Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 12 (1992)

Rubrik: Das "Wunderkind" Mozart - die Zeugnisse der grossen Reise

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II. Das «Wunderkind» Mozart – Die Zeugnisse der grossen Reise

Mozart, das junge Genie und seine Entfaltungsbedingungen

FLORIAN LANGEGGER

Über kaum einen anderen Komponisten wurde so viel gesagt und geschrieben wie über Mozart. Überspitzt formuliert könnte man behaupten, es sei gewissermassen schon alles gesagt oder fast alles gesagt, was über Mozart gesagt werden kann. Die Originalquellen sind bekannt und bearbeitet und werden sich in Zukunft nicht mehr wesentlich vermehren. Wenn Mozart dennoch immer wieder ein neues und lebendiges Arbeitsthema ist, so deshalb, weil ständig ein neues, noch nie dagewesenes Publikum heranwächst, das mit seiner jeweils frischen Perzeption ihn, d.h. seine Musik in ein bislang nicht gekanntes Licht rückt. – Versucht man ein Phänomen wie Mozart zu verstehen, so verlangt dies folglich, dass wir uns bemühen, uns selbst zu verstehen, weil wir selbst ein Teil dieses Phänomens sind. Wiederum pointiert formuliert: ohne ein Publikum wäre Mozart bedeutungslos. Und das ist nicht häretisch oder bilderstürmerisch gemeint. Natürlich ist Mozarts Musik einer der Motoren etwa der heutigen Veranstaltung. Gleichzeitig hat aber, dass wir heute hier zusammenkommen, sehr viel mit *uns* zu tun. Alle, die hier versammelt sind, sind aus irgendwelchen persönlichen Gründen hierhergekommen. Und wenn wir alle dies nicht getan hätten, gäbe es keine Referenten und kein Publikum. Mozart wäre kein Thema. Wenn wir also versuchen, unseren eigenen Anteil an dem Phänomen Mozart zu verstehen, können wir in der Folge vielleicht auch etwas von der unerhörten Bewegung erfahren, die im 18.Jahrhundert zwischen dem jungen Genie und seiner Umwelt stattfand.

Menschliche Begabungen sind sehr ungleich verteilt. Das gilt für ihre Richtung wie für ihr Ausmass. Neben der grossen Zahl durchschnittlicher Begabungen gibt es seltener überdurchschnittlich oder unterdurchschnittlich begabte Menschen und sehr selten extreme Hochbegabungen und extreme Begabungsmängel. So ist die natürliche und, wenn man so will, ungerechte Verteilung. Mit dieser trockenen und distanzierten Betrachtung wird man den Tatsachen aber nicht gerecht, denn die so unterschiedlich vorhandenen Fähigkeiten sind von unerhörter praktischer Bedeutung und lösen bei Betroffenen wie Beobachtern regelmässig Verhaltens- und Gefühlsreaktionen aus.

Erste und spontane Reaktionen auf Anzeichen extremer Hochbegabung sind meist Staunen und Verwunderung. Rasch und unreflektiert stellt sich das Gefühl ein, mit einem «Wunder» konfrontiert zu sein. Nüchtern betrachtet müsste man von einer Extremvariante von Begabung sprechen, wie sie gemäss der Normalverteilungskurve dann und wann vorkommt und dementsprechend – zwar selten, aber unter genügend grossen Populationen doch mit einer gewissen Regelmässigkeit – statistisch erwartet werden darf. Der Eindruck, es liege ein «Wunder» vor, drängt sich immer dann auf, wenn das sich Zeigende den Rahmen dessen, was wir verstehen und nachvollziehen können, übersteigt. Welche enormen Begabungsunterschiede tatsächlich vorkommen, mag man daraus ersehen, dass der messbare Unterschied an Begabung zwischen einem höchstbegabten und einem normalbegabten Menschen ungefähr derselbe ist, wie zwischen einem Normalbegabten und jemandem, der mit extremstem Schwachsinn geschlagen ist.

Einige Charakteristika von Höchstbegabung sind: eine meist breit angelegte, allgemein hohe Intelligenz; höchstbegabte Kinder fallen oft schon sehr früh auf durch eine besondere Wachheit, ein lebhaftes Interesse, eine bohrende Neugier und einen unersättlichen Lerneifer. Sie lernen unerhört schnell. Ihr Lernen scheint sich von dem Normaler grundsätzlich zu unterscheiden, indem sie Sachverhalte gesamthaft, ganzheitlich, wie auf einen Blick erfassen. Wissenschaftler schreiben diese Fähigkeit einer besonderen Differenzierung der rechten Hirnhälfte zu. Für Beobachter wird dabei nicht durchsichtig, *wie* Wissensinhalte und Fähigkeiten erworben werden und es kommt der Eindruck auf, als wären sie von Geburt an vorhanden, was sicher nicht den Tatsachen entspricht. Hochbegabte Kinder hängen dem Gegenstand ihres Interesses mit einer fast nicht ermüdenden Ausdauer an. Meist benötigen sie wenig Schlaf (vgl. Feger, Webb passim).

Alle diese Eigenschaften treffen auf den jungen Mozart nachweislich zu. Ich möchte das mit einigen Zitaten belegen. Mozart war vielseitig lernbegierig. Zum Beispiel heisst es von ihm, «es war ihm fast einerlei, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen», «seine Neigung hing jedem Gegenstand sehr leicht an», «was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er so ganz an, dass er alles übrige, auch so gar die Musik auf die Seite setzte, z.B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja so gar der Fussboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben.» (alle Deutsch Dok S.395-397). «Als Kind schon hatte er Begierde alles zu lernen, was er nur sahe, in Zeichnen, Rechnen, zeigte er vielle Geschicklichkeit.» (Deutsch Dok S.405) – Die angeführten Zitate stammen aus der Zeit nach Mozarts Tod. Man wäre versucht, sie für nachträgliche Glorifizierungen zu halten. Doch stimmen sie überein mit allem, was man heute über die Lernbegierde hochbegabter Kinder weiss. – Aus den Briefen wissen wir, dass Mozart sich als Jugendlicher in verschiedenen Sprachen sehr gewandt und treffend ausdrücken konnte. Bezeichnend für seinen Eifer ist auch jener im Original lateinisch geschriebene Ausspruch des Dreizehnjährigen in einem Brief an ein junges Mädchen: «Ich wünschte zu wissen, weshalb die meisten jungen Leute den Müssiggang so sehr schätzen, dass sie sich weder durch Worte noch durch Schläge davon abbringen lassen.» (Bauer/Deutsch Nr.145). Ganz besonders ausgeprägt findet sich diese Haltung naturgemäss bei seiner Beschäftigung mit der Musik. Nannerl schreibt: «Man musste ihn immer davon abhalten, er würde sonst Tag und Nacht beym Clavier oder beym Componiren sitzen geblieben seyn.»(Deutsch Dok S.405). Die frühen Äusserungen von Mozarts musikalischer Begabung sind hinreichend bekannt und müssen hier nicht besonders hervorgehoben werden. Ich möchte Ihnen dennoch einige Begebenheiten in Erinnerung rufen und daran zeigen, wie das Genie lernt und welche Wirkung dies auf die Umgebung hat. Über den etwa Dreijährigen berichtet später seine Schwester: «Der Knab zeigte gleich sein von Gott ihm zugeworfenes ausserordentliches Talent. Er unterhielte sich oft lange Zeit bey dem Clavier mit Zusammensuchen der Terzen, welche er immer anstimmte und sein Wohlgefahlen verrieth, dass es wohl klang.» (Deutsch Dok S.398). Hochbegabte Kinder beschäftigen sich gerne, gleichsam spielerisch und mit grosser Ausdauer mit dem Gegenstand ihrer Begabung. Das Zitat zeigt auch etwas von der Reaktion der Umwelt, die das Geschaute und Gehörte einordnet als ein «von Gott ihm zugeworfenes ausserordentliches Talent.» – Von dem Trompeter Schachtner, einem Freund der Familie Mozart, stammt ein Bericht über den ersten Kompositionsversuch des Vierjährigen. Der Vater will erst nicht glauben, dass der Sohn Musik zu Papier gebracht haben soll, er macht sich lustig, spottet, lässt sich dann doch zu einer Prüfung des vermeintlichen Geschreibsels herbei: «... er

hieng lange Zeit mit seiner Betrachtung an dem Blate, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen, sehen sie, H:. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmässig gesetzt ist.» (Deutsch Dok S.396). Auch in diesem Zitat finden sich nebeneinander die Äusserung der Begabung und die Reaktion der Umwelt, nun das Staunen, die Bewunderung, die Rührung des Vaters. Später berichtet Nannerl: «Es kostete so wohl seinem Vatter wie diesem Kinde so wenig Mühe, dass es in einer Stunde ein Stück, und in einer halben Stunde ein Menuet so leicht lernte, dass es solches dann ohne Fehler, mit der vollkomsten Nettigkeit, und auf das genaueste auf dem Tact spielte. Es machte solche Vorschritte, dass es mit fünf Jahren schon kleine Stükchen componirte, welche es seinem Vatter vorspielte, der es dann zu Papier setzte.» (Deutsch Dok S. 399). – Als Wolfgang seine erste Geige geschenkt bekommt, möchte er sogleich im Kreise der Berufsmusiker daheim als zweiter Geiger mitspielen. Der Vater traut es ihm nicht zu, weil Wolfgang noch keinen Geigenunterricht gehabt hatte, und will es ihm verwehren. Wolfgang rechtfertigt sich: «Um ein 2tes Violin zu spielen, braucht man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben», bekommt schliesslich die Erlaubnis mitzuspielen und beweist, dass er es tatsächlich kann (Deutsch Dok S. 397). Niemand weiss, wie er sich die Fähigkeit aneignete. Wieder reagiert der Herr Papa mit fassungslosen Tränen. Die unglaubliche Lernfähigkeit dieses Kindes ist aufsehenerregend. Nach einem knappen Jahr der Abwesenheit von Salzburg, während der grossen Westreise schreibt der Vater über den 8jährigen: «Das, was er gewust, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weis. Es übersteigt alle Einbildungskraft.» (Bauer/Deutsch Nr. 88, 28.5.1764). Die erstaunliche Lernfähigkeit des Kindes fordert wiederholt den Vergleich mit um vieles älteren Musikern heraus. Eine Hamburger Zeitung schreibt über den Siebenjährigen: «Alle die nur wissen, was Tonkunst ist, waren gleichsam bezaubert, bei einem Kinde zu finden, was sie an dem vollkommensten Kapellmeister nicht ohne Verwunderung würden gesehen haben.» (Deutsch Dok S. 46). Aus London erzählt der Vater, dass Mozart «in diesem seinen 8.jährigen Alter alles weis, was man von einem Manne von 40 Jahren forderen kann» (Bauer/Deutsch Nr. 89, 8.6.1764). Ein Augenzeuge eines Auftritts Mozarts in Paris berichtet: «Wir haben ihn anderthalb Stunden lang Stürme mit Musikern aushalten sehen, denen der Schweiss in grossen Tropfen von der Stirne rann, und die alle Mühe hatten, sich aus der Sache zu ziehen mit einem Knaben, der den Kampf ohne Mühe verliess.» (Nissen S.113).

Die Beispiele mögen genügen um anzudeuten, wie gross die Begabung war, die sich schon bei dem Kind Mozart zeigte. Auf die Frage, wie Mozarts Umwelt reagierte, gibt eine erste Antwort der Vater, der ja am nächsten betroffen war. Als Berufsmusiker und vorzüglicher Kenner der damaligen Musikszene, zudem als gebildeter und weltoffener Mann, konnte er vor allen anderen abschätzen, was er vor sich hatte.

