und Genoveva (1826—1907).

Über Susanna Falk und „Loise“ Sperr war nichts zu ermitteln. Louise Sperr begegnet uns noch im Nachlaßakt für Aloisia Lange, deren Inventar sie unterzeichnete (1839). Der Name der Susanna Falk, bzw. ihrer Familie kehrt verschiedentlich in Constanzes Tagebuchaufzeichnungen⁵² wieder. Am 26. Februar 1829 entwarf sie folgende Erklärung über die Verwendung ihres Vermögens von 15 000 fl: „Dies schreibe ich zur Nachricht meiner Söhne /: im falle mein Himmlischer Vater mich gnädigst von dieser Irdischen Welt in seine bessere ruftt /: damit sie wissen woran sie sind. Dabey ist aber mein Wunsch: daß meine Söhne der Armen Familie Falk deßen ältester Söhne mein guter Nißen zu gevatter stand, das kleine vermächtniß, das ihm Nißen zu gestanden, und welches er, oder seyne arme Mutter immer fort haben soll. indem der arme unglückliche Sohn Georg fast ganz blind ist: . . ., werden meine Söhne noch so gut seyn ihnen jährliche gabe in meinem Namen 100 fl geben zu laßen, welches Schuller u. Comp. gerne über sich nehmen werden . . .“ Es handelt

⁴⁹ Johann Baptists d. Ä. zweite Frau war am 15. April 1783 gestorben; bereits am 23. August 1784 erfolgte die Eheschließung mit dem „Nannerl“. Nach freundlicher Mitteilung des Pfarramts St. Gilgen ist eine Bitte Sonnenburgs um Beschleunigung der Eheverkündigung vorhanden, die sog. „Donnersthägige Verkündigung“ vom 12. August 1784. Zur Vervollständigung der weiteren Korrekturen der Angaben bei Landauer sei mitgeteilt: des Nannerls Sohn Leopold wurde am 27. Juli 1785 (nicht 25.) geboren und starb am 15. Juni 1840 (nicht 16.). Ihre erste Tochter hieß mit Taufnamen Johanna (nicht Jeanette) und wurde am 22. März 1789 (nicht: 23. Mai) geboren.

⁵⁰ Landauer (a. a. O.) führt nur drei Kinder an; in Wirklichkeit waren es neun: Sigismund (geb. 9. X. 1770), Anna Margarete (geb. 30. VIII. 1771), Johann (geb. 22. IX. 1772), Wolfgang (geb. 25. I. 1774), Maria Margarete (geb. 31. VII. 1775), Franz (geb. 17. VIII. 1776), Josef Maria (geb. 4. VIII. 1777), Maria (geb. 7. VIII. 1778) und Johann Baptist (geb. 10. XII. 1779).

⁵¹ Landauer a. a. O.

⁵² A. a. O. II 3, S. 72 und II 2, S. 59.

sich anscheinend um die Mutter Falk, da diese auch in einer Notiz vom 23. Februar 1831 aufscheint: „ . . . wieder an Schuller geschrieben weil der letzte Brief von ihnen Später kam und meine Bestätigung schon abgeschickt war. In diesem Schreiben sagte ich ihnen, daß sie in Gottes Namen, der Wittve Falk ihr gehalten von mir so fort halten wie bis jetzt geschehen indem ich sie schon verwöhnt habe.“

Die „gute alte Waldförsterin Frau Michel“ ist aller Wahrscheinlichkeit nach Barbara Kellenberger, geb. 15. Januar 1761 in Salzburg als Tochter des Hofkontrolleurs Ernst Kellenberger, die sich am 18. November 1793 mit dem Oberwaldmeister Franz X. Michl im Lungau verheiratete; zur Zeit der Testamentsniederschrift war sie bereits Witwe⁵³.

Carl Hönig war mit Constanze durch seine Verehelichung mit ihrer Nichte Josepha Hofer verwandt⁵⁴. Er war der Sohn des Anton Emanuel Hönig, Professors an der k. k. Normalschule, und der Anna (Nannette) Wagenhofer. Seine Eheschließung mit Josepha Hofer, der am 29. August 1790 in Wien geborenen Tochter des Franz de Paula Hofer⁵⁵ und der Josepha Weber (der ältesten, 1819 verstorbenen Schwester Constanzes), erfolgte am 7. Januar 1813 in der Pfarrkirche St. Josef ob der Laimgrube in Wien. Über Hönig vermerkt die Traueintragung: „Hönig, Karl, katholisch, Accessist der k. k. Hofbuchhandlung; ledig, 23 Jahre alt; wohnhaft: Stadt 1014, Pfr. St. Stefan; gebürtig von Wien“; von der Braut heißt es: „Hofer, Josepha, katholisch; Sängerin am Theater an der Wien; ledig, 22 Jahre alt, wohnhaft: Laimgrube 26; gebürtig von Wien“. Trauzeugen waren: Josef Edler von Weber, k. k. wirkl. N. Ö. Regierungsrat und Börsekommissär und F. Tobias Meier, Regisseur an dem k. k. priv. Theater an der Wien“. Hönig starb am 3. Oktober 1832 an Luftröhren- und Lungenschwindsucht im Alter von 43 Jahren in Wien (Nr. 941) und wurde

⁵³ Nach den Matrikoneintragungen. Bei der Suche nach diesen und alle anderen Salzburger Persönlichkeiten betr. Quellen war mir in wahrhaft kameradschaftlicher Weise Herr Generalstaatsarchivar Dr. Franz Martin (Salzburg) behilflich.

⁵⁴ Dazu und zum folgenden: Pfarramt St. Josef ob der Laimgrube in Wien, Trauungsbuch Tom. 6. Fol. 62.

⁵⁵ Über diesen Freund und Schwager Mozarts vgl. Emil Karl Blümml, „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis“ (Wien 1923), S. 26 ff.

einen Tag später auf dem St. Marxer Friedhof begraben⁵⁶. Die Sterbeeintragung nennt ihn „k. k. Börse Commissairs Adjunkt“. Er hinterließ angeblich vier Kinder⁵⁷, von denen allerdings bisher nur drei, und zwar zwei Töchter und ein Sohn, nachweisbar sind: Amalia Theresia (geb. 5. Februar 1819), Carl Frederic (geb. 6. März 1820) und Wilhelmine Theresia (geb. 29. Mai 1821)⁵⁸. Bei seiner ersten Tochter wird Hönig als „k. k. Staatsbeamter“ bezeichnet. Nach dem Tode des Vaters wurde der Großhändler Franz Appel den Kindern als Vormund bestellt.

Constanze, die noch eine Tochter namens Lotte erwähnt⁵⁹, stand allem Anschein nach in engen Beziehungen zur Familie ihrer Nichte. Denn in ihren Tagebuchaufzeichnungen⁶⁰ findet sich der Name Hönig mehrfach (bis 1832); verschiedentlich nennt sie ihn „Vetter“. Da sie in ihrem Testament nur von den drei Töchtern spricht, ist anzunehmen, daß der einzige Sohn vorzeitig starb. Auffallend ist, daß sie im Testament von „Carl v o n Hönig“ und in einer Tagebuchaufzeichnung (22. Oktober 1832) von „Lotte v o n Hönig“ spricht, d. h. die Familie als adelig angibt. Der Adel Hönigs ist jedoch aus den vorliegenden Dokumenten nicht zu belegen. Wenn es zuträfe, was aber in der Tat kaum anzunehmen und auch vorerst nicht zu beweisen ist, könnte nur eine Verwandtschaft mit der jüdischen Familie Hönig vorliegen, von der Israel Hönig (1724—1808) als „Edler von Hönigsberg“ 1789 geadelt wurde. In der Hönigsbergischen Familie dieses Tabakadels tritt aber weder der Name Carl Hönigs noch der seines Vaters auf. Es wäre lediglich noch die Möglichkeit einer Beziehung der von Israels Bruder eingeleiteten Seitenlinie der Hönighofs, Heniksteins und Bienenfelds⁶¹.

In Josephine L a n g e sieht Engl⁶² die 1820 geborene und 1893 verstorbene Enkelin Joseph Langes und somit Großnichte Constances (aber

⁵⁶ Sterberegister Dompfarramt St. Stephan Wien.

⁵⁷ Mitteilung des Archivs der Stadt Wien.

⁵⁸ Geburts- und Taufbücher Dompfarramt St. Stephan, Wien, Tom. 108, Fol. 8, 74 und 151.

⁵⁹ 22. Oktober 1832; a. a. O. II 3, S. 65.

⁶⁰ A. a. O. II 2, S. 57 (hier schreibt sie versehentlich „König“), 58, II, 3, S. 65.

⁶¹ Vgl. Wurzbach: a. a. O. VIII (1862), S. 30 f. IX (1863), S. 121 ff.

⁶² A. a. O. S. 25.

aus Langes erster Ehe, also nicht mit den Webers verwandt). Er wechselt sie mit der Josefa Lange („Pepi Lang“). Tatsächlich aber handelt es sich um eine außereheliche Tochter Joseph Langes und der Theresia Vogel. Josefine Lange (richtiger: Vogel) heiratete den Regierungspraktikanten Franz Weyer (gest. im Alter von 84 Jahren 1887 als Statthaltereiofficial i. P.) und gebar 1836 eine Tochter Marie. Sie muß zwischen 1836 und 1856 gestorben sein, da sie in der Volkszählung des letztgenannten Jahres nicht mehr verzeichnet ist. Es ist überdies anzunehmen, daß sie außerhalb Wiens gestorben ist, weil sich in den Wiener Totenprotokollen ihr Name nicht findet. Ihre Mutter starb am 7. August 1851 als Gattin des Wilhelm Koch (gest. 1849)⁶³.

Da die Salzburger Universität am 24. Dezember 1810 aufgelöst wurde, und an ihrer Stelle ein Lyzeum mit theologischer Fakultät und chirurgischen Studien errichtet war, kann es sich bei den armen Studenten nur um Angehörige des Lyzeums gehandelt haben⁶⁴.

Über die in den Legatszetteln erwähnte Familie des „von Hohenstein“ ist folgendes zu bemerken: Karl Wilhelm Ferdinand von Hohenstein, gebürtiger Braunschweiger, war zuerst Justizamtmann in Feucht. Am 5. Januar 1815 wurde der von den Stadtgerichtsassessoren Friedrich Brater in München und Karl Wilhelm von Hohenstein, damals in Nürnberg, nachgesuchte wechselseitige Tausch ihrer Dienststellen genehmigt⁶⁵. Etwa März 1816 erfolgte Hohensteins Ernennung zum Landrichter (Pfleger) von Thalgau. Bereits im April erfolgte die Abtretung Salzburgs von Bayern an Österreich. Hohenstein wurde von der österreichischen Behörde übernommen, aber wahrscheinlich 1821 in Ruhestand versetzt⁶⁶. Seitdem, spätestens seit 1827, lebte Hohenstein in Salzburg und starb, 82 Jahre alt, 1858 im Hause 500 (Paris Lodron Str. 5). Er vermählte sich

⁶³ Archiv der Stadt Wien.

⁶⁴ Josef Mayr „Die ehemalige Universität Salzburg“ (Salzb. 1859), S. 18, (Leopold Spatzenegger) „Die Salzburger Universität“ (Salzb. 1872), S. 3, (Hans v. Frisch) „Die Verlegung der K. k. Franz-Josefs-Universität von Czernowitz nach Salzburg“ (Ms. 1916) S. 18.

⁶⁵ K. bayr. Regierungsblatt 1815 (Sp. 133).

⁶⁶ Regierungserlaß 15. Februar 1821, Bl. 5314.

etwa 1820, in zweiter Ehe, mit Barbara (Babette) Hillebrand, der Tochter des Bauern Johann Hillebrand und der Dorothea Schwaiger in Hofham bei Salzburg⁶⁷. Er hatte aus beiden Ehen zehn Kinder, von denen ihn nur sechs überlebten: vier aus der ersten Ehe (Karolina, verehel. Kaserer in Salzburg, Wilhelmine in München, Adolf (geb. 1808)⁶⁸, Augusta, verehel. Nopschitz in München), aus der zweiten Ehe: Konstanze und Cäcilie. Über die Kinder der zweiten Ehe sagen die Matrikel folgendes aus:

Eine etwa 1826 geborene Tochter Friederike starb am 8. Januar 1829. Florentine Wilhelmine — von Constanze Flora genannt — war am 20. Juli 1827 geboren⁶⁹. Ihre Paten waren Florentina Keidel und Wilhelmine Schulz. Sie starb bereits am 31. März 1843. In der Verlassenschaftsabhandlung wird dessen Erwähnung getan, daß ihr 1842 von ihrer Firmpatin Constanzia von Nissen ein Legat von 100 Gulden zugewiesen wurde. Konstanzia Maria Cäzilia Georgina wurde am 7. Januar 1830 geboren. Ihre Taufpatin war Constanze (von) Nissen (eigenhändige Unterschrift: „Constanza Etatsrätin von Nissen gewesene Witwe Mozart“)⁷⁰. Dann folgte ein Sohn Gottlieb Christian (geb. 25. Juli 1831, gest. 14. August desselben Jahres). Constanze war endlich Patin bei den Töchtern: Cäcilia Sophie Theresia, geb. 8. Juli 1833, und Sophia Constanzia Cecilia Maria, geb. 6. Mai 1835, gest. zwischen 1842 und 1858.

„Baron Carl von Sonnenburg“, dem Constanze eines der Clavichorde geliehen hatte, ist der 1782 in St. Gilgen als Sohn des Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg d. J. und der Johanna von Grünbichl geborene Carl Franz Joseph von Berchtold zu Sonnenburg, (Berchtold von Sonnenburg), der 1855 als Polizeibeamter in Salzburg starb⁷¹. „Herr Schoeller Conceptor bei den Landrechten“, der das andere Clavichord

⁶⁷ In den Matriken 1827 und 1830 wird fälschlich von der „Gutsbesitzerstochter von Berchtoldsgaden“ gesprochen.

⁶⁸ Vgl. Wurzbach a. a. O. (IX) S. 202.

⁶⁹ Geb. im Haus Nr. 457 (Linzergasse 19); 1829/42 wohnte die Familie Nr. 514 (Dreifaltigkeitsgasse 13/19).

⁷⁰ Am 20. Februar 1858 starb ihr ein außereheliches Kind, Johann, im Alter von 2 Monaten.

⁷¹ Vgl. Anm. 47, sowie Engl a. a. O. S. 16.

als Leihgabe ernalten hatte, ist der am 23. Oktober 1862 als k. k. Kanzlist i. P. im Alter von 87 Jahren in Salzburg im Hause Gstättengasse 51 verstorbene Anton Schöllner, der angeblich aus Passau stammte⁷². Ihn überlebte außer seiner Witwe Johanna, geb. Stumpf, eine Tochter Johanna, verehel. mit einem Postexpeditor Schmid in Tscherkany (Siebenbürgen)⁷³.

Der Vollständigkeit halber sei über die beiden Testamentszeugen einiges mitgeteilt, da anzunehmen ist, daß sie in persönlichem Verkehr mit der greisen Witwe Mozarts standen. Der aus dem Hessischen stammende Philipp Ernst Dotter war seit 1834 Kustos der k. k. Lycealbibliothek und starb am 15. Mai 1850 im Alter von 69 Jahren; seine Frau Barbara, geb. Koruna, verschied am 15. Oktober 1867 im Leprosenhaus. Dotter wohnte 1839/44, also in der Zeit der Testamentsniederschrift durch Constanze, in unmittelbarer Nähe der Erblasserin, im Hause Michaelsplatz (Mozartplatz) 8. Dr. Anton Fischer, geb. 13. Oktober 1797 in Landeck (Oberinntal), gest. 5. April 1858 in Salzburg, war 1851/58 Direktor der landesfürstlichen Heil- und Versorgungsanstalten⁷⁴. Er war ein Bruder des vor seiner Ernennung zum Statthalter von Oberösterreich in Salzburg als Advokat ansässigen Dr. Alois Fischer.

Die in Constanzes Testament und Tagebuch mehrfach genannte Firma Schuller & Co., mit der bereits Nissen gearbeitet hatte, war ein angesehenes Wiener Bankhaus, das bis 1865 bestand⁷⁵. Die Großhandlung J. G. Schuller & Co. wurde durch den 1771 verstorbenen begl. Handelsmann Johann Georg Schuller gegründet. Schuller vermählte sich am 20. Januar 1749 mit Eva Barbara, geb. Peisser v. Wertnau, verw. Puthon (1723 bis 1803)⁷⁶. Etwa 1830 kam das Haus in den Besitz der Familie Puthon, mit der sowohl Mozart als auch Constanze Beziehungen verbanden. Eva Bar-

⁷² In den Passauer Kirchenbüchern der in Frage kommenden Jahre ist sein Name nicht zu finden.

⁷³ Verlassenschaftsakt 641 (1862).

⁷⁴ Er wohnte Brodgasse 13.

⁷⁵ Archiv der Stadt Wien. Vgl. Wurzbach XXXII (1876) S. 166.

⁷⁶ Diese und die folgenden Angaben verdanke ich den Mitteilungen des Ur-Ur-Ur-Enkels der Eva Barbara Puthon, Herrn Baron Heinrich Puthon (Salzburg), der mir das Material aus seinem Familienstammbaum und den familien-geschichtlichen Aufzeichnungen seines Vaters entgegenkommenderweise überließ.

bara Schuller, die Witwe des Ludwig Puthon, war die Mutter des Johann Baptist Freiherrn von Puthon (1746—1816), der zu den Subskribenten der Akademien Mozarts gehörte und ein eifriger Musikliebhaber war. Sein Sohn Karl Puthon (1780—1869) war der Besitzer des Hauses Schuller & Co., als Constanze mit ihm in regen geschäftlichen, wohl auch persönlichen Verkehr trat.

Biographische Notizen Constanze Mozart-Nissen

Von Ludwig Nohl bis Arthur Schurig⁷⁷ erstreckt sich die Literatur über Constanze Mozart-Nissen. Aber seltsam berührt es bei allen, verhältnismäßig wenigen Studien und Veröffentlichungen über Leben und Persönlichkeit von Mozarts immer noch rätselhaft erscheinender Gattin, daß Überliefertes — nicht nur hinsichtlich des Leumunds, sondern auch hinsichtlich des rein Biographischen — von einem zum andern übertragen, kritik- und untersuchungslos übernommen wurde. So nur ist es zu verstehen, daß wir bis heute keine einwandfreie, quellenmäßig belegte Darstellung des Daseinsweges der Constanze besitzen. Die Forschung hat es, wohl im Glauben, es gäbe weder bei ihr noch bei Mozart selbst Biographisches noch zu „forschen“, unterlassen, den Dingen nachzugehen. Und doch ist keineswegs alles getan.

Bereits mit der Frage nach Geburtstag und -ort Constanzes beginnen die Unklarheiten. Die Frage mußte erneut aufgeworfen werden im Zusammenhang mit der Testamentsveröffentlichung. Die Sperrsrelation verzeichnet wie der Grabstein auf dem Salzburger Friedhof zu St. Sebastian Freiburg i. Br. als Geburtsort; das Protokoll der Eheschließung zwischen Mozart und Constanze vom 4. August 1782 nennt „Zell i. U. Oe.“ Es sind darum wie um den Geburtstag Mutmaßungen und Feststellungen von verschiedenen Seiten ausgesprochen worden. Da die Kirchenbücher von Zell im Wiesental dem Stadtbrand vom 23. Juli 1818 zum Opfer fielen

⁷⁷ Ludwig Nohl „Mozarts Constanze“ in „Neue Bilder . . .“ (München 1870), S. 7 ff., Rudolph Genée „Constanze von Nissen, die Witwe Mozarts“ (Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin, Berlin 1895, Heft 1, s. 18 ff.). Schurig a. a. O.

(bis auf ein einziges Taufbuch von 1768 an sowie die Ehe- und Sterbebücher seit 1806) und andererseits die Kirchenbücher sämtlicher Kirchen Freiburgs keine Anhaltspunkte zu geben vermögen, schien es, daß es auch in Zukunft bei der Mutmaßung bleiben müsse. Rudolf Blume⁷⁸ nimmt Freiburg an, begründet seine Ansicht mit juristischen Beweisführungen, Friedrich Hefe⁷⁹ verweist auf Zell; ganz hinfällig und abwegig sind die Vermutungen Wurzbachs⁸⁰, Bernhard Paumgartners⁸¹ u. a., Constanze sei in Mannheim geboren⁸². Dieselben Unklarheiten ergeben sich auch hinsichtlich des Geburtstags und -jahres. Hefe und ihm folgend Alfred Orel⁸³ nehmen „um“ den 5. Oktober 1763 an; für dasselbe Jahr setzen sich auch Schurig und Paumgartner⁸⁴ ein.

Nachdem bereits vor Jahren und Jahrzehnten von dänischer Seite⁸⁵ — im Zusammenhang mit Nissen — die richtigen Angaben über Geburtsort, -tag und -jahr gemacht wurden, kann hier nunmehr dazu der T a u f s c h e i n der Constanze Weber in einer Abschrift aus dem Jahre 1809 mitgeteilt werden. Demnach ergibt sich unumstößlich: Constanze Weber, die Gattin Mozarts und Nissens, wurde am 5. Januar 1762 in Zell im Wiesental geboren.

Die am 5. Februar 1809 (also vor dem Stadtbrand in Wiesental) ausgestellte Abschrift des Taufscheins lautet:⁸⁶

⁷⁸ Rudolf Blume, „Freiburg im Breisgau, der Geburtsort der Gemahlin W. A. Mozarts und des Vaters Karl Maria von Webers“ (Schau ins Land, 44. Jahreslauf, Freiburg 1917), S. 8 ff.

⁷⁹ Friedrich Hefe „Die Vorfahren Karl Maria von Webers“ (Karlsruhe 1926), S. 27 ff.

⁸⁰ A. a. O. XIX (1868), S. 295.

⁸¹ Bernhard Paumgartner „Mozart“ (Berlin-Zürich 1940), S. 265.

⁸² Ernst Ludwig Gerber („Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler . . . III, Leipzig 1813, S. 498) nennt sogar Wien.

⁸³ Hefe a. a. O.; Alfred Orel „Mozarts deutscher Weg“ (Wien 1941) S. 550.

⁸⁴ A. a. O. desgl. auch Stammtafel der „Mittelungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin“ (Oktober 1898). Der Salzburger Grabstein verzeichnet: „geb. zu Freyburg am 6. Jañer 1763“.

⁸⁵ Vgl. Erslew „Almindeligt Forfatter-Lexicon“ Suppl. 2 (Kopenhagen 1859), S. 556 und „Dansk biografisk Leksikon“ XVII (Kopenhagen 1939) S. 213 ff.

⁸⁶ Am Rande der Abschrift ist vermerkt: „1762“ (durchgestrichen: „1764“), dann: „den 5. januarii 1762“.

Extractus ex albo babtismali parochiae
Zell in Wiesenthal, dioecesis constantiensis,
loci magni ducatus Badensis.

Anno domini supra milesimum septingentesimum sexagesimo secundo die quinta januarii nata, et sacro fonte renata est Zellae: Maria Constantia Caecilia Josepha Johanna Aloisia e legitimo thoro praenobilium parentum domini Francisci Fridolini Weber praefecti dynastiae de Schönau, et dominae Mariae Caeciliae Stamms absentibus patrinis praenobilibus Joh. Arnolfo Ferdinando Stamms electoris palatini celsissimi [sic!] secretario de Mannheim et Adelheidi Krebs nata Weber, et praenobilibus Francisco Antonio Weber et Maria Constantia Kilian ex Waldshuth, eam levantibus Francisco Antonio Herzog cive Zellensi et Anna Stritt de Helbligsmatt. In quorum fidem hasce manu propria et sigillo parochiali munitas dedi.

Zellae
in Wiesenthal
die 5ta februarii anno
1809

Fidelis Kammerer
parochus ibidem
[Siegel] SIG ECCL
PAROCH. D.
S. FRIDOLINUM
IN ZELL IN
WIESENT.

Wir sind also nunmehr einwandfrei über folgendes in Kenntnis gesetzt: Geburtstag, -jahr und -ort der Constanze, die ein Jahr älter war, als bisher angenommen wurde, über ihre sämtlichen Taufnamen und die Tatsache, daß ihr Onkel, Carl Maria von Webers Vater, Taufpate war.

Die Abschrift des Taufscheins befindet sich im Rigsarkivet zu Kopenhagen unter den Personalakten Nissens, der seine und seiner Gattin Taufbescheinigung für ihre Einzeichnung in die dänische Witwenpensionskasse benötigte (1816)⁸⁷.

⁸⁷ Die Taufschein-Abschrift befindet sich unter Nr. 11 054 der Witwenkasse. Mein Dank gilt Herrn E. Marquard vom Rigsarkivet Kopenhagen, der mir bei den Nachforschungen überaus entgegenkommend behilflich war und mir wertvolle Hinweise gab.

Den aus der Mozart- und Weberforschung bisher bekannten Daten des weiteren Lebensweges der Constanze ist im Augenblick nichts Neues hinzuzufügen: die Übersiedlung der Webers — nach dem kurzen Aufenthalt in Rheinfelden — nach Mannheim, München und endlich 1779 nach Wien.

Die Untersuchungen über Constanzes Mannheimer Schulzeit sind zunächst ergebnislos geblieben. Mitte des 18. Jahrhunderts gab es in Mannheim Pfarr- und Nebenschulen. Für die Weberschen Kinder dürften etwa die von der „Congregation beatae Mariae virginis“ (seit 1720) — der „Congregation de Notre Dame“ — geleitete kurfürstlich genehmigte Schule in Frage kommen; diese Schule wurde mit Subvention der Stadtkasse gehalten. Es ist ein am 3. Mai 1769 an Kurfürst Carl Theodor gerichtetes Ersuchen der Congregation vorhanden, demzufolge die Klosterfrauen um Vergrößerung aus den Mitteln der geistlichen Administration bitten, unter Hinweis auf ihre Aufgabe: die katholische Jugend weiblichen Geschlechts im Lesen und Schreiben, der christlichen Lehre sowie anderen „der Jugend anständigen Arbeiten“ — „ohnentgeltlich“ — zu unterweisen; der allgemeine Bildungsgrad der Constanze ließe sich mit diesem Lehrplan wohl in Einklang bringen. Kurfürstliche Räte, Sekretäre und andere Hofbediente durften ihre Kinder nach freiem Ermessen zu den Nebenschulmeistern schicken. Die Bürger hingegen mußten ihre Kinder in die gewöhnlichen Schulen schicken. Die Tatsache, daß bei Nichtbefolgung der Schulpflicht Strafen angesetzt waren, bekundet die strenge Handhabung der schulischen Erziehung, die bereits im Mannheim der Mozartzeit geübt wurde⁸⁸.

Die Ergebnislosigkeit der Untersuchungen über die Mannheimer Zeit Constanzes ist durch einige Hinweise auf die Angehörigen der Constanze auszugleichen. Der Vollständigkeit halber sei in diesem Zusammenhang

⁸⁸ Nach den Ratsprotokollen und Stadtrechnungen des Städt. Archivs Mannheim. Mein Dank für tatkräftige Mitarbeit gilt den Herren Dr. Ernst Leopold Stahl und vor allem Leopold Göller (beide Mannheim). In Anbetracht der armseligen Verhältnisse, in denen die Webers in Mannheim lebten, kann nur die oben genannte Schule in Frage kommen. (Vgl. außer den erwähnten Akten die des General-Landesarchivs Karlsruhe und Mannheim, Stifte- u. Klöster-Fasc. N. 2858).

zunächst das Taufprotokoll der Jesuitenkirche in Mannheim für Constanzes Mutter vom 23. Oktober 1727 mitgeteilt⁸⁹:

baptizata est Maria Caecilia Cordula filia legitima
Joannis Ottonis Stamm, et Sophiae Elisabethae Wimmersin, le-
vant Caecilia Wimmersin et Maria Caecilia Kanin dicta Hubersin⁹⁰.

In seinem an den Vater gerichteten Brief vom 17. Januar 1778⁹¹ berichtet Mozart von Fridolin Weber: „Er hat 6 Kinder, 5 Mädels und einen Sohn“. Von diesen sechs Kindern sind bisher nur Josepha, Constanze, Aloisia und Sophie bekannt. Vom Sohn Johann Nepomuk waren bisher keine Einzelheiten geläufig als lediglich die, daß er 1779 als verschollen gemeldet wird. Orel⁹² datiert seine Geburt vor Josepha, d. h. vor 1758, und kommt sogar zu dem Schluß, daß er eventuell 1756 geboren sei und die Eheschließung Webers „beschleunigt“ habe. Hingegen steht nunmehr nach dem vorliegenden Taufprotokoll fest, daß dieser Sohn sogar nach Constanze geboren wurde. Johann Nepomuk Weber, der Bruder Constanzes, wurde am 14. August 1765 in Mannheim getauft. Das Taufprotokoll der Jesuitenkirche in Mannheim lautet:⁹³

Baptizatus est Ferdinandus Josephus Joannes Nepomuscenus Fridolinus Franciscus fil. leg. Praenob. D. Fridolini Weber satrapiae Zell-Wiesenthalensis Praefecti, et Mariae Caeciliae Cordulae Stamm conj: levantibus D. D. Joanne Arnold Stamme Regiminis secretarius, et Francicae Gillet conj. Josepho Antonio Deyeren et Maria Anna de Schweickart nata de Camenzi.

Weiteres ist über diesen Sohn sowie die fünfte Tochter nicht zu ermitteln. Diese Tochter ist vermutlich jenes Kind, das Anfang Oktober 1763

⁸⁹ Erzbischöfl. Oberes Stadtpfarramt Mannheim.

⁹⁰ Am 9. Oktober 1739 wurde „Johann Matthes der alte Wimmers Herrn Secretary Stam sein Schwiegervatter provisivus“ begraben (Totenbuch der kathol. Pfarrei, Mannheim).

⁹¹ Schiedermaier, a. a. O. I S. 15; f.

⁹² A. a. O. S. 548.

⁹³ Erzbischöfl. Oberes Stadtpfarramt Mannheim.

in Zell geboren wurde und das Hefeles als Constanze annahm⁹⁴. Allerdings bleibt auch das umstritten, solange nicht das Geburtsjahr der Aloisia und der Sophie bekannt ist. In seinem erwähnten Brief behauptet Mozart, Aloisia sei fünfzehn Jahre alt. Demnach wäre sie 1763 geboren. Dann würde sie an Stelle der „unbekannten“ Tochter treten. Das Totenprotokoll der Salzburger St. Andrä-Kirche hingegen bemerkt unter dem 8. Juni 1839: „Frau Aloisia Lange, ehem. Hofsängerin in Wien 75 J.“ Demzufolge wäre sie 1764 geboren. Die Sperrrelation vom 11. Juni 1839 gibt an: „Aloisia Lange, geborene v. Weber pensionierte k. k. Hofschauspielerin 78 Jahre alt an Entkräftung“, d. h. demnach wäre sie schon 1761 geboren. Diese Unklarheiten werden noch unklarer, wenn man den Angaben der Sperrrelation (vom 26. Oktober 1846) für Sophie Haibel, die am 26. Oktober 1846 in Salzburg, in der Wohnung Constanzes, starb, Glauben schenken darf. Es heißt dort: „Sophie Haibel, geborene v. Weber, Musik-Direktors-Witwe, 83 Jahre alt“, d. h. ihr Geburtsjahr wäre 1763, dasselbe also, das man für die „Unbekannte“ wie für Aloisia annehmen darf. Das für Aloisia genannte Jahr 1761, das aber wohl keineswegs in Frage kommt, wird auch für die älteste „Webersche“, Josepha, nach dem Wiener Totenprotokoll von 1819, in Anspruch genommen, während laut Heiratsregister von 1788 (Eheschließung mit Franz de Paula Hofer) das Jahr 1758 als Geburtsjahr gilt⁹⁵.

