

# LEOPOLD-MOZART-NACHRICHTEN

der Internationalen Leopold Mozart Gesellschaft e.V. (ILMG)

18/2019



## Trauer um Helmut Haug

In der diesjährigen Mitgliederversammlung der ILMG am 7. November wurde unseres am 21. Dezember 2018 im Alter von 95 Jahren verstorbenen Mitglieds Helmut Haug gedacht. Helmut Haug war bereits bei der Gründung der ILMG im Jahr 1992 dabei und zeigte für die Anliegen der Gesellschaft, so lange das seine Kräfte nur irgendwie zuließen, größtes Interesse. Im Jahr 2009 legte er als Band 6 der Reihe *Documenta Augustana Musica* eine Edition der drei Klaviertrios von Leopold Mozart (LMV XI:1-3) vor. Dass gerade diese Werke es waren, deren Herausgabe ihm am Herzen lag, verwundert nicht, war er doch schließlich sowohl ein weit über die Grenzen Augsburgs hinaus bekannter Pianist und Cembalist als auch Violin- und Violaspieler (kurzzeitig war

er Bratschist im Städtischen Orchester Augsburg). Doch damit ist nur erst ein Bruchteil seiner musikalischen Tätigkeiten angesprochen; nicht minder wichtig waren für ihn das Orgelspiel, die vielfältigen Aufgaben als Kirchenmusiker – die er etwa an der Dreifaltigkeitskirche in Göggingen 23 Jahre lang wahrnahm –, seine 35jährige Unterrichtstätigkeit am St. Anna-Gymnasium und die Leitung von Collegium musicum und Camerata musicale in hunderten von Konzerten. 18 Jahre lang war Helmut Haug erster, anschließend zweiter Vorsitzender der Augsburger Mozartgemeinde und wurde 2011, als die Mozartgemeinde in die Deutsche Mozart-Gesellschaft integriert wurde, deren Ehrenmitglied.

## Veranstaltungen im Leopold-Mozart-Jahr

Das umfangreiche offizielle Programm „LEO 300“ der Leopold-Mozart-Stadt Augsburg im Jubiläumsjahr 2019 und die Reaktionen auf dessen Veranstaltungen in den Medien können hier aus Platzgründen ebenso wenig im Einzelnen angeführt werden wie zahlreiche Rundfunksendungen zu Leopold Mozart im November 2019; über sonstige lokale Veranstaltungen hingegen sind wir meist nicht informiert worden. Einige auf Leopold Mozart bezogene Veranstaltungen seien jedoch erwähnt:

Im Rahmen der Rosetti-Festtage im Ries fand am 20. Juni um 19.30 Uhr in St. Jakob in Oettingen ein Konzert statt, dessen erste Hälfte Leopold Mozart gewidmet war. Es erklangen *Dixit Dominus* und *Magnificat* C-Dur (LMV III:1), die Litanei G-Dur (LMV II:G1) und das Offertorium *Beata es virgo Maria* C-Dur (LMV III:9). Die Ausführenden waren das Ensemble BeckerPsalter mit Sabrina Jehle und Christiane Zeman, Sopran, Julia Bencker und

Elisabeth Lottner, Alt, Marius Böttner und Christoph Teichner, Tenor, Florian Schmid und Robert Sturm, Bass, der Kammerchor der Universität Augsburg und das Ensemble Musica Obligata (auf historischen Instrumenten); die Leitung hatte Andreas Becker.

Der Gottesdienst am 14. Juli 2019 im Salzburger Dom wurde musikalisch vom Philharmonischen Chor Augsburg gestaltet; es erklangen die Messe LMV I:C2a und *Beata es Virgo Maria* LMV III:9 von Leopold Mozart und außerdem das *Ave verum* von W.A. Mozart. Martina Hellmann spielte Orgel; die Leitung lag in den Händen von Wolfgang Reiß.

Die Semestereröffnungsfeier des Leopold-Mozart-Zentrums der Universität Augsburg am 22. Oktober 2019 im Goldenen Saal im Rathaus Augsburg stand unter dem Motto „Die Seele der Musik - Leopold Mozart und die Zukunft“. Es wurden von Leopold Mozart der

erste Satz aus dem Klaviertrio A-Dur LMV XI:3, Nr. 1, 2 und 22 aus dem Nannerl-Notenbuch (zumindest Nr. 1 und 2 dürften von Leopold Mozart stammen) und die Violinduos/Beispiele aus der *Violinschule* gespielt; außerdem erklangen Werke von Béla Bartók und Chick Corea. Konzeption und Ausführung lagen in den Händen von Studierenden und Lehrenden des Masterstudienganges Musikvermittlung/Konzertpädagogik und der Klavier- und Streicherklassen des LMZ; die Leitung hatte Prof. Dr. Johannes Hoyer.

Vom 14. bis 16. November 2019 fand an der Universität Mozarteum in Salzburg ein „Symposium Leopold Mozart. Ein Mann von vielen Witz und Klugheit“ statt. Im Konzert am 14. November erklangen die *Neue Lambacher Sinfonie* (LMV VII:G16), die *Litanei Es-Dur* (LMV II:Es1), die vierte der *Sonate sei per Chiesa e da Camera* (LMV XII:4) und die *Musikalische Schlittenfahrt* (LMV VIII:8); es sangen und spielten Heidi Baumgartner und Serafina Starke, Sopran, Delia Bacher und Alicia Grünwald, Mezzosopran, Konstantin Igl, Tenor, Gian Bhogai, Bass, der Kammerchor des Privatgymnasiums Borromäum

gemeinsam mit einem Auswahlchor von Studierenden des Departments für Musikpädagogik der Universität Mozarteum Salzburg und das Jugendsinfonieorchester Salzburg unter Leitung von Norbert Brandauer. An den beiden folgenden Tagen waren Vorträge von Rainald Becker, Anja Morgenstern, Karina Zybina, Erich Broy, Sarah Haslinger/Julia Hinterberger/Thomas Hochradner, Ulrich Leisinger, Agnes Amminger, Bernadeta Czapruga, Tassilo Erhardt, Peter M. Krakauer/Monika Oebelsberger, Michaela Schwarzbauer, Andreas Heye, Alexandra Türk-Espitalier, Nieves Pascual León, Johanna Bartz und Ulrich Mahlert zu hören.