Ich habe mich gefragt, wie ich reagieren würde, wenn ich bei einem meiner Kinder eine so unglaubliche Begabung feststellen würde. Mein erster Impuls war: freudig, beglückt, stolz. Je länger ich aber darüber nachdenke, desto schrecklicher und bedrohlicher finde ich den Gedanken. Aus einem Buch über Hochbegabte entnehme ich dazu folgendes Zitat: «Hochbegabte Kinder verändern den Lebensstil ihrer Eltern nicht, sie machen ihn kaputt.» (Webb et al. S.10). Das mag übertrieben sein, es lässt aber Konfrontationen erahnen, auf die die meisten Erwachsenen nicht vorbereitet sind. Dazu passt, was Melchior Grimm, ein Bewunderer des jungen Mozart, aus Paris schrieb: «Ich sehe es wahrlich noch kommen, dass dieses Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur ein

einziges mal, und es macht mir begreiflich, wie schwer es sein müsse, sich vor Wahnsinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt.» (Deutsch Dok S. 28).

Wir wissen, wie Leopold Mozart auf seinen begabten Sohn reagierte. Er liess buchstäblich alles, was sein eigenes Leben betraf, liegen und stehen und widmete sich fortan fast ausschliesslich Wolfgangs Erziehung und Karriere. Seine Motivation war eine Mischung aus Ergriffenheit und religiös-moralischer Verpflichtung, aus kaufmännischem Kalkül und dem Wunsch, eigene unerfüllte persönliche und berufliche Ziele zu kompensieren. Nicht ganz zu Unrecht erlebt er es als ein Sich-in-den-Dienst-stellen, in den Dienst seines Sohnes und zum Preise Gottes. Aus vielen Briefstellen wird seine Hochachtung deutlich, etwa wenn er von dem Kind Wolfgang schreibt als «mein junger Herr» oder «der Meister Wolfgang», «der grosse Herr Wolfgang», «der grossmächtige Wolfgangus» oder der «unüberwindliche Wolfgang». Viel später entsinnt sich Leopold, er habe seinen Sohn stets behandelt, «wie ein Diener seinen Herrn bedient.» (Bauer/ Deutsch Nr. 422, 12.2.1778).

Zweifellos ist es Leopold Mozarts Verdienst, das Genie seines Sohnes erkannt und gefördert und in eine seiner Entwicklung förderliche Umgebung hineingetragen zu haben. Genies setzen sich nämlich nicht, wie vielfach gemeint wird, dank ihrer hervorragenden Begabung eo ipso durch. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass aus vielen Hochbegabten infolge mangelnder Förderung und wenn sie in einer sie nicht anregenden Umgebung leben, nicht das wird, was im besten Fall aus ihnen werden könnte. – Leopold Mozart hatte einen schwierigen Charakter, der dazu einlädt, ihn anzugreifen. Er richtete sicherlich viel Schaden an, etwa indem er seinen Sohn unselbständig hielt. Durch die Strapazen der Reisen trug er vielleicht entscheidend zu Mozarts frühem Tod bei. Sicherlich war er wesentlich schuld an der engen, später so problematischen Bindung zwischen Vater und Sohn. Mit seinem misstrauischen, selbstgerechten und galligen Wesen verursachte er bestimmt auch manchen Misserfolg des jungen Mozart – ich denke hier v.a. an die fehlgeschlagene Wienreise von 1767/68 aber auch an die unseligen Auseinandersetzungen der Jahre 1777-79 – selbst wenn dies nicht seine Absicht war. Unbestreitbar aber bleibt, dass er dank dieser besonderen Mischung aus Faszination, Fachkenntnis und väterlicher Fürsorge d e r entscheidende Förderer Mozarts war, ohne den Mozart nicht geworden wäre, was er schliesslich wurde. Das darf heute als absolut sicher gelten. Ich bin im Zweifel, ob diese Tatsache in der Öffentlichkeit genügend bewusst ist und gewürdigt wird.

Zu den glücklichen Umständen des Phänomens Mozart gehört auch, dass Mozart zu einer Zeit und an einem Ort geboren wurde, die für die Entwicklung seiner Talente ausserordentlich günstig waren: inmitten Europas an einem Knotenpunkt wichtiger Verkehrswege und zu einer Zeit, als die städtische und die höfische Musikkultur soweit gediehen waren, dass sie für einen Höhepunkt gewissermassen reif waren. Ein weiteres Verdienst in der Reihe der Verdienste Leopold Mozarts war es, dass er das Wunderkind an die seiner Entwicklung förderlichen Stätten brachte. Als Ziele der Reisen wählte er Metropolen und Residenzen aus, an denen Wolfgang einerseits Ruhm, Ehre und Geld einheimsen sollte, andererseits waren es die Zentren des europäischen Musiklebens, wo Mozart mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit in Kontakt kam, von denen er beeinflusst wurde und die zu seiner Entwicklung ihren Beitrag leisteten. – Es ist kein Zufall, dass sich an bestimmten Orten gewisse Begabungen häufen. Der Umstand erklärt sich dadurch, dass Begabte infolge der dort hochgehaltenen Pflege lokaler Traditionen diejenige nötige Anregung und Förderung finden, die sie zur Entwicklung ihrer Fähigkeiten brauchen.

Ernst Lichtenhahn warf im Vorwort des Programmhefts dieser Mozart-Tage die Frage auf, ob Zürich berechtigt sei, sich als «Mozartstadt» zu fühlen, nachdem der 10jährige Mozart sich auf der Rückkehr von der grossen Reise während vierzehn Tagen hier aufhielt. Er verneinte diesen Anspruch sogleich wieder. Ich möchte das relativieren. Ich versuchte zu zeigen, dass Mozart ein vielseitig interessiertes, aufgewecktes Kind war, das ausserordentlich rasch lernte und sich mit lebhafter Anteilnahme zu eigen machte, was es erlebte. Gewiss, Zürich war nie ein von den Musen sonderlich geküsster Ort. Aber dennoch, warum soll ausgerechnet der Zürcher Aufenthalt in Mozart keine Spuren hinterlassen haben? Es ist für mich eine schöne und tröstliche Idee, dass sich in Mozarts Musik verstreut vielleicht auch einzelne Zürcher Splitter finden. In diesem Sinne möchte ich als gebürtiger Wiener – wofür ich nichts kann –, der ich verheiratet bin mit einer Salzburgerin – was in dem heutigen Kontext eine hübsche Koinzidenz darstellt – meiner Wahlheimat Zürich ein Kränzchen winden.

Quellen:

Bauer W.A., Deutsch O.E.: *Mozart – Briefe und Aufzeichnungen.* 7 Vol., Bärenreiter, Kassel 1962-1975. (signiert als Bauer/Deutsch)

Deutsch O.E.: *Mozart – die Dokumente seines Lebens.* Bärenreiter, Kassel 1961. (signiert als Deutsch Dok).

Feger B.: *Hochbegabung, Chancen und Probleme.* H.Huber, Bern 1988.

v.Nissen G.N.: *Biographie W.A.Mozarts.* 2 Vol.,G.Senf, Leipzig 1828.

Webb J.T., Meckstroth E.A., Tolan S.S.: *Hochbegabte Kinder, ihre Eltern, ihre Lehrer.* H.Huber, Bern 1985.

Leopold Mozart auf der Reise nach Paris

Ein Versuch aus sozialhistorischer Sicht[1]

RUDOLF SCHENDA

Sie alle kennen Leopold Mozart als bedeutenden Kapellmeister und Violinschul-Lehrer, mehr noch: als Vater einer tüchtigen Pianistin und eines Weltgenies, das, so will es der *Spiegel,* in diesem Jahre totgefeiert werden soll. Ich möchte Ihnen hier diesen Leopold Mozart auf der Reise nach Paris und London (1763/65) ohne den Beigeschmack von Feierlichkeiten vorstellen:

1. als einen Normal-Touristen mit ganz gewöhnlichen Reise-Fiebern;
2. als einen kaufmännisch kalkulierenden Impresario;
3. als einen Mittelstandsbürger mit Aufstiegsmentalität;
4. als einen Weltmann, der ein heimattreuer Salzburger bleibt;
5. als einen unlustigen, frommen, moralisierenden Biedermann;
6. als einen Vater, der seine herausgeputzten Kinder auf einem Jahrmarkt von Eitelkeiten vorführt und aufführt; und
7. als einen Ehemann, dem alles andere wichtiger ist als seine Frau.

Ich will damit nichts anderes tun, als den besseren Schmieden der Mozartforschung Hypothesen zu liefern für ein sachliches, aber doch auch raffinierteres Soziopsychogramm des jungen Herrn Wolfgangerl Mozart.

Eigentlich hat schon der Opernkomponist Johann Adolph Hasse Anstösse zu solchen kritischen Überlegungen geliefert, als er am 23. März 1771 an seinen italienischen Freund Giovanni Maria Ortes schrieb: «[...] Der Vater ist – soweit ich sehe – immer und mit allem unzufrieden; inzwischen wird auch hier [in Wien] darüber geklagt. Er vergöttert seinen Sohn etwas zu sehr und tut damit, was er kann, ihn zu verderben. Aber [...] ich hoffe, er wird sich aus Ärger über die Lobreden seines Vaters nicht verderben lassen, sondern ein tüchtiger Mensch werden.» Was heisst da: «Unzufriedenheit», was: «Lobreden»? Sehen wir, ob sich dieses Urteil eines Zeitgenossen ein wenig differenzieren lässt.

Leopold Mozart erscheint in seinen Reisebriefen zunächst als ganz normaler Familien-Tourist, als ein fast vornehmer sogar, denn er fährt mit Weib und zwei Kindern in der eigenen Kutsche und mit einem bediensteten Faktotum namens Sebastian Winter, der mit Pferd, Wagen und Reifen-Panne ebenso gut umgehen kann wie mit den zu pudernden Perücken. Ansonsten tut Leopold das, was normale Touristen in der Fremde

1 Diese Überlegungen eines Literatur- und Sozialhistorikers beruhen auf den bekannten Materialbänden: *Mozart. Dokumente seines Lebens.* Herausgegeben von Otto Erich Deutsch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963 (=dtv dokumente, 140). – *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band 1: 1755-1776. Kassel etc.: Bärenreiter 1962. – Zur Ergänzung des hier gezeichneten Leopold-Mozart-Bildes sei dem Leser empfohlen Langegger, Florian: *Leopold Mozart als Persönlichkeit.* In: Mozart-Jahrbuch 1987/88, S. 107-114. Die ausgedehnte Literatur zur Sozialgeschichte der Kindheit, der Familie, der Frau und des Reisens konnte hier nicht ausgebreitet werden. Die Form des öffentlichen Vortrags (Zürcher Mozart-Symposium der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 17. 1. – 20. 1. 1991) wurde unverändert beibehalten.

bis heute tun: Er rechnet unablässig mit Geldsummen und Wechselkursen, mit Preisen und Ausgaben; er findet die Mode der Fremden – vor allem die der Engländer – lächerlich, hält die Französinnen für angemalte Puppen; wundert sich, dass Ausländer partout andere Sprachen reden als die Deutschen; schimpft auf die fremden Küchen und Keller, friert in Hotels mehr als daheim und sehnt sich so recht eigentlich nach dem heimischen Wein, Weib und Gesang, denn das Schlimmste ist doch allemal, dass die Ausländer nicht so gut singen wie der Salzburger Domchor. Ich will hier jedoch nicht alle Zeugnisse der Mozartschen Entfremdung aufführen; die Belege zeigen jedenfalls, dass nicht nur der Wolfgang, der ja bitter weinte, wenn er an seinen Spielkameraden, den älteren Cajetan Hagenauer, dachte, Heimweh empfand.