⁹⁴ Hefeles (a. a. O. S. 27) verweist auf Webers Brief an die Priminstanz vom 23. August 1763, worin er davon spricht, daß „seine so bestürzte Eheconsortin alltäglich ihre Niederkunft zu gewärtigen habe“, und den vom 22. Oktober 1763: „Mittlerweile aber sei seine Eheconsortin von ihrer getragenen Leibesfrucht entbürdet worden.“ Daß es sich nicht um Constanze handelt, ist nunmehr erwiesen.

⁹⁵ Aloisia starb an Altersschwäche in Salzburg im Hause Nr. 54 und wurde am 10. Juni „um 2 Uhr nachmittags“ auf dem Friedhof von St. Sebastian begraben (Totenbuch 1819/40 St. Andrä Salzburg, pg. 296). Engl gibt („Mozart-Museum . . .“ a. a. O. S. 26) an, Aloisia sei 1762 geboren (Sophie 1764!); Quellenhinweise sind Engl unbekannt. Schurig (Constanzebuch a. a. O. S. 176) meint ebenfalls, Aloisia sei „um 1762“ geboren. Übrigens irrt Orel (a. a. O. S. 150), der bemerkt, Aloisia sei 1830 in Frankfurt a. M. gestorben. — Die Sperrrelation für Aloisia, deren Nachlaß ganze 35 fl. 20 Kr. betrug, befindet sich im Archiv der Stiftung Mozarteum (Sign. F. VI 8257), die für Sophie (mit dem Testament) ebenda (Sign. VI 11 399). — Hinsichtlich Josepha vgl. E. K. Blüml a. a. O.

Über die Begegnung Mozarts mit den „Weberischen“, die Eheschließung und den gemeinsamen kurzen Lebensweg Mozarts und Constanzes sind wir aus der Mozartforschung und nicht zuletzt aus Mozarts Briefen hinlänglich orientiert. Hingegen setzen neue Unklarheiten mit Mozarts Tod ein. Das gilt vor allem für die Aufnahme der Beziehungen Constanzes zu Georg Nikolaus Nissen. Wann sie aufgenommen wurden, ist noch nicht festzustellen. Allgemein wird das Jahr 1797 angenommen, ohne daß jedoch eine nähere Bestätigung erbracht worden ist. Falsch ist auf alle Fälle die von Egon von Komorzynski⁹⁶ unter Hinweis auf Maximilian Stadlers „Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems“ (Wien 1826) aufgestellte Behauptung, daß Constanze ihren zweiten Gatten schon zu Lebzeiten ihres ersten, d. h. also seit 1790/91, gekannt habe. Zwei zwingende Gründe entkräften Komorzynskis These: 1. konnte Stadler unmöglich den Mozart-Nachlaß im Sterbejahr Mozarts oder unmittelbar danach geordnet haben, da er von 1790 bis 1796 als „Consistorialrath“ in Linz lebte⁹⁷. Im übrigen gibt seine Mitteilung auch keinerlei Hinweis, daß die mit Nissen durchgeführte Nachlaß-Ordnung um 1791 erfolgte; 2. ist Nissen tatsächlich erst im Februar 1793 nach Wien gekommen, da er am 3. Februar d. J. seine bisherige Wirkungsstätte Regensburg mit der ordinären Post verließ⁹⁸. Es ist also anzunehmen, daß er in diesem Jahr Constanze kennenlernte, auf keinen Fall früher.

Ebenso bemerkenswert ist die Tatsache, daß man sich noch nicht darum bemühte, festzustellen, wann Nissen wirklich nach Wien kam, ist die andere, daß man sich begnügte, das Jahr 1809 als Jahr der Verhehlung Nissens mit Constanze als überliefert, ohne den Versuch einer Ergänzung oder Beweisführung, weiter zu überliefern. Aus dem Briefwechsel der

S. 119 ff. sowie 202 ff. — Orel (a. a. O. S. 548) nimmt für Josepha 1758 an, für Aloisia 1760, für Constanze 1763, Sophie 1767.

⁹⁶ Egon von Komorzynski „Mozart“ (Berlin 1941), S. 175 f. Schurig nimmt das Jahr 1799 als Jahr der Begegnung zwischen Constanze und Nissen an. A. a. O. S. XLV.

⁹⁷ Vgl. Hans Sabel „Maximilian Stadlers weltliche Werke und seine Beziehungen zur Wiener Klassik“ (Diss. Köln 1940; noch ungedr.) S. 26 f.

⁹⁸ Vgl. „Regensburgisches Diarium . . .“ 1793. Dazu vgl. ausführlicher weiter unten.

Söhne Mozarts geht hervor, daß Nissen und Constanze bis zur Eheschließung unverheiratet miteinander lebten⁹⁹. Es mußte aber auffallen, daß Constanze den an ihren Sohn Carl von Preßburg am 29. Juli 1809 gerichteten Brief mit den Initialen C. N. unterschrieb, daß der Brief „Wien, 11. Oktober 1809“ unterschrieben ist: „Mutter Nissen“ und „Ihr zärtlicher Vater Nissen“. Unmittelbar vor dieser Zeit mußte also die Eheschließung erfolgt sein. Das trifft auch zu.

Die Eheschließung zwischen Georg Nikolaus (von) Nissen und Constanze Mozart erfolgte am 26. Juni 1809 im Dom zu Preßburg. Die Eintragung im Kirchenbuch des Dompfarramts zu Bratislava (Preßburg) lautet unter dem 26. Juni 1809:¹⁰⁰

Nissen Georgius Nicolaus coelebs annorum 48 Insignis ordinis a Danebrog Eques Danorum Regiae Majestatis a Conziliis Legatiorum de Internuntius acreditus apud Sum Caoe-Regiam Austriae Majestatem Augustanae Confessionis ex Hadresleben [sic!] in Dania. Sponsa Constantia Fridolini Weber officialis Dualis et consortis eius Caeciliae, natae Stam filia Relicta vidua Mosart [sic!] annorum 47 catholicae Religionis ex Mannheim [!] in Imperio. Testes: Ludovicus Braumiller Caoe-Regius Capitanus et Henricus Klein R. Professor Musicae. Antonius Ambsehl Can. Par. Pos.

Nissen war mit Constanze anscheinend vor den auf Wien vorrückenden Truppen Napoleons nach Preßburg geflohen und kehrte am 13. August nach Wien zurück¹⁰¹. Ein Jahr später, etwa Ende August-Anfang September 1810 erfolgte die Übersiedlung des Ehepaares Nissen nach Kopen-

⁹⁹ Wolfgang an Carl (Podkamién 30. März 1809): „Unsere Mutter hat mir zwar vor einigen Tagen geschrieben, daß der gute Nissen den Danebrog erhalten habe, aber nicht, daß er (was er schon lange ist) unser Vater geworden“ (Schurig, Constanzebuch S. 166); Schurig kommentiert falsch, wenn er bemerkt, daß Nissen und Constanze ihre Beziehungen „endlich durch den Gang aufs Standesamt legitimiert“ hätten.

¹⁰⁰ Kirchenbucheintragung im Dompfarramt Bratislava unter: 26. VI. 1809. Mixtum (pag. 1267).

¹⁰¹ Constanze an Carl: Nachschrift zum Preßburger Brief (s. o. aus Wien, Schurig a. a. O. S. 51).

hagen¹⁰². Die groben Umriss des weiteren Lebensweges der Constanze können als bekannt vorausgesetzt werden; aber auch diese Vorgänge bedürfen noch einer genauen Untersuchung und Darstellung: die 1820 erfolgte Übersiedlung nach Salzburg, Nissens Arbeit an der Mozart-Biographie und der Anteil Constanzes an der Ausführung und Verbreitung derselben nach Nissens Tod sowie die letzten Lebensjahre Constanzes, über die uns die Briefe und fragmentarischen Tagebuchaufzeichnungen bereits einigen Aufschluß geben.

Am Morgen des 6. März 1842 starb Constanze in Salzburg an einer Lungenlähmung; nach Ausweis der von ihrer Schwester Sophie Haibel veröffentlichten Todesanzeige¹⁰³ verstarb „Constanzia von Nissen, Witwe des k. k. Kammer-Compositeurs und Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, und dann des Königl. Dänischen Staatsrathes Georg Nicolaus von Nissen, geborene von [sic!] Weber“ im „8osten Jahre ihres Alters¹⁰⁴. Die „Kaiserlich königlich privilegirte Salzburger Zeitung“ vom Freitag, den

¹⁰² Constanze an Carl (Kopenhagen, 28. September 1810): „ . . . daß wir glücklich und gesund vor vierzehn Tagen hier angekommen sind“. (Schurig a. a. O. S. 70). — 1816 erfolgte die Einzeichnung in die dänische Witwenpensionskasse, auf Grund deren Constanze nach dem Tode ihres Mannes alljährlich eine Pension von 400 Rigsdalern erhielt.

¹⁰³ Original: Archiv der Stiftung Mozarteum Salzburg; abgedr. bei Schurig a. a. O. S. 129 f. und Engl a. a. O. S. 22 f. Das Sterberegister des Dompfarramts Salzburg (Bd. 1820/54 pag. 207) verzeichnet unter dem 6. März 1842, daß: „Die Wohlgeborene Frau Konstanzia von Nissen, geborene von Weber, Wittve des k. k. Kammer-Compositeurs Wolfgang Amadeus Mozart, u. dann des königl. dänischen Staatsrathes Nikolaus v. Nissen, eheliche Tochter des Fridolin v. Weber, Ober-Amtsmanns zu Freyburg in Preußen [sic!] u. der Cäzilia geb. Stamms“ 79jährig am 6. März „³/₄ Uhr früh“ im Haus Nr. 77 an Lungenlähmung gestorben und am 8. März um 5 Uhr abends zu St. Sebastian bestattet sei. Das Haus Nr. 77 war, wie eingangs bemerkt, das im „ersten Viertel der Stadt“ gelegene „Graf Friedrich Spaur Kanonikalhaus“ am Michaelsplatz. (Vgl. „Neuestes Verzeichnis . . . der Hauptstadt Salzburg . . .“ Salzburg 1816, S. 2).

¹⁰⁴ Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom 16. März 1842 (Nr. 11) S. 246 vermerkt: „Mozarts's Wittve, Etatsrätthin Nissen, starb am 6. März zu Salzburg in einem Alter von 85 [sic!] Jahren“. Auf dieser Meldung beruht anscheinend auch die Angabe in Erslews „Almindeligt Forfatter-Lexikon“ (Kopenhagen 1847) II. S. 452.

11. März 1842 (Nr. 50) bringt auf ihrer Titelseite einen ungemein ehrenvollen und ausführlichen Nekrolog, in dem es u. a. heißt: „Sie stammte aus einer sehr achtbaren Familie, da ihr Vater Fridolin von Weber, Oberamtmann zu Freiburg, und ihre Mutter Cäcilie dem adeligen Hause von Stamms-Stamm entsprossen war“ [sic!].

Am Spätnachmittag des 8. März wurde Constanze zu Grabe getragen. Der erwähnte Nekrolog berichtet: „Die Beerdigung der Wittwe Mozarts erfolgte am 8ten dieses auf eine eben so rührende, wie glänzende Weise. Die Leiche wurde von dem hochwürdigen Herrn Domcapitular Schumann, Edeln von Mansegg, feierlichst eingesegnet, worauf ein schöner, von Chordirektor Daisbeck¹⁰⁵ componirter, vierstimmiger Gesang ertönte. Nach Beendigung desselben setzte sich der Zug in Bewegung. Die zahlreichen Zöglinge der unter dem Namen Mozarteum seit kurzem gegründeten Musikschule des hiesigen Dommusikvereins¹⁰⁶ eröffneten denselben unter Vortritt der Harmoniemusik des Letzteren. An den Sarg, der von der Dienerschaft der angesehensten Honoratioren Salzburgs getragen und umgeben wurde, schlossen sich viele hochgestellte Männer, die Glieder des Mozart-Comités und der Repräsentantenkörper des Dommusikvereins¹⁰⁷. Auch das hierortige Lyceum hatte seine Studierenden zu dem Zuge gesandt.“ Auf dem Sebastiansfriedhof wurden ein Chor von Alois Taux¹⁰⁸, dem Direktor des Mozarteums, und ein „Regina coeli“ von Maximilian Stadler gesungen.

¹⁰⁵ Gemeint ist Leopold Deißböck, der als Chordirektor und Lehrer dem Mozarteum angehörte.

¹⁰⁶ Gegründet 22. April 1841 durch Franz von Hillebrandt (1796—1871), vgl. Erich Valentin „Mozarteumbüchlein“ a. a. O.

¹⁰⁷ Alois Taux (1817—1861); über ihn vgl. Erich Schenk in „80 Jahre Salzburger Liedertafel“ (Salzburg 1927).

¹⁰⁸ Das „Mozart-Comité“ ist der Denkmals-Ausschuß. Ihm gehörten laut Unterschriften der Übergabe-Urkunde vom 4. September 1842 u. a. an: Kreishauptmann Gustav Graf Chorynski (Freiherr von Ledske) als Präses, Prof. Dr. Johann Heinrich Loewe als Sekretär, Landschaftsmaler Johann Fischbach, Prof. Dr. Gschnitzer, Dr. Alois Fischer, Hermann Kottinger, Alois Duregger, Julius Anton Freiherr von Standel, Dr. Ignaz Thanner, Dr. Johann Vogel, Dr. Franz Widowitsch, Franz von Hillebrandt, Bürgermeister Alois Lergetporer, Aloys Spängler, Fr. Späth.

Am folgenden Tage fand ein Trauergottesdienst in St. Sebastian statt, in dessen Verlauf Mozarts „Requiem“ erklang.

Wenige Monate später, am 10. August, traf Schwanthalers Mozart-Denkmal in Salzburg ein und wurde am 4. September auf dem Michaelsplatz (Mozartplatz), unweit dem Wohn- und Sterbehaus der Constanze, enthüllt¹⁰⁹.

Georg Nikolaus Nissen

Über Leben und Persönlichkeit des Georg Nikolaus Nissen ist man bisher stillschweigend hinweggegangen. Dieser Mann, der als Gatte der Witwe Mozarts und, wenn auch nicht als der erste Mozartbiograph, so doch als der vielleicht gewichtigste unter den ersten in die Geschichte eingegangen ist und es verdient, auch oder gerade von der Mozartforschung gewürdigt zu werden, war eine nach Herkunft, Lebensweg und geistiger Haltung durchaus nicht alltägliche Erscheinung, sodaß es als begründet angesehen werden muß, die höchst spärlichen Nachrichten, die bisher über ihn in Umlauf waren, durch einige Hinweise zu ergänzen. Auch hier ist von dänischer Seite bereits Vorarbeit geleistet worden. Denn Nissen war nicht nur der Gatte der Witwe Mozarts und Mozartbiograph, sondern zugleich Diplomat und, wenn auch in bescheidenen Grenzen, Dichter, vor allem Übersetzer, der in der dänischen Literaturgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts den ihm gebührenden Platz erhalten hat und mit seinen deutschsprachigen Dichtungen auch seine Beziehung zur deutschen Geisteswelt bekundet. Seine Mozartbegeisterung und die Tatsache, daß er sich zu einer Lebensbeschreibung des von ihm verehrten deutschen Meisters entschloß, offenbaren hinlänglich den Ernst und die Haltung seiner Anschauung.

Georg Nikolaus (auch: Nikolai) Nissen¹¹⁰ wurde am 22. Januar 1761

¹⁰⁹ Es soll in diesem Zusammenhang von einer Würdigung der Persönlichkeit Constanzes abgesehen werden; das sei einer späteren Darstellung vorbehalten, wenn alles Material gesammelt ist.

¹¹⁰ Vgl. „Dansk Biografisk Leksikon“ (Kopenhagen 1939), XVII, S. 213, Lübker und Schröder, „Lexikon der Schleswig-Holstein-Lauenburgischen und Eutinischen Schriftsteller von 1769 bis 1828“ (Altona 1829), S. 401; Erslew „Almindeligt Forfatter-Lexikon“ (Kopenhagen 1847), II, S. 452. Die obigen Daten und

zu Hadersleben (Haderslev) in Schleswig geboren. Sein Vater, der Kaufmann Jens Nissen, war aus Flovt im Kirchspiel Ösby (Kr. Hadersleben) gebürtig und 1762/67 deputierter Bürger der Stadt Hadersleben¹¹¹. Seine Mutter Anna Elisabeth Nissen, geb. Zoëga, entstammte der berühmten Familie Zoëga; diese Familie, oberitalienischen Ursprungs, war im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts durch Matthias Zoëga, der sich dem Herzog Adolf von Gottorp anschloß, nach Schleswig gekommen und wies in ihrer Ahnenreihe seit dem 17. Jahrhundert eine ununterbrochene Kette von evangelischen Geistlichen auf.

Am 24. Januar 1761 wurde Nissen in St. Marien zu Hadersleben evangelisch getauft¹¹². Als Gevattern nennt das Kirchenbuch: Amtsverwalter Bentzen, Jgfr. Schartner und Hinrich Wemmering. Da Nissens Eltern in ärmlichen Verhältnissen lebten, kam Nissen in die Obhut seines Oheims, des Propstes Vilhad Zoëga, in Mögeltondern (Mögeltönder). Dort lebte 1777 jener Jürgen (Georg) Zoëga, Nissens Vetter, der als Altertumsforscher und Dichter eine bedeutsame Rolle im Geistesleben des 18. Jahrhunderts spielte¹¹³. Mit ihm verbrachte Nissen die folgende Zeit im Kopenhagener Hause des anderen Bruders seiner Mutter, des Justizrats und Postkassierers Georg (Jürgen) Zoëga, der Nissen in seinem Kontor beschäftigte. 1778 wurde Nissen Student. Drei Jahre später, 1781, erhielt er in Kopenhagen das Amt eines Bevollmächtigten im Generalpostamt. 1790 trat er in den diplomatischen Dienst ein und wurde, laut Bestallung vom 29. Januar 1790, zum Legationskanzlisten mit dem Charakter eines Legations-

Tatsachen sind durch die Aktenangaben des dänischen Außenministeriums im Rigsarkivet Kopenhagen vervollständigt.

¹¹¹ Vgl. Achelis „Bürgerbuch der Stadt Hadersleben bis zum Jahre 1864“. Engl schreibt („Mozart-Museum . . .“ a. a. O. S. 15) „Hadersleben“.

¹¹² Kirchenbuch Haderslev Domsogn von Frue Kirke.

¹¹³ Zoëga lebte von 1755 bis 1809. Er wirkte nach ausgedehnten Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien, vornehmlich in Rom, bedeutender Numismatiker, mit der deutschen Literatur eng verbunden. Vgl. Friedr. Gottl. Welcker „Zoëgas Leben . . .“ (1819) Neudr. in „Klassiker der Archäologie“ (Halle 1912/1913), Bd. II und IV; ebenda Briefe an Nissen IV, S. 54 und 132; A. D. Jørgensen „Georg Zoëga“ (Kopenhagen 1881); „Allgemeine Deutsche Biographie“ Bd. 45 (Leipzig 1900) S. 386 ff. (Adolf Michaelis).

sekretärs dem comitalis (Gesandten) für Holstein-Glückstadt von Eyben¹¹⁴ beim Reichstag in Regensburg beigegeben¹¹⁵. Am 19. Juli 1790 traf Nissen in Regensburg ein und nahm entweder in den „3 Helmen“ oder im „Spiegel“ Quartier¹¹⁶. Nissen hat sein Amt demnach nicht sofort angetreten, zumal nach Nissens Ernennung als Legationssekretär ein gewisser Loder genannt wird, bei dem der dänische Legationsrat Graf Bichler, der am 9. Februar 1790 in Regensburg eintraf, abstieg¹¹⁷. Über Nissens Tätigkeit beim Reichstag konnte noch nichts ermittelt werden¹¹⁸. Am 21. Dezember 1792 erfolgte seine Ernennung zum Legationssekretär in Wien. Da jedoch sein Nachfolger, Chr. L. Pelt, dessen Ankunft er abzuwarten hatte, erst am 1. Januar seinen Paß für Regensburg erhielt, mußte Nissen seinen Dienstantritt in Wien verschieben. Obwohl sein Gehalt in Wien vom 1. Februar 1793 an festgelegt war, verließ er erst am 3. Februar 1793 Regensburg¹¹⁹, trat also erst im Laufe dieses Monats in seinen neuen Wirkungskreis bei der Dänischen Gesandtschaft in Wien ein¹²⁰.

¹¹⁴ Bericht des kaiserlichen Prinzipalkommissärs in Regensburg (Wiener Reichsarchiv Wien).

¹¹⁵ Das Verzeichnis der Gesandten am Regensburger Reichstag (Fürstl. Thurn und Taxis'sches Zentralarchiv Regensburg) nennt laut dem „Genealogischen Reichs- und Staatshandbuch auf das Jahr 1791“, herausgegeben von Varrentrapp und Wenner (Frankfurt a. M.): „Nissen, Georg Nikolaus, königlich dänischer Legationsrat, Legationssekretär wegen Holstein-Glückstadt, 1791“.

¹¹⁶ „Regensburgisches Diarium oder wöchentliche Frag- und Anzeige Nachrichten“: 1790 „Zur Steinernen Bruck herein: 19. Juli. Per ord. Postwagen von Amberg um 1 Uhr mittags Tit. herr Nisen, königl. dän. Sekretär . . . log. in den 3 Helmen und im Spiegel“. Bei der Sache nach Material über den Aufenthalt Nissens in Regensburg war mir Frau Dr. Diepolder vom Stadtarchiv Regensburg behilflich.

¹¹⁷ „Regensburgisches Diarium“.

¹¹⁸ Die eingehende Durchsicht der Regensburger Reichstagsakten muß einem späteren Zeitpunkt vorbehalten werden.

¹¹⁹ „Regensburgisches Diarium . . .“, 1793; „Zum Jakobstor hinaus: 3. Februar. Per Posta Tit. Herr Nissen, königl. Dänischer Legationssekretär, s. 2“ (d. i.: zwei Personen).

¹²⁰ Der Merkwürdigkeit halber sei daran erinnert, daß Nissen in Regensburg lebte, als Mozart auf seiner Reise nach Frankfurt a. M. am 25. September 1790 die Donaustadt berührte: 1790 „25. Sept.: Zum Ostentor hinein: Per Posta Herr

Am 19. März 1802 erfolgte seine Charakterisierung zum Legationsrat mit dem Rang eines Justizrats (laut Bestellung vom 26. März desselben Jahres). Da am 9. November 1805 der dänische Gesandte Graf Saphorin starb und dessen 1806 ernannter Nachfolger Wedel-Jarlsberg erst 1810 seine Amtsgeschäfte übernahm, wurde Nissen als Chargé d'affaires, d. h. als Geschäftsträger, eingesetzt. Diese Funktion, die dem Wirkungskreis eines Gesandten, nur in einer niederen Rangstufe, entspricht, hatte in dieser Zeit eine unmittelbarere diplomatische Bedeutung als nach 1815 (Festlegung der vier Rangstufen eines Botschafters, den es vor 1815 nicht gab, eines Gesandten, eines Ministerresidenten und eines Geschäftsträgers auf dem Wiener Kongreß). Am 28. Januar 1809 wurde Nissen zum Ritter vom Danebrog-Orden (dritte Klasse) erhoben¹²¹. Ein Jahr später, am 13. Februar 1810, trat er seiner Kränklichkeit wegen zurück und verließ am 27. Juli 1810 mit seiner Gattin Wien, um nach Kopenhagen überzusiedeln¹²², wo er das Amt eines Zensors für die politischen Zeitungen übernahm. In diesem Jahr, am 13. Oktober, erfolgte seine Ernennung zum dänischen Etatsrat. 1820 nahm er seinen Abschied und ließ sich in Salzburg, das er nur noch zu Reisen nach Gastein und Mailand (1824) verließ, nieder. Seine in einigen dänischen Quellen¹²³ erwähnte Erhebung in

Mozart Kön. ung. Kapellmeister s. 2 log. im Weißen Lamm“ (Regensburgisches Diarium“). Die Abreise Mozarts konnte nicht festgestellt werden; sie muß wohl am 26. Sept. erfolgt sein, da Mozart mit seinem Schwager Hofer am 28. September in Frankfurt a. M. eintraf (vergl. seinen Brief an Constanze vom 28. Sept. 1790, Schiedermaier a. a. O. II, S. 316 f.). Die Kaiserliche Hofkapelle kam bei der Rückfahrt durch Regensburg und verließ die Stadt am 15. Oktober mit sechs Kutschen „Zum Ostentor hinaus“. Mozart reiste bekanntlich „privat“.

¹²¹ Nissen erhielt den Orden anlässlich des Geburtstages Frederiks VI. Die Akten des Kgl. Ordenskapitels sind beim Brand des Schlosses Christiansborg in Kopenhagen 1884 vernichtet.

¹²² Seine Kopenhagener Wohnung befand sich in der Lavendelstraße.

¹²³ Erslew a. a. O. II S. 452, A. O. Jørgensen: „Georg Zoëga“ a. a. O. S. 27, Dansk Biografisk Leksikon a. a. O. S. 213. Auch Hermann Abert („W. A. Mozart“ II, Leipzig 1924, S. 189) und Arthur Schurig („W. A. Mozart“, II, Leipzig 1923, S. 336) sprechen vom „persönlichen Adel“ Nissens. Seinen „Salzburg, 18. April 1825“ datierten Brief an Abbé Stadler unterzeichnet Nissen mit „Ihr sehr ergebener Diener Nihsen“, d. h. nicht „von Nissen“. (Schurig, Constanzebuch

den österreichischen Adelsstand (1820) ist nicht nachweisbar. Weder in den Akten des Wiener Reichsarchivs noch Johann Georg Megerle von Mühlfelds „Oesterreichisches Adels-Lexikon des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts . . .“ (Wien 1822 ff.) noch das „Alt-Oesterreichische Adels-Lexikon“ von Karl Friedrich von Frank zu Döfering (Wien 1928), Bd. I (1823—1918) nennen seinen Namen. Da mit dem Danebrog-Orden der Adel nicht verbunden, eine Erhebung Nissens in den österreichischen Adelsstand aber auch nicht nachweisbar ist, kann als sicher angenommen werden, daß Nissen kein Adelsprädikat besaß. Nissen selbst hat sich nicht des „von“ bedient. So unterzeichnete er 1824 — d. h. vier Jahre nach der angeblichen Adelserhebung — ein von Zeugen gegengezeichnetes Dokument, die italienische Abschrift seines Testaments (Mailand): „Giorgio Nicolai Nissen“. Das der „Mozartbiographie“ (1828) vorangestellte Nissen-Porträt trägt seine Unterschrift: „Georg Nikolaus Nissen“ (von Constanze vermutlich übersehen, da auf der danebenstehenden Titelseite das „von Nissen“ prangt). Die Erhebung in den Adelsstand war zweifellos eine Erfindung der Constanze, der geborenen „von“ Weber und angeheirateten Verwandten der „von“ Hönigs.

In Salzburg, dem Geburtsort seines geliebten Mozart, starb Nissen am 24. März 1826 „um 6 Uhr abends“ im Hause Nr. 9 (Marktplatz, Haus der Staigerischen Caffetterie) an Lungenlähmung und wurde am 26. März auf dem Friedhof St. Sebastian beigesetzt¹²⁴. Über sein noch in Kopen-

S. 81), desgleichen auffallender Weise Constanze ihre Briefe an Streicher vom 7. Juli 1826 mit „Constanze Nissen“ (Schurig a. a. O. S. 83), ebenfalls an Novello am 14. Juli 1829 (Schurig a. a. O. S. 94), wohingegen sie gleichzeitig an Schwaan als „Etatsrätthin von Nissen“ unterschrieb (Schurig a. a. O. S. 104), ebenfalls im Vorwort der Mozartbiographie Nissens, d. h.: die nachweisbaren Adelsbenennungen beginnen etwa mit der Herausgabe der Mozartbiographie (1828), mit anderen Worten: nach dem Tode Nissens, wobei sie nicht einheitlich vorgeht (z. B. Brief an Schwaan 8. August 1830, den sie ohne Adelsprädikat unterzeichnet; Schurig a. a. O. S. 109).

¹²⁴ Sterberegister des Dompfarramts Salzburg (1820/54) pag. 52: „Hr. Georg Nikolaus v. Nissen. k. dänn. Staatsrath, u. Ritter des Danenbrogs Ordens, verheh.“ Nach Lübker-Schröder (a. a. O. S. 104) starb Nissen in Wien. Schurig (Constanzebuch a. a. O. S. 89) schreibt die Salzburger Grabinschrift falsch ab,

hagen, am 9. Mai 1815, verfaßtes Testament schreibt er in einem bisher unveröffentlichten Brief, dessen Inhalt sehr mysteriös anmutet, an seinen Stiefsohn Wolfgang wenige Wochen vor seinem Tod¹²⁵:

Salzburg 5. März 1826. Lieber Wolf du wirst von selbst geneigt seyn, gegenwärtigen Brief zu deinen allerwichtigsten und immer zur Hand
seien-

den Papieren zu legen und dessen Aufbewahrung auf die allersorgfältigste

Art menschenmöglicher Weise zu sichern. Allein ich bitte dich auch ausdrücklich darum, und ich würde es dir befehlen, wenn ich meinen
Stiefsohn

nachdem er ein Mann geworden ist zu befehlen hätte. Ich thue, was von mir abhängt: ich sichere dir und mir die Ankunft des Briefes bei dir, indem ich ein Postrecepisse nehme. Jedermann findet, oder sagt aus Höflichkeit, daß mein Aussehen sehr gut ist: es ist sogar die Sprache des Arzts. Indessen, ich bin 66sten Jahr, und in der Regel habe ich täglich ein Gefühl im Kopfe, welches ich für ein Symptom der Gefahr eines Schlagflusses halten muß, welcher sich eben so wol bald als in mehr entfernter Zeit einstellen kann. Für den nahen Fall verfasse ich in demselben Augenblick, da ich die Wonne habe, daß es mir in den Sinn fällt, folgende feierliche Erklärung, von welcher ich dich in erwähntem Falle bitte, ja dir zur Pflicht zu machen wünschte allen öffentlichen Gebrauch, also auch im Druck und, an so Vielen verschiedenen Orten als es thunlich ist, diesen Gebrauch zu machen, sobald es dir von geringsten Werth seyn kann, sobald du die mindeste Neigung dazu hast. Unter einer dieser beiden bedingungen darf, soll Nichts in der Welt dich davon abhalten. Nur solange ich lebe, wirst du davon Nichts unternehmen. Nur so lange ich lebe, wird es von mir abhängen, die Zeit zu wählen, wann die öffentliche Bekanntmachung zu geschehen hat, und sie selbst zu veranstalten. Die Sache aber, das ist: meinen ganzen und alleinigen Antheil an den Geschäften, darfst du schon jetzt bei jeder Gelegenheit mündlich und in Privatbriefen erzählen; den meisten unserer Wiener Umgangsfreunde ist die Sache längstens bekant. Aber Von meiner feierlichen Erklärung wirst du keine Silbe erwähnen, so lange ich lebe, und Niemand erhält sie unversiegelt

wenn er behauptet, es stünde dort, daß Nissen am 22. März (statt 24.) gestorben sei. Er gibt dieses Datum auch als Sterbedatum an (a. a. O. S. XLV).