Am 10. Dezember 2019 veranstaltet die Haydn-Gesellschaft Wien im Haus der Industrie (1030 Wien, Schwarzenbergplatz 4) ein Konzert, in dem von Leopold Mozart die *Musikalische Schlittenfahrt* (LMV VIII:8), die *Sinfonia burlesca* (VII:G2) und *Die Bauernhochzeit* (VIII:6) und außerdem Werke von Joseph und Johann Michael Haydn erklingen. Es spielen Mitglieder des Concilium musicum Wien.

### Neu erschienene Literatur zu Leopold Mozart

Bernhard Graf: *Mozarts vergessene Vorfahren. Eine Künstlerfamilie aus Augsburg und Schwaben*. München: Allitera Verlag 2019, 176 Seiten.

Pünktlich zum 300. Geburtstag des Vizekapellmeisters Leopold Mozart (1719–1787) und zum 300. Todestag des Barockbaumeisters Hans Georg Mozart (1647–1719) erscheint ein großformatiger, fast 200 Seiten umfassender, aufwändig gestalteter Bildband, der die Lebenswege der schwäbischen Vorfahren von Wolfgang Amadé Mozart in Bild und Text nachzeichnet. Nach einem Geleitwort des Mozartexperten und Spezialisten für historische Tasteninstrumente Christoph Hammer gibt der Kunsthistoriker und bekannte Buchautor und Dokumentarfilmer Bernhard Graf zunächst einen kurzen Überblick über die Filmgeschichte zum Thema „Mozart“. Er stellt fest, dass ausschließlich Wolfgang Amadé im Mittelpunkt des filmischen Interesses stand, unser Bild der Mozarts also wesentlich durch Filme geprägt ist, in denen die schwäbischen Vorfahren und Verwandten keine Beachtung fanden. Nach Meinung des Autors bedürfen sie jedoch wegen der prägenden Bedeutung ihres Wirkens

für das kommende Musikgenie einer besonderen Würdigung. Mit den als Regisseur und Drehbuchautor für das Bayerische Fernsehen produzierten Dokumentarfilmen „Eingetaucht in die Ewigkeit. Augsburg – die bayerische Mozartstadt“ (2011) und „Mozart – die wahre Geschichte“ (2012) und mit diesem Bildband gelingt es Bernhard Graf, die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Leser auf die eigenständigen handwerklichen und künstlerischen Leistungen der Vorfahren Wolfgang Amadés zu lenken. Über 200 teils ganzseitige farbige Abbildungen schmücken den Prachtband (Personenporträts, Urkunden, Gemälde, Landschaften, Klöster, Kirchen und Schlösser der Region). Eingebunden sind Szenenfotos aus den beiden Filmen. Bernhard Graf stellt äußerst fundiert und detailgenau mit vielen aus intensiven Studien gewonnenen Fakten und Daten, chronologisch geordnet, Bauern, Maurer, Baumeister, Bildhauer, Buchbindermeister, Musiker sowie weitere Mitglieder der Familie Mozart und ihr persönliches Umfeld vor. Er ordnet sie in zeitgeschichtliche und politische Zusammenhänge ein. Sein elfseitiges Literaturverzeichnis verrät den ausgewiesenen

Kunsthistoriker und Kenner wichtiger aktueller musikwissenschaftlicher Mozartliteratur. Interessierten wie Sachkundigen bietet die Publikation reichlich Bildmaterial zum Verweilen, Betrachten und gründlich recherchierte, informative Texte zum Wirken der Mozartfamilie und zu ihren herausragenden Leistungen in Schwaben und der Reichsstadt Augsburg. (Rezension von Rudolf-Dieter Kraemer)

Julika Jahnke (Hrsg.): *Leopold! 300 Jahre Leopold Mozart: Jubiläumsmagazin der Deutschen Mozart-Gesellschaft*, hrsg. von der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V., Augsburg [2019], 36 Seiten.

Michael Lemster: *Die Mozarts. Geschichte einer Familie*. München/Salzburg: Benevento-Verlag 2019, 383 Seiten.

Silke Leopold: *Leopold Mozart. „Ein Mann von vielen Witz und Klugheit“. Eine Biografie*. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Berlin: J.B. Metzler Verlag 2019, 280 Seiten.

In der Augsburger Allgemeinen vom 19.09.2019 schrieb Stefan Dosch zu dieser Biografie:

**„Leopold Mozart, das ist doch der Ehrgeizling, der seinen genialen Sohn streng unter der Fuchtel halten wollte ... [...]**

Ihm hat die Nachwelt keine Kränze geflochten. [...] Muss man also überhaupt umfangreicher an Leopold Mozart erinnern, wie das jetzt im Jahr seines 300. Geburtstags geschieht? Man sollte, denn dieser Mann ist es wert. [...] An einer fachkundig-breitenwirksamen Darstellung [...] hat es gefehlt. Die liegt nun vor [...] und] entwirft vor allem das farbige Bild einer Person von eigenem Wert. Den unter anderem komponierenden Leopold mit Wolfgang Amadé, der sich genuin als Komponist versteht, zu vergleichen: Das, wird Silke Leopold nicht müde zu betonen, heißt Äpfel mit Birnen zu vergleichen. [...] Leopold komponiert um die Mitte des Jahrhunderts in einem musikgeschichtlichen Moment, in dem die Gleichzeitigkeit des Vielfältigen vorherrscht. Er kennt die geläufigen Standards, und vor allem weiß er, für wen und welche Gelegenheit er schreibt. Wenn er für Instrumentalbesetzung komponiert, ist das meist Unterhaltungsmusik. Anders bei kirchlichen Anlässen, hier ist Leopolds Palette deutlich breiter, hier kann der stilistische Bogen innerhalb eines Werks von alten Stilen bis zu neueren Tendenzen reichen.