Leopold kompensiert seine Trennungs-Unlust einmal durch seine Briefkontakte mit den Hagenauers daheim; er weiss sich zudem fest verbunden mit Salzburg, weil er doch zu Maria Plain, zum Jesuskind von Loreto und an andere Gnadenorte Messen gelobt und gestiftet hat, und seine Frömmigkeit bekommt Auftrieb, wenn er in den österreichischen Niederlanden auf fromme Katholiken trifft. Er übertüncht sein Heimweh aber auch mit seiner geradezu modernen Geschäftigkeit. Er könne den Herren Adlgasser und Spizeder kaum schreiben, meint er am 13. August 1763 in Frankfurt, «denn ich komme bluthart ans schreiben, weil ich bald da bald dort bin.» Uhren, welche bekanntlich die Zeit segmentieren, faszinieren ihn; Zeitverluste empfindet er als störend. Alles Kaufmännische zieht ihn – ob in Frankfurt, Brüssel oder Paris – mehr als Schlösser oder Bildergalerien an: Im Ausland, berichtet er nach Salzburg, wird auch nachts bei Beleuchtung gearbeitet, in Paris sogar in offenen Boutiquen bei dieser grossen Kälte des Winters 1763/64. Diese Kälte überfällt die nicht abgehärteten Ausländer mit schrecklichen Katarrhen, und sie kostet die Gräfin von Eyck, bei der die Mozarts frierend logieren, das Leben. Leopold ist in der Tat ein stets geschäftiger Mann, sofern er nicht selbst krank ist; er liebt das vorausschauende Organisieren. Schon in Frankfurt, Anfang August 1763, spricht er mit «Jungfrau Rosalia Joli, Cammerkätzchen bey Ihrer Excellenz Gräfin von Arco», diese sollte «mit der Gräfin Van Eyck wegen eines Quartiers in Paris « sprechen. Diese weise Vorausplanung hatte in der Tat Erfolg, was umso erfreulicher war als die Gräfin, Gattin des bayerischen Gesandten in Paris, aus Salzburg stammte. Bei der Rheinfahrt von Bingen nach Koblenz kommt es nach einem Sturm zu einer Ansammlung von Schiffen, die gleichzeitig von Arning lossegeln, dergestalt dass, so überlegt Leopold, zur Übernachtung im nächsten Zielort nicht genügend Betten zu finden sein würden. «Ich liess unsern kleinen Nachen, der allzeit an der Jagd [Jacht] angebunden mitgeht, vorauslaufen, um mir [!] das beste zimmer im Wirtshause und das Essen zu bestellen. Dann, da alle Jagden anlandeten, so sahe ich vor, dass es sonst Quartier und Essen übel gehen würde. Ich bekam demnach das beste zimmer, eine gute Suppe, einen guten Rhein Salmen und Butter.»

Zu diesem Plänemachen gehört sicher auch das ständige, kaufmännische Kalkulieren, das sich später vor allem nach der Überfahrt nach England beängstigend in den Vordergrund seiner Mitteilungen schiebt. In dem verrotteten, «abscheulichen» Kölner Dom ärgert es ihn, den vom Glanz der süddeutschen Barockarchitektur Verwöhnten, dass die Juwelen des Domschatzes nicht investiert werden, um aus dem «Pferd Stall» einen sauberen Tempel des Herrn zu machen. Es ärgert ihn, wenn die Fürsten seine ausgestreckte bedürftige Hand nicht bemerken, wenn zum Beispiel die Amalia von Preussen, Schwester des Grossen Friedrich, angeblich kein Geld hat oder wenn der Prinz Carl in Brüssel ihn hinhält mit leeren Versprechungen. Wenn die Kinder, sein verlässlichstes

Kapital, wegen der Angina arbeitsunfähig werden, arbeitet Leopolds Geschäfts-Gehirn umso kräftiger: «Ich würde, schreibt er am 22. Februar 1764, auch 12 Louvis d'or wenigst mehr haben, wenn meine Kinder nicht hätten einige Täge das Haus hüten müssen: Ich danke Gott, dass sie besser sind.»

Ständig wenig Geld in der Tasche habend, fürchtet Leopold die Diebe und hasst es, wenn die Dienstboten bei Einkäufen «auf die Waare schlagen», um ein wenig ihr Gehalt zu verbessern – «das heist der Profit», und er ist völlig damit einverstanden, dass die Hausbedienten, die beim Stehlen ertappt werden, auf der Exekutions-Schaubühne der Place de Grève ihr wohlverdientes Ende finden.

Warum diese wiederholte,in jedem Brief wiederkehrende Sorge um das liebe Geld? Leopold ist ein Mittelstandsbürger, der ständig auf die Mehrung seines Sozialprestiges bedacht ist. Sein Traum ist es, sich dem Adel anzunähern. Eine gute Stange Geldes im Sack zu haben, scheint ihm eine Vorbedingung für seinen sozialen Aufstieg; die horizontale Mobilität (sprich: das Reisen) verschafft ihm das Gefühl, der vertikalen Mobilität und damit der Nobilität näherzurücken. Wo immer es nur geht, versucht Leopold in seinen Berichten seine sozialen Kontakte zur Kumulation seines Pestiges zu benützen. Sein Umgang bewegt sich zunächst weniger im Kreis der Adligen, sondern im Bereich der höheren Bediensteten solcher Fürsten; katholisch-hierarchisch formuliert: Er verkehrt mit den fürbittenden Heiligen, nicht mit den Thronen und Herrschaften des Paradieses. Der Kammerdiener Urspringer zeigt ihm den Garten der Favorita des Kurfürsten Emmerich Joseph von Mainz; im Goldenen Löwen zu Frankfurt speist er stolz mit Offizieren und gar einem Churtrierischen Gesandten; selbst den Abenteurer Labadie, Obristen eines Freikorps aus französischen Deserteuren, bewundert er, um in der Heimat Bewunderung zu finden. In Aachen werden die Kinder gar von der Prinzessin Amalia von Preussen abgeküsst. Leopold denkt dabei laut: «Wenn die Küsse, so sie meinen Kindern, sonderlich dem Meister Wolfgang gegeben, lauter neue Louisd'or wären, so wären wir glücklich genug.» Stattdessen lädt ihn die hochadlige Dame ein, gleich mit ihr nach Berlin zu gehen, und sie macht Leopold eine so unglaubliche «Proposition», dass er sie «nicht hersetzen mag». Immerhin dient auch diese Episode dem Prestigegewinn: Fürstliche Küsse den Kindern, fürstliche Propositionen dem Vater! Leopold lehnt, wie zwei Jahre später bei einem ähnlichen Angebot in London, dankend ab mit der Bemerkung: «Vestigia terrent, sagte der Fuchs.» Mit diesem Wellerismus zeigt er seine Bildung ebenso wie seine Bauernschläue. Was ehrenvoll bleibt, ist jenes Prestige, das der einfache Mann schon aus dem fast, aber doch nicht fest erhaschten Glück zu ziehen versteht.

Ein Maximum an Prestigegewinn verschafft sich Leopold beim Neujahrs-Essen 1764 an der Tafel des Königs, Ludwigs XV., und der Königin, Maria Leszczyńska aus Breslau, des Dauphin Louis und der Dauphine Maria Josepha von Sachsen. Nicht, dass die Mozarts an des Königs Tisch gesessen wären wie der Frosch im Märchen! Nein, aber der Wolfgang durfte doch neben der Königin stehen und mit ihr in deutscher Sprache plaudern, und Leopold, Anna Maria und die Nannerl standen nicht weit davon respektvoll hinter den speisenden Herrschaften. In London dann, wo die Huld des Königs – es ist George III. – noch stärker zu spüren ist, schreibt Leopold am 28. Juni 1864, er wohne «im Theil von Westminster, ich [!] bin also dem Adel nahe».

Dem Adel nahe, und doch kein Adliger! Leopold sonnt sich indes gerne in fürstlichen Strahlen, und er weiss seinen gutbürgerlichen, hofnahen Status sehr wohl gegen Die-da-unten abzugrenzen: In Wallonien reisst der Eisenreifen eines Vorderrades; in einem «schlechten Ort» wurde darob um 10 Uhr Halt gemacht, und: «in einem Wirtshause wo

nur fuhrleute füttern, sassen wir auf Holländisch auf ströhenen Sesseln zum Caminfeuer, wo ein kessel an einer langen Kette hieng, in welchem fleisch, Rüben etc. und allerhand beysammen en compagnie sieden musste. [Man beachte die doppeldeutige Metapher!]. da bekamen wir ein klein elendes Tischchen hin, und aus dem grossen Kessel wurde uns Suppe und fleisch angerichtet, und eine Boutellie Rother Champagner gereichet, dabey aber kein Wort Teutsch, sondern pur Wallonisch, das ist, schlecht französisch gesprochen. Die Thüre war beständig offen, darum hatten wir sehr oft die Ehre, dass uns die Schweine einen Besuch abstatteten und um uns herum gruntzten. Sie können sich nichts natürlicher vorstellen, als wenn sie sich unsere Mittags Tafel als ein gemahltes Holländer-Stück vorstellen. Wir sagten es etlichemal, dass wir wünschten, dass uns die Frau Hagenauerin in unserer damaligen Stellung sehen sollte. Das werden sie sich wohl einbilden, dass wir die Mahlzeit und Arbeit für die Räder auf Lückisch [Luyk = Lüttich] oder gut Wallonisch haben bezahlen müssen. Denn diess ist, sonderlich für fremde, das boshafteste Volck der Welt.» Der Abgrenzung gegen das Niedere, das Fremde, das Böse dienen denn auch die wenigen Beobachtungen, die Leopold über das Volksleben der bereisten Länder macht. Das Exotische bietet ihm – wie den meisten seiner reisenden Zeitgenossen – ein Kontrastprogramm zu einem schönen Bild von sich selbst und seiner Heimat.

Wenn es noch eines Beweises dafür bedarf, dass Leopold sich mit dem Adel, nicht mit dem Gemeinen Volke identifiziert, lässt sich der Brief vom 4. März 1764 aus Paris heranziehen. Leopold versteigt sich hier dazu, in die Rolle des Fürstbischofs von Salzburg zu schlüpfen: «Wenn ich Fürst wäre, müste ieder nicht allein sich mit einen Concert bey der Tafel produciren, sondern ganz allein das erste Violin zu einer Aria, die man ihm 1.a vista auflegt, bey der Tafel accompagnieren. Diess würde unserm Fürsten anfänglich gelegenheit zum lachen geben, nach der Zeit aber würde es alle, die minus habentes sind, abhalten, etwas zu verlangen, dem sie nicht gewachsen sind. Ausserdem unterstehen sich Leute ein so grossen Fürsten zu bedienen, und um Musick Dienste anzuhalten, die nicht nur ein gemeiner Prelat für seinen Bedienten, ja die nicht einmahl der Thurnermeister bey seinen Hochzeit fiedlereyen gebrauchen will. Verzeihen sie, der Eyfer für die Ehre unsers gnädigsten Fürsten, und für sein Interesse hat mich völlig hingerissen.»

Leopold ist auf dieser Reise ein Weltmann geworden, der aber doch immer der Heimat und vor allem seinem Fürsten, dem Erzbischof, die Treue hält: «Wir [Leopold und Wolfgang; Annerl bleibt schon hier ausgeschlossen und wird im Laufe der Jahre weiter marginalisiert] wollen uns beyde befleissen, unserm Hofe Ehre zu machen, und Gelegenheit zu geben, dass zu Zeiten etwas in den Zeitungen gelesen wird.»

Die fürstlichen Gnaden-Strahlen, die auf Leopold fallen, werden also sozusagen mit Hilfe der Medien Brief und Zeitung nach Salzburg umgelenkt. Unverändert bleibt auch Leopolds Verehrung für die heimischen Gnadenstätten, ungebrochen sein orthodoxer, kirchenfurchtsamer Do-ut-des-Katholizismus. Das Schlimmste an dem heuchlerischen, «niedertrechtigen» Konkurrenten Johann Schobert in Paris ist, dass sich dessen Religion «nach der Mode», also aufgeklärt zeigt. Es belastet Leopolds Gewissen, dass er in Paris die Fastengebote nicht einhalten kann, «theils weil der Tra[i]teur keine Fasten Suppe schickt, theils weil meine Frau nichts anders mit den Kindern essen kann: denn hier sind sie nicht zum Fasten eingericht.» Unverändert salzburgisch-charmant, jovial, ja manchmal gar humorvoll, ist sein Plauderton, wenn er, sich erinnernd, von den Freunden und Nachbarn in Salzburg schreibt oder sich direkt an die Frau Hagenauerin wendet. Aus

allen seinen Klagen über die Unmoral der Ausländer tönt immer wieder dies hervor: dass Austria ein glücklicheres Land ist.