¹²⁵ Stiftung Mozarteum Salzburg (Sign. M 45/934 A/830 A M. S. 1208).

als du. Was dich oder mich möglicher Weise bewegen kann, einst eine solche Bekanntmachung ergehen zu lassen, brauche ich dir nicht zu sagen: du beurtheilst es gewiß Vollkommen. Ganz gerne hätte ich es, wenn nach meinem Tode die Bekanntmachung geschähe, daß auch dieser ganze Brief, der bei meinem Leben ein Geheimnis bleibt, gelesen und gedruckt würde. Für die Aechtheit meiner Schrift müßtest du dir wol Zeugnisse, am besten obrigkeitliche, Verschaffen. Ich würde dich schon heute dieser Mühe überheben und Zeugnisse, beilegen, wenn ich nicht eilte das zu thun, was nicht ohne mich geschehen [sic!] kann, und was nicht geschehen würde, wenn ich in der Zeit da ich mich um Zeugnisse bewerbe, mit Tode abgehen sollte. Da ich dieselbe Erklärung an mehreren Orten, auch bei einer sehr ansehnlichen Behörde, Versiegelt, aber mit zweckmäßiger Aufschrift gegen der
Oefnung

nach meinem Tode Versehen, deponieren werde, auch dann wahrscheinlich bezeugen lassen werde, so kömmt Alles hier (und über kurze Zeit) in Völlige Richtigkeit. Nach meinem Tode aber nur in den Augenblicke da du Gebrauch gemacht hast, unterrichte deine Mutter: es ziemt sich nicht,

daß sie es plötzlich im Druck läse [.] Aber so lange ich lebe, muß deine Mutter Von allen diesem kein Wort wissen. Was sie, auch von sehr ferne

an meinen Tod erinnert, betrübt sie zu sehr, gleichwie es mich unglücklich macht, an die Trennung Von ihr einigermaßen lebhaft zu denken. Daher beschwöre ich dich in Deinem nächsten Brief nur für mich zu sagen, daß du den meinigen Vom 5^{ten} März erhalten hast, kein Jota Vom Inhalt, du sollst erfahren, wo ich sonst deponirt haben werde. —

Du, mein Freund kannst diesen Brief mit der Erklärung, Vermöge dessen,

was ich dir in den Briefe auftrage, gleichsam als ein Codicill meines Testaments ansehen, habe ich dir ja gemeldet, daß dieses Testament in den Händen meiner Cousine Cäcilia, geborene Dyrhoff, oder ihres Gatten,

des Kaufmanns Jens Schonstrup zu Kopenhagen ist? Der Kopenhagener Magistrat hat davon in seinem Archiv eine Kopie¹²⁶, welche du vidimirt

¹²⁶ Dieses Exemplar befindet sich im Besitz des Rigsarkivet Kopenhagen. Der Magistrat Kopenhagen hatte zuständigkeitshalber die rechtsgültige Testamentsabschrift an die Dänische Kanzlei weitergeleitet, von der es in den Bestand des Rigsarkivet kam. In Salzburg sind keine Kopien vorhanden, lediglich eine italienische von Nissen eigenhändig geschriebene und unterzeichnete Kopie (Mailand

erhalten kanst, wenn das Original bei meinem Tode verloren gegangen wäre /: S. und seine Frau sind alt :/ Uebrigens habe ich den wesentlichen Auszug, und zwar von Zeugen Unterschrieben, unter meinen hiesigen Sachen in zwei Quartbücheln, die ich Deiner Mutter auf immer empfohlen habe, auch noch, glaube ich irgendwo deponirt und nach meinem Tode die Zusendung an deine Mutter und nach unsrer beyder Tode an dich oder deinen Bruder verfügt. Das Testament ist vom 9. Mai 1815. Am 13^t desselben Monats haben S: Majestät mein König, es konfirmirt.

Dein Nissen

oder wie ich mich bisweilen unterschreibe Nihsen.

Die im Brief erwähnte Testamentsabschrift Nissens ist von Nissen eigenhändig geschrieben, die Unterschrift mit einem Lacksiegel bekräftigt. Dieses schwarze Siegel enthält einen ovalen, wagerecht getheilten Schild, dessen oberes Feld einen halben, aufspringenden Löwen, im unteren drei Kugeln sowie über dem Schild einen Helm mit dem aufspringenden halben Löwen als Helmzeichen und das Helmtuch zeigt¹²⁷.

Das Testament Nissens, bzw. seine Abschrift lautet¹²⁸:

No 6 FR VI 1 rb 12 β	Gjenpart	N	1815 391
1815 bel. 1/2 deel hoier(!)		Etatsrat Georg Nic. Nissen	den 13 Maji

Testament

Da jeg¹²⁹ ikke har livsarvinger, og ikke kan haabe at mit agteskab bliver velsignet med børn, saa har jeg med fri vilje og fuldt overlag besluttet ad indsætte, ligeson jeg herved indsatter i forventning af kongelig allernaadigst konfirmation, min retskafene veninde og hustru Constance fød

17. Januar 1824), die sich im Nachlaßakt vorfand (Mozarteum); die erwähnten „zwei Quartbücheln“ sind verschollen.

¹²⁷ Es befindet sich auch unter Nissens Bild in seiner Mozartbiographie (Leipzig 1828).

¹²⁸ Vgl. Anm. 126. Die genaue Signatur lautet: Danske Kanc. 2. Dept. Testamenter 1815 A. Nr. 391. Der Vermerk am Kopf des Testaments sind die Eintragsnummer der Dänischen Kanzlei (rechts) und die Stempeltaxe (links). Das Zeichen 1 S N 652 ist ein Vermerk des Magistrats Kopenhagen und bedeutet: 1. Sekretariat N Nr. 652.

¹²⁹ In der Abschrift des Originals heißt es fortlaufend „jez“, „oz“.

Weber) som forhen har været gift med afdøde kapellmester W. A. Mozart) til at være min eneste arving og at være uindskrænket eierinde uden deeling af mit hele efterlandenskab og boe, være sig penge, effekter, faste eiendomme eller udestaaende gjeld, og jutet af hvad navn nævnes kan i nogen maade undtagen, Til vitterlighed om at jeg frivilligen og ved sund sands og samling har oprettet, underskrevet og beseglet dette testamente, haver jeg formaaet de herrer etatsraad og finansdeputeret Birch, r. af. d. og d. m. og finanssekretær Paap, at overvære denne akt og ved deres paategning at bevidne deres overværelse.

Kjøbenhavn 9. Mai 1815

Til vitterlighed og bekræftelse som overmeldt

C. Birch. L. Paap

[Siegel] [Siegel]

15 N 652

Georg Nikolai Nissen

Hans majestæts virkelige etatsraad, censor, ridder af dannebrogen

[Siegel]

Tor nærverende gjenparts rigtighed indestaar udstæderen of testamentet

Nissen

[Siegel]

conf. J. Petersen

Gjenpartens rigtighed bevidnes

Sahl.

Die Übersetzung des an dieser Stelle erstmals veröffentlichten Testaments lautet:

„Da ich keine Leibserben habe und nicht hoffen darf, daß meine Ehe mit Kindern gesegnet werden wird, habe ich aus freiem Willen und mit voller Überlegung in Erwartung der königlichen allergnädigsten Bestätigung beschlossen, meine rechtschaffene Freundin und Gattin Constance geb. Weber (die vorher mit dem verstorbenen Kapellmeister W. A. Mozart verheiratet war) zu meiner einzigen Erbin einzusetzen und unbeschränkten Besitzerin, ohne Teilung, meiner ganzen Hinterlassenschaften und meines

Besitzes, zu sein, sei es an Geld, Effekten, festen Besitztümern oder ausstehenden Guthaben, nichts, wes Namens auch genannt werden kann, in irgend einer Weise ausgenommen. Zur Bestätigung, daß ich freiwillig und bei gesunden Sinnen dies Testament festgelegt, unterschrieben und besiegelt habe, habe ich die Herren, Herrn Etatsrat und Finanzdeputierten, Birch, Ritter des Danebrogordens und Danebrogsmann, und Herrn Finanzsekretär Paap bewogen, diesem Akt beizuwohnen und durch ihre Anwesenheit ihre Unterschrift zu bezeugen¹³⁰.

Nissens Brief an Wolfgang und die darin zum Ausdruck kommende Besorgnis um die sichere Befolgung seines letzten Willens, den er in verschiedenen testamentarischen Kopien niederlegte (zwei sind, wie gesagt, erhalten), machen das Wesen seiner Persönlichkeit und seines Charakters deutlich. Das allgemeine Urteil der Nachwelt scheint in diesem Fall einmal zutreffend zu sein, das Nissen einen „zwar umständlichen und schwerfälligen, aber durchaus ehrenwerten und anständig denkenden Mann“¹³¹ nennt; als „redelig og sympatisk“ gilt er auch in der Ansicht seiner dänischen Landsleute¹³², von Achtung gegenüber dem „rechtschaffenen und gebildeten“ Mann sprechen die Zeitgenossen¹³³. Schurig kennzeichnet ihn: „Nikolaus Nissen, um auch ihm die gebührenden Worte zu gönnen, war

¹³⁰ Die weiteren Bemerkungen bedeuten: „Für die Richtigkeit dieser Abschrift (gjenpart) garantiert der Aussteller des Testaments Nissen“ und „Die Richtigkeit der Abschrift bezeugt Sahl“. Der in Anm. 126 erwähnte Testamentsauszug vom 17. Januar 1824 bestätigt das Mitgeteilte und fügt hinzu, daß nach dem Ableben

Constances die Erbschaft ihren Söhnen zufallen solle. Sign. Urk. B. N. 550.

VI 2842

Diese Abschrift ist von Nissen in Mailand unterschrieben und adressiert: „Al venerato Tribunale competente, del luogo ove accederà la mia morte“. Sie verweist auf das am 9. Mai aufgesetzte und am 13. Mai 1815 durch den König von Dänemark bestätigte Testament, dessen Original dem Kaufmann Jens Schonstrup in Kopenhagen übergeben wurde. Der Inhalt deckt sich, bis auf den erwähnten Zusatz, genau mit der oben angeführten Kopie.

¹³¹ Abert, a. a. O. II, S. 889.

¹³² Dansk Biografisk Leksikon a. a. O.

¹³³ Thaarups Faedrelandsk Nekrolog (1827): „Men som retskaffen og danned Mand nød han megen Agtelse!“ Vgl. Henry Hellssen in „Mozarts Enke bøde ti Aar i Lavendelstraede“ (Berlingske Tidende, 23. 12. 1928).

ein redlicher, gutmütiger, geistig freilich schwerfälliger Mensch, ein Pedant. Aber er war ein sorglicher Gatte und auch seinen beiden Stiefsöhnen ein aufrichtiger Freund. Im erfreulichen Gegensatz zu seiner selbststüchtigen Gattin hat er Mozarts Andenken in Ehren gehalten¹³⁴.

Die anständige, vornehme Gesinnung, die Nissen seinen Stiefsöhnen gegenüber zeigte, bekundet er auch an den Kindern seines verstorbenen Veters Georg Zoëga¹³⁵. Mit demselben Vorbedacht sorgte er für die Zukunft seiner Gattin, die er in der Tat wohl zu einer „soliden Hausfrau“ zu machen in der Lage war¹³⁶ — ihre von ihm geweckte Wirtschaftlichkeit entwickelte sich leider in das Extrem gewiegter Geschäftigkeit —, und bemühte sich, ihr und der Mitwelt die Größe Mozarts zu vergegenwärtigen. Es zeigt von Nissens geistiger Neigung, daß er sich daran machte, biographisches Material über Zoëga¹³⁷ zu sammeln und mit noch größerem Eifer an die Schaffung einer Mozart-Biographie heranzugehen.

Nissens künstlerische Interessen sind zweifellos mütterliches Erbgut. Die Zoëgas weisen bereits in dem Sohn jenes Matthias, der Italien verließ, einen Musiker auf; des Matthias Sohn, dem Vater gleichbenannt, war Kantor in Flensburg, später in Schleswig¹³⁸. Erst mit dessen Sohn Paul (gest. 1688), beginnt die Reihe der Geistlichen in der Familie: Pauls Sohn Mat-

¹³⁴ Schurig (Mozart) a. a. O. II, S. 337.

¹³⁵ Vgl. Jørgensen a. a. O. S. 27, Welcker a. a. O. II, S. 44. Bei Jørgensen, S. 218, Nissens Brief vom 30. November 1819: „Det er nu 34 ar siden at D. M. tilvendte faderen Deres allerhøjeste nade; dens nafbrudte forundelse indtil hans død 1809 har bevidnet deres allerhøjeste tilfredshed med ham“. Zoëgas Sohn kehrte (wohl 1811) aus Rom zurück. Vgl. Constances Brief an Carl vom 10. Dezember 1810 (Schurig, Constanzebuch S. 76).

¹³⁶ Abert a. a. O. S. 889.

¹³⁷ Jørgensen a. a. O. S. 27: „... og efter hans dod han sig med megen iver af hans børn, ligesom det skyldes ham at der blev sandet et sa righoldigt materiale til hans biografi.“ Dieses von Nissen gesammelte Material (einschl. der Briefe) verwertete Welcker in seiner oben erwähnten Biographie Zoëgas. Welcker schreibt im Vorwort von Nissen: „Auch von vielen andern Papieren . . . verdanke ich Abschriften der für diesen Zweck unermüdlichen Tätigkeit dieses Mannes“ und preist das „ächte Verdienst“ und den „Werth“ Nissens (a. a. O. Neudr. Bd. II, S. XI).

¹³⁸ Vgl. Ad. Michaelis a. a. O. S. 386.

thias (gest. 1719) und Enkel Jürgen (gest. 1755) waren, wie Paul Zoëga, Pastoren in Velstrup bei Hadersleben. Jürgens ältester Sohn Vilhad Christian war ebenfalls Pastor. Seiner Ehe mit Henriette Clausen entsproß der berühmte Georg Zoëga¹³⁹. Anna Zoëga, Nissens Mutter, war die jüngere Schwester des Vilhad.

Die Beziehungen Nissens zu seinem Vetter begannen in jener Zeit, als Nissen, mit Zoëga, in Kopenhagen zusammenwohnend, mit seinen ersten dichterischen Arbeiten, über die noch kurz zu sprechen sein wird, hervortrat. Vielleicht gab des Veters eigenes dichterisches Wirken — Zoëga hatte 1777 ein Trauerspiel „Clementina Salviati“ vollendet — Nissen die Anregung. Als Nissen in Wien war, hielt er die Verbindung aufrecht, und zwar, wie es scheint, recht lebhaft. So empfahl er ihm im Brief vom 21. Juli 1793 nach Rom den jungen Theologiekandidaten Fredrik Engelbreth und kündete ihm den Besuch des dänischen Malers Nicolai Abildgard an¹⁴⁰. Diese Nachrichten bezeugen zugleich Nissens Aufgeschlossenheit, die uns bestätigt wird durch Hinweise auf seinen persönlichen Verkehr. So wissen wir von dem Besuch des dänischen Dichters Jens Baggesen (1794), der Nissens „Richtung“ allerdings nicht zugeneigt war; Baggesens Briefe an Wieland¹⁴¹ erzählen uns aber von jenen Persönlichkeiten, mit denen er, gemeinsam mit Nissen, in Wien zum Billard zusammentraf, unter ihnen Johannes von Müller (1752—1809), der Historiker, der von 1792 bis 1800

¹³⁹ Familientafel bei Jørgensen a. a. O. S. 213, vgl. außerdem Michaelis. Nissens Vetter, Johann Zoëga, der Sohn des P. C. Zoëga, Bruders des Vilhad und der Anna Zoëga, aus Ravsted, war Schüler Linnés, Etatsrat (1742—1788). Den Zoëgas verwandt ist die Familie Fabricius, deren einer, Johann Christian Fabricius (1743—1808), ebenfalls Linné-Schüler, auf dem Gebiete der Insektenforschung sich einen Namen erwarb.

¹⁴⁰ Enthalten bei Jørgensen (a. a. O. S. 226 Anm.). Nissen schreibt — in deutscher Sprache, da auch Zoëga die deutsche und die dänische Sprache beherrschte —: „Unseren lieben Landsleuten [sic!] werden Sie mit der Nachricht erfreuen, daß der Prof. Abildgard, von dem ich mich sehr wohl erinnere, aus Ihrem Munde gehört zu haben, daß er Ihnen gefiel, Sie auch besuchen wird. Er freut sich sehr auf die Zusammenkunft“. — Abildgard (1742—1809) war Direktor der Akademie seiner Vaterstadt Kopenhagen und Lehrer Thorwaldsens.

¹⁴¹ Briefe aus Wien vom 6. und 12. Januar 1794, vgl. A. Baggesen „Jens Baggesens Biographie“ (Kopenhagen 1845) II, S. 64 ff.

als Mitglied der Geheimen Hof- und Staatskanzlei in Wien lebte. In diesem Zusammenhang ist auch Jagemann zu erwähnen. Aus Constances und Nissens Briefen geht hervor, daß sowohl in Wien wie in Kopenhagen der Freundes- und Bekanntenkreis groß war. Mancherlei Namen wie der Hansens, Giovanni Battista Vellutis u. a. tauchen auf.

Nissens persönliche Leistung bekundet sich in seinem eigenen Werk, das in erster Linie durch seine Mozartbiographie verkörpert ist. Die Vorgeschichte und die Entwicklung bis zur Drucklegung nach Nissens Tod dürfen als bekannt vorausgesetzt werden. Wir sind uns heute über den Verdienst wie über die Mängel völlig im klaren. Das Motiv der Entstehung dieser Biographie war Nissens redliche und von Herzen kommende Liebe und Verehrung, die er Mozart entgegenbrachte. Schurig¹⁴², der die Biographie einen „monumentalen Materialhaufen“ nennt, handelt richtig, wenn er Nissens Werk gegen Jahns Vorwürfe verteidigt. Ein wissenschaftlich einwandfreies Mozartbuch wollte und konnte Nissen nicht schaffen. Er sammelte, was ihm zugänglich war. Das ist sein Hauptverdienst. Daß er den Einflüsterungen Constances folgte und diese oder jene Stelle aus Mozarts Briefen tilgte oder durchstrich, manches anders sagte, als er es wissen konnte, ist mehr seiner menschlichen Gutmütigkeit als irgend einer Unfähigkeit zuzuschreiben. Hier wie in seinen sonstigen literarischen Arbeiten ist es der ehrliche Wille, der die Leistung kennzeichnet¹⁴³. Nissens Betätigung auf dem Gebiete der Dichtung ist im Ganzen die eines Liebhabers. Aber dennoch, bei aller Bescheidenheit, hat Nissen seinen kleinen Teil beigetragen: einmal zu den Wechselbeziehungen zwischen der deutschen und der dänischen Literatur, zum andern zur Entwicklung der dänischen Lyrik.

Die dänische Literatur des ausklingenden 18. Jahrhundertmerts stand im Zeichen der deutschen Literaturbewegung (Klopstock in Kopenhagen!). Der Vorgang ist derselbe wie in Deutschland. Die Namen, die die deutsche Literatur beherrschen, erscheinen auch im Bereich des dänischen Geisteslebens. An der Wende der durchaus deutsch beeinflussten Aufklärungs-

¹⁴² Schurig a. a. O. (1923) I, S. 10.

¹⁴³ Die „Bibliotheca Danica“ (1886/96) II, S. 512, verzeichnet die Mozartbiographie als Nissens literarische Leistung.

Mainst Labors unruhig zu seyn,
wilt ich laben, wilt zu seyn.
Sei von Sorgen
soll uns Morgens,
soll uns Abends seiter seyn.

Dies zur Luft gessaffes Graz
ist zu groß für Jauern und Pflanz
Mist in Grillen
zu wessellen,
Dies nebstest ja uns Graz
Mist Mist sei sonst und Pflanz.

Dieses Weib ist nicht zu schön,
traurig in ihr seyn.
Wozu die Liebe
soll die seyn.
Ihr seyn in uns seyn
und auf unserm Grabe seyn.

33
Von unsem lieben gatten Seengebunden.

Ein Gedicht Nissens
in seiner Handschrift mit Randbemerkung Constanzes
(Stiftung Mozarteum Salzburg)

literatur zu der ebenfalls von Deutschland einströmenden Romantik steht Jens Baggesen, der, wie mit ihm Scheck Staffeldt und dann Adam Oehlenschläger u. a., in beiden Sprachen dichtete. Vor allem der Kampf um Goethe erfüllte die Dichtung des frühen 19. Jahrhunderts, deren Gesicht der geniale Oehlenschläger prägte.

Nissen steht in seiner Haltung, soweit bis jetzt zu übersehen ist, auf der Grundlage der Aufklärungsliteratur¹⁴⁴. — Er begann 1778 mit einer laufenden Folge von Gedichten, Aufsätzen und Übersetzungen für Monatschriften und Wochenblätter und die „Almindeligt Danske Bibliothek“ (1778/80), schuf Übersetzungen in beiden Sprachen und endlich ein dänisches Schauspiel „Arist“. Seine Gedichte („Smaa poesier“ = Kleingedichte) haben sogar eine gewisse literaturgeschichtliche Bedeutung (geschichtlich, nicht literarisch!). Sie sind, vor allem die Balladen, gekennzeichnet durch die Absicht, die deutsche Ballade nach Dänemark zu übertragen. Das hat Nissen den Spitznamen „Balladenmeister“ eingetragen. Derjenige, der diese Bezeichnung schuf, war Baggesen, der seinen Spott in einem satirischen Gedicht gegen den „Werwolf“ (Varulv) Nissen richtete und Nissen als „Balladebarde“ glossierte. Der genialische Baggesen, der in seiner Entwicklung von Voltaire zu Kant, von Kant zu Wieland, von Goethe und zu Goethe hin- und hergeworfen wurde, machte auch vor Goethe nicht halt. Seine Beurteilung Nissens, den er persönlich gut kannte, darf darum nicht zu wörtlich genommen werden¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Vgl. u. a. C. Molbech „Historisk-biographiske Samlinger . . .“ (Kopenhagen 1851), S. 419 ff.: in „Capitain Werner H. F. Abrahamson, en literair-biographisk Skizze“. Ferner: Erslew a. a. O., Lübker-Schröder a. a. O., Dansk Biografisk Leksikon a. a. O. (das seine Gedichte „uheldige Eflerligninger af tyske Ballader“ = „erfolglose Nachahmungen deutscher Balladen“ nennt). Allgemeine Deutsche Biographie a. a. O. sowie Nyerup og I. Kraft „Almindeligt Literaturlexikon for Danmark, Norge og Island“ (Kopenhagen 1820) S. 429 f.

¹⁴⁵ Baggesen schreibt an Wieland (Wien, 6. Januar 1794), daß Nissen, der auf seinen Besuch gewartet habe, etwas verfeinerter, „diplomatischer“ aussehe: „Til min Glæde erfarede jeg, at Nissen er her Legationssecretair og laenge har vendet sin Ankomst. Senere trag jeg ham, og fandt, at hans Ydre var blevet mere forfinet, diplomatiseret; men at han iøvrigt ikke var storre Diplomat end Gesandten“ („Jens Baggesens Biographie“ a. a. O. II, S. 65). Trotz der künstle-

Es wird, um das Bild Nissens zu vervollständigen, Aufgabe sein, auch diesen Fragen genauer nachzugehen, um daraus den Gesamteindruck, der bisher bekannt ist, zu vertiefen. Aus dem, was im Rahmen der durch Raum und Ziel des vorliegenden Beitrags gesetzten Grenzen gesagt werden konnte, mag aber immerhin soviel erkennbar geworden sein, daß Nissen als derjenige, welcher Mozarts im Besitz der Constanze befindliches Erbe vor der völligen Verzettelung und Verwahrlosung rettete, aus dem Schattendasein innerhalb der Mozartforschung herausgelöst zu werden durchaus verdient.

rischen Gegensätze scheint ein gutes Verhältnis zwischen beiden bestanden zu haben.

Noch einmal: falsche Mozartbildnisse

Von Max Zenger

Das Mozartjahr 1941 hat neben zahlreichen neuen Büchern eine Flut von Gedächtnisartikeln in der gesamten europäischen Presse hervorgerufen. Die aufmerksame Beobachtung dieses Schrifttums nun auf seine bildlichen Beigaben, die so gut wie nie fehlen, hat wieder bestätigt, daß die schon vor fast zwanzig Jahren von Schurig ausgesprochene Feststellung, daß sich die Allgemeinheit über die äußere Erscheinung kaum eines anderen großen Künstlers eine so unklare und unsichere Vorstellung macht, wie gerade über Mozart, immer noch zu Recht besteht. In meinem Aufsatz „Falsche Mozartbildnisse“ im Mozartjahrbuch 1941 war versucht worden wesentlichen Gründen für diese bedauerliche Erscheinung in ihrer Entwicklung nachzugehen.

Ein erheblicher Teil großer und kleiner Zeitungen und Zeitschriften hat sich zwar bemüht, bei der Bildausstattung ihrer Gedächtnisartikel das echte, authentische Material, an dem ja kein Mangel ist, heranzuziehen. Leider muß aber gesagt werden, daß dieses richtige Verfahren immer noch in der Minderheit ist.

Unter den während des Gedächtnisjahres von der Presse verwendeten falschen Mozartbildnissen steht überraschenderweise an der Spitze das Jägersche als reiner Kitsch anzuspreekende Fantasiebild aus dem Jahre 1870. Eine der größten deutschen Zeitungen, die dieses Elaborat als einziges Bild ihrem Festartikel beizugeben für wert findet, versieht es noch mit der Beschriftung „Nach einem zeitgenössischen Bildnis“. Nicht viel nach an der Zahl des Auftretens steht dem Jägerschen Bild das sogenannte Tischbein-Bild. Der unbekante Kavalier, den es darstellt, ist auch auf vielen Konzertzetteln und Programmbüchern, auch von Staatstheatern, zu Ehren gekommen. Relativ häufig erscheint auch der Stich von Bosio-Sasso, eine schlechte Kompilation aus einem 1815 erschienenen italieni-



1. Angebliches Mozart-Bild
Bes. C. W. Beisiegel, Berlin



2. Angebliches Mozart-Bild
In Privatbesitz

Zu „Zenger, Noch einmal: falsche Mozartbildnisse“



3. Schattenriß von H. Löschenkohl 1785
Porträtsammlung der Nationalbibliothek, Wien



4. Angeblich der junge Mozart
Mozarteum Salzburg

Zu „Zenger, Noch einmal: falsche Mozartbildnisse“

schen Porträtwerk, mit der Bezeichnung „Mozart im Jahre 1787“ oder „Mozart in Prag“ usw. Unter den Bildnissen des Knaben ist der sogen. Greuzesche Mozart, von dem schon Leisching sagte, daß das Bild weder von Greuze sei, noch Mozart darstelle, immer noch nicht verschwunden. Auch das unmöglich den Mozart der italienischen Reisen wiedergebende, längst als apokryph erkannte Bild von Batoni, meist in der Form des Adlardschen Stahlstichs, ist einigemale zu sehen gewesen.

Im Laufe des Gedenkjahres sind auch eine Anzahl „neu entdeckter“ Mozartbildnisse veröffentlicht worden. Im Januarheft 1942 der Zeitschrift „Die Dame“ (enthalten auch im „Reich“ vom 7. 12. 41) ist von Wolfgang Goetz mit charmanten Worten ein Ölbildnis des Knaben, das 1766 entstanden sei und von dem Hofmaler des Kurfürsten Clemens August von Köln Peter Joseph Schmitz stamme, zur Diskussion gestellt worden: „Ist er es?“ (Bild 1). Das Bild stellt einen etwa 10jährigen Knaben in außerordentlich prunkvoller, kostbarer Kleidung dar; um seine Schulter liegt ein roter, seidengefütterter Mantel, wie wir ihn sonst nur auf Bildnissen von Fürsten zu sehen gewohnt sind. Der dunkle Wolkenhintergrund öffnet sich an einer Stelle und läßt eine von zwei Händen gespielte Harfe sehen. Das Bildnis wäre also, wenn es den jungen Mozart wirklich darstellen würde, Ende der großen Westreise entstanden, die bekanntlich im Jahre 1766 in Salzburg endigte. Während des Jahres 1766, in dem das Bild entstanden sein soll, wurde das Rheinland nicht berührt, das die Mozarts nur zu Beginn dieser Reise im September 1763 kurz besuchten. Wie mir Generaldirektor Dr. E. Buchner (Pinakothek München) mitteilt, ist es nicht signiert und die Zuschreibung an den Kölnischen Maler Schmitz eine Mutmaßung von ihm. Während des Jahres 1766 hielt sich die Familie zunächst in Holland und im heutigen Belgien auf, dann folgte der zweite, kürzere Aufenthalt in Paris und die Weiterreise über Dijon und Lyon nach der Schweiz, von wo aus im Oktober des Jahres über Donauessingen, Ulm, Augsburg und München die Heimreise erfolgte. Wir haben bekanntlich über die Jugendreisen ziemlich eingehende Kenntnis einmal durch die Reiseaufzeichnungen Vater Leopolds, die auf der Westreise bis zum Aufenthalt in Dijon im Juli 1766 reichen, dann durch die Briefberichte

Leopolds an die Familie Hagenauer in Salzburg. Es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die Entstehung eines so auffallenden Bildes an einer dieser Stellen vermerkt worden wäre, wie wir ja auch von dem Wiener Bild „Mit dem Galarock“ 1762, von dem Aquarell *Car montelles* in Paris und von dem darnach gearbeiteten Kupferstich, sowie später von dem Entstehen des Gemäldes *Cignarolis* (in einem Brief an Frau Mozart) Kenntnis haben.