Doch [...] er versteht sich nicht allein als Komponist. Seine intellektuellen Interessen greifen in verschiedenste Richtungen aus [...]. 1756, als die Violinschule [...] erscheint, wird Wolfgang geboren. Rasch erkennt Leopold das Talent des Kindes. Wie aber darauf reagieren? Mit Reisen: Seinen Kindern [...] will der Vater nach dem adeligen Vorbild ein Grand-Tour-Bildungserlebnis ermöglichen. Zugleich spekuliert er auf das Bekanntwerden in potenziellen Auftraggeber-Kreisen. Unter diesen Aspekten ist die große, drei Jahre dauernde Europa-Reise, zu der die komplette Familie 1763 aufbricht, keineswegs eine Zirkustour, wie die Nachwelt dem Vater oftmals vorwerfen zu müssen meinte [...]. Leopolds seitenlange Brief-Ermahnungen [an den 1778 ohne Vater nach Paris reisenden Sohn] verdunkeln bis heute das Bild des Vaters. Und doch, schreibt Silke Leopold, hatte der Lebensereignere nicht unrecht – kehrt der Sohn von seiner Reise doch mit Schulden in Höhe von drei Jahresgehältern Leopolds zurück. Vollends zerrüttet sich die Beziehung, als Wolfgang nach Wien geht und Constanze Weber heiratet [...]. Auch das trübt, vor allem aus der Perspektive der Wolfgang-Biografik, bis heute unseren Eindruck von Leopold. Doch allein mit diesem Blickwinkel wird man dem Mann, der „weltmännisch und kultiviert gewesen war, der die Welt bereist und bei Kaisern und Königen zu Gast gewesen war“ (Silke Leopold), nicht gerecht, wie diese Biografie eindrücklich korrigierend darzulegen vermag.“

Anja Morgenstern (Hrsg.) unter Mitarbeit von Gabriele Ramsauer und Johanna Senigl (englische Übersetzung Elizabeth Mortimer): *Leopold Mozart. Musiker, Manager, Mensch = musician, manager, man. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung der Stiftung Mozarteum Salzburg im Mozart-Wohnhaus 5. April 2019 - 9. Februar 2020*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg: Anton Pustet Verlag [2019], 207 Seiten.

Dieter Riesenberger unter Mitwirkung von Gisela Riesenberger: *Leopold Mozart (1719-1787)*. Bremen: Donat-Verlag 2019, 362 Seiten.

Anja-Rosa Thöming: *Ein Blick auf Leopold Mozarts geistliche Werke*; in: *Musica sacra* 5 (2019), S. 248-251.

# Leopold Mozart – Vater, Lehrer, Autoritätsperson<sup>1</sup>

Josef Mančal

Mozart ist Rechtfertigung und Grund zugleich, über Leopold Mozart als „Vater, Lehrer, Autoritätsperson“ zu reden. Aber es ist noch mehr als nur der Grund: Es ist gleichzeitig damit auch der beabsichtigte Punkt festgelegt, von dem aus wir Leopold Mozart wahrgenommen haben und ihn jetzt wahrnehmen. Mit „Vater“, „Lehrer“ und „Autoritätsperson“ legen wir folglich das genauer fest, was wir an ihm sehen wollen oder sollen, und schaffen dadurch das Bild einschließlich seiner Perspektive, von der aus wir ihn als was und wie sehen und ihn, obwohl von uns geschaffen, als historisch tatsächlich glauben.

Drei Schwerpunkte haben meine Überlegungen:

Zum einen das Problem eines angemessenen, weil durch Quellen gesicherten Zugangs zu Leopold Mozart. Für diesen Zugang ziehen wir neben zeitgenössischen Dokumenten die Korrespondenz<sup>2</sup> heran – hier besonders die Reisebriefe als die wichtigste Quellengattung. Den zweiten Schwerpunkt soll die 1756 erstmals erschienene *Violinschule*<sup>3</sup> bilden. Diese näm-

- - -

<sup>1</sup> Im Rahmen einer Ringvorlesung zum Thema „Mozart“ an der Universität Salzburg aus Anlass des Mozartjahres 2006 erhielt der Verf. Gelegenheit, am 19. Oktober 2005 seine Überlegungen zu dem vorgeschlagenen Thema „Leopold Mozart – Vater, Lehrer, Autoritätsperson“ darzulegen. Der Text ist in Originalfassung und wird hier erstmals veröffentlicht. Frau Prof. Dr. M. Danckwardt danke ich für das freundliche Entgegenkommen, den Vortrag zu publizieren.

<sup>2</sup> Für eine weitere Beschäftigung werden die Briefe aus der Ausgabe von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch (Hrsg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Kassel u.a. 1962f. herangezogen und hinter dem Zitat in Kurzform mit „(B/D [Brief-Nr.]“ angegeben. Dokumente werden u.a. nach der Ausgabe von Otto Erich Deutsch (Hrsg.): *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (NMA, Serie X, Werkgruppe 34). Kassel u.a. 1961, in folgender Kurzform angegeben: (DD [Seite]). Die im Original unterstrichenen Stellen werden *kursiv* wiedergegeben. Vgl. die online-Edition der eigenen Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg unter:

<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?>

<sup>3</sup> Die erste Auflage erschien 1756 in Augsburg unter dem Titel *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Belege hieraus werden mit „V“ und dann mit Abschnittüberschrift bzw. Seitenangabe zitiert.

lich sah der berühmte Autor und Unternehmer Leopold Mozart als so repräsentativ für sich selbst an, dass er sich mit ihr sogar zweimal in einem Gemälde verewigen ließ: Das früher entstandene Ölbild wird Pietro Antonio Lorenzoni zugeschrieben, das andere mit Familie stammt von Johann Nepomuk della Croce. Anders noch 1756 beim Titelblatt der *Violinschule*: Hier galt die Bildbotschaft dem Komponisten Leopold Mozart.

Den dritten Schwerpunkt bilden die Reisen, weil sie – als die vielleicht wichtigste Organisationsmöglichkeit der väterlichen Ausbildung und effizienteste Möglichkeit ihrer wirtschaftlichen Sicherung – in konzentrierter Form einzelne der vorher genannten Aspekte exemplarisch vertiefen.

Doch bevor ich dazu komme, soll zu Beginn an einem einzigen, ganz einfachen Beispiel skizziert werden, wie leicht oder schwer es bei Mozart ist – je nach Vorkenntnis und Perspektive des Betrachters –, mit vermeintlich so eindeutigen Bezeichnungen wie „Vater“ und, damit eingeschlossen, „Familie“ umzugehen.

Abgesehen von der biologischen bzw. rechtlichen Tatsache als solcher zeigt sich dabei, dass unser allgemeines Wissen von „Familie“ und „Vater“ als Abbild staatlich-gesellschaftlicher Ungleichheit für konkrete, sicher achtsam zu behandelnde Textquellen nicht ganz ausreicht.