Die Klagen über das Fremde sind in der Tat nicht frei von verdrossenen Moral-Tönen. Paris ist nun einmal ein sündiges Pflaster, und das alles ist nichts «für einen ehrlichen Deutschen»: In Paris, jammert er, würde man nicht einmal als Leiche ordentlich in die Füsse gestochen oder trauervoll bestattet. «Sie haben recht», schreibt Leopold der Madame Hagenauerin am 4. März 1764, «dass Paris ihnen nicht anständig ware», und dann distanziert er sich vehement von allem unheiligen Treiben in der Metropole. «Sie werden vielleicht glauben, wir werden ganz ausserordentlichen Faschings-Lustbarkeiten beiwohnen. O weit gefehlt! Es [ge]fiel[e] mir gar nicht(s) bey einem Ball, der erst nach mitternacht anfängt, beyzuwohnen.» Und wie alle guten Moralapostel fügt er der Laster-Schilderung hinzu: «alles dies weis ich aus der Erzehlung, denn ich habe noch nichts gesehen.»

England scheint ihm da zunächst ein freundlicheres Land, zumal die Guinees reicher fliessen als die Louisdor, aber alles ist dort zu teuer: der Wein, die Mieten für ein Konzert, die Löhne der Handwerker. England entpuppt sich dann als ein Land, in dem der Reisende sich, trotz aller sittsamen Vergnügungen in den grossen – aber zu teuren! – Parks nur eine «Verkältung» holt: «Wir hatten alle starcke Catharr, so wie es hier allgemein ist; in dem es sehr feucht, neblicht und ein rechtes Rauchloch ist», schreibt er am 8. Februar 1765 aus London. Und schliesslich: In England kann Leopold nicht bleiben, «da ich meine Kinder an keinem so gefährlichen Orte: wo der meiste theil der Menschen gar keine Religion hat, und wo man nichts als böse Beyspielle vor Augen hat, erziehen will. Sollten sie die Kinder Zucht hier sehen, sie würden erstaunen. Von übrigen Religions Sachen ist gar nicht zu sprechen.» Aber er beklagt sich dann doch bitter über eine Taufe, bei welcher Parteien unterschiedlicher Religionen zusammentrafen – gerade ein Jude hätte dabei noch gefehlt! Und von den «ganz abscheulichen» Boxern will er nicht reden, und die Löwen im Zwinger des Tower haben «unsern H. Wolfgang in Ängsten gesetzet.» Kurzum: Der biedere Löwe Leopold knurrt auch in London höchst unzufrieden.

Die Brockhaus-Enzyklopädie sagt uns, Leopold Mozart habe seine Kinder «streng, vielseitig und weltoffen» erzogen. Ich erlaube mir, das alles, wenn nicht zu bezweifeln, so doch ein wenig facettenreicher zu betrachten. Unter Weltoffenheit verstehen wir doch heute etwas anderes als intoleranten Ethnozentrismus, wie ihn Leopold offenbart. Was die Vielseitigkeit anbetrifft, so muss ich dieses Urteil den Musikhistorikern zu einer Revision überlassen; die Paris-Reise liefert zu wenig Materialien zu diesem Thema. Die Strenge kann ich nicht unbedingt bestätigen, wenn doch der Vater die Kinder in der Sänfte tragen lässt und er selbst, die Mutter daheim lassend, hinterherrennt und sich dabei die starke Erkältung auf den Leib holt, wenn er den Kindern immer wieder Geschenke zur Belohnung gibt oder wenn er den Wolfgang die Löwen im Tower sehen und ihm auch sonst Zeit zum Spielen lässt. Also Leopold ein sanfter Vater? Auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, dass er die Kinder zu Objekten der Schaustellerei gebraucht: Er staffiert sie aus, putzt sie heraus: «Sie sollten den Wolfgang im schwarzen Kleide und französischen Hute sehen.» Oder gar: «Die Nannerl trägt zum spazieren gehen einen Englischen Hut, wie es in diesen gegenden bey Frauenzimmern mode ist. Wenn wir so zu Salzburg durch die Strassen giengen, lieffe es alles zusamm, als wenn der Rhinoceros käme.» Dieser Vater ist nicht streng; er ist viel eher eitel, ängstlich und bewunderungssüchtig: «Alles gerieth in Erstaunen! Gott giebt uns die Gnade, dass wir,

Gott Lob, gesund sind und aller Orten bewundert werden.» Nannerl spielt so gut Klavier, berichtet der Vater auch, «dass alles von ihr spricht, und ihre Fertigkeit bewundert.» Das hindert Leopold freilich nicht, die Fertigkeiten des Sohnes in den Vordergrund zu rükken; nur Wolfgang lässt sich offenbar als Wunderkind darstellen – notfalls mit einer kleinen Korrektur von dessen Alter nach unten.

Dieser Mann bringt seine Kinder zur Auf- und Vorführung wie ein Spielmann auf dem Jahrmarkt seine Hündchen und Äffchen; er erinnert mich an den Schausteller Vitalis in Hector Malots Roman *Sans famille*. Wenn es denn einem Neugierigen beliebt, zeigt der Wolfgang, dass er auch blind spielen kann – durch ein Tuch hindurch, das die Tasten verdeckt. Ich bezweifle nicht, dass Leopold seine Kinder liebte, aber er liebt, so scheint mir, vor allem seinen eigenen Ruhm und nützt die Kinder geschickt zur Mehrung dieses seines Ansehens. Noch sind die Kinder nicht zur Individualität gereift; sie bleiben Teile seines Familienbesitzes.

Bleibt die Mutter Mozart auf dieser Reise nach Paris. Ich fasse mich so kurz wie Leopold, der sie sechs- oder siebenmal nur in Nebensätzen erwähnt. Maria Anna – ihr Name fällt indes nie – ist fromm, sie opfert sich für die Kinder auf, zeigt Mitleid mit der kranken und der toten Gräfin, trinkt lieber Kaffee als Tee, ist selber nie krank, sondern, bei wahrscheinlich doch gleich starken Infektionen, höchstens «etwas unbässlich», und sie bleibt meistens still zu Hause. Sie ist die Hausfrau zu den Hauskindern, wie sie der rechtschaffene Hausvater in der Ökonomie-Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts allesamt braucht.

Ich fasse zusammen: Leopold Mozart auf der Reise nach Paris ist in allen Lebenslagen ein Mittelwesen. Als geschäftstüchtiger Impresario vermittelt er seine Kunst-Kinder an ein kunstliebendes Publikum aus Adelskreisen. Als sozial ungesicherter Mittelbürger steht er in ständigem Konflikt mit seinem Status, den er in Richtung auf den Adel anzuheben sucht. Als konservativer Mitteleuropäer erhebt er seine katholische Moral zur Norm und beurteilt danach, seine eigene Welt zum Mittelpunkt machend, die Fremden. Der Mittelpunkt seiner Familie ist er, der Patriarch.

Wann und wie stark der junge Wolfgang die Mittelmässigkeit seines Vaters gefühlt und ob er gar darunter gelitten hat, vermag ich nicht zu sagen.

Spiel und Imagination in den frühesten Variationen des Knaben Mozart

Kurt von Fischer

Das übliche historisch-philologische und analytische Vorgehen des Musikologen müsste uns eigentlich dazu veranlassen, Mozarts früheste, in den zwei ersten Monaten des Jahres 1766 entstandene Variationen danach zu befragen, woher der Knabe seine Variationentechnik bezogen habe. Mann könnte dann alle die Werke heranziehen, die in engeren oder weiteren Umkreis Mozarts damals bekannt gewesen sein dürften. Abgesehen von der Schwierigkeit, einzelne Variationenwerke der in Frage kommenden Komponisten einigermassen genau zu datieren und von der noch grösseren, mit Sicherheit festzustellen, ob der junge Mozart dies oder jenes Stück wirklich gekannt hat, scheint mir die hier sich stellende Grundfrage gar nicht so sehr diejenige nach solchen Bekanntheitsbezügen zu sein, sondern viel mehr darin zu bestehen, wie der Knabe Musik überhaupt rezipiert hat und wie sein Genie mit den kompositorischen Grundmustern seiner Zeit umgegangen ist. Meine Frage zielt daher primär auf den kompositorisch-imaginativen Vorgang: Kann anhand von Analysen vielleicht sogar gezeigt werden, dass der knapp zehnjährige Mozart gar nicht so sehr nur konkreten Vorbildern, etwa nach dem Motto «so hat es der gemacht, so will ich es auch versuchen» gefolgt ist, sondern vielmehr aus einem ihm vertrauten Grundmaterial heraus spontan musiziert und dabei durchaus originelle Formulierungen gefunden hat. Es ist also nicht in erster Linie das pedantische Befolgen zeitgenössisch kompositorischer Regeln, als vielmehr ein in jedem Moment mögliches, intuitiv-spielerisches Umgehen mit der traditionsgegebenen Kontinuität, das für die Beurteilung der frühesten Variationen entscheidend sein dürfte. Symptomatisch für Mozarts schöpferisches Genie ist für mich deshalb die Geschichte, die Daines Barrington in seinem *Account of a very remarkable young Musician* erzählt: Anschliessend an den Bericht über die ausserordentlichen Fähigkeiten des Knaben Mozart schreibt Barrington: «Whilst he was playing to me, a favorite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.» Diese Erklärung ist nicht nur Beweis für kindliches Verhalten, sondern darüber hinaus Hinweis auf die Fähigkeit des Knaben, sich dem Moment völlig hinzugeben. In dieselbe Richtung weist auch André Schachters Bemerkung aus dem Jahre 1792, dass Wolfgang dem, was man ihm zu lernen gab, so ganz anhing, «dass er alles übrige, auch sogar die Musik auf die Seite setzte; z.B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fussboden voll mit Ziffern mit der Kreide überschrieben.»

Doch nun zur Gattung Variation der Sechzigerjahre, d.h. der Zeit, da Mozart in Den Haag mit seinen Opera KV 24, 25 und mit den Menuettvariationen der Sonate KV 31 seine ersten, sogleich im Druck erschienenen Variationen schrieb. Ein noch vor diesen Stücken, schon in London entstandener und nur mit Themenincipit bekannter Zyklus KV 21a (Anhang 206) kann hier seiner prekären Überlieferung wegen unbeachtet bleiben. Im Zusammenhang mit der Gattung Variation ist der Vollständigkeit halber auch noch der Bericht Melchior Grimms aus Paris vom 1.Dezember 1763 zu erwähnen, wonach der damals noch nicht ganz achtjährige Mozart zu einer ihm vorher unbekann-

ten italienischen Ariette zehn im Charakter verschiedene Begleitungen in der Art von Variationen improvisiert hat.

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an ist die sogenannte Melodievariation immer mehr in den Mittelpunkt des gattungsspezifischen Interesses getreten. Es ist der Typus, von dem Rousseau in seinem Dictionnaire sagt: «... il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air». Wesentlich ist also, dass die Themenmelodie als musikalisches Ganzes wahrnehmbar und nicht bloss als strukturelles Gerüst vorhanden ist. Die verschiedenen Arten der Verzierungen, Umspielungen und Rhythmisierungen haben hierbei in den einzelnen Variationen bestimmte stereotype Gestalten angenommen, die ihres handwerklichen Charakters wegen von Friedrich Wilhelm Marpurg in seinem 1755 erschienenen Traktat *Anleitung zum Clavierspielen* als «Klangfüsse» bezeichnet worden sind. Bei all ihrer spielerischen Beweglichkeit neigt die damalige Gattung Variation zu einer gewissen regelhaften Starre, die insbesondere auch darauf beruht, dass dieselbe Formgestalt, zunächst meist noch ohne Variierung von Tempo, Metrum und Tonart, mehrmals hintereinander wiederholt wird. Für unsere Untersuchung hat dies den Vorteil, dass sich Konventionell-Formalistisches und Individuelles gerade hier relativ leicht voneinander trennen lassen.