Wichtiger als diese äußeren, gegen die Echtheit des Bildes sprechenden Umstände erscheinen uns innere physiognomische Gründe. Die Eckpfeiler, auf die sich jede Beurteilung eines Jugendbildnisses Mozarts stützen muß, sind die beiden völlig gesicherten, ausgezeichneten Darstellungen, die wir von dem Sechsjährigen in dem eben angeführten Wiener Bild von 1762 und acht Jahre später von dem 14-Jährigen in dem schönen Bildnis *Cignarolis* besitzen. Diese beiden Porträts stehen trotz des Zeitabstandes auf einer organischen Linie, in die sich auch in der Zwischenzeit entstandene Darstellungen des Knaben Mozart einfügen müssen. Sie lassen neben der rundlichen Kopfform und der ovalen Rundung der unteren Gesichtshälfte klar den feinen, ausdrucksvollen Mund erkennen, dessen Oberlippe in einem charakteristischen, auch auf den späteren echten Bildnissen bemerkbaren größeren Abstand zur Nase steht. Und wenn wir uns die lebhaften, großen, geistglänzenden Augen auf den echten Darstellungen recht einprägen, müssen uns auch die Augen des in Frage stehenden Knabenkopfes fremd vorkommen. Anatomisch-physiognomische Analysen, die ich Prof. Dr. *Balters*-Bonn verdanke, erweisen, daß dessen Oberlid und die Partie zwischen Augenbraue und äußerem Augenwinkel bei keinem der echten Mozartbilder zu finden sind. Von den beiden für die erwähnte Zwischenzeit von *Wolfgang Goetz* herangezogenen Porträts von *van Smissen* und *Zoffany* ist das erstere längst als unterschoben erkannt, das zweite „Mozart mit dem Nachtigallennest“ möchten wir mit *Leisching* ebenfalls zu den sicher unechten rechnen. Bei dem fraglichen Gemälde wird es sich wohl um das Porträt eines unbekanntes Fürstkinde handeln. Das Musiksymbol der Harfe kann, wenn es nicht aus einem Wappen entnommen ist, bei der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Adelskreisen so häufig anzutreffenden Musikausübung nicht besonders

auffallen. Eine gewisse Parallele drängt sich auf mit dem, der luxuriösen Kleidung nach verwandten, heute ganz in der Vergessenheit versunkenen „Mozart an der Harfe“, den Schurig in der ersten Auflage seiner Biographie 1913, damals schon mit Vorbehalt, abgebildet hatte.

Ein zweites als Mozart deklariertes Bild erschien im Dezember 1941 auf einer Wiener Auktion, ein Ölbild von etwa 50 cm Größe, über dessen Provenienz und die Gründe, die zu dieser Zuschreibung führten, alle Angaben im Katalog fehlten (Bild 2). Man wird auf den ersten Blick erkennen, daß die lange Kopfform, der hohe Haaransatz, die kleinen Augen, der flache Nasenrücken statt der für Mozart charakteristischen Wellenlinie, die vorspringende Unterlippe über dem langen, massiven Kinn unmöglich Mozart angehören können. Seit dem Auftauchen des sogenannten Tischbein-Bildes läßt sich immer wiederkehrend und allerorts die Neigung erkennen, unbekannte Bildnisse von jungen Männern mit Puderperücke und Jabot kurzerhand als Mozart anzusprechen¹.

Weit häufiger als Bildnisse en face sind Darstellungen Mozarts im Profil, immer noch eine Nachwirkung des Poschreliefs, das bei der physiognomischen Beurteilung unbedingt und stets als Testobjekt herangezogen werden muß. Dies gilt besonders auch für Silhouetten. Der einzige authentische, zu Lebzeiten des Meisters gefertigte Schattenriß ist der von Hieronymus Löschenkohl. Er wurde im Jahre 1785 gezeichnet und erschien als Stich im „Österreichischen Nationalkalender“ auf das Jahr 1786 und 1787. Es sind darnach Nachstiche bekannt, so von Boßler in Speyer. Die Silhouette Löschenkohls zeigt die charakteristischen Merkmale des Mozartkopfes, nur scheint die Nase, am Poschrelief gemessen, etwas verzeichnet (Bild 3). Alle andern bekannt gewordenen Mozart-Silhouetten, wie der Schattenriß des jungen Mozart, der u. a. wieder dem sonst so reizvollen Mozart-Almanach des Staackmann-Verlages als Titelbild beigegeben ist, müssen als unecht bezeichnet werden, da die grundlegenden anatomischen Kennzeichen fehlen (Bild 4).

Auch einige neue Darstellungen Mozarts von der Hand Lebender hat

¹ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auch das als mozartzeitgenössisches Bild im Mozartjahr genannte „Porträt“ aus der Sammlung Asman in Eisenbrod sich als eine Täuschung herausgestellt hat. D. H.

das Festjahr gezeitigt. Selbstverständlich kann der moderne Künstler sich die Aufgabe stellen, ein Bildnis des Meisters neu zu schaffen, wie beispielsweise Max Klinger oder Leo Samberger in den letzten Jahrzehnten schöne und bedeutende Bildwerke Beethovens schufen. Der heute Nachschaffende muß aber, gleich diesen, zwei unerläßliche Vorbedingungen erfüllen: Erstens muß eine solche Darstellung auf gründlichem und eingehendem Studium der gesicherten, zu Lebzeiten des Meisters entstandenen Bild-dokumente, zweitens auf tiefer, liebevoller Erkenntnis der Wesensart des Komponisten beruhen. Wenn darüber hinaus der Maler oder Plastiker fähig ist, dieses optische und seelische Erfassen in den Kristall der bildnerischen Form zu übersetzen, muß das Kunstwerk entstehen. Von den nun im Mozartjahr neu entstandenen Bildnissen des Meisters, die auf Plakaten, Karten, Briefmarken usw. allgemein zu sehen waren, wird man leider kaum behaupten können, daß sie diesen beiden Forderungen gerecht geworden sind.

Zur Kenntnis der mozartschen Opernarie

Von Theodor Wilhelm Werner

Von dem ehrwürdigen Senior der deutschen Musikwissenschaft Adolf Sandberger kommt als Frucht langer Betrachtung das Wort „Du kristallklarer und doch ewig unergründlicher Meister“. Es wurde an seiner Geburtsstätte über Mozart gesprochen. Man kann das Wesentliche des mozartschen Künstlertums nicht feiner und nicht genauer umschreiben, als es hier geschah; man kann aber auch die heikle Lage der Wissenschaft nicht deutlicher machen, als durch das dabei abgesandte Streiflicht. Das Unergründliche zu ergründen, ist ihr nicht gegeben (das weiß sie); und doch folgt sie einem Naturgesetze, wenn sie die Grenze des Wissens möglichst weit gegen das Reich des Glaubens vorzuschieben sucht, wenn sie die zu ihrem Gegenpole führende Straße eine Strecke lang verfolgt: Faust mußte zu den Müttern hinab, als er das Sinnbild aller klaren Schönheit zu gewinnen trachtete.

Es ist, äußerlich und auf das ganze Werk gesehen, nur ein kleiner Raum, den wir zu durchschreiten haben: die mozartsche Arie für eine Frauenstimme; er wird noch weiter dadurch eingeengt, daß Stücke von gemäßiger Bewegung und von gleicher Tonart gewählt werden, wodurch ein Plan zu gewinnen ist, auf dem das Verschiedene vergleichbar wird. Die Tonart ist *g-moll*; damit soll jedoch nicht die verbreitete Ansicht vertreten sein, es handle sich um Mozarts „Lieblingstonart“ schlechthin.

In der ganzen Divertimentomusik ist kein Werk vorhanden, das als Haupttonart diesen Klangbereich hätte; unter mehr als vierzig Kammermusikstücken und einundfünfzig Sinfonien erscheinen je zwei in *g-moll*; in einundsiebenzig selbständigen Arien kommt der Ton kein Mal, in vierundvierzig Klavierliedern ein Mal vor; unter zweiundsechzig Sonaten stehen nur ein paar Variationen in dieser Tonart. Da sie mit dem Dorischen zusammenhängt, könnte man in der Kirchenmusik auf größere Ausbeute

hoffen; doch auch hier gibt es nur eine kleine frühe Motette auf englischen Text unter einundachtzig geistlichen Werken. Berücksichtigt man dabei, daß Mozart den Vorrat seiner Tonarten selbst beschneidet, da er nicht über vier Vorzeichen hinausgeht, so wird man sagen müssen, daß er *g-moll* gegenüber eine deutlich erkennbare Zurückhaltung übe. Geht also die Meinung dahin, Mozart habe mit dem Hörbilde von *g-moll* einen eigentümlichen, in anderer Tonart nicht, oder nicht so klar ausdrückbaren Sinn verbunden, er habe das Ethos dieses Klangbereichs aufgespart und selten, dann aber mit besonderer, vielleicht heute noch erkennbarer Absicht angewandt — wenn das die Meinung ist, kann die Ebene des Einverständnisses als betreten gelten.

Aber ist denn nicht der ausdrucksstarke Eigenwert der Tonarten im temperierten Systeme, dessen Mozart sich bediente, so weit verwischt, daß eine Unterscheidung auf Dur und Moll beschränkt bleiben muß? Diese Frage wird verschieden beantwortet: der strikten Verneinung steht strikte Bejahung gegenüber. Für uns müßte entscheidend sein, wie Mozart selbst sich dazu stellt; doch sind eigene Äußerungen, etwa in Briefen, wohl kaum überliefert. Es ist nicht ganz unnützlich, an die gegensätzliche Bewertung zu erinnern, die die Tonart, von der wir sprechen, durch Bach und Händel erfährt, wobei Mozart auf der Seite des ihm typologisch verwandten Händel zu finden sein dürfte; eine Vermutung, die durch Mozarts Geringschätzung des von Bach so geliebten *b-moll* fast zur Gewißheit wird. Allerdings ist Händels *g-moll* eindeutiger, in sich geschlossener, als das des jüngeren Meisters, dem es in der Spätzeit zur Aufnahme sehr differenzierter Stimmungen dient. Bach verbindet mit dem Tone gern das Unwirsche.

Die Musikästhetik des Jahrhunderts befaßt sich eingehend mit dem Charakter der Tonarten als mit einem wichtigen Teilgebiete der Affektenlehre, deren Handhabung dem jungen Mozart nach Barringtons Berichten von 1769 mehr als theoretisch bekannt war. Johann Mattheson hat sich 1713 im bejahenden Sinne zur Tonartenfrage geäußert. Doch das war dreiundvierzig Jahre vor Mozarts Geburt, und es ist zweifelhaft, ob unter gänzlich veränderten Umständen seine Meinung noch in Geltung war.

Da bietet sich nun, gerade im Geburtsjahre Wolfgangs, ein anderer

Zeuge an, ein Zeuge, der den Vorzug hat, mit ihm in natürlicher, unmittelbarer und vielfältiger Beziehung zu stehen: der Vater Leopold Mozart. Er spricht in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (III. 2a) von den „alten“ Tonarten, die an sich den Wert eines bestimmten Charakters haben, und sagt von ihnen, sie besäßen in der Kirche „das Freyungsrecht“, würden aber bei Hofe nicht mehr gelitten. Dann fährt er fort: „Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) Moll versetzt zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der (b) und (#) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches zum Exempel vom (F) ins (G) übersetzt wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht?“ Leopold Mozart findet sich also mit der von ihm beobachteten Tatsache ab, daß jede Tonart eine bestimmte Wirkung in der Seele des Hörers verursache; aber er geht nicht so weit, nun auch den einzelnen Ton um die Art seiner Wirkung zu befragen.

Das tun andere Schriftsteller; die Gefühlsmäßigkeit des Urteils bringt Widersprüche mit sich. Von *g-moll* sagt Mattheson, es sei „fast der aller-schöneste Ton, weil er nicht nur die . . . ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeyne Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärtlichen, als erquickenden, so wol zu sehnenden als vergnügten, mit kurzem beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus flexible ist“. Johann Georg Sulzer (1771) und seine Nachschreiber erkennen der Molltonleiter auf *g* den Ton der Volkspoesie zu, die „neben der wahren Liebesseligkeit die ihr eignen Thränen in tiefer Einfachheit auszudrücken weiß“. Mozarts älterer Zeitgenosse Christian Daniel Friedrich Schubart findet in *g-moll* „Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, mißmutiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte: Groll und Unlust“.

Es ist nicht anzunehmen, daß der Schüler eines so bedeutsamen Lehrers, wie Leopold Mozart es war, sich bedingungslos dem Strudel der Ansichten überliefern hätte. Wenn der Mann der Durtonarten, der Wolfgang ist, als Achtjähriger in einer Klavier-Violin-Sonate (K. V. 9) das zweite Menuett in *g-moll* hält, so wird dem Knaben nicht entgangen sein, daß mit dem

Wechsel der Vorzeichen — das Ganze steht in *G-dur* — eine Veränderung des Sinnes verbunden sei, die man auch, wenn es nicht schon hier geschah, absichtlich herbeiführen kann: der in diesem Augenblick erscheinende Zustand höherer Erregung ist schon durch die triolische Bewegung beglaubigt und nicht zu überhören.

Klavier-Violin-Sonate *G-dur*. K.V. 9. (1764, Paris)

Menuett I

Menuett II

Auffallend ist in diesem und in anderen *g-moll*-Stücken der Jugendzeit die alsbald auftretende Anwendung des die authentische Hälfte des Diapason zusammenfassenden zur T führenden verminderten Septimenakkords.

Sinfonie *B-dur*. K.V. 22. (1765, im Haag). Andante

Sinfonie *g-moll*. K.V. 183. (1773, Salzburg). Erstes Allegro

Musik zu „König Thamos“. K.V. 345. (1779, Salzburg)



Es ist, als hätte gerade das Zusammentreffen von *es* und *fis* Mozarts empfindliches Ohr gereizt, mehr, als etwa das *as - b* in *c-moll*; denn in den andern Molltonarten tritt der Klang der verminderten Septime als Akkord oder als Bestandteil des Thematischen nicht mit solcher Zuverlässigkeit auf.

Wenn wir nach der Bedeutung des verminderten Septimenklanges für diese Tonart fragen, müssen wir ein Stück mit gedichtetem Texte wählen in der Hoffnung, daß die Kunstmittel der Musik beweglich genug seien, der Wendung des Gedankens oder des Gefühls zu folgen und sie überprüfbar wiederzugeben. Da treffen wir zuerst auf die *g-moll*-Arie des Engels aus der Grabmusik, die Mozart im Jahre 1767, also als elfjähriger Junge schrieb.

Der Text des Marian Wimmer gehört zu den von Bach her bekannten „betrachtenden“ Stücken. Es sind noch Spuren der älteren madrigalischen Technik darin: ein bunter Vordersatz, in dem die Qualen des Erlösers geschildert werden, läuft in zwei zusammenfassende, das Ganze gleichsam tragende Verse aus. Diese Zeilen:

„Ergieb dich, hartes Herz,
zerfließ in Reu und Schmerz“

hat Mozart in einem der Arie angehängten Adagio vertont, das seinen Charakter geradezu durch den vom tonalen Bereich aus sequenzartig entwickelten verminderten Septimenklang bekommt, der damals, wenngleich die bachische Stoßkraft nicht mehr bestand, ein unvergleichlich stärkeres, weil noch nicht so verbrauchtes Reizmittel war, als er heute ist, oder gestern gewesen ist.

Adagio aus der Arie des Engels in der Grabmusik (K.V. 35^a = 42) von 1767

Andante *Adagio*

ob es mit dir nicht red - lich meint. Er - gieb dich, har - tes

Herz, zer - fließ' in Reu und Schmerz, er - gieb dich, har - tes

Herz, zer - fließ' in Reu und Schmerz.

Der auf diese Weise dargestellte Affekt ist der einer ruhigen, doch auch peinvollen Ergebung des Herzens. Von sonstigen harmonischen Mitteln fällt der hier anschließende Klang einer neapolitanischen Sexte auf, der allerdings nicht als solcher aufgelöst, sondern zur *S* der *Tp* umgedeutet wird. In der eigentlichen Arie erscheint eine phrygische Wendung, die als Rest einer früher bestehenden Beziehung zwischen Musik und Rhetorik zum Ausdruck der Frage dient.

wer hat die Kron' ge - bun-den?

Diese Wendung stammt aus dem Barock und ist im Begriffe, auszu-sterben — Mozart selbst ist unter ihren Totengräbern —, bis sie in der Romantik wieder neu entdeckt werden wird; sie hat auch ihre Erscheinungsform gegen früher insoferne geändert, als sie nicht mehr mit natürlicher, sondern mit erhöhter Sexte gebildet wird. Die ganze Atmosphäre der Arie hebt sich von der übrigen „neapolitanischen Kulissenreißerei“ durch die Neigung zu verinnerlichter Aussprache ab, und wir möchten für die Wahl der Tonart — zwischen *D-* und *Es-dur* hätte *c-moll* ebenso gut gepaßt — nicht mit Hermann Abert die Opernpraxis, die in *g-moll* „Trauer und Schmerz“ ausgedrückt sieht, verantwortlich machen, sondern die freie Entschließung des jungen Meisters annehmen. Trauer und Schmerz sind überdies nicht eigentlich Inhalt des Gedichts; man sieht alle Gefühle, die bei Erfahrung fremden Leidens möglich sind, gewissermaßen durch einen Spiegel: durch das Medium der Kontemplation¹.

Zum *g-moll*-Typus gehört, soll dieser Affekt rein herauskommen, noch als weitere Eigenschaft ein ruhiges oder ruhig bewegtes Zeitmaß. Ein rasches Zeitmaß verbiegt den Affekt nach der Seite von Wut, Rache, ungestümer Wildheit hin. So geschieht es mit der Arie der Aspasia im „Mitridate“ (I, 4), mit der der Arminda in „La finta giardiniera“ (II, 1) und mit dem dreizehnten Stück der „Zaide“. In dieser Gruppe ist das *Allegro* durch *agitato* oder *assai* verschärft; sie bedarf einer eigenen Betrachtung.

Wenn wir nach ruhig bewegten Stücken in *g-moll* suchen, finden wir

¹ Zum unmittelbaren Ausdruck von Trauer, Schmerz und ähnlichen Gefühlen gebraucht Mozart auch Dur-Tonarten: die zweite Arie der Sandrina in „La finta giardiniera“ ist, in C-dur stehend, ein vollkommenes Beispiel dafür.

die erste Arie der Ilia im „Idomeneo“ von 1780/81, die sich von dem geistlichen Bezirk ohnehin deutlich genug abhebt. Das ist ein „modernes“ Stück: die barocken Züge beginnen zu verschwinden, und der Ton ist ein richtiges Opern-g-moll Traëttascher Herkunft. Das Mittelbare der Arie des Engels verwandelt sich in die Unmittelbarkeit einer, man könnte im Blick auf das einleitende Rezitativ fast sagen: krassen Dar- und Zurschau-stellung des Widerstreits von „odio ed amore“, genauer: der als falsch empfundenen Richtung einer Liebe zu dem Manne, der gehaßt werden sollte, weil er einem feindlichen Stamme angehört.

Die vorwärts treibenden Kräfte sind in der Arie des lebhaften Vier-undzwanzigjährigen gewachsen; durch den Ausruf „Grecia“ werden sie zwei Mal wie durch ein Wehr gestaut. Die Erregung des Stückes liegt in seinen waagrechten Bewegungszügen; sie wird nicht mehr durch den verminderten Septimenklang angefeuert: er sinkt in die Harmonik ein und zerschmilzt dort. Die phrygische Wendung zum Ausdruck der Frage wird noch einmal verschärft durch den Hinzutritt der Quinte und durch Ballung des Rhythmischen:

Erste Arie der Ilia aus „Idomeneo“. K.-V. 366



Dazu kommt die Gegensatzung von *c* und *cis* in Stimme und Begleitung und andere harmonische Überspitzungen:

und - ist's nicht auch ein Grie - che, ein Grie che,

dem ich ver - fiel?

Trotz der Häufung der Anregungen wird der Genuß des ganzen in der Literatur hoch geschätzten Stückes ein wenig verleidet durch die sich aufdrängende Vorstellung, daß es viel weniger mozart-eigen sei, als die Arie des Engels, die ja sicher ihre Abhängigkeitsmerkmale hat. Es ist, als wäre das Gespenst der *opera seria* in den Saal und vor Mozarts teure Gestalt getreten. Der Affekt, der eben noch, wenn auch gespiegelt, in seelischer Bahn verlief, wechselt jetzt in das Politische hinüber, also in den Geltungskreis des Verstandes. Die Melodik der Arie gerät, verglichen mit der des früheren Stückes, in das Herkömmliche und, gegen das eigne Rezitativ mit seinen theatermäßigen Übertreibungen gehalten, in das allzu Neutrale. Mozart ist von dem Seelenzustande, den Varesco nach bekanntem Vorbilde bereitete, nicht so ergriffen, wie von dem einfacheren, ortgebundenen des religiösen Bereichs; darum „stellt“ er ihn „dar“ — dort übermäßig erregt, hier ein wenig kühl.

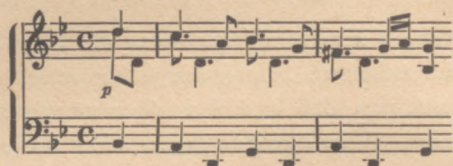
Ein besonderer Wert der Arie liegt in ihrer tonalen Anlage. Ihre beiden Teile unterscheiden sich dadurch, daß der zweite die Aufhellung nicht mitbekommt, die der erste durch das Auftreten der *Tp*, also eines Durbezirks, erfährt; er verharrt vielmehr, bei gleichbleibendem Text, in der Haupttonart.

Dieselben Verhältnisse zeigt die *g-moll*-Arie der Konstanze in der „Entführung“ von 1781/82: auch sie verdunkelt den zweiten Teil bei gleichbleibendem Text im Sinne der Haupttonart. In der früheren Arie ist die thematische Beziehung zwischen den Stellen erkennbar, in der späteren nicht. In beiden Fällen können formal-musikalische Gründe die Haltung des Harmonischen bestimmt haben. Es steht aber auch nichts im Wege, beide Male einen vorbedachten Wechsel in der musikalischen Be-

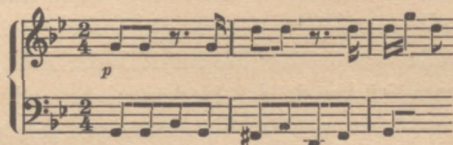
leuchtung des dichterischen Bildes anzunehmen, der gerade, wenn *g-moll* wirklich nur die Tonart der Trauer und des Schmerzes sein sollte, recht sinnvoll wäre.

Im Satztechnischen fällt eine neue Art der Baßführung auf: die Unterstimme verliert den „arbeitenden“, in ihrer Gegenstellung zur Melodik immer noch irgendwie generalbassierenden Charakter.

Arie des Engels



Arie der Ilia



Sie wird leichter, lockerer, bezieht sich auf das Ganze und geht nach klassischer Art mehr und mehr in ihm auf.

Arie der Konstanze. Die Entführung aus dem Serail. K.-V. 384



Das Rezitativ befaßt sich nicht mehr stoßweise mit Einzelheiten; in schöner, durch Seufzerketten hergestellter Einheitlichkeit ist es auch gewichtmäßig sehr glücklich mit der Arie verbunden, indem es den Gefühlszustand in seiner unteren Region genau ausdrückt.

Den Zugang zur oberen Region des Gefühls eröffnet die Arie in einer höchst seltsamen Art. Der vom Dichter mit aller Bestimmtheit ausgesprochene Affekt der „Traurigkeit“ — Traurigkeit ist etwas anderes als Trauer

oder Schmerz, anderes als Betrübniß, als Kummer, Gram, Harm, Schwer-
 mut oder Tiefsinnigkeit — dieser Affekt wird vom Musiker in kühner
 Silbenbetonung mit der gleichen Bestimmtheit ohne Ritornell, nur mit Vor-
 angabe des musikalischen Motivs, wie eine Überschrift über die Arie ge-
 setzt; und dieser Vorgang wird als gewollt bestätigt, wenn in der (sonst
 der Ilija-Arie nicht unähnlichen) Herbeiführung des zweiten Teils das Wort
 nachdrücklich von der Singstimme wiederholt wird, obwohl hier eine
 instrumentale Überleitung vollauf genügt hätte. Doch diese Bestimmtheit
 — und das ist das Seltsame — wird abgeblendet durch den Einsatz des
 Devisenmotivs auf der Quinte der Tonart. Damit und mit der drängenden
 Wendung zur *D* wird das Tonikabewußtsein und als Folge auch der Aus-
 druck des Bestimmten willentlich verdünnt. Und wie vollzieht sich diese
 Wendung? Durch den gleichen phrygischen Klang, dem wir als dem Sigl
 für die Frage schon begegnet sind. Die Geste der Frage aber ist in höhe-
 rem Grade noch als die Quintlage des Einsatzes der Bestimmtheit entgegen
 und abträglich. In dieser Mischung und Verschmelzung von Positivem
 und Negativem, in dieser Wirklichkeitsnähe und schlagwortfernen Wahr-
 haftigkeit möchten wir einen mozartischen Wesenszug von höchster Fein-
 heit erkennen. Er kann sicherer gefühlt als beschrieben werden. Doch man
 braucht nur das überaus natürlich „*con moto*“ fließende Anschlußstück zu
 hören und wird wissen: hier, mit diesem Beginn, ist etwas Besonderes ge-
 wollt: die Verklärung, die Entmaterialisierung des vom Dichter allzu nackt
 und grob als Tatsache Gegebenen. Unter diesem Eindruck verliert sogar
 der abschließende Klang der neapolitanischen Sexte an der sich sonst immer
 einstellenden Wirkung.

Arie der Konstanze

Andante con moto

Trau - rig - keit ward mir zum

Loo - se, ward mir zum Loo - se,

Folgen von bedeutungsvoll erscheinenden verminderten Septimenklängen stellen sich auf das chromatisch gedutete, vom Begriffe der Trauer einigermaßen entfernte Wort „Schmerz“ ein. Dem Chroma kommt auch sonst eine höhere Bewegungskraft zu, die sich am packendsten an der Stelle kund macht, wo zum zweiten Male von dem Hinwelken des bange Lebens gesprochen wird.

welkt mein ban - ges Le - ben hin, mein ban - ges Le - ben hin

Es sind die von Pausen durchsetzten, nach oben sich lösenden Vorhalte in Verbindung mit einer auf Quinten gestützten Harmonik über dem Orgelpunkt auf der *D*, die diese unerhörte Wirkung auf das Gemüt des Zuhörers hervorrufen. Auch hier sagt Mozart anderes und mehr, als der Text sagt: Bretzner spricht vom Dahinwelken des Lebens; aus der Musik klingt die Angst um den Verlust nicht so sehr dieses Lebens, als seines höchsten Inhalts: der Liebe. Was dem Dichter Vergehen war, dem Musiker wird es zum Werden: die wallende Triebmacht einer reinen Seele bildet eine Spannung von schönster Sicherheit und schönstem Ebenmaße des Entwurfs.

So gern man annehmen möchte, die Kraft des musikalischen Wölbens habe sich an einer psychologischen Schau entzündet — es ist nicht so: sie

ist natürlicher Besitz des Künstlers. Im zweiten Andante seiner zweiten Cassation (K. V. 63a = 99) schreibt er diese gewiß nicht zufällig nach *g-moll* gehörige Überleitung:

Zweites Andante aus der Cassation K.V. 99

Andante

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, and then a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The second system follows a similar pattern with *p*, *f*, and *fp*. The third system starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents (*acc.*) over the notes. The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a forte (*f*) dynamic. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic.

Damals war Mozart dreizehn Jahre alt, und es kann kein Zweifel darüber sein, daß diese bewundernswerte Bildung sein Eigentum und auch

bei späterer Anwendung etwas aus dem Stil seiner Vorbilder Herausragendes ist.

Indem wir zur Arie der Konstanze zurückkehren, möchten wir auf den spur-, doch scheinbar nicht erklärbaren inneren Zusammenhang hinweisen, in dem die zahlreichen Teile, aus denen sie sich formt, unter einander stehen. Denn die Arie ist ein Ganzes, dessen Zusammensetzung feine, fast unsichtbare Nähte aufweist.

Einen fühlbaren Zusammenhang anderer Art, nämlich zwischen ihr und dem Rezitativ, glauben wir in der Beziehung der dortigen Seufzerkette zu der Stelle der Arie zu erkennen, wo Konstanze das „Entrissensein“ betrauert.

Rez. *Adagio*

Arie. *Andante con moto*

Die Einführung des hier anschließenden *B-dur*-Komplexes wird auf dem für die Zeit noch oder wieder ungewöhnlichen Umwege über eine Zwischendominante bewerkstelligt.

Gleich der wurmzer-nag-ten Ro-se, gleich dem

mf *p* *mf* *p*

Gras im Win-ter-moo-se

Die Teile, die auf krystallinische, d. h. auf geheimnisvolle Art zum Ganzen zusammenschießen, bleiben als Ergebnis der verschwenderischen mozartischen Reihungstechnik erkennbar.

Die Arie steht, wenn auch mit besonderen Vorzeichen, im Kreise des deutschen Singspiels; und, wie es Georg Benda darauf ankommt, mit den Mitteln der Musik Menschen zu bilden, so geht auch Mozarts hell-sichtige Menschenkenntnis auf die Sichtbarmachung eines Charakters aus. Er war sich klar darüber, daß er diesen Charakter in der *C-dur*-Arie „ein wenig aufgeopfert“ habe, wenschon man sagen könnte, Konstanze spiele beim Zusammentreffen mit dem Bassa die große Dame. Alleingelassen ist sie in schwebender Pein das fühlende Mädchen, lebendig und aufrichtig in jedem Zuge. Als Jean Paul (1804) fand, die Griechen hätten gelungener Frauen-gestalten gebildet als die Deutschen, hat er Mozart, hat er ins-besondere seine Konstanze übersehen.

„Süße, heilige Natur,
laß mich gehn auf deiner Spur“

steht über einem berühmten Liederhefte, das in dieser Zeit herauskam.

In der „Zauberflöte“ gibt es zwei Arien aus *g-moll*, deren Haltung eine neue Stufe und die ganze Weite des Gefühlsbereichs zeigt, zu dessen Ausdruck die Tonart innerhalb ruhiger Zeitmaße befähigt ist.

Während die in der „Entführung“ erkennbare Erweiterung des Thematischen, das Bunte, in der „Zauberflöte“ wieder entschieden verdichtet wird, läßt sich am Harmonischen der umgekehrte Vorgang feststellen: die zehn zwischen beiden Werken liegenden Jahre haben eine damals gewiß sehr stark empfundene Differenzierung der Harmonik gebracht.

So tritt, um ein Beispiel zu geben, der verminderte Septimenakkord in seiner Eigenschaft als klanglicher Ballungspunkt sowohl im Largo der ersten Szene der nächtlichen Königin, als in der Arie der Pamina nicht, wie bisher, in der tonalen Sphäre, sondern in einiger Entfernung von ihr, nämlich in der der Unterdominante auf. Merkwürdig ist dabei (und man kann nicht sagen, ob Zufall oder Absicht), daß an der ersten Stelle die einstweilen allenfalls durch ihr Bild, nicht aber wirklich bekannt gewordene Pamina redend eingeführt wird. Zwei Worte der unglücklichen Tochter werden von der unglücklichen Mutter zitiert: „ach helft!“ — war alles, was sie sprach,

Die Zauberflöte

Largo

Ich mußte sie mir rau-ben se - hen. „Ach helft, ach helft!“ war al - les was sie sprach

Wird der auffallende Klang hier durch die Erinnerung an Erlebtes ausgelöst, so wendet sich Pamina mit ihm unmittelbar an den Freund, den sie zu verlieren glaubt: es bedeute ihren Tod, wenn er „der Liebe Schen“

nicht fühle. Der Gedanke wird zunächst in dem leisen Tone des Vorhergehenden vorgelegt. Dann aber bricht unter Verschärfung der Instrumentation durch Holzbläser das übermächtige Gefühl im Klange der verminderten Septime der (nach Dur abgeleiteten) Unterdominante durch und, auf dem einzigen Forte der Arie entlädt sich der Ausdruck: „Fühlst du nicht der Liebe Sehnen“. Sofort aber, als hätte Pamina den Kreis ihrer Natur verlassen und durchbrochen, sofort lenkt Mozart den Ton in das ihm so tief vertraute Piano zurück: „Fühlst du nicht der Liebe Sehnen“. Damit stellt sich die uns bekannte phrygische Wendung mit ihrer (hier allerdings verallgemeinerten) Fragebedeutung ein. Und wenn Pamina nun den Schluß zieht, so greift sie thematisch auf vorher Gehörtes zurück, aber sie setzt auch (im Gegensatz zu der etwas voreiligeren Konstanze) den Klang der neapolitanischen Sexte an die ihm gehörige, also richtige Stelle.