Kurz zur Situation: Während der Reise von Mozart und seiner Mutter nach Paris war diese 1778 in der französischen Metropole gestorben. Nur wenige Tage, nachdem Leopold Mozart die Nachricht von ihrem Tod erhalten hatte, bemerkte er dazu – noch unmittelbar von diesem schmerzhaften Verlust erschüttert – an den gleichgesinnten Brixener Fürstbischof Ignaz Joseph Graf Spaur Folgendes: „Eine Familie musste zerrissen werden, die nicht als Eltern und Kinder, sondern als Freunde zusammen lebten“ (B/D 472). Mit anderen Worten: Die Familie war für Leopold Mozart – weswegen er die Gegensätzlichkeit eigens hervorhob – keineswegs eine Familie im gewohnten und zeittypischen Sinn mit Über- und Unterordnung, sondern es bestimmte sich das innerfamiliäre Verhältnis – also auch das zwischen Vater und Sohn bzw. Tochter – durch Freundschaft. Der Briefempfänger damals, Graf Spaur, erhielt von Leopold Mozart zu dieser Aussage keine weitere Erläuterung; für

uns heute aber fällt damit, bildlich gesprochen, unerwartet und blitzartig Licht in eine ansonsten dunkel-geheimnisvolle Welt. Es ist tatsächlich eine ganz andere Welt, die der damals gewohnten genauso wie unserer Erwartung und unserem Wissen widerspricht, aber, allein mit dem Begriff der Freundschaft, den Schlüssel für den Zugang zu ihr bereit hält.

Dieser Begriff beinhaltet eine visionäre Welt des 18. Jahrhunderts, die zur Realität der bestehenden absolutistischen Herrschaftsverhältnisse besonders im Alten Reich im Widerspruch stand, weil in ihr die trennenden Grenzen des Standes, der Konfession und der „nationalen“ Verschiedenheit aufgehoben waren. Dieser Begriff steht zugleich für eine dennoch wirkliche Welt, weil sie individuell verwirklicht und erfahren werden konnte, was der Katholik Leopold Mozart nicht nur 1754 mit dem protestantischen Fabeldichter Christian Fürchtegott Gellert und 1755 mit dem ebenfalls protestantischen Buchhändler Johann Jakob Lotter d.J. in die Tat umsetzte, sondern vor allem mit – seinem Sohn Wolfgang. Diese Welt beruhte auf dem steten Bemühen um sie, auf gewollter und bewusster Freiwilligkeit und Gleichheit, mit dem Ziel, im anderen Menschen sich selbst als Mensch erkennen zu können. Freundschaft, in der von Leopold Mozart begierig gelesenen deutschen Literatur der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts kulthaft gefeiert, war so betrachtet die lebende Kritik an den bestehenden Machtstrukturen. Damit hatte sie eine eminent individuelle und zugleich indirekt gesellschaftlich-politische Funktion.

Bei Leopold Mozarts Auffassung von Familie lassen sich, soweit wir heute auf Grund der Quellensituation überhaupt eine Aussage machen können, sogar autobiografische Sachverhalte als Hintergrund vermuten. Zwar erfahren wir von ihm zu seiner eigenen Augsburger Handwerkerfamilie sehr wenig, aber durchweg Eindeutiges. Zu seinem 1736 verstorbenen Vater schwieg er sich – soweit bekannt – zeit lebens aus, zu seiner Mutter bemerkte er 1755 in einem Brief an seinen Augsburger Freund Johann Jakob Lotter: „daß sie sehr wenig Vernunft hat, ist [...] Leyder nur allzuwahr, und wenn sie halt noch 1000mal meine Mutter ist“ (B/D 14). Gut zwei Jahrzehnte später forderte er Wolfgang, der gerade in Augsburg weilte, in einem Brief auf, er solle zwischen ihm und seinen Brüdern vergleichen: „du [d.i. Wolfgang, Verf.] weist das ich an das Nachdenken und *Überlegen* gewohnt bin, sonst würde ich meine Sachen niemals so weit gebracht haben,

da ich niemand hatte, der mir rathen konnte, und ich von jugend auf niemand völlig mich anvertraute, bis ich nicht sichere Proben hatte. Sehe nur meine Brüder und mich an, und du wirst die folgen meines Überlegens und Nachdenkens mit Händen greiffen, wenn du den Unterschied zwischen uns bedenkest“ (B/D 444). So etwas, um den Standort des Verfassers zu bestimmen, kann nur jemand schreiben, der auch innerhalb der eigenen Familie wegen seiner geistigen Überlegenheit nicht nur ein Außenseiter ist, sondern der sich auch noch dessen deutlich bewusst ist und deswegen dies dementsprechend formulieren kann – und dann tatsächlich so handelt. Gegenüber seiner Mutter müsse er (Leopold Mozart) wegen deren Dummheit – wortwörtlich – mit „List“ und „Kriegsstratagema“ (B/D 6) operieren, wie er ebenfalls Lotter brieflich mitteilte. Derart strategisch ausgerichtet, wie für Leopold Mozart sein Verhältnis allgemein zu anderen nicht durch schlichtes Misstrauen, sondern durch ein auf „Nachdenken und *Überlegen*“ beruhendes, d.h. reflexives Vertrauen geprägt war, war es auch im gegenteiligen Falle, hier konkret zu seiner Mutter.

Nach diesem einleitenden Beispiel möchte ich nun bei dem ersten Schwerpunkt die bisherigen Überlegungen zu einem Zugang zu Leopold Mozart deshalb etwas vertiefen, weil keineswegs nur einzelne neue Forschungsergebnisse, sondern vor allem auch Voraussetzungen für ihre Gewinnung von Interesse sind.

Aus diesem Grund ist auf drei einzelne Unterpunkte etwas näher einzugehen, nämlich erstens auf Mozart als Zugang zu Leopold Mozart, zweitens auf die zumeist vorausgesetzte Bildhaftigkeit von „Mozart“ und drittens auf die Briefe als die herausragende Textquellengattung, die häufig genug als unmittelbarer Beleg für die Richtigkeit von Aussagen in Anspruch genommen werden.

Ist „Mozart“ – genauer: eine historisch entstandene Vorstellung von Mozart – der Ausgangspunkt für die Wahrnehmung von Leopold Mozart, dann hat dieser zwangsläufig eine mögliche Eigenständigkeit schon verloren, bevor er sie überhaupt erlangt haben konnte.