Persönliche Kontakte mit Komponisten von Variationen ergaben sich für den jungen Mozart in Paris mit Leontzi Honauer und insbesondere mit dem damals als «maître de la variation» bezeichneten Johann Gottfried Eckard, dessen Variationen über ein Menuett von André-Joseph Exaudet zur Zeit von Mozarts Pariser Aufenthalt (1764) erschienen. Dass gerade das Werk Eckards von den Mozarts geschätzt wurde, zeigen zwei Briefstellen aus den Jahren 1774 und 1784. Ein weiterer Komponist, der in Verbindung mit Mozarts Variationen in Zusammenhang zu bringen sein dürfte, ist Johann Christian Bach, dessen ein Variationenfinale enthaltende Sonate op.V, Nr.3 im Jahre 1766, d.h. unmittelbar nach Mozarts Aufenthalt in London erschienen war und die Mozart, allerdings wohl erst fünf Jahre später, zu einem Klavierkonzert umgearbeitet hat. Was schliesslich der junge Wolfgang von den vielen und äusserst vielgestaltigen Variationen C.Ph.E.Bachs gekannt hat, muss dahingestellt bleiben; eine Ausnahme bilden hier einzig die in Nannerls Notenbuch stehenden, in einer Frühfassung überlieferten A-dur Variationen Bachs (vgl. Neue Mozart Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Bd.1, S.56-61 sowie die Bemerkungen W.Plaths auf S.XVIff.).

Sehen wir uns nun kurz einige Details aus den genannten drei Variationszyklen Mozarts an. Sowohl KV 24 und 25 als auch der Variationensatz aus der Klavier-Violinsonate KV 31 sind im Frühjahr 1766 in Holland, d.h. nach den Aufenthalten der Familie Mozart in Paris und London entstanden. In der Tradition des Sonatenfinale-Menuettes steht der Schlusssatz von KV 31. Im Gegensatz zu den früheren Sonaten KV 6 bis 10 und 13,14 mit Minuetto primo und trioartigem Minuetto secondo erscheint hier, wie schon bei Locatelli, Eckard u.a., ein Menuett mit teilweise noch generalbassartigen Variationen. Fragen wir nach Bemerkenswertem in diesem Stück, so ist es vor allem in der Einführung einer im Thema nicht vorhandenen Septime, zum erstenmal zu Beginn des zweiten Teils von Variation II zu sehen:

Thema, T. 9-12

Var. II, T. 9-11

Das hier als Wechselnote bezw. Durchgang gebrachte *as* hat Mozart offenbar dazu angeregt, die Septime in Var.III als melodischen Spitzenton erklingen zu lassen:

In Variation IV wird die Sept *as*, entgegen strenger Schulregel, sogar verdoppelt:

In Variation V dagegen verschwindet die Septime zugunsten von chromatischen Fortschreitungen, um in der letzten Variation in den Albertibass der linken Hand integriert zu werden.

Der beschriebene Vorgang scheint mir für den Knaben Mozart bezeichnend: Nach der ersten, das Thema locker umspielenden Variation läuft die Septime in Variation II dem Cembalisten Mozart gewissermassen spielend aus der Hand. Warum sie also, jetzt als Einfall verstanden, nicht in den Variationen III und IV stärker hervorheben, um sie dann in den letzten beiden Variationen wieder verschwinden oder doch zurücktreten zu lassen?

In den beiden Zyklen KV 24 und 25, beides Variationen über holländische Liedthemen und im Hinblick auf die Feierlichkeiten zur Installation Wilhelms V, Erbstatthalters der Niederlande, komponiert, fällt zunächst das Vorhandensein je einer Adagio-Variation auf. Es ist mir bisher nicht gelungen, *vor* Mozart einen Zyklus mit einer expressis verbis mit *Adagio* überschriebenen Variation nachzuweisen. Dies ist umso bemerkenswerter, als die langsame Variation von nun an bei Mozart und bei zahlreichen andern Komponisten, vermutlich im Gefolge Mozarts, einen integrierenden Bestandteil eines Variationenzyklus darstellt. Ist die Adagio-Variation also ein Einfall des zehnjährigen Knaben gewesen? Falls wir unbedingt stilistisch-historische Rückverbindungen herstellen wollten, müsste auf Leopold Mozarts 1759 im Druck erschienene Veränderungen über *Der alte Choral* verwiesen werden. Dort erscheint eine mit Cantabile überschriebene Variation, wobei allerdings das Thema schon mit Adagio bezeichnet ist. Nach Quantz ist *Cantabile* gleichbedeutend mit arioso, soave, dolce und poco andante, alles Bezeichnungen, die einen «gelassenen» Vortrag verlangen. Rousseau definiert in seinem *Dictionnaire* den Terminus cantabile «les intervalles ne sont pas trop grands ni les notes trop précipitées». Bemerkenswert ist der grundverschiedene Charakter der Adagio-Variatio-

nen von KV 24 und 25, immerhin auffallend bei zwei fast gleichzeitig entstandenen Werken eines Zehnjährigen: in KV 24 eine das Thema mittels rhythmisch gegliederter 32stel- und 64stel-Figuren umspielende Oberstimme:

Thema

Var VII

Als Vergleich dazu die Anfänge von Thema und Variation III bei Leopold Mozart:

KV 24 gegenüber stellt die Adagio-Variation von KV 25 einen gänzlich anderen, in seiner Art neuen Typ dar: Die Themenmelodie, welche bekanntlich im letzten Satz von KV 32, dem *Galimathias musicum*, als Fugenthema erscheint, wird nicht so sehr ornamentiert, als vielmehr euphonisch in zwei Schichten ausgebreitet:

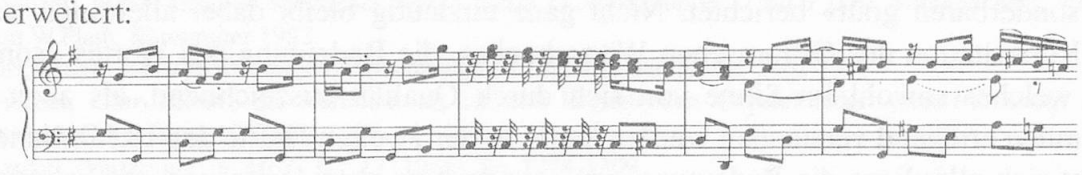
Überraschend dann der dem Thema, aber auch den Takten 1 bis 3 von Variation V gegenüber neue Einfall in Takt 5:

Hier ist etwas angelegt, das in späteren langsamen Variationen und generell in langsamen Sätzen Mozarts eine weitere Ausprägung finden wird.

Schliesslich nun noch ein paar Beispiele, die den spontan einfallsreichen und spielerischen Umgang des jungen Mozart mit einem Thema belegen sollen. Dabei ist wichtig

festzustellen, dass die meist nur Details betreffenden Einfälle im Rahmen von zeitgenössischen und durchaus stereotypen Variationspraktiken erfolgen.

Der in der Adagio-Variation von KV 25 zum Ausdruck kommende Klangsinn äussert sich in eigener Weise auch in Variation II von KV 24. Die rhythmisch stereotyp komplementäre Bewegung der über den Bass gesetzten Themenmelodie wird stellenweise nicht nur durch konventionelle Austerzung, sondern zudem durch Liegetöne zur Dreistimmigkeit erweitert:



Ähnliches geschieht auch in andern Variationen der beiden Zyklen. Ein sehr merkwürdiges Beispiel rhythmischer Art findet sich in Variation VI von KV 24:

Hier fallen die spieltechnisch gar nicht so leicht zu realisierenden 64stel in Takt 6 recht eigentlich aus dem Rahmen; ein spielerischer Einfall, mit dem der Klavierspieler Mozart zu sagen scheint: schaut, was ich da kann – ist das nicht lustig?!

Die Schlussvariationen von KV 24 und 25 sind, ähnlich wie auch diejenige von KV 31, als eine Art von da capo des Themas anzusprechen; solches gehört ebenfalls zu den Stereotypen der Variationen der Sechziger-und Siebzigerjahre; konventionell zudem der in allen drei Werken der Themenmelodie unterlegte Albertibass. Und doch gibt es Überraschungen: In KV 25 wird, nach der vorletzten Variation zwar nicht ganz unerwartet, die den letzten Reprisentakten vorangehende Dominante mittels eingeschobener und im Bass durch einen Sprung erreichten, im Thema nicht vorhandenen wechseldominantischen VII. Stufe verselbständigt:

Zieht man die entsprechenden Stellen in den Variationen IV und VI mit in Betracht, so ist das Verfahren nicht unähnlich dem in KV 31 beschriebenen: sukzessive Verstärkung einer spielerisch eingeführten melodisch-harmonischen Wendung.

In KV 24 wirken, übrigens ähnlich wie auch in KV 31 (Var.IV,T. 5/6 u. 13/14) die arpeggierten Akkorde der Takte 10-12 der Schlussvariation als übermütige Überraschung:

Hinsichtlich solcher Besonderheiten in Mozarts Jugendwerken stellt sich nun die Frage, ob und wie weit Vater Leopold korrigierend eingegriffen hat. Ein Hinweis auf

diese Möglichkeit findet sich in Leopolds Brief vom 3.Dezember 1764 aus London, wo er, anlässlich des Stichs der in Paris erschienenen Sonaten, von drei Quinten spricht, «die mein junger Herr gemacht», die aber auch eine Probe dafür seien, «dass unser Wolfgangerl es selbst gemacht hat». Dass aber der Vater durchaus Sinn gehabt haben dürfte für Besonderheiten in der Musik seines Buben, zeigt die Bemerkung im Brief vom 1./2.Februar 1764 an Frau Hagenauer, wo Leopold von einem Andante «von einem ganz sonderbaren goût» berichtet. Nicht ganz eindeutig bleibt dabei allerdings, selbst nach Konsultation des Grimmschen Wörterbuches, die Bedeutung des Wortes «sonderbar», welches sowohl im Sinne von sich durch Qualität auszeichnend, als auch von Befremden erregend verstanden werden kann. In der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts scheint sich allerdings die Bedeutung von «sonderbar» eher derjenigen von «absonderlich» zugeneigt zu haben. So gesehen frage ich mich, ob die genannte Briefstelle, die ausdrücklich von einem *Andante* und nicht von einem Adagio spricht, sich nicht eher auf das eigenartig kontrast- und überraschungsreiche *Andante* der Sonate KV 9 bezieht, als, wie dies die Autoren der 6.Auflage des Köchelverzeichnisses tun, auf das allerdings ebenfalls besondere Adagio von KV 7. – Ob Leopold in die Niederschriften von KV 24, 25 oder 31 eingegriffen hat, wissen wir nicht, da die Autographe dieser Stücke nicht enthalten sind. –

In Mozarts Variationen äussert sich, gewissermassen gezähmt durch gattungsspezifisch stereotype Formeln, ein spontaner Spieltrieb, verbunden mit der Fähigkeit zu ingeniös musikalischer Adaptation. Dies geht auch aus einer Beschreibung von Mozarts Musizieren mit Johann Christian Bach in London hervor. In den im Frühjahr 1792 abgefassten Erinnerungen Nannerls lesen wir: «Herr Johann Christian Bach lehrmeister der Königin, nahm den Sohn zwischen die Füsse, dann fuhr der andere fort, und so spielten sie eine ganze Sonate». Ebensowichtig, ja für den jungen Musiker vielleicht noch bezeichnender als schöpferische Rezeption und Adaptation ist Mozarts Fähigkeit, in jedem Moment ins Besondere ausweichen zu können. Beispiele hierfür finden sich nicht nur in den frühesten Variationen oder im gleichzeitig entstandenen *Galimathias musicum* (KV 32), sondern auch schon in einzelnen Klavierstücken des Londoner Notenbuches und in der ebenfalls in London entstandenen vierhändigen Klaviersonate KV 19d. Symptomatisch für solche Originalität des neunjährigen Mozart sind etwa das kurz vor dem Schluss des Rondos von KV 19d völlig überraschend erscheinende Adagio-Couplet oder auch der von Wolfgang Plath allerdings bestrittene, zwar nicht als Experiment, vermutlich aber doch als origineller Einfall des Knaben zu wertende deformierte Siciliano- bezw. Gigue-Rhythmus in Nr.20 des Londoner Notenbuches KV 15u (vgl. *Neue Mozart Ausgabe*, Serie IX,Werkgruppe 27,Bd.1,S.128/129 sowie S.XXIV):

Äussert sich in solchen und Ähnlichen Besonderheiten etwas vom Geiste des Sturm und Drang ? Die Antwort auf diese Frage mag eine Angelegenheit der Terminologie sein. Wichtiger als ein ja oder nein ist aber wohl die Erkenntnis, dass so, wie damals der kleine Wolfgangerl in London der Katze nachrannte, es sich immer wieder um spontane Einfälle und Momente handelt, die nichts anderes als voll erfüllte Gegenwart bedeuten: Mozart der prädestinierte Opera buffa Komponist!