Andante

fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, fühlst du nicht der Lie-be

cresc. *f* *p*

Seh-nea, so wird Ru - he, so wird Ruh' im To - de sein

Beide Arien sind ausgezeichnet durch die Verwendung kantabler Mittelstimmen, die, in der „Entführung“ noch nicht vorhanden, meist dem Fagott zugeteilt werden; die Neigung zur Auflockerung und Beweglichmachung der klanglichen Vorgänge ist überall zu erkennen. Im Harmoni-

schen entspricht dieser Bereicherung das schillernde Wesen der scharfen Querstände und der gern und zwanglos erscheinenden Zwischendominanten, deren unruhige Wirkung durch den ostinaten Rhythmus in der zweiten Arie — die erste hat ja mehr einleitenden Charakter — doch gemildert wird. Mild und zart hebt sich eine holdselige Märchengestalt aus dem Klange, in ihrer Idealisierung dem Wirklichkeitskreise des Singspiels völlig entrückt, doch einer höheren Wahrheit verbunden.

Wie weit, so fragen wir an dieser Stelle, wie weit darf sich das harmonische Schlinggewächs entfalten, ohne daß die Sicht auf den Stamm, das ist die Haupttonart, getrübt und damit der dargestellte, an die Tonart gebundene Affekt verdunkelt wird? Es käme alles darauf an, eine Antwort von Mozart selbst zu erhalten; denn die Individuen hören und urteilen verschieden und die Zeiten hören verschieden, ja, selbst das Individuum ändert (wir sahen es) in den Zeiten seine Hörgewohnheiten. Aber wir haben Glück: Mozart liefert bei Gelegenheit der großen Arie des Osmin einen Beitrag, der immerhin zur Lösung der Frage helfen kann. Er hält die Entfernung zwischen der Tonika und ihrer Dominantparallele — in diesem Falle *F-dur - a-moll* — einerseits für nah genug, um die Gewißheit der Verwandtschaft zu gewährleisten, andererseits aber auch für so groß, daß eine starke Gegensatz-, ja, Überraschungswirkung gesichert ist.

So weit, bis zur Dominantparallele, geht Mozart in den betrachteten Arien nicht: in keinem Falle kadenziert er aus *g-moll* geraden Weges nach *F-dur* ab; er hält das tonale Bewußtsein in Zucht, und er darf es, weil die Affekte nicht an die Wildheit der Osminschen heranreichen — die Frauengestalten im *g-moll*-Bereiche verlieren nicht das Bewußtsein; in allen Schattierungen der Trauer hören sie nicht auf, „sich zu kennen“.

Soll nun ein einheitlicher Affekt einfacher oder verwickelter Art dargestellt werden, so läge es nahe, für das ganze Stück die Haupttonart zu bewahren. Es ist bekannt, daß das nie geschieht; es finden Ausweichungen statt. Mozart folgt dem alten Brauche, für Zwischenteile eines Mollstückes zunächst die parallele Dur-Tonart zu wählen: in den fünf *g-moll*-Arien erscheint neben der Haupttonart mit demnach größtem Anspruche *B-dur*. Das Aufsuchen eines neuen Zentrums geschieht in Befolgung der ästhetischen Forderung nach „genugsamer Mannigfaltigkeit“ innerhalb der Ein-

heit (Heinrich Christoph Koch: „Versuch einer Anleitung zur Composition“ II (1787), S. 169), also aus musikalisch-formalen Gründen.

Richten wir den Blick noch einmal auf die Arie der Königin der Nacht, deren Allegro in *B-dur* steht, so erfahren wir, daß diese Tonart einen äußersten Gegensatz zu *g-moll* bedeute: man kann ihn sich nicht schärfer denken, und Mozart tut alles, um die einander ausschließenden Affekte tiefer Leidversunkenheit und flammender Siegesgewißheit recht nah aneinander zu rücken.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system is marked *Largo* and is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The vocal line (treble clef) has the lyrics: "denn mei - ne Hil - fe, mei ne Hil - fe war zu". The piano accompaniment (grand staff) includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system is marked *Allegro moderato* and is in common time (C). The vocal line (treble clef) has the lyrics: "schwach. Du, du, du". The piano accompaniment (grand staff) includes a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking.

Ganz gewiß drückt *B-dur* auch, wo es sich mit gemäßigten Grundgefühlen verbindet, etwas Positives aus; wir sprachen ja schon von einer Aufhellung der Grundfarbe. Dies Positive könnte im Falle der Trauer sehr wohl Trost heißen, und dies Wort fehlt wirklich bei den älteren Schriftstellern nicht, wenn es gilt, den Ton *b*, *d*, *f* um seine Ausdruckskraft zu befragen.

Wie nun aber, wenn in Mozarts zahlreichen und auffallenden *B-dur*-Episoden, um nur von ihnen zu sprechen, der Dichter keine Gelegenheit zur Änderung der Tonart durch Änderung des Affekts gegeben hat, ja, eine solche Änderung, so willkommen sie dem Leidtragenden auch wäre,

gar nicht wünscht? Könnte man dann noch sagen, Mozart habe tiefer gesehen als der Dichter und über ihn hinauskomponiert? Wohl kaum; er folgt in dieser Sphäre seinem Ohre, das den allgemeinen Willen und Gebrauch als sinnvoll anerkennt. So bleibt denn zur Erklärung dieser auch unserm Ohre erwünschten, in der Musik auch sonst erfahrbaren Erscheinung allein die Annahme, daß eine Tonart nur als Haupttonart Affektträgerin sei, in ihrer Eigenschaft aber als Nebentonart von der Haupttonart überdeckt werde und den von ihr dargestellten Affekt nicht ändere, wenn auch anders beleuchte. Die Königin der Nacht hat die Worte „durch sie ging all mein Glück verloren“ zwei Male zu singen, einmal in *g-moll* und anschließend in *B-dur*:

Largo
 Durch sie ging all mein Glück ver - lo - ren, durch sie ging all mein Glück ver - lo - rea

Niemand wird finden, daß das heller wirkende *B-dur* zu dem zunächst in *g-moll* vorgelegten Affekt in Widerspruch sei. Wenn etwas an ihm geändert erscheint, so gewiß nicht sein Wesen, sondern nur die Intensität seiner Bestrahlung.

Eine Untersuchung, die noch aussteht, sich aber nicht auf die mozartischen Gesangswerke beschränken dürfte, hätte sich mit der Melodiebildung im weitesten Sinne zu befassen; mit der Frage nämlich, die Leopold Mozart tat: ob eine bestimmte Tonart, etwa *g-moll*, irgendwie auf das Zustandekommen ihres musikalischen Inhalts Einfluß habe, ob ausgeprägte melodisch-rhythmische Typen sich mit dieser, nicht aber mit jener Tonart verbinden.

Das „Leitmotiv“ des Cherubin

Von Erich Graf

Im 1. Jahrgang des „Neuen Mozartjhrbuches“ (1941) wird in der Abhandlung „Tonsymbolik in Mozarts Figaro“ von Erich Schenk unter anderem dargetan, wie schon bei Mozart von einer Leitmotivtechnik gesprochen werden kann, und zwar im Sinne der Typenvariation des Barock. Verschiedene Themen erklären sich als „variative Ausgestaltung feststehender Thementypen von bestimmtem Affektgehalt“ bei Verschleierung des konstruktiven Ansatzes. Diese Art der Themenkonzeption wirkt sich auf das symbolisch-begriffliche der Opernmusik in der Weise aus, daß die musikalische Phantasie des Meisters, bewußt oder unbewußt, auf den allgemeinen Charakter jeder Hauptperson des Dramas mit einer bestimmten musikalischen „Formel“ von entsprechendem Affektgehalt reagiert, welcher Typus den Ansatz zur Erfindung der dieser Person eignenden Thematik gibt. So ist die „musikalische Essenz“ des herrischen, zielstrebigem Grafen der in steilem Aufstieg emporgeführte Skalentyp, das barocke Symbol für Kraft und Macht, für die Frauengestalten die geschmeidigen Dreiklangzerlegungen usf.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, ob nicht auch der Page Cherubin seine „persönliche“ Thematik hat und in diesem Sinn den Hauptpersonen der Oper angereicht werden kann.

Dem Symbolkundigen fällt im ersten Finale des „Figaro“ jene Stelle auf, wo die um die Entdeckung des Pagen besorgte Gräfin von Susanna beruhigt wird mit den Worten: „piu lieta, piu franca, in salvo e di gia“, worauf die Geigen folgendes Motiv bringen (Klav.-Ausz.¹ S. 131, Ges.-Ausg. V, S. 148):



¹ Klavier-Auszug von Schünemann-Soldau, Ed. Peters 11 432.

In seiner leicht hüpfenden Art scheint es das auszudrücken, was Susanna der Gräfin gerne deutlicher mitteilen möchte, würde sie nicht die augenblickliche Situation daran hindern, nämlich: daß Cherubin aus dem Fenster gesprungen ist².

Das gleiche Motiv erscheint im Verlauf derselben Nummer noch einmal, als die demütige Stimmung des Grafen abgelöst wird von seinem wiederauflebenden Verdacht gegen den Knaben: „ma il paggio rinchiuso . . .“ (Kl.-Ausz. S. 136, Ges.-Ausg. S. 154).

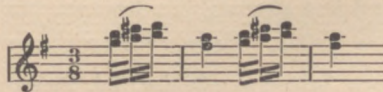
Ist diese Wiederholung rein musikalisch formal bedingt oder ist sie außermusikalisch textlich motiviert?

Während zwei andere Themen, die gemeinsam mit dem besprochenen den dritten Abschnitt des I. Finales (Allegro) beginnen, in dessen Verlauf folgerichtig durchgeführt werden, bleibt dieses, das an sich rein musikalisch von geringer Bedeutung und eher als Floskel zu werten ist, in der Folge unberücksichtigt — bis auf den erwähnten einzigen Wiederauftritt, der gemäß seinem Platze und seiner Umgebung aus formalen Gründen nicht erklärlich erscheint.

Da aber auch das Tonmalerische des Sprunges an dieser Stelle nicht Veranlassung für das Erscheinen des Motives sein kann, ist es vielleicht eine tiefere Symbolik, nämlich die begriffliche des Leitmotives, die zur Wiederholung führt. Diese Annahme wird erhärtet durch die Tatsache, daß beide Male das Motiv im Zusammenhang mit einem textlichen Hinweis auf Cherubin auftritt.

Es ist nun die Frage, ob sich nicht aus diesem Thema im Sinne der eingangs angedeuteten Typenvariation ein Thementyp ableiten läßt, der — variativ ausgestaltet — stets in Verbindung mit Cherubin erscheint und als ihm zugehörig angesprochen werden kann.

² Die tonmalerische Deutung dieser Stelle als Darstellung des Sprunges scheint gerechtfertigt in Anbetracht des Auftretens eines ähnlichen Motives hüpfenden Charakters zu Figaros Hinweis auf die zum Feste versammelten singenden und tanzenden Bauern (erstes Finale, 10. Szene; Kl.-A. S. 140, G.-A. S. 159).

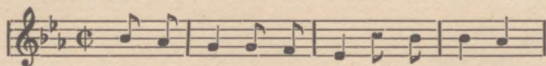


Die Untersuchung soll vom rein Musikalischen ausgehen und zunächst jene Themen feststellen, die dem obigen verwandt sind. Dann ist zu beobachten ob alle diese Themen außermusikalisch-begrifflich an Cherubin gebunden sind. Der musikalisch abstrahierende Vergleich dieser wird das konstruktive Element und den Typus ergeben, der seinerseits wiederum die Grundlage schafft, die einzelnen aus ihm erwachsenen Themen nach ihrer musikalischen und symbolischen Charakteristik hin zu beurteilen.

Die Sichtung der Musik des „Figaro“ ergibt zunächst folgende vier Themen, deren rein musikalisch-thematische Verwandtschaft außer Frage steht:

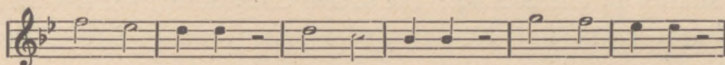
Nr. 6, Kl.-A. S. 42, G.-A. S. 57

Beispiel I



Nr. 7, Kl.-A. S. 53, G.-A. S. 65

Beispiel II



Nr. 15, Kl.-A. S. 131, G.-A. S. 148

Beispiel III



Nr. 12, Kl.-A. S. 95, G.-A. S. 112

Beispiel IV



(Es erübrigt sich der Hinweis, daß Beispiel IV als das krebsgängige Thema III aufzufassen ist).

Das Element dieser Themen ist das stufenförmig absteigende Dreitonmotiv im Rhythmus des Anapäst. Der Typus stellt sich in der dreimaligen Folge des Dreitonmotives³ auf verschiedenen Stufen dar, wobei die erste Wiederholung das Motiv um eine Terz tiefer bringt (= eine Sext höher bei Beispiel IV).

Sein Ausdrucksgehalt ist wendige Beweglichkeit.

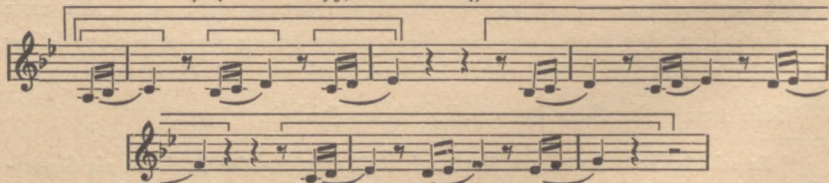
³ Es sei hier kurz im allgemeinen auf die Bedeutung der Dreizahl als Gesetzmäßigkeit in der Melodiebildung bei Mozart hingewiesen, indem sehr häufig nicht zwei, sondern drei Einheiten zu einer höheren zusammengeslossen werden. Ein

Hinsichtlich der Beziehung dieser Themen zum Außermusikalisch-Textlichen ergibt sich folgendes: Beispiel I ist das Thema der Auftrittsarie des Cherubin, in der er sich selbst charakterisiert. Beispiel II ist eines der Hauptthemen von Nr. 7, jenem Terzett, dessen Veranlassung Basilios' Worte von dem ungebührlichen Interesse des Pagen für die Gräfin sind und in dessen Mittelpunkt Cherubin steht. Es kommt erst aus dem Munde Basilios, läßt aber, wie später zu entwickeln sein wird, im Verlauf eine starke Beziehung zum Pagen erkennen. Beispiel III stellt den obenerwähnten Fenstersprung des Pagen dar und IV ist endlich der Beginn von Susannens Arie (Nr. 12). Auch in diesem Stück handelt es sich ausschließlich um Cherubin, für dessen Person sich die Zofe mehr interessiert als für seine Verkleidung.

Schon die oberflächliche Betrachtung zeigt also eine Beziehung des Motives zu Cherubin auf. Die nähere Untersuchung der einzelnen auf den Pagen bezüglichen Nummern wird seine „leitmotivische“ Eindeutigkeit erweisen.

Die Bedeutung von Nummer 6 liegt darin, den Luftikus Cherubin dem Publikum vorzustellen; er selbst erzählt von seinem leicht entzündlichen Herzen und seiner Flatterhaftigkeit. Zugleich mit ihm aber tritt mit dieser Musiknummer seine musikalische Personifikation zum ersten Male in Erscheinung und zwar als Thema der Arie (s. Beispiel I), um im Verlauf der Oper immer wieder in neuer Gestalt aufzutauchen.

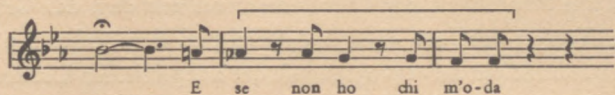
Da dieses Cherubin nicht in einer besonderen Situation zeigen will, sondern wie er ist, kommt es als Variation des Typus in musikalisch einfach schlichter Haltung diesem am nächsten. Ausdrucksmäßig ist es — insbesondere deutliches Beispiel dafür ist das Grafen-Thema im „Figaro“ zu Beginn des Terzettes Nr. 7 (Kl.-A. S. 53, G.-A. S. 64):



Man könnte das formale Konstruktionsprinzip dieses Themas durch das mathematische Zeichen 3^3 darstellen.

sprechend dem Temperament des Pagen — durch anmutige Beweglichkeit charakterisiert.

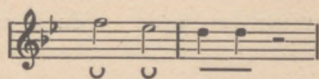
Interessant ist die Färbung im Sinne des chromatischen Quartfalles am Schluß der Arie (Adagio) gemäß dem sentimentalen Texte. (Kl.-A. S. 46, G.-A. S. 61).



Im Terzett Nr. 7 wird das als Beispiel II angeführte Thema zuerst ausschließlich von Basilio gebracht und ist daher als seines anzusprechen. Der Verlauf jedoch zeigt, daß diese Verbindung eine äußerliche ist; der Inhalt des Motives ist Cherubin. Während es schon bei Basilio stets in immer stärker werdender Beziehung zu dem Pagen erscheint („ah del paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto“!), löst es sich schließlich von der Person des Musikmeisters los und kommt zur besonderen Entfaltung in jenem Augenblick, da die Aufmerksamkeit im höchsten Maße auf Cherubin gerichtet ist, nämlich als sich der Graf anschickt, vom Sessel das Kleid abzuheben, um zu zeigen, wie er kürzlich den Pagen bei Barbarina entdeckt hat. Wie sehr beherrscht es hier die Szene, verhängnisvoll immer mehr in die Tiefe absinkend, wie sehr rückt es den Pagen in den Brennpunkt des Augenblicks! Und wie groß ist die Spannung zwischen der „wissenden“ Musik und dem Grafen, der als einziger nicht ahnt, wie nahe er Cherubin ist, bis zu dem Moment, da er das Bild seiner Fantasie leibhaftig vor sich im Lehnstuhl sieht. Nun erhebt sich das Motiv in der Umkehrung, um schließlich zugleich in gerader und in Gegenbewegung aufzutreten. Ja, Almaviva, es ist tatsächlich Cherubin, der Page von Fleisch und Blut!

Und Basilios Argwohn ist siegreich. Sein Verdacht hat sich bestätigt und voll Bosheit wiederholt er, nun ironisch: „ah del paggio quel che ho detto . . .“.

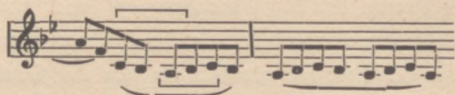
Als Variation des Typus zeichnet sich dieses Thema durch die Dehnung der Kürzen des Anapäst auf Halbe aus, während die Länge durch eine Halbepause nach zwei abrupten Vierteln angedeutet wird:



Der Ausdrucksgehalt ist, entsprechend der Bedeutung des Themas in dieser Nummer, gespannt lauernd.

Es fällt die Ähnlichkeit des Cherubinmotives mit dem des Grafen auf, wie es das Terzett eröffnet (vergl. das Beispiel der Fußnote 3): beide haben den wiederholten Bewegungsimpuls des anapästischen Dreitonmotives gemeinsam. Beim Grafen jedoch gespornt aufsteigend, ist es bei Cherubin abwärts gerichtet und das ganze Thema in seiner Tendenz unbestimmt. Zeigt sich so nicht auch musikalisch die Ähnlichkeit wie auch die Verschiedenheit dieser beiden Charaktere?

Bei der Bedeutung, die das Dreitonmotiv solcher Weise für die Thematik von Nummer 7 hat, scheint es durchaus gerechtfertigt, auch Figurenwerk dieser Nummer, wie (Kl.-A. S. 53, G.-A. S. 65):



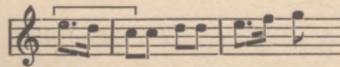
Leichtigkeit und das Tempo die Anmut, die Susanna so geschwätzig macht. Im übrigen gelangt das Thema in der Arie nicht zur Entfaltung.

Umsomehr jedoch offenbart sich im ausgedehnten Finale Nr. 15 die meloszeugende Kraft des Dreitonmotivs, wobei sein außermusikalischer Symbolwert konsequent festgehalten ist.

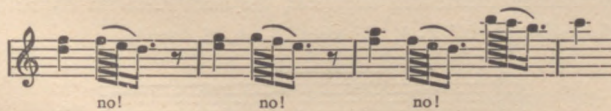
Es finden sich sowohl die Variation des Thementypus, wie auch Themen, die zwar nicht als Variante anzusprechen sind, wohl aber das Dreitonmotiv als Element mitenthalten, wie auch schließlich von diesem Motiv abgeleitetes Figurenwerk, das sich durch jene Szenen hinzieht, in denen von Cherubin entscheidend die Rede ist.

Als Typenvariation ist das als Beispiel III (s. o.) angeführte „Fenster-sprungmotiv“ zu werten. Charakteristisch ist seine hastige Bewegung und der steile Absturz in die Tiefe. Der trabende Rhythmus des Anapäst wird durch die Verkürzung der beiden ersten Noten zu Zweiunddreißigsteln noch gesteigert. Wenn die Wiederholung des Motives bei des Grafen Worten: „Ma il paggio rinchiuso . . . ma un foglio si barbaro“ eingangs aus formalen Gründen nicht erklärt werden konnte, scheint sie nun im Sinne des Leitmotives gerechtfertigt.

Interessant ist, daß die begriffliche Zugehörigkeit des Briefes zum Pagenkomplex sich auch musikalisch ausdrückt, wie es in folgenden beiden Stellen offenbar wird: in Almavivas Frage: „Conoscete, Signor Figaro! questo foglio chi vergò?“ (Andante, Kl.-A. S. 143, G.-A. S. 164):



und der verneinenden Antwort des Figaro (Kl.-A. S. 143, G.-A. S. 164/165):



die eine energische Verkürzung des Fragemotivs ist und deutlich auf Cherubin hinweist.

Wenn bei Richard Strauß die psychologische Auswertung der Leitmotivtechnik den Höhepunkt erreicht hat, indem die Musik durch ihre

begriffliche Symbolkraft imstande ist, den Inhalt der Sprache nicht nur musikalisch darzustellen, sondern auch psychologisch zu vertiefen und die Wurzeln bloßzulegen, die die Veranlassung für das Wort geben, so findet man gelegentlich auch schon bei Mozart, daß die Musik kraft ihres Symbolwertes das ausdrückt, was hinter dem gesungenen Wort steht. Die eben angeführte Stelle bietet ein Beispiel dafür, wobei es durchaus denkbar ist, daß auf Grund der Gedankenverbindung Brief - Page sich im Unterbewußtsein des Meisters das Dreitonmotiv eingestellt hat, aus dem sich das obige Thema entwickelte.

Deutlicher zeigt sich die Fähigkeit des musikalischen Symboles, die seelischen Motive der handelnden Personen unmittelbar und begrifflich determiniert darzustellen, beim Auftritt des Antonio (Allegro molto, Kl.-A. S. 149, G.-A. S. 171). Während er, im höchsten Maße gegen Cherubin aufgebracht, diesen gleichwohl zunächst namentlich nicht erwähnt, sondern seine Beschwerde über den Fenstersprung in umschreibenden Worten und unpersönlich beginnt, sagt die Musik schon von Anfang an, was im Innern des betrunkenen Gärtners vor sich geht. Entsprechend seiner Erregung wegen des Pagen und seinen konfusen Gedanken, findet man das Cherubimotiv in hastigen und unzusammenhängenden Synkopen angedeutet, wobei die Vorschlagszweiunddreißigstel an das Sprungmotiv gemahnen:



Bezeichnenderweise kehrt es wieder, als Figaro behauptet, er sei aus dem Fenster gesprungen (Kl.-A. S. 155/156, G.-A. S. 180).

Die Anklage des Antonio gegen Cherubin ist von folgender Figur oder deren musikalischen Elementen begleitet, die auch noch im darauffolgenden Andante $\frac{6}{8}$ nachwirkt (Kl.-A. S. 150, G.-A. S. 173):



Man erkennt das anapästische Dreitonmotiv als wesentlichen Bestandteil.

Es sei auch noch jener Themen des Finales gedacht, die man zwar nicht als Variation des Cherubintypus ansprechen kann, die aber das Dreiton-

Es scheint mithin als Ergebnis der vorliegenden Studie die Annahme bestätigt, daß im „Figaro“ auch der Page Cherubin seine „persönliche“ Thematik hat, die sich aus dem Typus der Wiederholung des anapästischen Dreitonmotives entwickelt. In diesem barocken Sinne ist es daher gestattet, von einem „Leitmotiv“ des Cherubin zu sprechen.

Neue Mozart-Funde in Donaueschingen

Von Friedrich Schnapp

Am 8. August 1786 übersandte Mozart dem „Gesellschafter seiner Jugend“, dem Fürstlich Fürstenbergischen Kammerdiener Sebastian Winter eine Liste seiner „Neuesten geburten“, woraus S. Durchlaucht der Fürst Joseph Maria Benedikt „nur zu wählen belieben“ brauche. Da Mozart die Anfangs-Themen mitverzeichnet hat, sind wir imstande, die Werke genau zu bestimmen. Es handelt sich um folgende:

- I. Vier Sinfonien: in C-dur (K.V. 425), D-dur (K.V. 385), B-dur (K.V. 319) und C-dur (K.V. 338).
- II. Fünf Klavierkonzerte: in G-dur (K.V. 453), B-dur (K.V. 456), D-dur (K.V. 451), F-dur (K.V. 459) und A-dur (K.V. 488).
- III. Sonate für Klavier und Violine in Es-dur (K.V. 481).
- IV. Trio für Klavier, Violine und Violoncell in G-dur (K.V. 496).
- V. Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell in g-moll (K.V. 478).

Am 11. September traf der Fürst seine Wahl; zwei Tage später teilte Winter dem Meister die Entscheidung mit. Es wurden drei Sinfonien — die in C-dur (K.V. 425), in B-dur (K.V. 319) und in C-dur (K.V. 338) — bestellt, sowie drei Klavierkonzerte: in D-dur (K.V. 451), in F-dur (K.V. 459) und in A-dur (K.V. 488).

Am 1. Oktober 1786 gingen die sechs Werke (in von Kopisten geschriebenen Stimmen) mit dem Postwagen von Wien nach Donaueschingen ab. Seinem vom Vortage datierten Briefe an Winter fügte Mozart die Rechnung bei:

Nota:

Die 3 Concerte, ohne Clavierstimme	fl.	xr.
109 Bogen zu 8 xr.	14	32
Die 3 Clavierstimmen		
33 und $\frac{1}{2}$ Bogen zu 10 xr.	5	35
honorarium für die 3 Concerte		
18 Ducaten zu 4 fl. 30 xr.	81	—
Die 3 Sinfonien		
116 und $\frac{1}{2}$ Bogen zu 8 xr.	15	32
Mauth und Porto	3	
	<hr/>	
	Summa: 119 fl.	39 xr.

In dem Briefe selbst beantwortet Mozart zunächst eine Anfrage Winters, ob alle bestellten Werke noch unbekannt seien. Er schreibt: „es ist ganz natürlich daß einige Stücke von mir ins ausland versendet werden — das sind aber Stücke, welche ich geflissentlich in die Welt kommen lasse — und habe ihnen die Themata davon nur geschickt, weil es doch möglich wäre, daß sie nicht dahin gelanget wären.“ Damit meint Mozart offenbar die Sinfonien, von welchen die in D-dur (K.V. 385) und in B-dur (K.V. 319) sogar vor Jahresfrist bei Artaria in Wien im Stich erschienen waren.

Zu den Klavierkonzerten jedoch bemerkt er: „Die Stücke aber die ich für mich, oder für einen kleinen Zirkel liebhaber und kenner /: mit dem Versprechen sie nicht aus händen zu geben:/ zurückbehalte, können ohnmöglich auswärtig bekannt seyn, weil sie es selbst hier nicht sind; — so ist es mit den 3 Concerten so ich die Ehre habe S: D: zu schicken; ich war diesfalls bemüssiget über den betrag der Copie annoch ein kleines honorarium von 6 ducaten für Jedes Concert anzusetzen, wobey ich doch noch seine D: sehr bitten muß, gedachte Concerten nicht aus händen zu geben.“

Mozarts und seines Vaters an Sebastian Winter gerichteten Briefe sind zuerst von Caroline Valentin im 31. Jahrgang (1899) der „Monatshefte für Musik-Geschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung“ (Leipzig, Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel) veröffentlicht worden. Die Verfasserin hatte sich natürlicherweise bemüht, die von W. A. und Leopold Mozart nach Donaueschingen geschickten

Kompositionen¹ in der dortigen Hofbibliothek, woselbst sie auch die Briefe gefunden hatte, festzustellen. Sie kam aber zu dem Ergebnis, daß das Verzeichnis der Musikalien „leider die in den Briefen erwähnten . . . Werke nicht enthält.“ Bei diesem Ergebnis ist es, trotz wiederholten späteren Nachforschungen, vierzig Jahre lang geblieben.

Im Januar 1938, während eines mehrtägigen Aufenthalts in Donau-eschingen, hatte der Verfasser das Glück, die Stimmen der drei Sinfonien in der Fürstlichen Hofbibliothek aufzufinden. Der handschriftliche Katalog verzeichnet sie unter der irreführenden Signatur „Musikalische Druckwerke“ (Mus. Drwk. S. B. 2, 2588). In Wirklichkeit sind die Orchesterstimmen in den betreffenden Bänden nur zum kleineren Teil gestochen; die übrigen sind von Kopisten geschrieben. Die Bände enthalten:

Sieben Sinfonien Joseph Haydns: in C, D, B, G, C, D und Es (Nr. 95, 96, 98, 88, 97, 93 und 91 der Breitkopfschen Gesamtausgabe), komponiert in den Jahren 1786—1792. Die ersten sechs sind handgeschrieben, die letzte ist gestochen, und zwar als Oeuvre 66, Livre 3 in Offenbach bei J. André (Verlagsnummer 10 [468]).

Es folgt der 1785 erschienene Artaria-Stich der „Sinfonia I in D“ Mozarts, K.V. 385 (Verlagsnummer 54). Daran schließen sich die von Kopisten angefertigten Stimmen der drei oben genannten Mozartschen Sinfonien.

Den Beschluß bilden vier Drucke, nämlich die F-dur-Sinfonie von Adalbert Gyrowetz, Oeuvre 13, Livre 2 (Offenbach, André, Verlagsnummer 506); die C-dur-Sinfonie Carl Cannabichs, Oeuvre 8 (Verlag Mac: Falter, München, Verlagsnummer 105); Franz Krommers F-dur-Sinfonie, Ouvre 12 (Offenbach, André, Verlagsnummer 14 [1105]) und, als Nr. 15 der Bände, die „Sérénade pour deux Violons, Viola, Flûte obligée, deux Cors, Basson, Violoncelle et Contre-Basse Oeuv. 9“ in F-dur von Louis Böhner (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verlagsnummer 2013).