Ist aber nicht diese rückblickende und nachträgliche Sichtweise allein für sich schon historisch und methodisch fragwürdig? Es hilft uns weiter, wenn wir nach aussagekräftigen Dokumenten zu einem Leopold Mozart vor Anfang 1761 fragen. Warum gerade diese zeitliche Grenze? Weil Leopold Mozart erstmals zu diesem Zeitpunkt im Notenbuch seiner Tochter

Nannerl die Lernfortschritte des vierjährigen Wolfgang, teilweise mit Angabe des Datums und der Zeitdauer, dokumentierte. – Nur: Welcher Vater dokumentierte denn schon im 18. Jahrhundert überhaupt außergewöhnliche Fähigkeiten seiner Kinder? Und setzt Dokumentation nicht schon voraus, dass das, was dokumentiert wird, zuvor nicht nur als etwas Außergewöhnliches erkannt, sondern auch in einen zeitlichen Zusammenhang eingeordnet sein musste? Und ist Dokumentation als solche nicht die Absicht, ein als außergewöhnlich bewertetes Ereignis, einen als außergewöhnlich bewerteten Vorgang oder Sachverhalt für später aufbewahren zu wollen – und ist damit Indiz für ein historisches Bewusstsein? Was aber konnte denn so außergewöhnlich sein wie die erkannten, vielleicht sogar wieder erkannten Fähigkeiten selbst?

In dieser Zeit muss sich jene Begebenheit ereignet haben, von der der befreundete Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner aus später Erinnerung (1792) berichtete. Er und Leopold Mozart seien nach Hause gegangen und hätten „den vierjährigen Wolfgängerl in der Beschäftigung mit der Feder“ angetroffen. Mozart hatte, mit der Handhabung von Feder und Tinte noch nicht vertraut und Tintenflecke verwischend, nach eigener Bekundung mit der Komposition eines Klavierkonzertes begonnen. Nach Schachtners Schilderung nahm der Vater das Blatt weg „und zeigte mir ein Geschmire von Noten, die meistens über ausgewischte dintendolken geschrieben waren [...]. wir lachten anfänglich über dieses scheinbare galimatias, aber der Papa fieng hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die Composition an, er hieng lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blate, endlich fielen zwei Thränen [...]. Sehen sie, h: schachtner, sagte [er], wie alles richtig und regelmässig gesetzt ist [...]“? (B/D 1210)

Ein solch frühes „Erkennen“ der Fähigkeiten könnte ebenfalls einen autobiografischen Sachverhalt als Hintergrund haben, könnte ein Wieder-Erkennen sein. Ebenfalls als Vierjähriger hatte Leopold Mozart nämlich ungewöhnlicherweise schon die Schule besucht und war mehrmals im September 1724 auf der Schulbühne des Augsburger Jesuitenkollegs St. Salvator gestanden. Ungeklärt ist, ob es die Jesuiten mit ihrem ausgeprägten Elitebewusstsein gewesen waren, die bei dem Sohn Leopold ihres Mieters Mozart eine offenkundig ungewöhnliche Begabung entdeckt hatten, oder ob

es etwa sein promovierter Taufpate war, der Augsburger Stiftsherr Dr. Johann Georg Grabherr – wie viele einfache Handwerkersöhne des 18. Jahrhunderts hatten denn schon einen Taufpaten mit einem derartig hohen sozialen, weil dem reichsstädtischen Adel gleich gestellten Status?

Wenn auch für den Augenblick dieser Hinweis auf eine Schul- und Theaterpremiere Leopold Mozarts im Alter von vier Jahren als Erklärung für die Wahrnehmungsmöglichkeit von Außergewöhnlichem überhaupt noch recht dürftig scheinen mag, lässt sich dann vielleicht etwas anderes bei Leopold Mozart als mögliche Voraussetzung für ein solches Wissen um die Außergewöhnlichkeit und um die Fähigkeiten in einer Zeit ausmachen, in der diese außergewöhnlichen Fähigkeiten allein schon deswegen noch keine Rolle spielen konnten, weil es Wolfgang noch nicht gab? Um Sie mit dieser Frage nicht zu sehr und zu lange auf die Folter zu spannen, lassen Sie mich sie mit Ja beantworten.

Nun lässt sich die bereits aufgenommene Spur unserer Wahrnehmung von „Mozart“ noch etwas weiter durch die vielleicht noch viel verblüffendere Frage verfolgen, worüber wir denn sprechen, wenn wir über „Mozart“ sprechen. Ist nicht das, was heute mit „Mozart“ bezeichnet wird, Zwischenergebnis eines vielschichtigen historischen Prozesses? Ist das Bild von „Mozart“ also selbst ebenso historisch bedingt wie etwa das des Genies? Wie aber müssen beispielsweise gesellschafts-, religions-, kultur- und zivilisationsgeschichtliche Bedingungen beschaffen sein, damit Menschen, nicht nur im Falle Mozarts, andere Menschen etwa als Genies, gleichsam als Götter, ansehen? Sprechen wir, wenn wir über „Mozart“, also „Wolfgang Amadeus Mozart“, sprechen, wirklich nur von ihm oder vielleicht nicht doch auch über etwas ganz anderes? Und könnte möglicherweise bereits die Tatsache, dass „Amadeus“ in den ersten zehn Lebensjahren immer nur deutsch „Gottlieb“ und nicht lateinisch „Amadeus“ hieß, ein Fingerzeig darauf sein, dass wir, wenn wir über „Mozart“ sprechen, nicht von ihm sprechen? – „Gottlieb“, deutschsprachig und unterstrichen, finden wir in der eigenhändigen Mitteilung Leopold Mozarts vom 9. Februar 1756 an seinen Augsburger Freund Lotter, „Gottlieb“ sehen wir später in gedruckter und publizierter Form, bei der Bildlegende des Pariser Kupferstiches von 1764 ebenso wie bei den Widmungen bzw.

Titelblättern der ersten Kompositionen Mozarts („op. I“ bis „op. IV“, KV 6-15 und KV 26-31) oder in Zeitungsanzeigen.

Überraschenderweise werden wir feststellen, dass wir, wenn wir von „Mozart“ sprechen, eben nicht nur von „Mozart“, sondern in Wahrheit auch über eine Vorstellung von Mozart mit einer bald 250jährigen Entwicklungsgeschichte sprechen. Diese Einsicht mit anderen Worten: Wir sprechen also im Grunde über Bilder, über unser Bild von „Mozart“ – um damit auf den zweiten meiner drei Unterpunkte zu sprechen zu kommen. Wer einen Teil der Mozartbiografie mit der Frage konfrontiert, ob und welche Funktion Leopold Mozart für dieses Bild Mozarts hat, wird entdecken können, dass der Vater bisweilen als negative Folie gut taugt, um darauf Mozart umso deutlicher positiv hervorzuheben zu können. Etwa gegenteilige historische Tatsachen tun dann weder einem Bild von Mozart noch einem sehr viel blässeren von Leopold Mozart Abbruch, weil zunächst nichts mächtiger ist als ein Bild. Bilder sind es, die auch Forschung steuern, und zwar in Gestalt des Erkenntnisinteresses, das einer jeden Forschung und damit jeder Sicht auf das Quellenmaterial vorausgesetzt ist. Und bekanntlich kann man vorderhand nur das sehen, was man zuvor schon kennt.