Bibliographie

Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A.Mozarts (Köchel Verzeichnis), 6.Aufl.bearbeitet von F.Giegling,A.Weinmann,G.Sievers, Wiesbaden 1964.

O.E.Deutsch, *Mozart – Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter 1961.

W.A.Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX Klaviermusik,Werkgruppe 26:*Variationen für Klavier*, vorgelegt von K.v.Fischer, Bärenreiter 1961(dazu Krit.Bericht,Bärenreiter 1962).

W.A.Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX,Werkgruppe 27,Bd 1 (*Die Notenbücher*), vorgelegt von W.Plath, Bärenreiter 1982.

Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe 7 Bände, Bärenreiter 1962-75.

K.v.Fischer, «Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19.Jahrhundert», in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg*, Bonn 1957,117-130.

id., Artikel «Variation» ,in: *MGG* Bd. 13 (1966) ,Sp. 1274-1309.

id., «Arietta variata», in *Studies in Eigteenth-Century Music, A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970,224-235.

P.W.van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationentechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, F. Knuf, Buren 1988.

Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs und der Restaurierung von historischen Musikinstrumenten aus der Zeit des jungen Mozart

Klaus Gernhardt

Im Zusammenhang mit den Mozart-Festen von 1991 auch das Musikinstrumentarium Mozarts einer kritischen Beurteilung zu unterziehen, ist Anliegen dieses Beitrags. Bei einem so bedeutenden Musiker und Komponisten mit seiner ohnehin viel zu kurzen Lebenszeit ist es gerade bezüglich des Instrumentariums von besonderem Interesse, den frühen Zeitraum der Kindheit gesondert zu betrachten.
Inzwischen sind auf fast allen Konzertpodien Werke Mozarts auf dem Nachbau eines Wiener Hammerflügels zu hören, und dem Publikum wird damit zweifellos ein besonderes Vergnügen bereitet. Für den historisch sinnvollen Gebrauch dieser Instrumente scheint mir ein instrumentenkundlicher Exkurs erforderlich.

Auch der interessierte Laie weiss, dass das Zeitalter der Empfindsamkeit (1760-1790) zum Beispiel die Laute, Blockflöte und Gambe aus dem Orchester weitgehend ausgliedert. Das gewandelte Klangverständnis führt zu neuen Ausdrucksmitteln, etwa dem Bassetthorn, der Klarinette oder der Glasharmonika. In welcher Weise sich dieser Wandel bzw. der Gebrauch der Musikinstrumente vollzieht, dokumentieren wohl am überzeugendsten die Sammlungen historischer Musikinstrumente. Selbstverständlich ist eine umfassende Erschliessung ohne musikwissenschaftliches Quellenstudium nicht durchführbar. Das Leipziger Musikinstrumenten-Museum ist seit 1926 gemeinsam mit dem Institut für Musikwissenschaft als «Musikwissenschaftliches Museum» Bestandteil der Universität Leipzig.

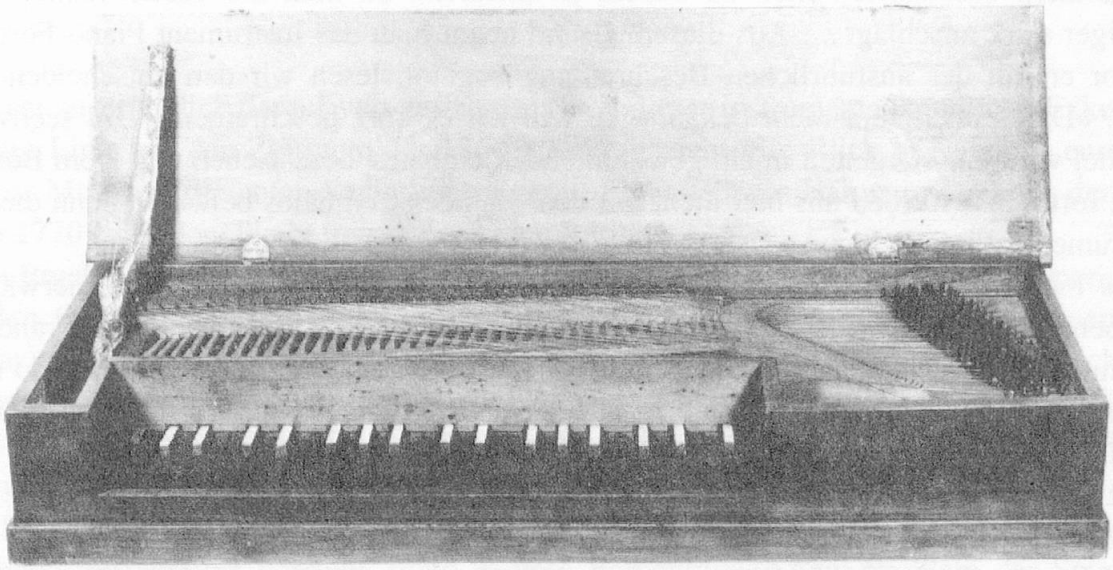
Als einer der Restauratoren dieser Sammlung historischer Musikinstrumente möchte ich mit folgenden Ausführungen einige Erfahrungen und Überlegungen zu Grenzen und Möglichkeiten des Gebrauchs historischer Musikinstrumente der Zeit des jungen W. A. Mozart zur Diskussion stellen. (Dass dabei einige grundsätzliche Bemerkungen fallen, die ebenso für Monteverdi, Schütz, Bach oder Beethoven Gültigkeit haben, ist unvermeidbar.)

Die Beschäftigung mit W. A. Mozart als Interpret und Komponist unterscheidet sich – vor allem was die frühen Jahre betrifft – dadurch nicht unwesentlich von seinen oben genannten Kollegen, dass er bereits mit sieben Jahren eine dreijährige Reise mit dem Vater unternimmt, die ihn in zahlreiche Musikzentren Europas führt. Die wichtigsten Stationen seien kurz vergegenwärtigt: Die Reise beginnt am 8. Juni 1763 in München. Es folgen Aufenthalte in Augsburg, Ludwigsburg, Koblenz, Bonn, Köln, Aachen, Brüssel, Paris (im November 1763), von dort die Weiterreise nach London, wo ein Notenbuch mit 43 Stücken für Klavier entsteht. Am 24. Juli 1765 verlässt Mozart London über Canterbury, Dover, Gent, Antwerpen, Den Haag, um noch einmal nach Paris zu kommen. Von dort beginnt er am 9. Juli 1766 die Rückreise über Dijon, Lyon, Genf, Lausanne, Bern, Zürich, Donaueschingen und München. Für einen Konzertpianisten unserer Tage wäre eine solche Reise vermutlich die Krönung seiner Laufbahn. Zu den entscheidenden Unterschieden aber gehört die Tatsache, dass heute auf all diesen Konzertpodien vermutlich ein brillanter Flügel von Bösendorfer aus Wien steht.

Für uns ist nun aber die Frage wichtig, auf welchen Instrumenten W. A. Mozart gespielt haben könnte. Dass er in diesen Jahren häufiger als später auch auf der Geige konzertierte, bedarf durchaus einer besonderen Erwähnung, soll uns aber vorerst nicht von der Frage nach den Tasteninstrumenten abhalten. Und hier zeigt sich ein differenzierteres Bild, als die heutige «historische» Aufführungspraxis glauben macht. Durch die Interpretation von Mozarts Werken auf zahlreichen und oft in ausgezeichneter Qualität nachgebauten Hammerflügeln nach Anton Walter, Ferdinand Hofmann oder Johann Andreas Stein wird, mit Sicherheit unbeabsichtigt, ein musikalischer Eindruck vermittelt, der für das Gesamtschaffen W. A. Mozarts so nicht stimmt.

Während dieser Beitrag konzipiert wurde, bekam der Verfasser ein Informationsblatt des Museen in Basel in die Hände. Damit lädt neben den zahlreichen anderen Museen der Stadt das Museum für Volkskunde zu einer Sonderausstellung zum Thema: «Typisch? Objekte als regionale und nationale Zeichen» ein. Ein kurzer einführender Text dazu wirbt mit folgender Feststellung: «Werden Länder oder Regionen kurz charakterisiert, tauchen unwillkürlich stereotype Vorstellungen auf wie: Typisch für die Schweiz sind Banken, Berge und Käse, für Spanien Stierkämpfe und Flamenco oder für Ungarn Paprika und Zigeunermusik.» Vergleichbar stereotyp und damit oft eben die Situation nicht umfassend treffend entstehen solche Klischees: Bachs Orgelwerke auf Silbermann-Orgeln oder das Klavierwerk Mozarts auf Hammerflügel. Was ist wirklich typisch? Jedenfalls nichts nur deshalb, weil es geht bzw. weil es gut klingt und uns gefällt.

Der Versuch, die Frage zu beantworten, welches das «typische» Klavierinstrument des jungen Mozart war, führt zu einigen allgemeinen und besonderen Schwierigkeiten. Die erhaltenen Musikinstrumente unserer Sammlungen sind allzuoft als Mittel zum Zweck – als Gebrauchsinstrument – durch Reparaturen oder Umarbeitungen in ihrem Originalzustand verändert worden. Im Falle der Klavierinstrumente kommt erschwerend hinzu, dass wir gerade für die zur Betrachtung stehende Zeitepoche für eine umfassende Darstellung auf literarische und bildliche Überlieferungen angewiesen sind. Terminologische Probleme sorgen für weitere Fehlinterpretationen. Andererseits werden eindeutige Angaben zum Instrumententyp nicht beachtet und einer ehrgeizigen und eigenwilligen Interpretation geopfert. Es sei deshalb daran erinnert, dass der Florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori um 1698/99 sein erstes Hammerinstrument vollendet hat. Jan Marius reicht 1716 bei der Akademie der Wissenschaften in Paris Modelle für vier «Clavecins á Maillets» (Klaviere mit Schlägeln) ein. Als dritter im Bunde derer, die unabhängig voneinander Hammerklaviermodelle erfanden, ist der Nordhäuser Organist Christoph Gottlieb Schröter zu nennen. Während Cristoforis Erfindung in Italien ebenso wie die von Marius in Frankreich nicht die gewünschte Aufnahme findet, wird die Mechanik Cristoforis von Gottfried Silbermann fast unverändert in sein «Piano Forte» übernommen. Mechanikteile des Leipziger Hammerflügels von Cristofori aus dem Jahre 1726 und solche aus dem Hammerflügel Gottfried Silbermanns aus dem Jahre 1746 aus dem Besitz Friedrichs II. in Potsdam sind zum verwechseln ähnlich. Bemerkenswert dabei ist auch, dass man bezüglich der Instrumentenbezeichnung keine Zweifel lässt. Bereits 1733 ist im 5. Band von Zedlers «Universal-Lexikon» zu lesen: «Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann vor kurtzem wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Forte nennet ...». Auch Johann Sebastian Bach ist dieser Terminus bekannt. Er unterzeichnet 1749 eine Quittung für ein «Instrument Piano et Forte



genannt».[1] Diese Bezeichnung wurde auch für die Kleinstpianoforte in Clavichordform gebraucht. Friedrich Ernst bezeichnet diesen Typ als Hammerklavierchen (vgl. Abb.: Hammerklavierchen von Friedrich Hildebrand in Leipzig; ohne Auslösung und Dämpfung; Umfang f – g^3; Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Inventarnummer 99). Johann Sebastian Bach und seine Söhne haben das Hammerklavierchen mit Sicherheit gekannt, zu seiner Verbreitung aber wenig beigetragen. Christian Ernst Friederici, Orgelbauer in Gera, stellt seit Ende der 1730er Jahre auch Pianoforte in Flügelform her, behält aber die Herstellung des Pianoforte in Clavichordform bis Mitte der 1750er Jahre bei.