Die Zusammenstellung ist also sowohl inhaltlich wie chronologisch ganz willkürlich. Von den Handschriften gehören, zeitlich betrachtet, die

¹ Leopold Mozart hatte schon am 3. April 1784 aus Salzburg drei Klavierkonzerte seines Sohnes übersandt.

jenigen der Sinfonien Mozarts an die Spitze; die Stimmen der Haydnschen Sinfonien scheinen, der Schrift nach, noch dem ausgehenden 18. Jahrhundert anzugehören und dürften für die Musikforschung gleichfalls von Bedeutung sein. Der letzte Druck (L. Böhnners Serenade) stammt erst aus dem Jahre 1814.

Doch nun zu den drei Sinfonien Mozarts, die in den Bänden als Nr. 9—11 enthalten sind. Daß es sich hierbei tatsächlich um die von Mozart am 1. Oktober 1786 nach Donaueschingen übersandten Stimmen handelt, ergibt sich aus folgenden Feststellungen.

Auf den Titelblättern, welche auf die Stimmen der „Bassi“ (Violoncell und Contrabaß) geschrieben sind, ist mit roter Tinte die Anzahl der Bogen aller Stimmen angegeben, nämlich $43\frac{1}{2}$ für die C-dur-Sinfonie (K.V. 425), $40\frac{1}{2}$ für die C-dur-Sinfonie (K.V. 338) und $32\frac{1}{2}$ für die B-dur-Sinfonie (K.V. 319). Das macht zusammen $116\frac{1}{2}$ Bogen — also genau die Anzahl, welche Mozart in Rechnung stellt. Eine Nachprüfung ergab bei der letzten Sinfonie die vollkommene Richtigkeit der Zählung; den beiden andern fehlt leider die Stimme der „Viola seconda“, deren Umfang bei K.V. 425 auf vier Bogen anzusetzen ist (die Viola prima hat die gleiche Bogenanzahl), bei K.V. 338 auf $3\frac{1}{2}$ Bogen (die Viola prima hat vier Bogen).

Ferner steht in der Stimme der 1. Violine, d. h. also der „Kapellmeisterstimme“ der C-dur-Sinfonie (K.V. 338) zur Tempobezeichnung des zweiten Satzes, *Andante di molto*, der eigenhändige Zusatz Mozarts „più tosto Allegretto“ (siehe das Facsimile).

Im einzelnen sind folgende Stimmen vorhanden (die Anzahl der Bogen ist, wie von Mozart, nach beschriebenen Seiten berechnet):

I. C-dur-Sinfonie (K. V. 425)

Oboe I	(3 Bogen)
Oboe II	(desgl.)
Fagotto I	($3\frac{1}{2}$ Bogen)
Fagotto II	(desgl.)
Corno I in C	($2\frac{1}{2}$ Bogen)
Corno II in C	(desgl.)
Clarino I in C	(2 Bogen)
Clarino II in C	(desgl.)

Tympani in C (und G)	(1 ¹ / ₂ Bogen)
je eine Stimme	{ Violino I (4 ¹ / ₂ Bogen)
	{ Violino II (desgl.)
	{ Viola I (4 Bogen)
(Die Stimme der Viola II — 4 Bogen — fehlt)	
1 Stimme Bassi (Contrabasso und Violoncello)	(3 Bogen)

II. C-dur-Sinfonie (K. V. 338)

Oboe I	(2 ¹ / ₂ Bogen)
Oboe II	(desgl.)
Fagotto I	(3 Bogen)
Fagotto II	(desgl.)
Corno I in C	(2 Bogen)
Corno II in C	(desgl.)
Clarino I in C	(1 ¹ / ₂ Bogen)
Clarino II in C	(desgl.)
Tympani in C (und G)	(1 Bogen)
je eine Stimme	{ Violino I (5 Bogen)
	{ Violino II (desgl.)
	{ Viola I (4 Bogen)
(Die Stimme der Viola II — 3 ¹ / ₂ Bogen — fehlt)	
1 Stimme Bassi (Contrabassi und Violoncello)	(4 Bogen)

III. B-dur-Sinfonie (K. V. 319)

Oboe I	(2 Bogen)
Oboe II	(2 ¹ / ₂ Bogen)
Fagotto I	(3 Bogen)
Fagotto II	(desgl.)
Corno I in B	(2 Bogen)
Corno II in B	(desgl.)
je eine Stimme	{ Violino I (4 ¹ / ₂ Bogen)
	{ Violino II (4 Bogen)
	{ Violen (bisweilen auf 2 Systemen) (3 ¹ / ₂ Bogen)
	{ Violoncello obl. (3 Bogen)
	{ Violone (3 Bogen)

Partituren hat Mozart überhaupt nicht geschickt; das entsprach auch nicht den Gepflogenheiten der damaligen Orchester, in denen zumeist der Primgeiger für Einhaltung des Taktes sorgte. Bezeichnend ist, daß Mozart selbst für die Violinen nur je eine Stimme übersandte; da eine Stimme für

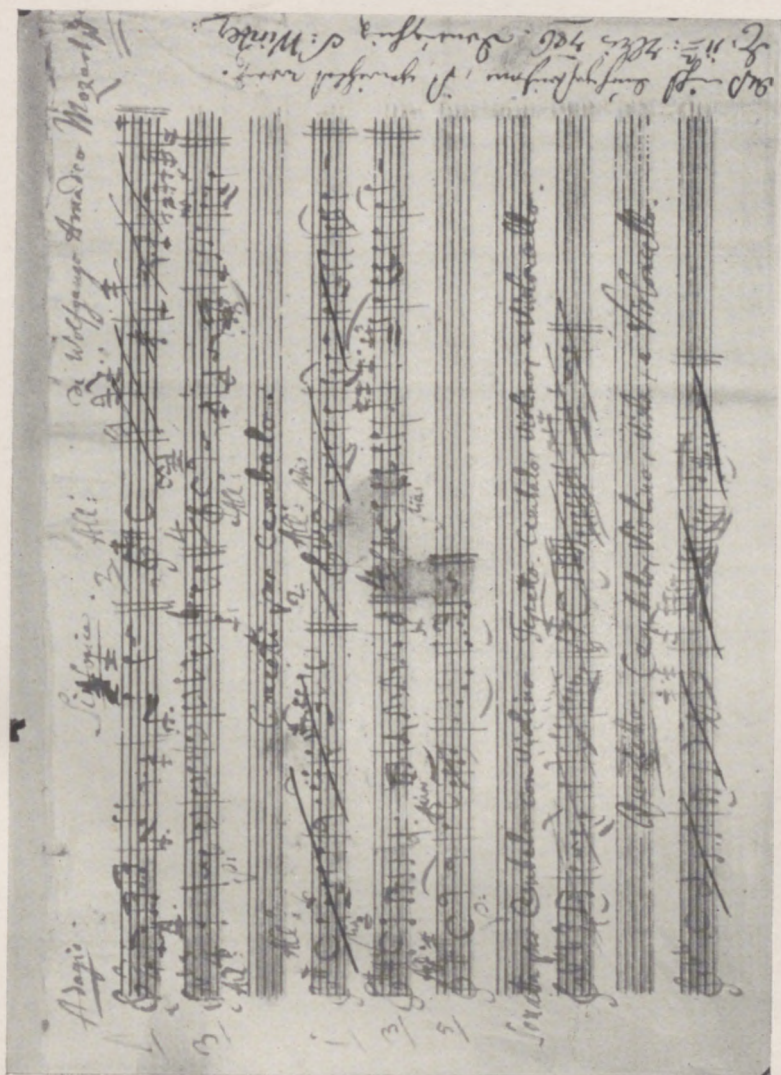
zwei Musiker genügte, so hatte er offenbar von der Besetzung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofkapelle die richtige Vorstellung².

Über diese Besetzung gibt der „Hochfürstlich-Fürstenbergische Staats- und Adresse-Kalender, auf das Jahr 1790. Mit Hochfürstlich-Fürstenbergisch-gnädigsten Privilegio. Donaueschingen, Gedruckt und verlegt von Johann Matth. Mieth, Hofbuchdrucker“ genaue Auskunft. Auf S. 46 finden wir unter der „Garderob“ des Hochfürstlichen Hofmarschall-Staabs, und zwar als ersten von vier Kammerdienern, Mozarts Freund, der als „Herr Sebastian Winter“ verzeichnet ist. Auf den Seiten 50—51 wird die „Hochfürstliche Hof- und Kammer-Musik“ wie folgt aufgeführt.

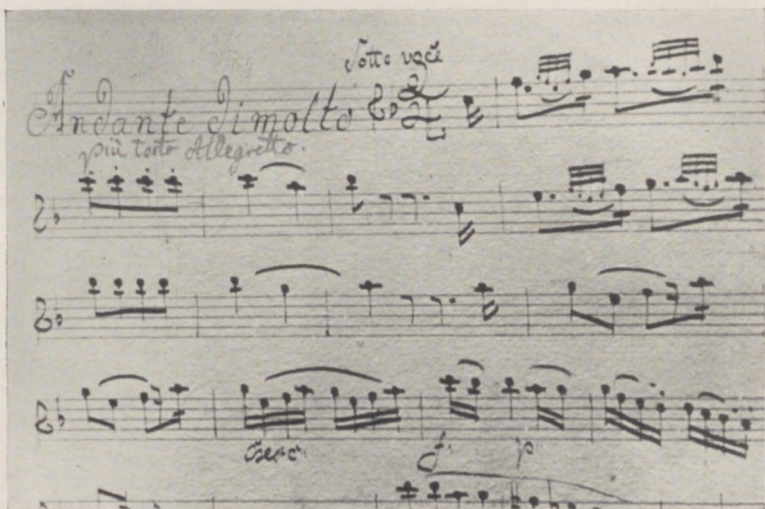
Intendant.	Herr Karl Joseph Hampeln, auch Rath.
Direktor.	Herr Wenzeslaus Nördlinger.
Claviermeister.	Herr Johann Sixt, Kammermusikus.
Kammersänger.	Herr Franz Walter.
—	Herr Franz Xaver Weis.
Violinisten.	Herr Aloysius Zwick, Kammermusikus.
—	Herr Anton Girard. [Auf S. 47 des Kalenders unter den zehn Hoflakayen verzeichnet.]
—	Herr Johann Baptist Braun. [Auf S. 46 als erster der Hoflakayen genannt.]
—	Herr Franz Joseph Kopp. [Auf S. 47 als letzter der Hoflakayen genannt.]
Hautboisten.	Herr Franz Rosinak, Kammermusikus.
—	Joseph Jäckle, Accessist.
Flautraversisten.	Herr Michael Obkircher. [Auf S. 46 als letzter der vier Kammerlakayen verzeichnet.]
—	Matthias Brodhagen, Acces.
Clarinetisten.	Herr Johann Baptist Braun. [Siehe unter den Violinisten!]
—	Herr Franz Joseph Kopp. [Siehe unter den Violinisten!] ³

² Später wurde — für alle Sinfonien der oben genannten Sammelbände — noch je ein Exemplar der 1. und 2. Violine hinzugeschrieben. Da die Handschrift jedoch deutlich ins 19. Jahrhundert weist, brauchte sie hier nicht berücksichtigt zu werden.

³ Mozart zweifelte, ob die Hofkapelle überhaupt Klarinetten aufwies; in seinem Briefe vom 30. September 1786 an Winter schreibt er: „bey dem Concert



Mozarts thematisches Verzeichnis seiner „Neuesten geburten“,
 das er am 8. August 1786 an Sebastian Winter sandte
 (Donauessingen, Fürstl. Fürstenbergsche Hofbibliothek)



Beginn des 2. Satzes der C-dur-Symphonie Mozarts (K.V. 338),
Stimme der 1. Violine, Kopistenschrift

Mit Mozarts eigenhändigem Zusatz „piu tosto Allegretto“

(Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergsche Hofbibliothek)

Fagotisten.	Herr Matthäus Gail.
—	Herr Xaver Resteiner.
Waldhornisten.	Herr Joseph Fischer.
—	Herr Nepomuk Culla.
	[Die vier letztgenannten waren nach S. 46—47 des Kalenders auch Hoflakayen.]
Violoncellist.	Herr Ernest Häußler, Kammermusik.
Violon.	Herr Johann Baptist Kefer, auch Musik-Präceptor.
Trompeter.	Johann Wintergersten.
—	Ferdinand Wehrle.
Paucker.	Joseph Malzacker.
Calcant.	Herr Anton Obkircher.

Die beiden „Clarinetisten“ waren demnach auch Violinspieler, sodaß bei Aufführungen von Sinfonien mit Klarinetten das ganze Orchester nur drei Violinen aufwies — wenn man nämlich annimmt, daß der Direktor Nördlinger Vorgeiger war. Bratschen sind, wie man sieht, überhaupt nicht verzeichnet. Vermutlich wurden sie von dem jeweils freien Holzbläserpaar (den Flötisten oder Oboisten) gespielt. Bei der Aufführung unserer drei Mozartschen Sinfonien war das Orchester also 15—18 Mann stark.

Wie schon erwähnt worden, enthält die Baßstimme die Titelblätter der Sinfonien. Diese Titel lauten

[K. V. 425]
Sinfonia in C
à
2 Violini
2 Oboe
2 Fagotti
2 Corni
2 Violen
2 Clarini
Tympani
à
Bassi
Del Sigh^{re} W. A. Mozart.

in A sind 2 Clarinetti. — sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen; wo dann die erste mit einer Violin, und die zwote mit einer Bratsche soll gespielt werden.“

[K. V. 338]

Sinfonia in C

à

2 Violini

2 Oboe

2 Corni

2 Fagotti

2 Viole

2 Clarini

Tympani

e

Bassi

Del Sigh^{re} W. A. Mozart.

[K. V. 319]

Sinfonia in B.

à

2. Violini

2. Oboe

2. Corni

2. Fagotti

2. Viole

Violoncello obl:

e

Violone

Del Sig^{re} W. A. Mozart.

Das letzte Titelblatt zeigt eine andere Kopistenhandschrift als die beiden ersten. Die einzelnen Stimmen sind von nicht weniger als sechs verschiedenen Kopisten geschrieben worden. Bezeichnet man die Kopisten mit den Buchstaben A—F, so ergibt sich folgendes Bild:

Sämtliche Stimmen der B-dur-Sinfonie (K.V. 319) sind vom Kopisten A geschrieben, mit Ausnahme des Fagotto I (Kopist B).

Die Stimmen der C-dur-Sinfonie (K.V. 338) enthalten die Handschriften der Kopisten C (Oboe I und II, Corno I und II, Clarino I und II, Timpani, Viola I), D (Fagotto I und II) und E (Violino I und II, Bassi).

Die Stimmen der C-dur-Sinfonie (K.V. 425) sind von den Kopisten C (Oboe II, Corno I und II, Fagotto I und II, Clarino I und II, Timpani), E (Violino I und II, Bassi) und F (Oboe I, Fagotto I und II, Viola I) angefertigt worden.

Diese Verwendung mehrerer Kopisten war eine Vorsichtsmaßregel; ein einzelner konnte leicht das vollständige Stimmen-Material in seinen Besitz bringen und damit unbefugten Handel treiben⁴.

Es lag nun selbstverständlich nahe, die Donaueschinger Stimmen mit den gedruckten Partituren der Gesamtausgabe der Mozartschen Werke zu vergleichen.

Von außerordentlicher Bedeutung wurde das Ergebnis dieser Vergleichung für die C-dur-Sinfonie (K. V. 425). Das Autograph der Sinfonie ist bekanntlich verschollen; die Partitur der Gesamtausgabe basiert lediglich auf dem Breitkopfschen Druck des Jahres 1833, der nach einer heute unbekanntem, jedenfalls sehr fehlerhaften Vorlage hergestellt worden ist. Da aber die Donaueschinger Stimmen aus Mozarts Besitz stammen und also unmittelbar nach dem Autograph der Partitur kopiert worden sind, so bilden sie die maßgebende Vorlage für dessen Rekonstruktion. Ihre Abweichungen von der Partitur der Gesamtausgabe sind so zahlreich und einschneidend, daß der Verfasser eine Neuausgabe dieser („Linzer“) Sinfonie vorbereitet.

Glücklicherweise sind Mozarts handschriftliche Partituren der beiden anderen Sinfonien erhalten. Die der B-dur-Sinfonie (K.V. 319) befindet sich auf der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin (außerdem sind die Stimmen, wie schon erwähnt, 1785 bei Artaria in Wien erschienen). Die Urschrift der C-dur-Sinfonie (K.V. 338) gehört zum größten Teil (bis Takt 14 des Finale) der Bibliothek des Conservatoire in Paris, der Schluß ist Eigentum der Preußischen Staatsbibliothek.

Beide autographen Partituren sind für die Gesamtausgabe benutzt worden. Infolgedessen sind auch die Abweichungen der Donaueschinger Stimmen von diesen Breitkopfschen Drucken nicht so zahlreich. Trotzdem sind die Varianten von Wichtigkeit, wenn sie mit den Autographen über-

⁴ Vgl. Jens Peter Larsen: „Die Haydn-Überlieferung“, Kopenhagen 1939, S. 71.

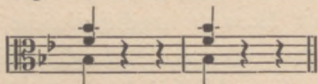
einstimmen⁵; denn in diesem Fall bedeuten sie eine Korrektur des Textes der Gesamtausgabe. Sie seien hier als Abschluß angeführt:

Sinfonie in B-dur (K.V. 319)

(Die Seiten- und Taktzahlen beziehen sich auf die Partituren der Gesamtausgabe, welche mit den Einzelausgaben in „Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek“ übereinstimmen.)

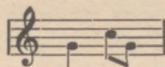
I. Allegro assai.

- Seite 1, System III, Takt 3: Die Bogen in der Hörnern fehlen.
4, II, 10: Über den Achteln in den Violinen stehen Staccatopunkte.
9, I, 1 und 4: Über den Achteln der 1. Violine Staccatopunkte.
9, II, 1: Staccatopunkte in der 2. Violine.
11, III, 6—7: Bogen in den Bratschen und Bässen, entsprechend den Violinen.
11, III, 9: Die Bogen in den Bratschen und Bässen gehen nur bis zum *ges*, entsprechend den Violinen.
11, III, 10—11: Der Bogen im 2. Fagott fehlt.
11, III, 11—12: Desgl. im 2. Horn.
12, I, 9—10: Die Akkorde in den Bratschen sind dreistimmig und lauten:

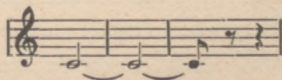


II. Andante moderato.

- 14, I, 8: Das 2. Horn lautet:



- 15, I, 3—5: Das 1. Horn ist notiert:



⁵ Die übrigen Abweichungen beruhen auf Schreibfehlern oder Mißverständnissen der Kopisten.

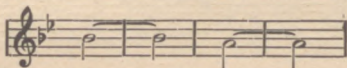
- 15, I, 5: Das Sechzehntel in der 1. Violine lautet g^1 , in der 2. Violine es^1 .
- 15, I, 9: Das Achtel und Sechzehntel in der 1. Violine nicht mit Fähnchen versehen, sondern durch einen Balken verbunden.
- 15, I, 9 — II, 1: Bindebogen in der 2. Violine vom letzten zum ersten Achtel.
- 15, I, 6 — III, 3: Die beiden Fagotte gehen mit den Bässen. (Im Autograph sind diese Takte in den Fagotten leergelassen; es findet sich auch keine Vorschrift „col Basso“.)

III.

- 16—17: Das (nachkomponierte) Minuetto fehlt in den Donaueschinger Stimmen. (Es ist nicht sicher, ob das Menuett überhaupt zu dieser Sinfonie gehört.)

IV. Finale.

- 17, II: Die Überschrift lautet nur: Allegro assai.
- 17, II, 9: Die Staccatopunkte in den 2. Violinen fehlen.
- 18, II, 5—7: Zu den Achteln der 1. Violine Staccatopunkte.
- 19, I, 2: Statt des Viertels haben die Fagotte ein Achtel (im Autograph versehentlich ein punktiertes Viertel).
- 19, I, 11—12: Zu den Vierteln und Achteln der Violinen Staccatopunkte.
- 21, II, 5: Das 2. Viertel in der 2. Oboe lautet b^1 . (Schreibfehler?)
- 22, III, 16; 23, I, 2 und 4: Die Bogen in der 1. Violine sind in der Mitte zu teilen; die Phrasierung entspricht also nicht der des Anfangs.
- 24, I, 12—13: Zu den Vierteln und Achteln in den Violinen Staccatopunkte.
- 25, II, 4—5: Zu den Vierteln der Bässe (und Fagotte) d , c , f Staccatopunkte.
- 25, III, 8—11: Die zweite Oboe geht nicht mit der ersten, sondern lautet:



Sinfonie in C-dur (K.V. 338)

(Nur das Berliner Autograph des Finale konnte zur Vergleichung benutzt werden.)

I. Allegro vivace.

- Seite 2, II, 1—4: Drei Bindebogen im 1. Horn.
- 3, I, 3—4: Das Sechzehntel, die beiden Viertel und die Halbe d^1 in den Violinen sind nach oben und unten gestrichen (also als Doppeltöne auf der G- und D-Saite zu spielen).
- 3, I, 4: Die Halbe d fehlt im 1. Horn; statt dessen Viertel d (wie im 2. Horn).
- 5, II, 5: Die beiden Viertel e fehlen in den Trompeten; statt dessen ganze Pause für diesen Takt.
- 7, II, 4: Das erste Viertel in der 2. Violine heißt g^2 (wie in der 1. Violine).
- 9, I, 1: Zu den Hörnern p .
- 9, I, 8: Die beiden Viertel in den Bratschen lauten g^1 und f^1 (den Bässen entsprechend).
- 11, I, 2—3: Die Bindebogen in den Hörnern fehlen.
- 14, I, 2: Die zweite Trompete hat c^1 .
- 14, II, 7: Das letzte Viertel in der 1. Violine ist vierstimmig (mit dem kleinen g); in den 2. Violinen steht im Akkord anstelle des g^1 ein e^1 .
- 14, II, 8: In dem Akkord der 2. Violine fehlt das c^2 .

II.

- 17: Die Überschrift des Satzes lautet in der 1. Violine, wie schon erwähnt, *Andante di molto più tosto Allegretto* (die drei letzten Worte von Mozart eigenhändig hinzugefügt).
- 17, I, 1: Der Doppelschlag ist in allen Stimmen stets ausgeschrieben. So lautet z. B. der Anfang in der 1. Violine:



20, I, 11: Bei Beginn des Taktes steht in den Violinen *p* (nicht erst im folgenden Takt).

III. Finale. Allegro vivace.

- 21, III, 5: In den Fagotten *p* (statt *fp*).
22, I, 5: Desgl.
(Die folgenden Abweichungen stimmen mit dem Autograph überein.)
27, II, 1: Das g^2 und das b^1 in den Oboen sind punktierte Viertel; die Achtelpause fehlt.
29, I, 7 und II, 1: Das 1. Viertel *g* (bzw. *c*) in der Pauke ist ein punktiertes Viertel; die Achtelpause fehlt.
30, II, 5: In den Fagotten *p* (statt *fp*).
31, I, 3: Desgl.
31, I, 7: In den Oboen *f* (statt *mf cresc.*); zwei Takte später fehlt das *f*.
31, I, 7: Im Kontrabaß *cresc.*
33, I, 3 und II, 1: Das Viertel *g* in den Pauken ist punktiert; die Achtelpause fehlt.
34, II, 7 und 9, sowie 35, I, 1: Zu den Achteln der Oboen Staccatopunkte.
35, II, 2: Die 2. Oboe hat ein punktiertes Viertel e^2 , die Achtelpause fehlt (entsprechend der 1. Oboe).

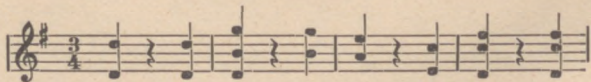
Mozartbearbeitungen im frühen 19. Jahrhundert

Von Karl Gustav Fellerer

Mozarts Werk hatte zur Zeit seines Schaffens viele Freunde; doch war die Bekanntheit der Kompositionen Mozarts nicht allgemein. Es lag in der Eigenart des damaligen Musiklebens, daß nur einzelne Werke eine größere Verbreitung fanden, während zahlreiche andere nicht über den Kreis einzelner Freunde oder örtlicher Musikgemeinden bekannt wurden. Nur ein Teil des Werkes Mozarts wurde zu seinen Lebzeiten durch Druck verbreitet. Der Bestand an Mozartschen Werken in den Musikalienbibliotheken der Hofkapellen des 18. Jahrhunderts war an den Orten, zu denen Mozart nicht engere persönliche Beziehungen hatte, auffallend gering. So findet sich in dem Musikalien-Inventar der fürstbischöflichen Hofkapelle zu Freising vom 1. September 1796, das 259 Messen und kirchenmusikalische Werke, 164 Symphonien und Instrumentalkompositionen sowie 48 Opern und weltliche Vokalwerke mit den thematischen Anfängen bringt, die Symphonie in D-dur (KV 385) als einziges Werk Mozarts. In dem thematischen Verzeichnis der zwischen 1789 bis 1796 neubeschafften zusätzlichen 91 Werke ist noch die Credo-Messe (KV 257) und die Missa brevis (KV 194), ferner unter dem Namen Mozarts das Offertorium:



und die Messe:



aufgeführt. Mozart war also am Freisinger Hof fast unbekannt. Wie dort, war es auch an anderen Orten.

Wie bei den meisten Werken der Wiener Klassiker wurde zu Beginn

des 19. Jahrhunderts die Bekanntheit der Mozartschen Werke erst durch die zahlreichen Bearbeitungen für alle möglichen Besetzungen gesteigert. Welche Bedeutung diese Bearbeitungen damals hatten, zeigen uns die Auseinandersetzungen Beethovens in Schotts „Cäcilia“ mit solchen Bearbeitungen seiner Werke, die teilweise vor dem Originaldruck erschienen sind und sein Werk oft bedenklich entstellten.

Auch Mozarts Werk wurde vielfach bearbeitet und damit den Musizierkreisen bekannt gemacht, denen die Originalbesetzung nicht zugänglich war. Für die Hausmusik wurde dadurch Mozarts Schaffen, über die Originalwerke hinausgehend, fruchtbar. Die Klavierbearbeitungen stehen dabei im Vordergrund. Hummel und Kalkbrenner haben die Konzerte Mozarts mit Kadenzen für Klavier allein bearbeitet, ebenso wurden mehrere der Sinfonien von Gelinek, Hummel, Wenzel und der kammermusikalischen Werke von Crelle, Gelinek u. a. herausgebracht. Ebers bezeichnete seine Bearbeitung Mozartscher Quartette für Klavier als „Arrangement en Sonates“. Czerny gab Mozarts „Requiem“ ohne Worte (!) für Klavier heraus, ebenso V. Lachner eine Reihe der Mozartschen Lieder. Die Opern erschienen im Klaviersatz ohne Text in zahlreichen Ausgaben vollständig und in Auswahl einzelner Stücke. Vom „Don Giovanni“ veröffentlichte A. Diabelli eine Klavier-Ausgabe „im leichten Style gesetzt“, ebenso C. Oelschig „leicht und brillant“. J. André gab ausgewählte Stücke aus der Oper heraus, von der zu Beginn des 19. Jahrhunderts die meisten Ausgaben in Klavierbearbeitung erschienen. Neben den ausgewählten Stücken aus „Don Giovanni“ bearbeitete J. André aus der „Entführung“, aus „Figaro“ und aus der „Zauberflöte“ die beliebtesten Stücke für Klavier. Die Ouvertüren erfreuten sich besonderer Beliebtheit. Unter den zahlreichen Ausgaben der Mozartschen Ouverturen für Klavier finden sich auch Bearbeitungen von L. Berger und H. Cramer. Dazu kommen die zahlreichen Bearbeitungen Mozartscher Themen in Klaviervariationen, die Potpourris und die Auswahlen einzelner Stücke aus Mozarts Werken. Die Fuge aus dem „Requiem“ erschien als gesondertes Klavierstück. Der Verbreitung der Mozartschen Werke dienten auch die Bearbeitungen in Ausgaben, die nach dem Schwierigkeitsgrad geordnet werden. So gab A.

E. Müller zwölf leichte Klavierstücke mit Fingersatz heraus. Mozarts Tänze und Märsche wurden in verschiedenen Ausgaben für Klavier vorgelegt.

Für Klavier vierhändig erfolgten zahlreiche Bearbeitungen der Ouvertüren Mozarts, neben den bekannten auch die der „Zaide“. Aber selbst ganze Opern oder Teile aus Opern wurden vierhändig bearbeitet. Ebers, Zulehner, de Boyneburgk, Horr machten derartige Bearbeitungen. C. Czerny ließ das „Requiem“ für vierhändig Klavier erscheinen. Orchester- und Kammermusik wurden ebenfalls durch zahlreiche vierhändige Bearbeitungen bekannt. Gleichauf, J. P. Schmidt, Succo, Brunner, Mockwitz, C. Klage, J. André, Stegmann, Huglmann, C. Czerny, F. L. Schubert, A. E. Müller u. a. fertigten solche Bearbeitungen von Sinfonien, Konzerten, Quartetten, Trios, Violinsonaten u. ä. Das Vierhändig-Spiel war zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine der beliebtesten Hausmusikarten. Aber auch für mehrere Klaviere wurden Ouvertüren, Sinfonien, Konzerte und Kammermusikwerke Mozarts von E. A. Förster, A. André, C. Krägen, Beutel de Lattenberg u. a. bearbeitet. Ludwig Gall gab in seiner „Auswahl der vorzüglichsten Tonwerke für zwei Pianoforte“ Chor und Melodram aus „König Thamos“, die g-moll- und Jupiter-Sinfonie, die Sinfonia concertante, das d-moll-Konzert u. a. heraus.

Neben den Klavierbearbeitungen wurde Mozart in der Hausmusik durch die zahlreichen zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienenen Bearbeitungen für die verschiedensten kammermusikalischen Besetzungen bekannt. So erschien bei Simrock die vierhändige Sonate F-dur (KV 497) als Streichquintett; Hofmeister, Steup u. a. hatten Kammermusik und Orchestersätze Mozarts für diese Streichquintettbesetzung bearbeitet. Das Finale des 1. Akts und das Sextett des 2. Akts des „Don Giovanni“, ein Auszug der Oper „Idomeneo“ u. a. wurden in solchen Bearbeitungen den Streichquintettspielern zugänglich gemacht. Ebenso wurde auch die originale Streichquartettkomposition Mozarts durch Bearbeitungen ergänzt. Ebers gab eine Sinfonie Mozarts als Streichquartett heraus, zahlreiche Opern erschienen als vollständiger Auszug oder in einzelnen Stücken als Streichquartett. Zahlreich sind die Bearbeitungen

der Ouverturen, unter denen auch die der „Zaide“ (bearbeitet von Busch) steht. „Titus“, „Don Giovanni“, „Entführung“, „Cosi fan tutte“, „Figaro“, „Zauberflöte“, „Idomeneo“ wurden in solchen Bearbeitungen für Streichquartett gestaltet. Auch für Streichtrio wurden Klaviersonaten bearbeitet, so von A. U b e r bei Schott in Mainz.

Die damals in der Hausmusik beliebte Besetzung für zwei Violinen wurde durch zahlreiche Bearbeitungen Mozartscher Werke ergänzt. So erschienen nicht nur eine Reihe kleinerer Werke als Violinduette, sondern auch ein Auszug der „Cosi fan tutte“, des „Don Giovanni“, des „Figaro“ u. a., sowie mehrere Opernouverturen. Auch für zwei Bratschen wurden solche Duette bearbeitet. C. E d e r bearbeitete die „Zauberflöte“ in 17 Duos für zwei Celli.