Nimmt man den Ansatz ernst, Leopold Mozart als etwas Eigenständiges anzunehmen, dann ändert sich auch die Fragestellung für Untersuchungen an den Quellenbeständen, etwa jenen des Salzburger Landesarchivs. Von Interesse ist auch der Zeitraum vor 1756.

Während beispielsweise ein Gesuch Leopold Mozarts um Besoldungsnachzahlung in der Zeit der Sedisvakanz 1771 bekannt war, blieben zwei Gesuche vor 1756 im Salzburger Landesarchiv bis vor wenigen Jahren unbeachtet. Kurz nach dem Tod des jeweiligen Fürsterzbischofs 1744 und 1747, also während der Sedisvakanz, lag dem dann regierenden Domkapitel ein Gesuch Leopold Mozarts vor. Nach seinem Verweis von der Universität 1739 hatte er Salzburg nicht verlassen müssen, sondern fand eine Anstellung als Kammerdiener bei dem Domherren und Konsistorialpräsidenten Johann Baptist Graf Thurn-Valsassina und Taxis, der familiär eng mit Augsburg – und damit landsmannschaftlich mit Leopold Mozart – verbunden war: Die Mutter Maria Claudia Gräfin Fugger zu Nordendorf entstammte einer Seitenlinie der geadelten Augsburger Kaufmannsfamilie der Fugger; die Eheschließung der Eltern fand in Augsburg statt.

Als Kammerdiener des Grafen Thurn-Valsassina und Taxis erhielt Leopold Mozart 1743 eine unbesoldete Violinistenstelle bei der Hofkapelle und suchte nach dem Tod des Fürsterzbischofs Leopold Anton Freiherr von Firmian beim Domkapitel erfolgreich um eine Festanstellung mit Besoldung nach. Der Nachfolger, Jakob Ernst Graf Liechtenstein, widersprach dann gut drei Wochen nach seinem Amtsantritt im Juli 1745 die Festanstellung. Wiederrum kurz nach dessen Tod 1747 fragte Leopold Mozart abermals beim Domkapitel wegen einer Festanstellung nach. Im zweiten Gesuch jedoch ging es ihm keineswegs nur darum, sondern er bat außerdem noch um den Ausgleich jenes finanziellen Schadens, der ihm durch die Entlassung entstanden war. Selbst diese – auch als indirekte Kritik des Antragstellers zu verstehende und wohl auch so verstandene – Schadensersatzforderung wurde vom Domkapitel befriedigt und damit die fürsterzbischöfliche Entscheidung Liechtensteins revidiert. Als dann Leopold Mozart mit einem gleichzeitig oder wenig später gestellten, heute verschollenen Gesuch das regierende Domkapitel um Heiraterlaubnis mit Anna Maria Walburga Pertl bat, wurde ihm dies am 7. Juli 1747 – dieses Mal den Gepflogenheiten gemäß – mit dem Vermerk „An den künftigen Herrn anzuweisen“ (nicht in: B/D; DD) abgelehnt.

Auffallend dabei ist, dass für Leopold Mozart erst dann günstigere Zeiten anbrachen, als zwei Salzburger Domherren Fürsterzbischof von Salzburg wurden, die auch im Augsburger Domkapitel vertreten waren: Der erste war Andreas Jakob Graf Dietrichstein, der seit 1734 Mitglied des Augsburger Domkapitels war, der zweite Siegmund Christoph Graf Schrattenbach, der bereits seit 1716 dem Augsburger Domkapitel angehörte und der deshalb sogar noch Leopold Mozarts Onkel Hans Georg als Werkmeister dieses Domkapitels gekannt haben konnte. Günstigere Zeiten hieß: Fürsterzbischof Graf Dietrichstein beließ es bei der zweiten Festanstellung des Salzburger Domkapitels und genehmigte die sicher mit einem ebenfalls verschollenen Gesuch nochmals beantragte Heirat Leopold Mozarts.

Fürsterzbischof Schrattenbach war, wenn man allein die Handhabung der jahrelangen Urlaube während der Reisen der Familie Mozart betrachtet, sicher der großzügigste Landesherr und Förderer. Bei den Reisen hatte Leopold Mozart stets die gewährten Zeiten überschritten, so dass ihm immer wieder die Besoldungs-

streichung angedroht oder, wie dann 1771, auch tatsächlich angeordnet wurde. Nach dem Tod von Fürsterzbischof Schrattenbach wandte sich Leopold Mozart wiederum an das Domkapitel, um sich mit Erfolg den finanziellen Schaden, den er durch den „gnädigsten Entschluß“ des Fürsterzbischofs erlitten hatte, durch die Regierung ersetzen zu lassen. – Von „Zufall“ wird man bei dieser geradezu methodischen und stets erfolgreichen Vorgehensweise nicht mehr sprechen können. De facto ließ Leopold Mozart fürsterzbischöfliche Entscheidungen zu seinen Ungunsten durch das Domkapitel zu seinen Gunsten revidieren. – Die Frage, ob und welche Mitglieder des Salzburger Domkapitels zu einem als möglich anzunehmenden Netzwerk Leopold Mozarts gehörten, ist noch nicht vollständig zu beantworten. Sicher zählte etwa der aus Schwaben gebürtige, hochgebildete Ferdinand Christoph Truchseß von Waldburg-Zeil-Wurzach als bedeutender Förderer der Mozarts dazu, der ebenfalls, wie der Schwabe Anton Willibald Graf von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee, Mitglied des Augsburger Domkapitels war.

Wenden wir uns nun beim dritten Unterpunkt zunächst den Briefen als jener Gattung von Textquellen zu, die in Qualität und Quantität die wohl wichtigste für uns heute ist. Es ist dabei sinnvoll, die vor allem während der zahlreichen Reisen geschriebene und manchmal fast tagebuch- bzw. zeitungartig angelegte Korrespondenz Leopold Mozarts nach Adressaten und damit auch nach der zugrunde liegenden Informationssteuerung zu gliedern.

Allgemein lässt sich beobachten, dass keiner der einzelnen Korrespondenzbereiche komplett erhalten ist, wobei jene Briefe noch am vollständigsten aufbewahrt wurden, die während der verschiedenen Reisen geschrieben wurden. Der Grund dafür ist einfach: Leopold Mozart wollte ihre Aufbewahrung und ließ sie teilweise sogar eigens kopieren.