Alle genannten Tafelklaviere haben eine Prellmechanik. Erst zu Beginn der 1770er Jahre entwickelte daraus Johann Andreas Stein in Augsburg die Wiener Mechanik. Das Hammerklavierchen ist mit Sicherheit auch dem jungen Mozart bekannt.

Es bedarf aber keiner Spitzfindigkeit festzustellen, dass W. A. Mozart zumindest bis 1770 sehr viel häufiger auf dem Cembalo gespielt hat, als wir es heute geboten bekommen. Opus IV (KV 26-31), 1766 in Den Haag erschienen, ist mit «Six Sonates Pour le Clavecin Avec l' Accompagnement, d' un Violon» überschrieben. Selbst Opus II, 1781 in Wien erschienen, ist für Cembalo oder Pianoforte in Druck gegeben worden: «Six Sonates Pour le Clavecin, ou Pianoforte avec l' accompagnement d' un Violon».[2]

Begleiten wir nun die Mozarts nach Frankreich, so finden wir durch Dom Bedos bestätigt, dass sich die durch Marius gemachte Erfindung nicht durchgesetzt hat. In dem 1770 erschienen Teil «Die Kunst des Orgelbauers» beschreibt Dom Bedos im fünften Kapitel ein «Orgelteil in ein Piano-Forte, erfunden und gebaut in Paris von M. Lepine, königlicher Orgelbauer». Hier steht folgendes: «Das Piano-Forte ist ein Saiteninstrument, das Ähnlichkeit mit dem Cembalo hat. Der Unterschied besteht darin, dass man bei jenem die Saiten durch Federkiele zum Klingen bringt, beim anderen mit kleinen

1 Hubert Henkel, *Bach und das Hammerklavier*, in: *Beiträge zur Bachforschung*, Heft 2, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR, Leipzig 1983, S. 56 ff.

2 *MGG*, Band 9 «Mozart, Wolfgang Amadeus», Kassel etc., 1961, Abb. 6 und Abb. 14.

Hämmern auf die Saiten schlägt. Folglich ist das Piano-Forte imstande, seinen Klang zu vermindern oder anschwellen zu lassen, je nachdem, ob man die Tasten mehr oder weniger stark anschlägt... . Aus diesem Grund nennt man das Instrument Piano-Forte.» Bevor er mit der ausführlichen Beschreibung beginnt, lesen wir den entscheidenden Satz. «Da es überhaupt nicht bekannt ist, will ich es kurz beschreiben.»[3] Im sechsten Kapitel wird ein «Orgelteil in ein gewöhnliches Cembalo» beschrieben und Dom Bedos fährt fort: «Wir werden uns hier nicht mit dem Bau des Cembalos befassen, denn dieses Instrument ist sehr bekannt.»

Es mag etwas verwirren, der Vollständigkeit halber aber kann es nicht unerwähnt bleiben, dass im Nachlassverzeichnis des königlichen Instrumentenbauers Francois Etienne Blanchet, aufgestellt am 18. Juni 1766 in Paris, u.a.: «Erstens ein Cembalo mit Hämmern mit seinem Gestell, gefärbt mit der üblichen schwarzen Politur» aufgeführt wird.[4] Leider kann ich zu diesem Sachverhalt keine näheren Angaben machen. Es besteht aber überhaupt kein Zweifel, dass die in Paris entstandenen Stiche und Gemälde W. A. Mozart an einem Cembalo sitzend darstellen.

In London findet W. A. Mozart neben dem Cembalo mit Sicherheit zumindest das Hammerklavierchen vor. Durch die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) kommt der führende sächsische Klavierbau fast völlig zum Erliegen. Die ehemaligen Mitarbeiter Gottfried Silbermanns wandern nach England aus, u.a. auch Johannes Zumpe. Er kam 1760 nach London und arbeitet gemeinsam mit dem ehemaligen Schweizer Cembalobauer Burkhat Shuti. Der 1762 ebenfalls nach London übergesiedelte Johann Christian Bach ist während W. A. Mozarts Londoner Aufenthalt nicht ohne Auswirkung auf dessen Kompositionsstil. Es ist naheliegend, dass Johann Christian Bach auch für die instrumentenbaulichen Neuerungen seiner «Landsleute» aus Sachsen und Preussen durchaus aufgeschlossen war. Seit W. A. Mozarts frühester Kindheit hat das Clavichord sein Interesse geweckt und war nicht selten sein treuer Reisebegleiter. So schreibt Leopold Mozart am 20. August 1763 an Leopold Hagenauer nach Salzburg: «Ich habe ein artiges Clavierl von H. Stein in Augsburg gekauft, welches uns wegen dem Exercitio auf der Reise grosse Dienste thut...»[5] Seit 1965 befindet sich ein solches kleines Clavichord mit der Signatur «Joh. Andr. Stein Orgel und Claviermacher in Augsburg, 1762» im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest.[6] Dass W. A. Mozart das Clavichord nicht nur als Übungsinstrument gebraucht hat, ist durch den Brief an den Vater vom 23. Oktober 1777 anlässlich eines wiederholten Besuchs bei Andreas Stein belegt: «Auf die Nacht beim souper spielte ich das Strassburger Konzert: es ging wie Öl, alles lobte den schönen, reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Klavichord, ich präludierte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer.»[7] Wie lobend sich W. A. Mozart über die Stein'schen Pianoforte anlässlich seiner Besuche im Oktober 1777 bei Stein äussert, ist in jeder besseren Klavierschule nachzulesen. Dass er sich aber

3 Dom Bedos, *Die Kunst des Orgelbauers*, Deutsche Übersetzung von Glatter-Götz, Orgelbau – Fachverlag ISO Information – Lauffen am Neckar, 1977, S. 526 ff.

4 Frank Hubbert, *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, 1965, S. 293.

5 Gy. Gàbry, *Das Reiseklavichord W.A.Mozarts*, in: *Studia Musicologia*, Tomus 10 (1 – 2), Budapest 1968, S. 153 ff.

6 Ebd.

7 Albert Leitzmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Leben – In seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen*, o.J. S. 218.

gerade mit einem so umfangreichen Programm auf dem Clavichord hören lässt, scheint mir umso bemerkenswerter.

Es sei ausdrücklich darauf verwiesen, dass sich dieser instrumentenkundliche Exkurs in erster Linie auf den Zeitraum der 1760er Jahre bezieht. Ein Blick in Kataloge europäischer Musikinstrumenten-Sammlungen zeigt: Einen Wiener Hammerflügel aus der Zeit um 1770 zu finden, bleibt immer noch eine Rarität.
Ein Ergebnis dieses instrumentenkundlichen Exkurses soll die Anregung zur experimentellen Gestaltung von Mozart-Programmen sein, d.h. zu Programmen, in denen der Klavierpart je nachdem auf verschiedenen Instrumenten und nicht ausschliesslich auf einem Hammerflügel ausgeführt wird: vielmehr sowohl auf dem Cembalo, dem Clavichord wie auch auf dem «Piano Forte» in der Form des Hammerklavierchens mit Prellmechanik.

Da sich dieser Beitrag als Beobachtungen aus der praxisnahen Sicht des Musikinstrumenten-Restaurators versteht, seien weitere Bemerkungen zum Problem der Spielbarmachnung von historischen Instrumenten angefügt.

Historische Musikinstrumente als Restaurator unter dem immer grösser werdenden Spannungsfeld zwischen dem Musikinstrument als Klangwerkzeug einerseits und kunst-, kultur- und naturwissenschaftlichem Sammlungs- und Forschungsobjekt andererseits verantwortungsvoll zu betreuen, macht Voraussetzungen nötig, die zu formulieren und mit Leben zu erfüllen erst in den letzten ca. zwanzig Jahren möglich wurden. So ist unser Beruf kein traditioneller Beruf, wenngleich die grossen Musikinstrumenten-Sammlungen der Welt immer auch einen oder mehrere Musikinstrumentenbauer zu ihren ständigen Mitarbeitern gezählt haben.

Als ich 1961 als gelernter Möbeltischler und Orgelbauer die vakante zweite Restauratorenstelle am Leipziger Musikinstrumenten-Museum besetzen konnte, gab es in der damaligen DDR überhaupt nur zwei Kollegen, die als Tischler bzw. Klavierbauer an Museen tätig waren. Natürlich war bereits damals die Erkenntnis verbreitet, dass die Spielbarkeit der uns anvertrauten Instrumente nicht um jeden Preis angestrebt werden durfte. Im nachhinein erinnere ich mich aber nur ungern, wie hilflos, ahnungslos und häufig ohne die Eingriffe zu dokumentieren, ausgewählte Musikinstrumente für Konzerte und Ausstellungszwecke bearbeitet wurden. Vermutlich war die Situation an anderen Museen nur unwesentlich anders. Diese Situation hat sich aber erfreulicherweise grundlegend geändert. Auch in der DDR gab es seit 1976 ein Fachschul-Fernstudium für Restauratoren. Selbstzufriedenheit darüber hat zumindest mich noch nicht erfüllt, weder was die Form noch den Inhalt der Ausbildung betrifft.

Für die Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren hat Rolf Wihr 1987 eine Definition des Berufs und einen Ehrenkodex für Restauratoren veröffentlicht: Einige wichtige Sätze daraus seien hier zitiert:

- «Die Tätigkeit des Restaurators besteht in der methodischen Untersuchung, Konservierung, Restaurierung und Pflege von Kunst- und Kulturgut. Der Restaurator muss die Fähigkeit besitzen, Kunst- und Kulturgut unter den verschiedensten Aspekten zu begreifen, methodisch zu erfassen, seine Ergebnisse zu werten und danach abzuwägen, welche Massnahmen zur Substanzerhaltung notwendig sind.
- Die Konservierung hat zum Ziel, den Verfall an Kunst- und Kulturgütern soweit wie möglich zu verlangsamen. Hierfür sind die Substanzsicherungen ebenso wichtig wie gezielte Massnahmen im Umfeld.
- Die Restaurierung beinhaltet alle Massnahmen, um beschädigte. veränderte, gealterte, in ihrer ästhetischen Erscheinung beeinträchtigte oder als Dokumente nicht mehr lesbare Kunst- und Kulturgüter wieder erfahrbar zu machen. Historische Zustände sind hierbei grundsätzlich zu berücksichtigen.
- Die Konzeptionsfindung beginnt mit einer methodischen Untersuchung, die entsprechend der Methodologie ablaufen muss: Erfassen der Quellen, Analyse, Interpretation und Synthese. Die Methodologie ist ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung, wie auch der Bereich der technologischen, materialkundlichen, chemisch-physikalischen, historischen und kunstgeschichtlichen Gegebenheiten und Zusammenhänge.
- Der Restaurator soll nur die Arbeiten ausführen, die im Bereich seiner fachspezifischen beruflichen Kompetenz liegen. Der Restaurator darf keine Aufträge ausführen, die den historischen Bestand von Kunst- und

Kulturgut gefährden oder verfälschen und hat die Pflicht, Aufträge, die er für unehrenhaft hält, abzulehnen. Der Restaurator soll an seine Arbeit den höchsten Qualitätsanspruch stellen, ohne Beachtung von Wert und Rang des Kunst- und Kulturgutes. Wenn bestimmte Umstände den Umfang der Behandlung einschränken, hat die Substanz absoluten Vorrang.