Daß Flötenbearbeitungen, sowohl solistisch wie in der Kammermusik, der Violinbearbeitung folgen, ist naheliegend. H u g o t, H o f f m e i s t e r, F ü r s t e n a u, C. W i l l u. a. bearbeiteten Sinfonien, Kammermusik und Opern Mozarts für solche kammermusikalische Besetzungen unter Heranziehung der Flöte. Auch für zwei solistische Flöten erschienen Bearbeitungen von Sonaten, Kammermusikstücken und Opern Mozarts von F o d o r, H. K ö h l e r, F ü r s t e n a u u. a. Arien aus „Don Giovanni“, „Entführung“, „Figaro“ erschienen auch für Flöte-Solo. E c k in Köln brachte „Lieblingsstücke“ aus „Don Juan“ und „Zauberflöte“ für Flöte-Solo heraus. Wie die Flöte wurde auch die Klarinette als Diskantinstrument bei Mozartbearbeitungen herangezogen. So veröffentlichte R u m m e l Quintette für Klarinette und vier Bläser „tirées des oeuvres de Mozart“. Duos und Solos für Klarinette fehlen nicht. D u m o n c h a u brachte zwölf Stücke aus „Don Juan“ für Klarinette-Solo heraus. Ebenso veröffentlichte E. T h u r n e r ein Duo für zwei Oboen nach einer Sonate Mozarts.

Unter den zahlreichen kammermusikalischen Besetzungen, für die Mozartsche Werke bearbeitet wurden, seien noch die Gitarrebearbeitungen genannt. R e i s i n g e r und C. M a y e r bearbeiteten Stücke aus Mozarts Opern für Gitarre, Flöte und Bratsche, für eine und zwei Gitarren, Violine und Gitarre u. ä. C a r u l l i ließ die Ouvertüren zu „Don Giovanni“ und „Titus“ für Violine und Gitarre, G i u l i a n i die „Titus“-Ouvertüre für zwei Gitarren erscheinen. S. V o l k e r, F. S o r u. a. bearbeiteten Stücke

aus Mozartschen Opern für Gitarre, die damals ein beliebtes Hausinstrument war.

Die Kammermusik mit Klavier in ihren verschiedenartigen Besetzungen suchte ebenfalls zahlreiche Werke Mozarts in Bearbeitung aufzunehmen. So bearbeitete C. F. C. Schwendke das Klarinettenkonzert und eine Serenade als Klavierquintett, Gelinek das Klarinetten-Quintett, Clasing das g-moll-Quintett, Hummel mehrere Sinfonien und Konzerte als Klavierquartette. Mehrere Klaviersonaten erschienen als Klaviertrio; ebenso haben Clasing Klavierquartette oder Zulehner Symphonien Mozarts für diese Besetzung bearbeitet. Für Violine und Klavier genügten nicht Mozarts originale Violinsonaten. Sie wurden ergänzt durch zahlreiche Bearbeitungen von Klaviersonaten, Kammermusik- und Orchesterstücken. Zulehner, Al. Brand, Horr bearbeiteten auch Opern in dieser Besetzung.

Aber nicht nur für die kleinen Besetzungen der Hausmusik wurden Werke von Mozart zu Beginn des 19. Jahrhunderts bearbeitet. Es erschienen auch Bearbeitungen für Orchester. Ebers hat die g-moll-Sinfonie für zwei Geigen, zwei Bratschen, Baß, zwei Klarinetten und zwei Hörner uminstrumentiert, Stegmann und Seyfried brachten die c-moll-Fantasie in Orchesterbearbeitung heraus. Gleißner, Seyfried, Ebers veröffentlichten kammermusikalische Werke Mozarts in Orchesterbesetzung.

Eine Reihe Mozartscher Werke wurde auch für Militärmusik geschrieben. Hammerl, Stumpf bearbeiteten Stücke aus „Titus“ und „Zauberflöte“, Göpfert veröffentlichte „Pièces d'harmonie d'après divers Airs de Mozart“. Er machte sich auch an die Bearbeitung von Sinfonien. Hermsstedt arrangierte drei Quartette für Harmoniemusik. Mozarts Märsche erfreuten sich besonderer Beliebtheit unter diesen Bearbeitungen für Militärmusik.

Wie die Instrumentalmusik Mozarts wurde auch seine Vokalmusik in mannigfachen Bearbeitungen verbreitet. Die Kirchenmusik fand Ausgaben in zahlreichen Besetzungen, aber auch mit vielen Kürzungen. Diese waren oft durch neue Textunterlagen bedingt. Im besonderen erschienen zahlreiche kirchliche Werke, die anstelle des originalen lateinischen Textes

deutsche Texte bringen, wie die bei Breitkopf & Härtel oder Simrock erschienenen Kantaten und Hymnen Mozarts. Die Kantate „Davidde penitente“ erschien auch als Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller. Die Messen Mozarts wurden in verschiedenen Besetzungen herausgegeben. Die Orgel ersetzte in manchen Ausgaben das Orchester. C. F. G. Schwencke, C. Klage u. a. hatten das „Requiem“ für praktischen Gebrauch bearbeitet, Gleich auf ein „Te Deum laudamus“.

Die häufigste Bearbeitung fanden Mozarts Opern. Schon die zahlreichen rein instrumentalen Opernbearbeitungen haben die Beliebtheit dieser Werke gezeigt. Aber auch vokal wurden sie in verschiedenen Besetzungen und Übersetzungen vorgelegt. Zahlreiche Verleger brachten Klavierauszüge heraus, die unter sich freilich oft stark abweichen. Dazu kommen die zahlreichen Einzelstücke, die in verschiedenen Bearbeitungen erschienen. Für geselliges Musizieren entstanden Bearbeitungen geeigneter Werke. Für die Männerchorliteratur machten Kolb, Kunz und Stuntz das Werk Mozarts zugänglich. Stuntz veröffentlichte drei Gesangsstücke Mozarts für acht und vier Männerstimmen, die bei der „Erhebungsfeier“ des Salzburger Mozartdenkmals aufgeführt wurden.

Durch solche Bearbeitungen wurde Mozarts Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitet. Die Bearbeitungen zeigen auch, welche Werke sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Die Opern stehen hier an der Spitze. Diese Bearbeitungen, die vom originalen Klangbild oft weit abweichen, nur als modische Entgleisung der Zeit auffassen zu wollen, verkennt die Lage des Musizierens um die Wende des 18./19. Jahrhunderts. Werke, die Interesse fanden, wurden in den verschiedensten Bearbeitungen gespielt. Jede Musiziergruppe wollte sie gestalten. Daher entstanden die mannigfachen Bearbeitungen. Neben diesen stehen die Themenverwendungen und Variationen. Die Gesellschaftsmusik der Zeit knüpfte in zahlreichen Werken an bekannte Themen an und variierte sie. Mozartsche Themen wurden häufig derartigen Werken zugrunde gelegt. In gleicher Weise, wie die Arrangements Mozartscher Werke waren diese Bearbeitungen und Variationen Mozartscher Themen für die allgemeine Verbreitung des Werkes Mozarts von Bedeutung. So war die Grundlage geschaffen für Ausgaben der gesammelten Werke Mozarts, die bis zum vierten Jahrzehnt

des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Verlegern unternommen wurden. Breitkopf & Härtel in Leipzig, Peters in Leipzig, Haslinger in Wien, Simrock in Bonn, Paez in Berlin hatten solche Ausgaben der Oeuvres complètes Mozarts begonnen. Wenn auch keine dieser Ausgaben vollständig wurde, so war damit doch für die Bekanntheit des Werkes Mozarts viel gewonnen. Andererseits aber waren diese Gesamtausgaben der Beweis für das allgemeine Interesse, das das Werk Mozarts bis um 1840 gefunden hatte.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde Mozarts Werk in der Hausmusik allgemein verbreitet. Weniger die Originalwerke als die berühmt gewordenen Opern trugen zu dieser Verbreitung bei. Daher häuften sich die Bearbeitungen, die den einzelnen Musiziergruppen die „Favoritwerke“ zugänglich machten. Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts schufen somit die Grundlage für die Mozartpflege und das Mozartverständnis, das im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weitere Kreise zog.

Ein ungedruckter Brief Leopold Mozarts

Mitgeteilt von Liesbeth Weinhold

68 Briefe Leopold Mozarts an den bewährten Familienfreund und Hausgenossen Lorenz Hagenauer und dessen Familie veröffentlichte Ludwig Schieder mair im 3. und 4. Band seiner 1914 erschienenen Gesamtausgabe der Mozart-Briefe. Unter den behaglich mitteilbaren und dementsprechend ausführlichen Stücken fällt Nr. 229 des 4. Bandes durch seine Kürze auf; außerdem verrät dreimalige Punktierung die Unvollständigkeit des Textes. Schieder mairs Register gibt als Quelle dieses Briefes den Katalog Liepmannsohn [Nr. 54] 1887 an, wo das Briefautograph ohne nähere Inhaltsangabe ausbezogen wird. Das Original scheint also dem Herausgeber nicht vorgelegen zu haben, sondern der Abdruck erfolgte wohl nach der zweiten zitierten Quelle, der Briefabschrift auf der Preussischen Staatsbibliothek und beschränkt sich auf Anfang und Ende des Briefes ohne Postskriptum. Der Text weicht vom Original leicht ab und ist gleichlautend mit der Wiedergabe Nissens in seiner Biographie Mozarts, S. 27, doch fehlt bei Nissen die zweite Hälfte. Über den Verbleib des Originals während der Jahre 1887 bis 1914 ist nichts ausgesagt. Jedenfalls befand es sich in Privatbesitz und gehört somit zu den wenigen Briefautographen Leopold Mozarts, die bisher noch nicht in öffentlichen Besitz eingemündet waren. Das änderte sich im Frühjahr 1940, als das Schriftstück mit einigen anderen Mozartautographen aus Leipziger Privatbesitz in die Bestände der Stadtbibliothek Leipzig übernommen wurde.

Der Brief ist am 10. November 1762 geschrieben und bewegt sich in seiner bunten Mischung von Plauderei, eingehender Berichterstattung und geschäftlichen Erörterungen ganz und gar im Stile der übrigen bekannten Hagenauer-Briefe. Damit ist schon angedeutet, daß er — von wenigen Namen abgesehen — dem Verständnis keine Schwierigkeiten bereitet und

daß man ihn fast kommentarlos mitteilen kann. Bringt er auch keine neuen Ergebnisse, so ist er doch um seiner persönlichen Note willen des Abdrucks wert, und für die Forschung schließt sich auf diese Weise eine Lücke. Die vier dichtbeschriebenen Quartseiten tragen folgenden Wortlaut:

Monsieur mon très cher ami!

Heut würde ich Sie mit meinem Briefe nicht beschweret haben, wenn ich nicht ein Bisch(en) Eigenliebe hätte. Beyliegende Reime sind Ursach daran; Die in dem Concert, das gestern bey der Marquesin von Patczeko¹ war, von dem Grafen Collalto mir überreicht wurden. Ein gewisser Pufendorff hat sie bey Anhörung meines buben niedergeschrieben. Sie werden davon Gebrauch zumach(en) wissen. Sonderheit(ich) bitte solche Ihrer Ex(zellenz) Grafen v(on) Spaur, dann dem G(naden) H(ernn) Beichtvatter, und der Madame v(on) Robini lesen zu lass(en). H(ernn) Johannes [Hagenauer] wird soche dem Woferl zu Lieb ein paarmahl abzuschreib(en) schon die Güte hab(en). Es werd(en) solche zwar, wie ich höre, durch einen Gönner hier dem Druck übergeb(en) werd(en); doch habe [ich] solches nicht abwarten woll(en), weil ohnehin doch nicht mehr als ein paar Stücke davon wegen den Postspesen hätten einschick(en) könn(en). Für dero wohlgemeint(en) Glückwunsch bin ich ihm unendlich verbund(en). Ich weis, daß Sie mein bester Freund sind, und das ist genug. H(ernn) Doctor Ant. Agliardi² empfehle mich; die an H(ernn) v(on) Gilowsky aufgetragene Comission werde richtig ableg(en). Herr Spitz-

¹ Vinzenzia Marchesa Pacheco, geb. 1722 als Gräfin Monte Santo, gest. 9. Dez. 1786. Verheiratet in erster Ehe mit dem K. K. Kämmerer und Wirklichen Geheimen Rat Meldior Telles Giron Marchese Pacheco (gest. 7. Jan. 1763 in dem „klein Windischgratzischen Hausß unterm Landhausß“, wahrscheinlich demselben, in dem knapp 2 Monate vorher Mozart gespielt hatte, am 10. Januar 1764 in zweiter Ehe verheiratet mit dem K. K. Wirklichen Geheimen Rat und Feldzeugmeister Anton Graf Puebla (gest. 17. April 1776). Vertrauensperson der Kaiserin Maria Theresia.

² Peter Anton von Agliardi, geb. ca. 1691, gest. 22. März 1766, Dr. med., seit 1724 in erzbischöflichen Diensten, seit 1733 Wirklicher Leibmedikus des Erzbischofs von Salzburg.

ed(er) und Herr Adlgasser, denen mich ebenfahls empfehle, möchten wegen meiner schuldig(en) Beantwortung ihrer Schreib(en) noch in etwas Gedult stehen. Ebendieß bitte der Frau Gemahlin von der meinig(en) auszuricht(en). Hier plagt man sich übrigens mit verschieden(er) bösen Zeitung, seit dem Freyberg wied(er) so unglücklich in Preußische Hände gefahlen ist. Man sagt nämlich, daß die Preyss(en) in den Sazer Creis eingefall(en) sey(en), und uns ein Magazin weggenohm(en) hab(en); daß Prag gesperrt seye, und daß die Preyss(en) auf Dressden losgehen. ja so gar von den Türken selbst will man sich nicht viel gutes versprech(en). Gott wird in das Mittel trett(en), wenn die Noth am größt(en) ist. Mach(en) Sie ganz Salzburg mein Compliment, und bleib(en) Sie versichert, daß ich ohnabänd(er)lich bin Dero redlicher Freund Mozart.

Salzburg [von anderer Hand verbessert:] Wien d(en) roten Nov(em)bri 1762.

Der Meister Woflerl danket für das so gütige Andenk(en) zu seinem Nahmenstage, er war mit dem Wienerisch(en) Nahmenstage nicht so gut zufried(en). Es sind ihm zu wenig Gratulant(en) erschien(en). Er laßt frag(en), wie das Clavier lebt? — Dessen er sich gar oft erinnert; denn hier hab(en) wir noch kein solches gefund(en). Neue Concerte werd(en) wir genug mit bring(en). 10 sind schon geschrieb(en) und nun wird eb(en) an 12 and(eren) geschrieb(en). Und diese sind alle vom Wagenseil.

P. S. Wenn Sie wenigst den halben Theil der 120 Ducatt(en) in ein(en) oder mehr sichere Schuldbriefe verwandeln könnten; so wäre es mir eine besondere Gnade. Ich schreibe dieß aber nur darum, weil sich manchmahl dazu eine unvermuthete Gelegenheit äußert, und nicht daß ich ihm eine neue Bemühung auflad(en) will, der ich ihm ohnehin für so viele Freundschaftsdienste, so sie mir erweisen, ewig verbund(en) bin. — — ja, eben da ich dieses schreibe, fällt mir eine neue Plage ein. — — ist H(err) Comitti³ noch in Salzburg? — er hat

³ Näheres nicht zu ermitteln.

mir noch 10 fl. zu bezahl(en). H(err) Polis⁴ ist Zahler. Könnte es eingeholt und quittirt werd(en), so würde es gut seyn: denn ich werde ohnedem mich mit ihm nicht mehr plag(en) könn(en). Was macht dann unser lieber H(err) Joh(ann) Georg Stöckl⁵ — — Ich empfehle mich ihm. in unserem Hause ein Complimente perpetu[u]m.

P. S: an H(ernn) Danzmeister bitte mit Gelegenheit mein Compliment. Der ist auch einer meiner wahren Freunde, welcher ganz sicher großen Theil an unserem Wohl nimmt.

Dieser lebhafte Bericht fällt also in die Zeit der zweiten Konzertreise Leopolds mit seiner Frau und den 6- und 11jährigen Kindern. Seit dem 6. Oktober halten sie sich in Wien auf, wo sie bei Hofe und auf Akademien in den Adelskreisen der Collalto, Pacheco, Kaunitz, Colloredo und anderer großes Aufsehen erregen und schon zahlreiche Auszeichnungen erfahren haben. Das Hochgefühl dieser Wochen strahlen alle Hagenauer-Briefe aus; und gar zu gern wüßte Leopold sein Glück und seine Erfolge auch in dem Salzburger Bekanntenkreis verbreitet. Deshalb kann er es sich nicht versagen, das erwähnte Pufendorffsche Gedicht beizulegen, damit der erfahrene Lorenz Hagenauer „davon Gebrauch zu machen“ wisse. Fraglos ist es dasselbe, das Jahn-Abert und vorher Nissen — im Zusammenhang mit dem Brief — abdrucken:

⁴ Lorenz Josef Polis aus Ensival, Niederlande, Bergwerksrat, gest. 14. Mai 1794, Schwiegersohn von Dr. Agliardi.

⁵ Entweder der Herrschaftsverwalter in Sallfelden oder — wahrscheinlich — dessen gleichnamiger Sohn, geb. um 1729 in Sallfelden, gest. 9. September 1677 als Kanzlist auf der Landschaft in Salzburg. — In den Anmerkungen sind nur diejenigen Personen erfaßt, die in der Schiedermairschen Ausgabe des Briefwechsels fehlen. Für die Erschließung der Personalien bin ich dem Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg, dem Reichsarchiv Wien, dem Heeresarchiv Wien sowie Herrn Dr. L. H. Müller von Asow zu Dank verbunden.

wagen dar für wasan lätten einfach lönn.
Für ihre woffgarnich, gleichbunnt bin is ist
inwandig dar bunn. Es wird, daß die man
byter Traund sind, und doch is garnig.
H: Doctor Ad: Agliardi ungesta wuf; in en H: & Gildus;
= ty aufzotowagur Conijon wurde richtig erlyg.
H: Gilden und H: Adlyer, day nun abnyfste
ungest, möch wagan manar fütlig Saant-
= wortung israr Gfandly noch in dward in
Agndict Stefan. Obawis ditta der Gfandly Gmalfin
don dar manig un²zunichty. Bin glegt man uf
übrigend mit troppfandly davan Zütung seit dem
Fanztag sind so unglücklich in Gmalfin Gfand ge-
= fassan is. Man pragt nämlich, daß die Gfandly
in den dertzo Gfand nungestly fag, und und in
Magarzin wagganofen labe; daß Gfandly Gfand
fag, und daß die Gfandly wuf dertzo labe.

Die von H. Reichmann'schen und G. Reichmann'schen
 also ist auf meine Namen besetzt, vorerwähnt, so
 gewöhnlich man zu sehen pflegt.

Sie so gern den Tisch jalls will man sich
 nicht sein gutes Ansehen. Gott wird in
 das Gute lachen, wenn ich Gott am größten
 ist. -- Mach für geruhsames Saalbesuch mein
 Compliment und Glück für Anwesenheit, das
 ich opferndlich bin

Der erdliche Freund
 Mozart

Wien
 Salzburg den 30^{ten} Novbr.
 1788.

Der mein Wafers deutet für das größte Andenken
 zu seinem Namenstage, so wie mit dem Namenstag
 Namenstage nicht so gut zufrieden. So sind ihm die
 gratulanten zu sein. So liegt das: wie das Cavier lebt?
 dessen er sich gar oft erinnert, den Sie sah wie noch sein
 selbst gesund. Nun (welch) ward wie gering mit bring.
 So sind schon geschehen und nun wird es an die and' gebrach.
 Und diese sind aber dem Wagenseil.

Auf den kleinen sechsjährigen Clavieristen aus Salzburg.

Wien, den 25. December 1762.

Ingenium coeleste suis velocius annis
surgit, et ingratae fert male damna morae. Ovidius.

Bewundrungswerthes Kind, dess Fertigkeit man preist,
Und Dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,
Die Tonkunst hat für Dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;
Nur wünsch' ich, daß Dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübecks Kind zu früh zu Grabe geh'.

Befremdlich ist nur der Widerspruch des Datums, da Leopold Mozart am 10. November mittheilt, das Gedicht sei ihm „gestern“ übergeben worden, während Nissens Datum auf den 25. Dezember, also einen Tag nach der Rückkehr von Preßburg nach Wien, lautet. Vielleicht handelt es sich bei Nissens Vorlage um eine der erwähnten Vervielfältigungen, die nach Leopolds Angabe in Wien hergestellt werden sollten und deren Druck beziehungsweise Übergabe möglicherweise verzögert zustande kam. Demnach hätten die Salzburger Freunde viel eher von den Lobeszeilen Kenntniss gehabt. Und darauf kam es Leopold natürlich an. Daß er sie in erster Linie in den Händen des Domherren Grafen Joseph Ignaz von Spaur, späteren Bischofs von Brixen, wissen wollte, liegt nahe. Einmal weil dieser Fürsprecher dem Brief vom 6. November zufolge nur noch bis 14. November in Salzburg anwesend war, dann auch, weil von seiner Anteilnahme und Geneigtheit Leopolds eben erbetener Nachurlaub abhing. Aber natürlich sollen auch die guten Familienfreunde der Robinig, Hofrat von Gilowski, Tanzmeister Speckner und die Berufskollegen Adlgasser und Spitzeder, deren Namen in den Hagenauer-Briefen laufend wiederkehren, ausgiebig von den glanzvollen Vorstellungen des „Meister Woferl“ — Nannerl ist bezeichnenderweise gar nicht erwähnt — erfahren. Leopolds Gedanken mögen in diesen Wochen häufig in der Heimat gewelt haben. Denn außer der Urlaubsverlängerung beschäftigte noch ein anderer Wunsch sein Innerstes aufs lebhafteste: der Erzbischof möchte ihm noch während

seiner Anwesenheit in Wien, wo er allgemein als „der Capellmeister von Salzburg“ angesprochen wurde, diesen Titel verleihen und ihn dadurch aus der peinlichen Lage befreien, weniger zu sein als darzustellen. Und da er nun sehnsüchtig nach Salzburger Post ausschaute, mag ihm beim Datieren seines Briefes statt Wien Salzburg aus der Feder geflossen sein. Denn die Verbesserung Wien ist mit anderer Tinte geschrieben und stammt wahrscheinlich von Nissens Hand.

Unbeirrbar ist dagegen Leopolds Gedächtnis für die geschäftlichen, besonders die pekuniären Angelegenheiten, für die er im Wirbel der Ereignisse stets einen klaren Kopf behält. Und der Kaufmann Lorenz Hagenauer ist ihm in finanziellen Dingen ein erprobter Helfer, wie auch in allen möglichen andersartigen Lebenslagen, mochte es sich nun darum handeln, Kleider nachzuschicken, oder aus einem bestimmten Schubfach liegengelassenes Zuckerzeug zu verbrauchen oder eine Messe lesen zu lassen.

Besonders ansprechend, neben der nicht so sehr großdeutschen als gottergebenen Einstellung zur Politik des siebenjährigen Krieges, ist wohl die Stelle des Briefes, die sich auf den kleinen Wolfgang bezieht, der „mit dem Wienerisch Nahmenstag [am 31. Oktober] nicht so gut zufrieden“ war. Ganz unerwähnt bleibt hier der Grund der kargen Besucherzahl, da er in den vorangegangenen Briefen ausführlich erklärt ist. Am 30. Oktober hat Hagenauer eine genaue Beschreibung von Wolfgangs Scharlachfieber erhalten, das am 21. Oktober, als sie von ihrem zweiten Besuch bei Hofe heimkehrten, ausbrach und fast 14 Tage anhielt; sehr zum Kummer des bestürzten Vaters, dessen Sorge nicht nur dem kranken Kind galt, sondern begreiflicherweise auch dem müßig verbrachten, durch hohe Ausgaben belasteten Aufenthalt in der teuren Stadt. Am 6. November kann er glücklich berichten, daß er am 4. seinen Buben zum erstenmal spazieren geführt hat und daß er den Arzt Dr. Bernhard für seine fürsorgliche Betreuung mit einer Musik bezahlt hat. Am Namenstag selbst aber hatte Wolfgang noch das Bett hüten müssen, und da die hohen Herrschaften Angst vor Ansteckung hatten, ließen sie sich nur nach dem Befinden des kleinen Kranken erkundigen, statt ihn mit den erwarteten Präsenten zu verwöhnen. „Genug! ietzt müssen wir sehen, ob die Sache wieder in ihren Gang kommt, indem es vorher rechtschaffen gut wäre“, schreibt Leopold am

6. November voll Hoffnung. Doch muß er noch am 24. November bekennen, daß ihn die Krankheit des Buben um vier Wochen zurückgeschlagen hat, da die Noblesse sich immer noch vor Ansteckung „fürcht“. So mußte der ideelle Gewinn über den fehlenden materiellen hinwegtrösten. Und die vielen neuen Konzerte von Maria Theresias Hofkompositeur Wagenseil, den Wolfgang gelegentlich seines Vorspiels bei Hofe als einzigen kompetenten Zuhörer anerkannte, waren als neuartige Zeugnisse ihrer Gattung eine gewichtige Bereicherung des Repertoires.

Außer diesem Brief Leopolds aus der Zeit frühester Betätigung des Wunderkindes besitzt die Stadtbibliothek Leipzig zwei charakteristische Gegenstücke aus Wolfgangs eigener Feder: aus dem Anfang seiner Ehe den ungemein anschaulichen und glücklichen Brief „Ich gratuliere, Sie sind Gros-Papa“ vom 18. Juni 1783 und aus den letzten Wochen vor seinem Tode den besorgten vom 9. Oktober 1791 an Konstanze nach Baden. Diesen drei Briefautographen aus entscheidenden Lebensabschnitten entsprechen einige Notenmanuskripte aus annähernd gleicher Zeit wie die Briefe. Die Partitur der 7 Contretänze (K.V. 462 und 610), die der Redaktion der Gesamtausgabe nicht vorgelegen haben, die Urschrift des Klavierauszuges zu den 6 Tedeschi (K.V. 509), 1787 für den Prager Adel geschrieben und der Partiturentwurf des Konzert-Rondo für Horn (K.V. 371) vom März 1781, das nur in dieser fragmentarischen Form erhalten ist und ebenfalls von der Redaktion der Gesamtausgabe nicht zu erlangen war. Damals befanden sich alle drei Manuskripte noch in Andréschem Besitz. Von da gelangten sie 1940 auf nur kurzem Umwege in die Leipziger Stadtbibliothek. Ebenso verbürgter Herkunft ist das Autograph des Allegro B-dur für Klavier von dem 6jährigen „Signore Wolfgang“, wie die Überschrift lautet. Es wanderte aus Aloys Fuchs' Besitz über die Sammler Thalberg, Jähns und Glasenapp in die Sammlung des 1939 verstorbenen Leiters der Musikbibliothek Peters, Dr. Kurt Taut, die mit ihrem ca. 15 000 Nummern umfassenden Reichtum an Briefautographen, Noten- und anderen Manuskripten, Widmungsexemplaren und Faksimiledrucken aus den Gebieten der Musik, Dichtung, Bildenden Kunst, Wissenschaft, des Theaters und der Politik eine bedeutsame Bereicherung der Leipziger Stadtbibliothek im

Kriegsjahr 1941 darstellt. Damit schloß sich der Ring ihrer Mozart-Dokumente. Zwar neigt man heute der Auffassung zu, daß nicht der 6jährige Komponist, sondern Leopold Mozart das Allegro notiert hat, aber selbst wenn sich dies bestätigt, verliert das Manuskript nicht an Wert, da es nach wie vor die Urquelle dieser Komposition ist und gerade in seiner schwer bestimmbaren Beschaffenheit besonders eindringlich bestätigt, wie innig das Füreinander von Vater und Sohn in diesen ersten Schaffensjahren des jungen Genies in menschlicher und künstlerischer Hinsicht gewesen ist.

Die Mozarthandschriften der Stadtbibliothek Leipzig

Mit den Erstdrucken eines unbekanntes Menuetts und des Mozartschen Klavierauszuges zu den „Sechs deutschen Tänzchen“ K.V. 509

Von Erich H. Müller von Asow

Die Zahl der im Besitz der Stadtbibliothek Leipzig erhaltenen Mozartschen Notenhandschriften ist nur gering. Sie sind aber für die Forschung deswegen von besonderem Werte, weil sie den Herausgebern der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe nicht vorgelegen haben, so daß die Herausgabe nach Abschriften erfolgen mußte. Auch der Bearbeiter der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937) konnte den Fundort der Handschriften, die damals noch in Privatbesitz waren, nicht nachweisen.

*

Der kleine Mozart ist mit dem „Allegro für Klavier in B-dur“ K.V. 3 vertreten. Es handelt sich dabei um ein Blatt im Format von 28,5 cm Breite und 16,8 cm Höhe. Die Handschrift weist auf beiden Seiten sieben Notenzeilen auf, von denen auf der Vorderseite die unterste leer gelassen ist. Eine achte Notenzeile ist anscheinend abgeschnitten. Das Blatt zeigt die Notenschrift Leopold Mozarts und seine Angabe:

„del Sgr. Wolfgango Mozart 1762 den 4^{ten} Martij.“

Den Weg, den die Handschrift seit ihrem Entstehen zurückgelegt hat, ehe sie in die Stadtbibliothek Leipzig kam, läßt sich ziemlich genau verfolgen. Sie stammt vermutlich aus dem sogenannten Notenbuch Nannerls, das Leopold Mozart 1759 angelegt hatte und dessen Torso jetzt im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird. Ob das Blatt später mit diesem Buche in

den Besitz W. A. Mozarts jun. (gest. 1844) und nach dessen Tod in den seiner Universalerbin, der Frau Julie Baroni Cavalcabò (gest. 1860) gelangte, ist nicht sicher festzustellen. Vielleicht ist unser Blatt von W. A. Mozart Sohn oder der Frau Baroni ebenso wie mehrere andere Blätter aus dem Buche herausgetrennt worden. Man ist geneigt, anzunehmen, daß das Blatt bereits von W. A. Mozart Sohn dem Notenbuche entnommen worden ist, weil Frau Baroni auf fast allen durch ihre Hände gegangenen Handschriften Mozarts Echtheitsbestätigungen anzubringen pflegte. (Vgl. z. B. Neues Mozart-Jahrbuch I, S. 176 und Faksimile Seite 180/181). W. A. Mozart Sohn hat das Blatt, — so möchte man mutmaßen —, dem mit ihm in freundschaftlichen Beziehungen stehenden Sammler Aloys Fuchs geschenkt, der darauf vermerkt hat:

„Composition u. Notenschrift vom 6 Jahr. Wofg. Mozart. Die Überschrift auf diesem Blatte ist von der Hand des Vaters Leopold Moz welcher seinen kleinen 6 jährigen Wolfgang „Sigre“ nennt.
A. F.“

Fuchs hat also nicht erkannt, daß auch die Notenschrift von der Hand Leopold Mozarts stammt. Nach dem Tode von Aloys Fuchs (20. 3. 1853) kamen die Mozart-Autographen seiner Sammlung in den Besitz des jüdischen Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg und seiner Gattin, darunter auch unser Blatt. Dort sah es 1859 Ludwig Ritter von Köchel. (Vgl. K.-V. 1.) Mit der Sammlung Thalbergs (Katalog Thalberg S. 11) wurde es nach dessen Tode (27. 4. 1871 Neapel) versteigert. In den Auktionen von Leo Liepmannsohn vom 3.—4. Dezember 1886 (Nr. 298) und in den Auktionen 151 vom 29. April 1929 (Nr. 527), sowie 152 vom 10.—11. Mai 1929 (Nr. 527) der Firma Karl Ernst Henrici in Berlin begegnete man wiederum dem kostbaren Blättchen. Von dort gelangte es in den Besitz von Dr. Kurt Taut (gest. 19. 1. 1939 Leipzig) und schließlich mit dessen reicher Autographensammlung in die Stadtbibliothek Leipzig.