Zum einen haben wir die teilweise erhaltene Geschäftskorrespondenz, vor allem mit protestantischen Musikverlegern und Musikalienhändlern wie Johann Jakob Lotter in Augsburg, Johann Ulrich Haffner in Nürnberg und Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in Leipzig.

Zum anderen haben wir den umfangreichen Briefwechsel mit Bekannten, Freunden, Verwandten und Familienangehörigen, dessen Informationswert durch verschiedene Faktoren der Informationsauswahl und der Textgestal-

tung sehr komplex ist. Aus diesem Grund soll er nun genauer betrachtet werden.

Wichtigster Adressat der Jahre 1762 bis 1769 war der befreundete Salzburger Handelsherr Johann Lorenz Hagenauer, der nicht nur Vermieter seiner Wohnung in der Getreidegasse, Reisekreditgeber und Finanzberater, sondern überdies sowohl durch seine ältere Schwester Maria Ursula als auch durch seine Schwägerin Martha Theresia Weiser verwandtschaftlich mit Augsburg verbunden war. Hagenauer ist sicher eines der wichtigsten Mitglieder von Leopold Mozarts Netzwerk in Salzburg.

Nur in Ausnahmefällen, dann, wenn die Briefe von 1766 bis 1769 den seltenen Sperrvermerk „Für Sie allein“ (z.B. B/D 112, 119, 125) trugen, war der Adressat wirklich der Adressat. Leopold Mozart hatte die Hagenauer-Korrespondenz von vornherein als ein halböffentliches Nachrichtenmedium mit einer entsprechenden Informationsauswahl konzipiert und zur Weitergabe in Salzburg bestimmt. Gleiches gilt, wenigstens teilweise, auch für die Briefe während der drei Italienreisen von 1769 bis 1773, wobei sich hier ausdrücklich zur Weitergabe bestimmte Briefe nachweisen lassen, in denen die Informationen so gezielt gefälscht wurden (B/D 282), dass sie sowohl die tatsächlichen Sachverhalte als auch noch deren Fälschungscharakter geheim hielten.

Der Bereich der halböffentlichen Korrespondenz lässt sich in der Tradition der handgeschriebenen Zeitung sehen, was Leopold Mozart übrigens später (1785) gleichsam bestätigt bekam und dies so kommentierte: „Daß ich einen guten Zeitungschreiber hätte machen können, das mag wohl seyn: allein ich finde es nicht schwer für einen Mann, der die Welt gesehen hat, die Welt kennt und solche studiert hat, und aber dann, wenns ins Publikum hinausgeht, auch Zeit hat mit Nachdenken zu schreiben“ (B/D 897).

Doch es war bei den Briefen keineswegs nur ein journalistischer Unterhaltungs- und Nachrichtenwert, der die Informationsauswahl für ein breiteres Salzburger Lesepublikum bestimmte, sondern ein manchmal auch fast propagandistisch anmutender Aufklärungswert, besonders dann, wenn es um die Vorstellung des Wunders, anfangs der beiden Kinder, dann Wolfgangs, ging. Am wirksamsten aus psychologischer und publizistischer Sicht war dieses „Wunder“ im Spiegel der Reaktion des Publikums darzustellen: Sie wurde stets mit den Worten „Erstaunen“, „Verwunderung“, „Be-



wunderung“, Bezauberung, Unbegreiflichkeit, Unglaublichkeit, Unerklärlichkeit usw. beschrieben. Ab 1762 stellte Leopold Mozart den der Öffentlichkeit zu vermittelnden Sachverhalt systematisch mit diesen Wortfeldern dar, was sowohl den instrumentalen Umgang mit Sprache als auch die damit verbundene Absicht der psychologischen Steuerung des Lesepublikums anzeigt.

Neben der planmäßigen Informationsauswahl sowie der durchdachten und präzisen Handhabung von Sprache lassen sich auch verschiedene Techniken der Dokumentation und besonders der Geheimhaltung beobachten. Sie zeigen, dass sich Leopold Mozart des Wertes von Informationen sehr wohl bewusst war. Briefe hatten für ihn einen dokumentarischen Wert, wie die oftmalige Aufforderung in den Jahren von 1762 bis 1773 (vgl. B/D 53, 149, 157) sowohl an Hagenauer als auch an seine Frau, seine Briefe aufzubewahren, zeigt. Diese Beobachtungen sowie die Tatsache, dass Leopold Mozart seine Briefe an Hagenauer eigens für sich kopieren ließ, führen zu einer Überlegung, die im ersten Augenblick recht außergewöhnlich ist. Sollte etwa das, was schon vorhin festgestellt wurde, auch hier gültig sein, dass nämlich nicht ein Ereignis als solches das Besondere ist, sondern nur dessen Dokumentation, dessen mediale Aufbewahrung, die es zu etwas Besonderem macht, während das Ereignis selbst schon längst Vergangenheit ist? Mit anderen Worten: Leopold Mozart stellte sich selbst in Wahrheit, u.a. mit den Briefen, ganz bewusst historische Quellen zur Geschichte Mozarts her. Er hätte sie sogar selbst nutzen können, wenn er seinen 1767 erwogenen Plan einer Biografie Wolfgangs in die Tat umgesetzt hätte. – Wie sähe heute wohl Mozartforschung ohne die umfangreiche Korrespondenz aus, deren Überlieferung wesentlich und zu allererst Leopold Mozart zu verdanken ist?

Im Wissen um den Informationswert behandelte Leopold Mozart ebenso sorgfältig die Reiseunterlagen, die er für den Wiederholungsfall etwa zu Planungs- und Organisationszwecken sowie zur Kostenkalkulation aufbewahrte. Dazu gehörten Landkarten und Stadtpläne genauso wie Rechnungsunterlagen, etwa zu Beförderungs-, Übernachtungs- und Essenspreisen, oder ein handgeschriebener Organisationsplan Friedrich Melchior von Grimms für die Verteilung von Konzertkarten in Paris oder die bei Reisen angefertigten und später wieder genutzten „Lista aller unserer [...] bekannten“ (B/D 378). Die während der Westeuropareise

von 1763 bis 1766 angelegte Liste der Pariser „Bekanntten“ – unter ihnen nicht nur von Grimm, sondern auch, mit Denis Diderot und Jean Lerond d’Alembert, die beiden führenden Köpfe des Enzyklopädistenkreises – fand nachweislich bei der Parisreise 1777 bis 1779 des Sohnes wieder Verwendung. Es handelt sich dabei um die in der Briefausgabe von Wilhelm Bauer und Otto Erich Deutsch so genannten „Reisenotizen“, die Namenslisten mit Funktionsbezeichnung der von Leopold Mozart kontaktierten Personen sind. Da diese Bekanntschaften, vorbereitet durch Empfehlungsschreiben, erst während der Reisen vor Ort gezielt hergestellt wurden und so einen wesentlichen Teil der strategischen Organisationsleistung bei der Herstellung von Netzwerken ausmachten – der „Arbeit“ (B/D 420), wie Leopold Mozart es formulierte –, waren diese Listen nichts anderes als die absichtliche Aufzeichnung der Mitgliedernamen des eigenen Netzwerks.