- Der Restaurator ist verpflichtet, alle von ihm durchgeführten Untersuchungen, deren Ergebnis und alle zur Substanzsicherung und Restaurierung notwendigen Materialien zu dokumentieren. Der Restaurator darf nur solche Techniken und Materialien anwenden, die nach dem Stand des Wissens die ideelle und materielle Unversehrtheit des Kunst- und Kulturgutes nicht gefährden; sie dürfen künftige Massnahmen nicht behindern.»[8]

Eine leichte Aufgabe ist dies aber freilich nicht. 1983 hat Cary Karp aus Stockholm die zweifellos richtige, aber ungemein belastende Feststellung getroffen: «So peinlich es auch sein mag, dies einmal zu gestehen: die Restaurierung von Musikinstrumenten hat substantielle Verluste an Beweismaterial zur Technik ihrer Herstellung und ihres ursprünglichen Klangbildes mit sich gebracht. Dadurch wird ihr dokumentarischer Wert für Instrumentenbauer und andere, die solche Informationen benötigen, gemindert, um nicht von der zerstörenden Wirkung beim praktischen Gebrauch der originalen Instrumente zu sprechen. Der einzige Ausweg, diese Probleme zu lösen, ist der Erwerb von neuen Instrumenten historisch korrekter Konstruktion.»[9]

In jüngster Zeit gibt es interessante Beispiele für diese Idee, ohne dabei auf ganz wesentliche Originalteile zu verzichten. So hat man für einen Hammerflügel von Johann Andreas Stein, eine Neuerwerbung des Stadtmuseums München, im Zusammenhang mit seiner Restaurierung und dem Ziel der Spielbarmachung eine komplette zweite Klaviatur mit dazugehöriger Mechanik angefertigt. Eine derartige Konzeption hat zahlreiche Vorzüge. So bleiben, falls überhaupt noch vorhanden, alle dem Verschleiss unterliegenden Originalteile der Mechanik einer weiteren Beanspruchung entzogen. Von besonderem Reiz ist darüber hinaus die Erfahrung mit einer neuen Belederung des Hammerkopfes, die damit der Entstehungszeit des Instruments sehr nahe kommt. Die mit Wildleder bezogenen Hämmer, deren Hartwerden durch das Spiel den Einzelton wesentlich verändern, bereiten dem Restaurator durchaus Probleme. Es ist schwer feststellbar, welche Tonqualität als ideal angesehen wurde. Die Beurteilung geht von «rund und flötenähnlich, ja beinahe stumpf» bis «brillant – bis an die Grenze der Schärfe».

Originalinstrumente belegen ebenso wie historische Quellen, dass unabhängig von dem Problem der Belederung die Instrumente eine differenzierte Beurteilung nötig machen. So setzt die Empfehlung von Cary Karp voraus, dass wir das repräsentative Original der Epoche zu erforschen haben. Nicht selten ist aber gerade die «zweite Garnitur» erhalten, da das gute Instrument bis zur Unspielbarkeit im Gebrauch war und in diesem Zustand nicht unbedingt das Interesse des Sammlers finden konnte. Dies trifft natürlich für alle Gattungen zu.

Leopold Mozart trifft dazu in seiner 1756 erschienenen Violinschule eine interessante Feststellung. Sie bezieht sich zwar nicht auf Klavierinstrumente, ist nach unseren Erfahrungen aber übertragbar. So schreibt er u.a.: «Das bedauerlichste ist, dass unsere heutigen Instrumentenmacher sich bey Verfertigung ihrer Arbeit so gar wenig Mühe geben. ...Woher kömmt es denn, dass die Violinen so ungleich sind? Woher kömmt es,

8 Rolf Wihr, *AdR Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren*, AdR – aktuell, Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren, Freiburg, 1989.

9 Cary Karp, *Die Aufgabe des Musikinstrumenten-Restaurators*, Tagungsbericht der Arbeitsgruppe Musikinstrumenten-Restauratoren in der Fachsektion Restauratoren beim Rat für Museumswesen, Berlin 1983, S. 24.

dass eine laut, die andere still klinget? Woher hat diese einen, so zu sagen, spitzigen; jene einen recht hölzernen; diese einen rauhen, schreienden, jene einen traurigen und betäubenden Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieses rührte von der Verschiedenheit der Arbeit her. ...Dieses ist ein Uebel, welches der Musik vieles von ihrer Schönheit entziehet.»[10]

Er verweist in diesem Zusammenhang auf den von Lorenz Mizler gemachten Vorschlag, «eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen», die ja bereits 1738 ihren Anfang genommen hat. «Das ganze musikalische Reich wüsste es einer solchen gelehrten Gesellschaft nimmer genug zu verdanken, wenn sie den Instrumentenmachern ein so nützliches Licht anzündete, dadurch der Musik eine ungemeine Zierde zuwachsen könnte. ... Unterdessen bemüht sich ein fleissiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstocks nach Möglichkeit zu verbessern.»[11]

Öffentliche Sammlungen werden in konstanter Regelmässigkeit von Instrumentenbauern aufgesucht, um Instrumente zu vermessen. Bei der Vielzahl der auf diesem Wege entstandenen Nachbauten stellt sich natürlich die Frage, ob wir unter diesen Umständen nicht doch auf das Original verzichten können. Die Instrumentalisten beantworten diese Frage sehr unterschiedlich. Sicher gibt es nur wenige Geiger, die sich als Solisten mit einem Instrument unserer Tage zufrieden geben. Viel häufiger wird doch der Name eines berühmten italienischen Geigenbauers aus dem 18. Jahrhundert mit vermarktet. Falls der Zettel dann überhaupt echt ist, haben die meisten Instrumente aber vielfältige und den Klang gravierend verändernde Modernisierungen erfahren. Leider hat sich die Erkenntnis, dass nur eine ausgewogene Balance aller Details zu einer Annäherung des «authentischen» Klanges führen kann, noch nicht durchgesetzt.

Ich bin mir bewusst, dass ich mit der Bemerkung «authentischer Klang» – für viele schon ein Reizwort – etwas anspreche, was eigentlich so nebenbei nicht zu behandeln ist. Wie aber, so frage ich, soll sich der Restaurator anders verhalten, als immer wieder danach zu fragen? Nicht selten haben wir uns mit einem klanglichen Ergebnis abzufinden, an dem wir gern manipulieren möchten und gelegentlich auch könnten. Aber subjektive Erwartungen dürfen dabei nie die Massnahme bestimmen.

Ein Aspekt des «authentischen Klangs» ist die Frage der absoluten Tonhöhe. Sie führt uns zu den historischen Blasinstrumenten, die auch Rückschlüsse auf den Stimmton von Tasteninstrumenten ermöglichen.

Während der heutige Orchesterstimmton bereits eine Höhe erreicht, der gelegentlich auch moderne Instrumente nicht mehr Stand halten können, hat sich andererseits mit dem Hinweis verschiedener Ensemble, sie spielten im tiefen Kammerton A = 415 Hz, der Trugschluss verbreitet, 415 Hz sei der Stimmton des 18. Jahrhunderts gewesen. Dies wird nicht nur durch eine Stimmgabel Mozarts mit 421 Hz (nach freundlicher Mitteilung von Alfons Huber, Wien) widerlegt, sondern durch zahlreiche Originalinstrumente. Jeglicher heutiger Praxis und Auffassung widersprechend schreibt Andreas Streicher 1801 dazu: «Die Stimmgabel muss auf das richtigste mit den Blasinstrumenten, wie sie in dem Ort üblich sind, gleich stehen.

10 Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789, (Wiesbaden 1983) S. 6 u. 7.

11 Ebd. S. 8 ff.

Soll das Clavier einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer gestimmt werden, so stimme man es das erste Mal nur überhaupt im groben durch, weil es nach zwey bis dreymahligem Durchstimmen ganz rein werden kann.»[12]

Mit einem solchen Wunsch würde uns heute jeder Klavierstimmer die Freundschaft kündigen.

Da der Stimmer des Leipziger Gewandhauses verständlicherweise die Umstimmung eines Dulken-Flügel-Nachbaus der Firma Neubert auf A = 430 Hz abgelehnt hat, bin ich von zwei Leipziger Künstlerinnen um die Bereitstellung eines Flügels von Streicher in dieser Tonhöhe gebeten worden, da er gemeinsam mit einer Klarinette auf A = 430 Hz stehend gespielt werden soll. Die Klarinette ist ein Nachbau, den man sicher wie zahlreiche andere Holzblasinstrumente auf 415 Hz hätte modifizieren können.

Originaltreue bis ins Detail ist die einzige risikolose Voraussetzung denkmalpflegerischer Massnahmen. Dieser Satz ist mir als Orgeldenkmalpfleger im Auftrag der Institute für Denkmalpflege über Jahre zu einem Leitsatz geworden. Inzwischen bin ich aus den verschiedensten Gründen etwas risikobereiter geworden. Dies darf aber nicht dazu führen, mit dem originalen Befund leichtfertig umzugehen oder ihn nicht umfassend zu prüfen.

Mehrwöchigen Seminaren mit einem der bedeutendsten Holzblasinstrumenten-Restauratoren, Herrn Rainer Weber aus Bayerbach, habe ich es zu danken, mit diesem und zahlreichen anderen Problemen vertraut gemacht worden zu sein. Auch die Leipziger Sammlung besitzt u.a. Traversflöten, die die angesprochene Vielfalt der absoluten Tonhöhe belegen. Durch den seit dem 17. und 18. Jahrhundert konischen Bohrungsverlauf wird es möglich, das Instrument durch auswechselbare Mittelstücke verschiedener Länge dem jeweiligen Stimmton anzupassen. Dabei wurden bis zu fünf verschiedene Mittelstücke verwendet. Intonationskorrekturen werden dabei durch den Kork im Kopfstück vorgenommen. Ausführliche Anweisungen dazu gibt z.B. J. J. Quantz.

So erreichte unterschiedliche Stimmtonhöhen haben nach Messungen Webers z.B. folgende Werte erbracht:

- Traverso von Lot, Paris BNM
  Mit Mittelstück
  1 a' etwa 392 Hz
  2 a' « 400 Hz
  3 a' « 410 Hz
  4 a' « 415 Hz
  5 a' « 420 Hz

Am stärksten ausgespielt erscheint das Mittelstück 2 und 3. Das Instrument wurde also meistens von 400 bis 410 Hz verwendet.

- Traverso von F. G. A. Kirst (Privatbesitz, München)
  Mit Mittelstück
  1 a' etwa 435 Hz
  2 a' « 444 Hz
  3 a' « 450 Hz
  4 a' « 456 Hz

12 Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher, geborene Stein in Wien verfertiget werden*. Wien mit Albertischen Schriften, 1801, S. 30 ff.

Hier war das dritte Mittelstück weit stärker abgegriffen.[13] Bezüglich der Stimmungsart sind wir vermutlich in die Lage versetzt, das zu akzeptieren, was Friedemann Hellwig anlässlich des Internationalen Joseph Haydn Kongresses, Wien 1982, zum Temperatursystem bei Joseph Haydn abschliessend feststellt: «Aus dem Gesagten ist leicht zu schliessen, dass ein Temperatursystem in strenger Form nur für wenige Instrumententypen Gültigkeit haben kann, für die Mehrzahl der Musiker aber relativ bedeutungslos ist. Aus diesem Grund erscheint es vermessen für Haydn ein einziges richtiges System aufzustellen.»[14] Mir scheint, dies ist für Mozart nicht anders. Hellwig verweist auf Johann Ernst Hausers *Musikalisches Lexikon* aus dem Jahre 1828, in dem es heisst: «Viele Theoretiker schreiben und streiten, ob die gleichschwebende, oder die ungleichschwebende Temperatur die vorzügliche sei; wir wollen den Streit gut sein lassen und nur sagen, dass unsere Instrumente durchgängig ungleichschwebend gestimmt werden.»[15]

Abschliessend soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass dieser Beitrag keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, andererseits aber bei dem ausübenden Musiker etwas mehr Verständnis für die Aufgaben des Restaurators vermitteln möchte.

13 Rainer Weber, *Einblicke in die Restaurierung von Holzblasinstrumenten*, Tagungsbericht der Arbeitsgruppe Musikinstrumenten-Restauratoren in der Fachsektion Restauratoren beim Rat für Museumswesen. Herausgegeben von der Akademie für alte Musik, Berlin, 1984, S. 18 ff.

14 Friedemann Hellwig, *Zum Temperatursystem bei Joseph Haydn, in: Konferenzbericht Internationaler Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Seite 90.

15 Ebd.