Die Handschrift ist für uns deswegen von besonderem Werte, weil sie den Verlauf des ersten Teiles vor dem Doppelstrich richtig stellt. Dieser lautet:

Allegro fehlt in der Ges.Ausg.

etc.

Der erste Teil des Stückes umfaßt also nicht zehn Takte, wie die Gesamtausgabe (Serie 22, Nr. 12) mitteilt, sondern zwölf Takte.

Auf der Rückseite hat Vater Mozart vier Generalbaßübungen notiert, von denen er die dritte durchstrichen hat. Da sie bisher noch unveröffentlicht sind, seien sie hier wiedergegeben:

[b]

[durchstrichen]

*

Das erste der in der Stadtbibliothek Leipzig erhaltenen Autographe W. A. Mozarts ist das „Rondeau“ für Horn mit Orchesterbegleitung“ K.V. 371, das von Bernhard Paumgartner ergänzt in einer vollständigen Fassung vorliegt. Die Handschrift ist datiert:

„Vienne ce 21 de mars 1781“.

G. N. von Nissen hat darunter geschrieben: „Eigene Handschrift“. Schließlich ist dazugesetzt: „Diese Unterschrift und die sämtlichen Noten dieser acht Blätter sind Mozarts eigene Handschrift, wie auch schon Nissen oben bezeugt. H. Henkel, kgl. Md.“ Der Schreiber ist also Heinrich Henkel (geb. Fulda 14. 2. 1822, gest. Frankfurt/Main 10. 4. 1899), der bekannte Schüler des Hofrats André, dessen Handschriften Mozarts er ordnete und katalogisierte. Aus seiner Feder stammt das ohne Nennung seines Namens erschienene „Thematische Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrat André, in Offenbach besitzt“ (Offenbach/Main 1841). Obgleich das Autograph im Besitze der Andréschen Erben erreichbar war, wurde es — aus welchen Gründen entzieht sich der Kenntnis — nicht für die Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe herangezogen, in der das „Rondeau“ 1882 nach einer Abschrift aus Köchels Nachlaß abgedruckt wurde.

Das Autograph, das erst nach 1934 aus dem Besitze der Erben Andrés in andere Hände übergang, umfaßt acht Blätter mit sechzehn beschriebenen Seiten im Querformat von 23×32 cm.

Jede Seite enthält 12 Notenzeilen, von denen durchgehend die beiden obersten und die beiden untersten von Mozart leergelassen worden sind. Die Partitur des Werkes ist vollständig entworfen; die Instrumentation aber nur auf den beiden ersten Seiten vollständig angegeben, im weiteren Verlaufe des Stückes aber nur noch stellenweise angedeutet.

Das Autograph (A) weist folgende Abweichungen von der Gesamtausgabe, Serie 24, Nr. 21 (GA) auf:

Mozart ordnete die Instrumente im A dem Zeitgebrauch folgend an: „Corno Principale in E la fà, Violini, Violen, 2 Oboen, 2 Corni in E la fà, Baß“, während die GA die noch heute übliche Anordnung wählte.

Das Wort „Solo“ setzte Mozart im A nicht an den Anfang seiner Partitur, wie GA, sondern er schrieb es über jede der beiden Violinstimmen und die Violastimme zu Beginn des zweiten Taktes; gleichzeitig bemerkte er in der Baßstimme „Violoncello“ (GA schreibt Vcl.).

In Takt 2 und 5 sind die Punkte unter den Violinnoten Zutat der GA.

In Takt 3 fehlt in GA der Punkt über dem letzten Achtel c der Solostimme; ebenso in Takt 6.

Über Takt 11 steht nicht wie in GA nur einmal das Wort „Tutti“, sondern Mozart hat sich im A auch hier wieder die Mühe genommen, das Wort Tutti vor alle Streicherstimmen zu setzen und auch „Baßi“ (wie GA) hinzuzufügen.

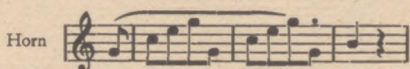
In Takt 11 und 12 fehlen im A die Punkte über den Noten der Hörnerstimmen.

Von Takt 17 bis 20 erstes Achtel hat Mozart im A jede einzelne Note der Bratschenstimme gestielt, was ein „divisi“ andeuten soll.

In den Takten 20 bis 22 sind die Legato-Bogen in den Violinstimmen Zusatz der GA.

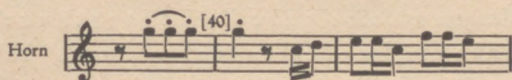
Bei Takt 25 hat Mozart im A den Eintritt des Solos dadurch bezeichnet, daß er in die Streicherstimmen „S:“ schrieb.

In Takt 26 geht der Legato-Bogen im A nur bis zum dritten Achtel (g) und das vierte Achtel (g) trägt einen Punkt.



Die Baßnote (e) in Takt 26 hat im A einen Bogen, dem aber keine Note in Takt 27 (Beginn Seite 3 des A) entspricht.

In der Solostimme 39 bis 41 heißt es im A von der GA abweichend:



In Takt 41 steht im A in der Baßstimme wiederum „Violoncello“. Das „Tutti“ in Takt 51 der GA steht bei Mozart im A in den beiden Violinstimmen bereits bei dem Zweisechzehntelauftakt (50) und in den beiden anderen Streicherstimmen zu Beginn des Taktes 51.

In Takt 55 fehlen im A die Punkte unter den Noten der Hörner, die in GA entsprechend Takt 51 ergänzt sind.

In Takt 57 bis 60, erstes Achtel, sind von Mozart die Noten der Bratschenstimme wiederum einzeln gestielt, was wiederum (vgl. Takt 17 bis 20) ein „divisi“ andeuten soll.

In Takt 60 bis 62 sind die Bogen in den Violinstimmen Zusatz der GA.

In Takt 64 lautet im A die Baßstimme:

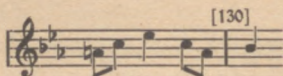


In Takt 65 fehlt in der GA bei den Violinen eine Viertelpause.

In Takt 67 bis 68 zeigt das A einen Bindebogen bei dem C der Baßstimme.

In Takt 87 der GA ist das *b* vor dem ersten Achtel (*c*) zu streichen.

In Takt 129 und 130 fehlt in der GA die erste Violinstimme, die im A lautet:



In Takt 152 bis 153 hat Mozart folgende Bogen eingezeichnet: Corno Principale:



Mit diesen wenigen Bemerkungen sind die Abweichungen der GA vom A Mozarts erschöpft.

*

Das nächste der in der Stadtbibliothek Leipzig aufbewahrten Autographen W. A. Mozarts umfaßt die „Sechs Kontertänze“ K.V. 462 und den Kontertanz „Les filles malicieuses“ K.V. 610. In seiner vorliegenden Form ist das Manuscript erst in späterer Zeit zusammengestellt worden und zwar ist K.V. 610 an K.V. 462 angefügt worden.

Das Autograph zu K.V. 462 wurde von Heinrich Henkel mit der Bemerkung versehen:

„Diese drei Blätter sind von Mozart und seiner Handschrift
H. Henkel, Kgl. Md.“

Als dem Autograph von einem Unbekannten K.V. 610 angehängt wurde, strich er in Henkels Bemerkung „drei“ und setzte darüber „vier“. Daß es sich nicht um ein einheitliches Autograph, sondern ein Konvolut handelt, geht auch daraus hervor, daß die Aufzeichnung K.V. 462 auf einem Papier mit zwölf Notenlinien erfolgt ist, während K.V. 610 auf ein mit

zehn Notenlinien versehenes Papier geschrieben ist. Hinzu kommt der Befund der Handschrift. K.V. 462 trägt am Kopfe die Bezeichnung „1784“, ob von der Hand Mozarts, erscheint fraglich. Dem Charakter der Handschrift nach kann sie aus dem Anfang des Jahres 1784 stammen. Da Mozart diese „6 Contre: danse für 2 Violinen und Baß“ — so die autographe Überschrift — nicht in sein am 9. Februar 1784 begonnenes thematisches Verzeichnis aufgenommen hat, können sie vielleicht im Januar 1784 in Wien entstanden sein. Sie umfassen drei Blätter im Format 23×32 cm mit fünf beschriebenen Seiten. Auf den ersten drei Seiten (die vierte ist leer) sind die sechs Tänze wie folgt notiert: Seite 1: Tanz 1 und 2; Seite 2: Tanz 3 bis 5; Seite 3: Tanz 6. Die Seiten 5 und 6 enthalten die übereinandergestellten Stimmen der 2 Oboen und 2 Hörner. Auf der ersten Seite des Autographs finden sich noch folgende Zahlen von fremder Hand: In der linken oberen Ecke eine doppelt durchstrichene „48“, darunter die Bezeichnung: „N. 24. 25. 26. 27. 28. 29.“ Am linken Seitenrand in einer Schrägschrift [von H. Henkel?]: „166“ und weiter unten mit Bleistift eine eingekreiste (46). Außerdem trägt das Autograph noch die Bezeichnung „C“ am Kopfe (Ende der ersten achttaktigen Periode), dem ein durchstrichenes „C“ am Fuße der dritten Seite entspricht.

Es erhebt sich nun naturgemäß die Frage nach der Bedeutung dieser Zahlen und welche Reihenfolgen sie bezeichneten.

Dabei leistet uns die Betrachtung des zweiten Teiles unseres Konvolutes bereits gute Dienste. Es handelt sich dabei um den Kontretanz K.V. 610, der von der Hand Mozarts die Überschrift „Les filles malicieuses“ trägt. Wenn Hermann Abert (Mozart II, 616) schreibt: „die ‚Filles malicieuses‘ sind gleichfalls [wie K.V. 535] programmatisch gemeint“, so ist diese Möglichkeit zuzugeben, wenngleich plausibler erscheint, daß das Thema einem damals beliebten Chanson entlehnt ist. Darauf scheint auch hinzuweisen, daß Mozart den Kontretanz in anderer Besetzung (K.V. 609 Nr. 5) verwendet hat, mit der Bezeichnung: „Die Leyerer“ (= Drehorgelspieler).

Das Autograph der „Filles malicieuses“ trägt in der oberen linken Ecke die Bezeichnung „N. 23“ in der gleichen Handschrift, wie K.V. 462 an dieser Stelle die „N. 24 bis 29“ trägt. Am rechten Seitenrande findet sich zunächst eine 132, die sich auf Mozarts thematisches Verzeichnis bezieht,

in das „Les filles malicieuses“ unter dem 6. März 1791 eingetragen sind. Weiterhin trägt das Manuscript darunter mit Bleistift eine eingekreiste (38?), wohl von derselben Hand, die auf K.V. 462 die (46) geschrieben hat. Und schließlich findet sich entsprechend dem „C“ und durchstrichenen „C“ bei K.V. 462 hier am Kopfe der ersten Seite (am Ende der ersten Periode) ein „B“ und am Ende der zweiten Seite (S. 8 des Konvolutes) ein durchstrichenes „B“.

Es ergibt sich daraus, daß K.V. 610 ursprünglich vor K.V. 462 gebunden oder geheftet war. Vorangegangen sind vermutlich Tänze, welche die Nummern 1 bis 22 getragen haben. Ob es sich dabei auch um ein Konvolut gehandelt hat, das vielleicht die weitere Bezeichnung „A“ und durchstrichenes „A“ getragen hat, ist bisher nicht festgestellt und bleibt zukünftiger Forschung vorbehalten.

Der Abdruck von K.V. 462 ist in der Gesamtausgabe (Ser. 11, Nr. 17) nicht nach dem Autograph erfolgt (vgl. Revisionsbericht). Es ergeben sich folgende Abweichungen:

Im A fehlen in Takt 6 und 7 in den Hörnern die Bogen über den beiden ersten und die Punkte über den beiden letzten Achtelnoten.


In Takt 7 ist das Auflösungszeichen vor d in der Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 9 fehlt im A der Punkt über dem letzten Achtel g der ersten Violinstimme.

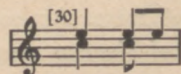
In Takt 13 sind die Oboen mit p[iano] im A bezeichnet; das f[orte] der GA ist also falsch. In demselben Takt fehlen im A die Punkte über den beiden letzten Achtelnoten g der ersten Violinstimme.

In Takt 17 sind die Oboen mit pp [pianissimo] im A bezeichnet.

In Takt 19 ist der Bogen in der zweiten Violine Zusatz der GA; ebenso in Takt 21 und 22 die Punkte und Bogen in der ersten Violine.

In Takt 23 schreibt Mozart im A die Vorschläge  und ohne Bögen zur Hauptnote.

Von Takt 25 bis 29 sind die Noten der zweiten Violine einzeln gestielt (divisi!), in Takt 30 heißt es im A:



In Takt 31 sind die der Bogen und die Punkte in der Hörnerstimme Zusätze der GA.

Von besonderem Interesse ist der 2. Kontretanz, da das Autograph der Bläserstimmen eine Einschaltung aufweist, die sich in den Streicherstimmen nicht findet. Mozart hatte zunächst nur eine Oboenstimme geplant und geschrieben: „Corni tacet“ (sic!). Er hat sich aber dann entschlossen auch Hörner hinzuzufügen, ohne aber das „Corni tacet“ zu streichen.

Eine Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aus dem Besitz von Aloys Fuchs¹ enthält den Tanz mit der Einschaltung eines Menuetts, zu dem das Autograph der Stadtbibliothek Leipzig die autographen Bläserstimmen enthält. Er ist nach dem zweiten Doppelstrich eingeschaltet. Da die Wiener Partitur „Nach alten Aufлагstimmen von Artaria“ geschrieben ist, so darf angenommen werden, daß Mozart diese Tänze mehrfach geschrieben bzw. für Artaria in einer erweiterten Fassung hergestellt hat. Das Autograph dieser erweiterten Fassung ist — soweit zu übersehen — nicht erhalten. Die Echtheit des bei Köchel 3 nicht verzeichneten Menuetts ist durch die Bläserstimmen der Stadtbibliothek Leipzig erwiesen. Der bisher ungedruckte Menuett lautet (Bläserstimmen nach A, Streicherstimmen nach der Partitur der Gesellschaft der Musikfreunde, in der eine Fagottstimme [= Baßstimme] ausgeschrieben ist):

Tempo di Minuetto

Oboe

Corni

Violini

Basso

¹ Für deren Photokopierung bin ich Frau Archividirektor Dr. Hedwig Kraus zu besonderem Dank verpflichtet.

First system of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The system contains four measures.

Second system of the musical score, starting at measure 10. It continues the vocal and piano parts with similar rhythmic patterns. The system contains four measures.

Third system of the musical score, starting at measure 15. It concludes the piece with a final cadence. The system contains four measures.

Die Wiener Partitur enthält am Schlusse noch einen Anhang von acht Takten, von dem sich weder im Autograph der Streicher- noch der Bläserstimmen Andeutungen finden. Da aber auch der erste Kontretanz einen Umfang von zweiunddreißig Takten aufweist und eine zweite Fassung des Tanzes durch unser Autograph festgestellt ist, so wird man unterstellen dürfen, daß die in der Wiener Partitur vorhandenen acht Schlußtake gleichfalls von Mozart stammen. Sie seien deswegen hier erstmalig gedruckt zur Diskussion gestellt:

The image shows a musical score for four instruments: Oboi, Corni, Violini, and Bassi. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of eight measures. The Oboe part is mostly rests, with a final measure containing a half note G4. The Horns play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The Violins and Basses play a similar rhythmic pattern, also starting with *p* and ending with *f*. The piece concludes with a fermata over the final note in each part, followed by the text "Da Capo".

Die GA zeigt bei Kontretanz Nr. 2 folgende Abweichungen vom A:
Das Crescendo steht im A nur in den Streicherstimmen und beginnt bereits in Takt 3.

Am Ende der zweiten achttaktigen Periode hat A eine Fermate über der Achtelpause der Oboenstimmen.

In Takt 17 und 18 sind die Noten der Violastimme im A einzeln gestielt.

In Takt 20 fehlen in GA die Punkte über der ersten Viertelnote in der ersten Violin- und in der Baßstimme.

In Takt 21 und 22 sind die Punkte in der zweiten Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 22 fehlen die Punkte über der ersten Violinstimme in der GA; die Punkte über der Baßstimme sind Zusatz der GA.

In Kontretanz Nr. 3 sind in Takt 8 und 9 die Bogen in der zweiten Violinstimme Zusatz der GA.

In Kontretanz Nr. 4 sind in Takt 4 und 5 die Punkte in der Baßstimme Ergänzungen der GA; ebenso in Takt 12 und 13 die Punkte über den letzten Achtelnoten (a bzw. e) in der ersten Violinstimme, sowie schließlich in Takt 15 die Punkte über den drei Achtelnoten d in der ersten Violinstimme.

In Takt 21 und 22 sind die Punkte unter den Sechzehntelnoten des zweiten Viertels der zweiten Violinstimme Zusätze der GA; ebenso in Takt 24 das Auflösungszeichen vor dem f in der zweiten Violinstimme.

In Kontretanz Nr. 5 Takt 4 fehlen in GA die Punkte in der zweiten Violinstimme.

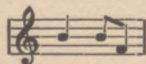
In Takt 7 ist das Auflösungszeichen vor dem zweiten Achtel (c) der zweiten Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 8 und 9 ist das zweite Viertel (B) in der Baßstimme Zusatz der GA.

In Takt 12 ist der Punkt über der ersten Achtelnote f in der ersten Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 12 und 16 ist das p[iano], in Takt 14 das f[orte] in den Streicherstimmen Ergänzung der GA.

In Takt 17 heißt es im A in der ersten Violinstimme:



In Takt 18 ist das zweite Viertel (B) in der Baßstimme Zusatz der GA.

In Kontretanz Nr. 6 ist in Takt 1 das f[orte] in allen Stimmen Zusatz der GA.

In Takt 10 und 13 ist der Bogen unter dem ersten Viertel der zweiten Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 17 wiederholt A in der ersten Violinstimme die Vorzeichnung b vor dem zweiten Achtel (h) der ersten Violinstimme.

In Takt 17 bis 20 sind die Bogen der zweiten Violinstimme Zusatz der GA.

In Takt 18 fehlt in GA der Bogen in der ersten Violinstimme.

In Takt 21 sind die beiden Bogen über der Baßstimme Zusatz der GA.

In Takt 22 ist der Bogen über den beiden ersten Achtelnoten Zusatz der GA; ebenso die Punkte über den beiden letzten Achtelnoten aller Streicherstimmen.

Ein Vergleich des Kontretanzes „Les filles malicieuses“ im Autograph mit der Gesamtausgabe zeigt folgende Abweichungen:

In Takt 16 hat das A einen Bogen in der Oboenstimme über den drei ersten Achtelnoten. Der Bogen über den beiden ersten Achtelnoten und der Punkt über der dritten Achtelnote der zweiten Violinstimme sind Zusätze der GA.

In Takt 25 nach dem Doppelstrich und in Takt 26 zeigt das A die Bezeichnung pia[no] bei den Einsätzen der Streicherstimmen, die in GA fehlen.

In Takt 27 ist der Einsatz der Oboenstimme im A gleichfalls mit pia[no] bezeichnet.

In Takt 33 nach dem Doppelstrich und in Takt 34 sind die Einsätze der Stimmen im A ebenfalls mit pia[no] bezeichnet.

In Takt 37 sind die beiden letzten Sechzehntelnoten in den Oboen- und Violinstimmen im A mit f[orte] bezeichnet. Auch diese Bezeichnung fehlt in GA.

*

Das letzte der in der Stadtbibliothek Leipzig aufbewahrten Mozartautographie ist der Klavierauszug zu den „Sech s de u t s c h e n T ä n z e n“ K.V. 509. Das Format ist 23×29 cm (Querformat) und umfaßt vier Seiten mit je zwölf Notenzeilen, von denen auf der letzten Seite vier leer geblieben sind.

Am Ende der Tänze ist eingetragen:

„Die Echtheit der Original Handschrift Mozart's verbürgt
Frankfurt a/M. d. 27 Januar 1856

C. A. André“.

Ein in der rechten unteren Ecke der letzten Seite stehendes „F“ könnte darauf hinweisen, daß das Manuscript im Besitze von Aloys Fuchs war, aus

dessen Besitz es in die Hände Andrés gelangte. Das Manuscript ist bisher noch ungedruckt, denn der um 1790 bei Artaria & Co in Wien erschienene Klavierauszug (V.-Nr. 290) zeigt wesentliche Abweichungen. Nicht in unserem Autograph enthalten sind die nach dem Revisionsbericht Nottebohms im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Stimmen aufbewahrten Tänze Nr. 6 bis 10, die sich aber auch weder in den Beständen noch in den Katalogen des Archivs nachweisen lassen. Nach Mitteilungen der Archividirektorin Frau Dr. Hedwig Kraus, der für ihre freundliche Auskunft auch hier gedankt sei, dürfte Nottebohm die Absicht gehabt haben, diese zur Zeit nicht auffindbaren Stimmen dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu überweisen, was aber aus unbekanntem Gründen unterblieben ist.

Da mit diesen deutschen Tänzen, die Mozart unter dem 6. Februar 1787 in sein handschriftliches thematisches Verzeichnis eingetragen hat und die vermutlich für einen Ball bei Johann Graf Pachta geschrieben wurden, die Reihe der letzten, bedeutenden Tänze Mozarts anhebt, so ist der Erstdruck des Klavierauszuges im Rahmen dieses Jahrbuches wohl gerechtfertigt. Er lautet:

Sechs deutsche Tänze

(K. V. 509)

No. 1

W. A. Mozart (1787)

Musical notation for measures 1-5. The piece is in G major and 3/8 time. Measures 1-4 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Measure 5 begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 has a dynamic marking of *f* (forte). Measures 7-10 show a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 has a dynamic marking of *p* (piano). Measures 12-15 continue the melodic and accompanimental patterns.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 is marked *Minore* (minor) and *p* (piano). Measures 17-20 show a change in the melodic line.

Musical notation for measures 21-30. Measures 21-30 continue the piece with various melodic and harmonic developments.

Musical notation for measures 31-35. Measure 31 is marked *1.* (first ending). Measure 35 is marked *Da Capo Maggiore* (Da Capo Major). Measures 32-34 show a return to the major key.

No. 2

Musical score for No. 2, measures 1-15. The piece is in 3/8 time and G major. It features a piano introduction with a treble and bass staff. Measure 5 is marked with a fermata and a forte (*f*) dynamic. Measure 10 is marked with a fermata. Measure 15 is marked with a fermata and a key signature change to E minor.

Minore

Musical score for No. 2, measures 16-30. The piece is in E minor. Measure 20 is marked with a fermata and a fortissimo (*fp*) dynamic. Measure 25 is marked with a fermata. Measure 30 is marked with a fermata.

Musical score for No. 2, measures 31-35. The piece is in E minor. Measure 35 is marked with a fermata. The section is labeled "Da Capo Maggiore" below the staff.

Musical score for No. 2, measures 36-40. The piece is in E minor. Measure 40 is marked with a fermata. The section is labeled "Da Capo Maggiore" below the staff.

No. 3

The musical score is written for piano and bass. It consists of seven systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. The word "Minore" is written above the first staff of the fourth system. The word "Da Capo" is written in the bass staff of the sixth system. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.

No. 4

p

f

p

cresc.

tr 10 *tr* *tr* 15

1. 2.

20

25 30

Da Capo

35 40

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'No. 4'. The music is in a minor key, indicated by the 'Minore' label. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes trills (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The third system continues with trills and includes first and second endings. The fourth system is marked 'Minore' and starts with a piano (*p*) dynamic. The fifth system has measures numbered 25 and 30. The sixth system is marked 'Da Capo' and starts with a piano (*p*) dynamic. The seventh system includes a crescendo (*cresc.*) and measures numbered 35 and 40. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

No. 5

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand providing a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues the melodic line, and the left hand has some chords. A measure rest is shown in measure 8. Measure numbers 5 and 10 are indicated.

Musical notation for measures 11-15. The right hand features a descending eighth-note scale. Measure numbers 10 and 15 are indicated.

con 8^{va} bassa.....

Musical notation for measures 16-20. The piece changes to a minor key signature (F# and C#). The right hand plays a descending eighth-note scale. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Measure numbers 15 and 20 are indicated.

Musical notation for measures 21-25. The right hand continues the descending eighth-note scale. Measure numbers 20 and 25 are indicated.

Musical notation for measures 26-35. The right hand continues the descending eighth-note scale. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated.

Musical notation for measures 36-40. The right hand continues the descending eighth-note scale. Measure numbers 35 and 40 are indicated.

Da Capo

Musical notation for measures 41-45. The system consists of a treble and bass staff. Measure 45 is marked with the number 45.

Musical notation for measures 46-50. The system consists of a treble and bass staff. Measure 50 is marked with the number 50.

No. 6

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble and bass staff. Measure 1 is marked with a fermata and a dynamic marking *f*. Measure 5 is marked with the number 5.

Musical notation for measures 6-10. The system consists of a treble and bass staff. Measure 6 is marked with the number 6. Measure 10 is marked with the number 10.

Musical notation for measures 11-15. The system consists of a treble and bass staff. Measure 11 is marked with the number 11. Measure 15 is marked with the number 15.

Musical notation for measures 16-20. The system consists of a treble and bass staff. Measure 16 is marked with the number 16. Measure 20 is marked with the number 20.

Musical notation for measures 20-24. The piece is in a minor key. Measure 20 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth notes and a trill. The bass line consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 is marked "Minore" and "p". The melody continues with a trill in measure 27. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 30-34. Measure 30 is marked "30". The melody features a series of eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 35-39. Measure 35 is marked "35". The melody features a series of eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 40-44. Measure 40 is marked "40". The melody features a series of eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 45-49. Measure 45 is marked "45". The melody features a series of eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Da Capo

Coda

50

p

Musical notation for measures 50-54. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

55

cresc. *f*

Musical notation for measures 55-59. The right hand plays chords, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. A crescendo (*cresc.*) and forte (*f*) dynamic marking are present.

60

Musical notation for measures 60-64. The right hand plays chords, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-69. The right hand plays chords with slurs, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

70

p

Musical notation for measures 70-74. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a sparse accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

75

f

Musical notation for measures 75-79. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a sparse accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.

80

85

p

This system contains measures 80 to 85. The right hand plays a series of chords, each with a grace note on the first finger. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand at measure 85.

90

cresc.

This system contains measures 86 to 90. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the right hand at measure 89.

95

f

This system contains measures 91 to 95. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand at measure 94.

100

This system contains measures 96 to 100. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment is consistent.

105

This system contains measures 101 to 105. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment is consistent.

110

This system contains measures 106 to 110. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment is consistent.

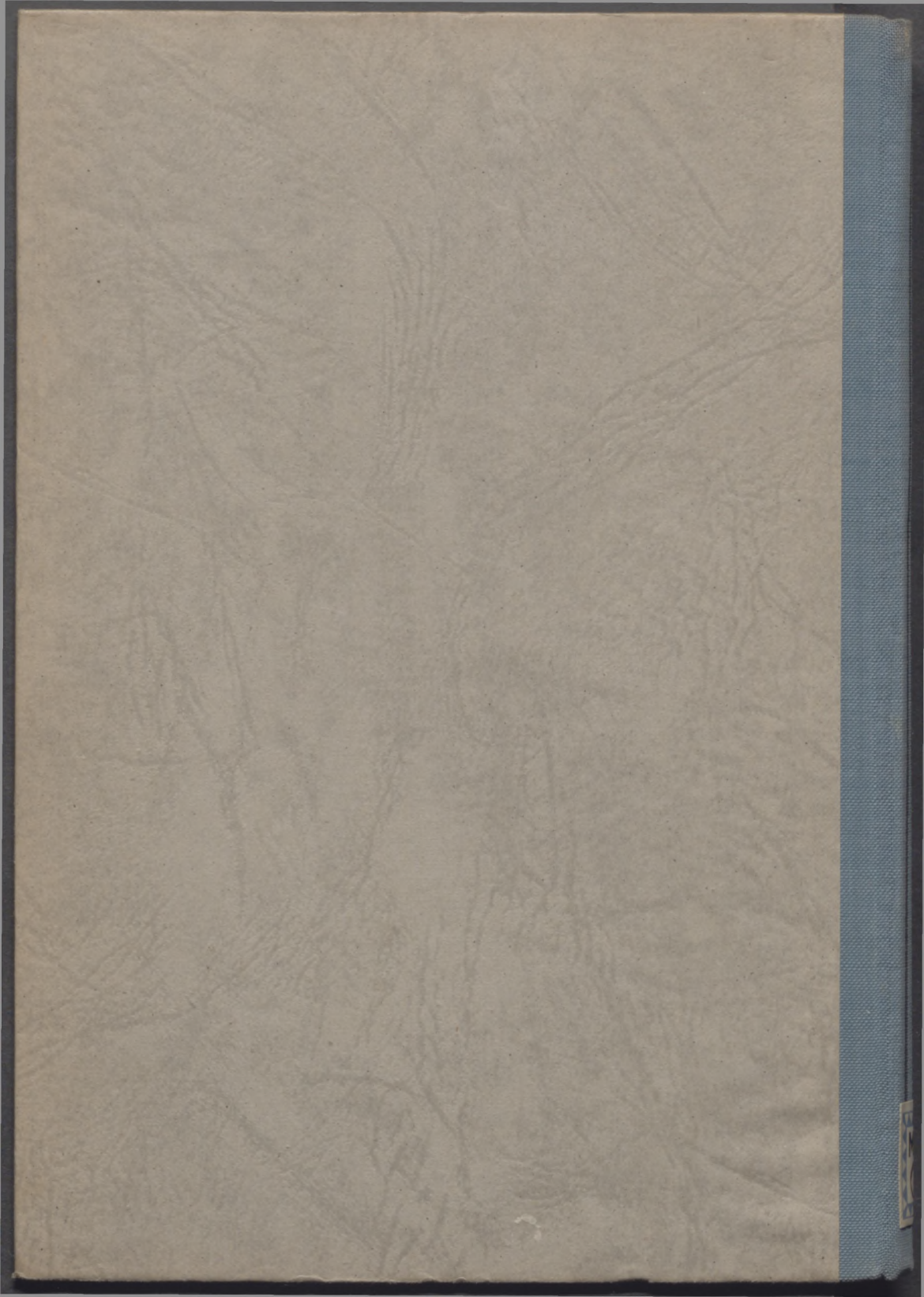
U. 08604



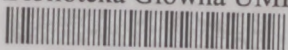
4204090

8. 7. 43

10. 3. 43



Biblioteka Główna UMK



300021236332

08604