Nachdem wir bei der Mehrzahl der Briefe wegen der beabsichtigten medialen Wirkung bereits mit einer gezielten Informationsauswahl zu rechnen haben, kommt mit der Selbst- und Fremdzensur ein anderer Faktor hinzu, der nachweisbar zu einer weiteren Einschränkung des Informationsflusses geführt hat.

Wie Bücher und sonstige Publikationen unterlagen auch Briefe im Rahmen der obrigkeitlichen Meinungs- und Gesinnungskontrolle dem dazu geschaffenen Instrument, der Bücher- und Postzensur. Dieser Fremdzensur ließ sich u.a. dadurch begegnen, dass der Autor bzw. Briefschreiber zuvor – als Strategie der Konfliktvermeidung – sich selbst zensierte, indem er etwa kritische Inhalte verschleierte oder verschwieg. So stellte Leopold Mozart brisante Inhalte gezielt anders dar oder verschwieg sie, wobei er jedoch des Öfteren klar machte, „man kann nicht alles der Feder anvertrauen, was man gerne schreiben möchte“ (B/D 75). Damit lüftete er den Schleier der Geheimhaltung wenigstens so weit, dass er den Hinweis auf die Existenz weiterer und brisanter Informationen überhaupt gab. An anderen Stellen aber unterblieb selbst dieser Hinweis, wie wir es etwa von seinen Briefen 1785 aus Wien an seine Tochter wissen, als er in die Freimaurerloge *Zur Wohltätigkeit* aufgenommen worden war und dies mit keiner Silbe erwähnte.

Eine fast einzigartige Ausnahme von dieser Selbstzensur stellt 1765, also knapp ein Vierteljahrhundert vor der Französischen Revolution, ein Brief aus London nach Salzburg dar, in

dem sich Leopold Mozart direkt politisch äußerte, offenkundig angeregt durch die politischen Verhältnisse in England, dem damals politisch fortschrittlichsten Land Europas. Hören wir zuerst Leopold Mozart selbst: „[...] das ist hier [d.i. England] gut, daß das Volk und soviel 1000 ehrliche Leute, die das Brod in dem Schweis ihres Angesichts gewinnen, und die eigentlich den Staat ausmachen und den ganzen Zusammenhang der bürgerlichen Welt erhalten, nicht gezwungen sind wegen etlich 100. = = = die ihre Lebenszeit in Überfluss = = = zu bringen, zu schmachten, und zu leiden, sondern sie haben die Freyheit vorstellungen zu machen, und haben den Weeg die Wahrheit zu entdecken, und die Enderung aut bonis aut malis zu erzwingen“ (B/D 98).

Vielleicht sogar zum ersten Mal überhaupt, auf jeden Fall äußerst früh, haben wir mit diesen Zeilen eine wenn auch knappe Analyse des zentralen sozialen Phänomens der Armut. In der bestehenden Ordnung war der Herrscher der Staat und von „Gottes Gnaden“; in ihr waren menschliches Leid und Armut als von Gott gegeben erklärt. Dieses System, so Leopold Mozart, beruhe in Wahrheit aber auf nichts anderem als auf wirtschaftlicher Ausbeutung einer Mehrheit durch eine Minderheit, und zwar – säkularisierend biblisch formuliert – einer im „Schweis ihres Angesichts“ arbeitenden, aber ohnmächtigen Mehrheit durch eine auf deren Kosten im Überfluss lebende, aber mächtige Minderheit. Da Leid und Armut ihre Ursache in der Ausbeutung von Menschen durch Menschen haben, lässt sich folglich diese Ursache auch, notfalls mit Gewalt, beheben. Direkter, deutlicher und massiver konnte Kritik nicht mehr sein. Aber es war noch weit mehr: Damit rief Leopold Mozart mehr oder minder unverhohlen zur Beseitigung des gesamten absolutistischen Herrschaftssystems in Mitteleuropa auf.

Dieser Brief mit seinem brisanten Inhalt war auf dem Kontinent von unbefugter Hand geöffnet worden, was ihm der Adressat Hagenauer postwendend mitteilte.

Drittens haben wir den Teil einer wirklich familieninternen Korrespondenz, der während der Reise von Mozart und seiner Mutter nach Paris entstanden ist. Erkennbar ist dies daran, dass Leopold Mozart, der in Salzburg zurückgeblieben war und nun brieflich z.T. in Geheimschrift (vgl. B/D, 149, 184) versuchen musste, dieses Reiseunternehmen – in einem durchaus wörtlichen Sinne – zu steuern, taktische und strategische Ratschläge und Ein-

schätzungen zu Vorgehensweisen und Abläufen gab und sich zu Finanzierung, Planung, Organisation und Management, zu Aufbau und Nutzung von Netzwerken eingehend äußerte. Solche „Betriebsgeheimnisse“ konnten niemals für einen Dritten bestimmt gewesen sein. Doch diese Steuerung ging über die Reiseorganisation hinaus und betraf, keineswegs unwesentlich, auch Mozart selbst, so dass selbst bei eigenen Familienmitgliedern Vorbehalte gegenüber Leopold Mozart angebracht sind.

Bei dem zweiten Schwerpunkt geht es darum, einen Zugang zu Leopold Mozart zu einem Zeitpunkt zu erhalten, an dem wir eine Eigenständigkeit annehmen können. In das Zentrum der Überlegungen möchte ich ein im Geburtsjahr Wolfgangs in Augsburg erschienenes Werk stellen, nämlich den nur in der ersten Auflage so bezeichneten *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Es ist eine Publikation, die man mit ihren Übersetzungen, und zwar mit ihrer holländischen 1765, mit ihrer französischen 1770 und ihrer russischen 1804, durchaus als europäisches Standardwerk bezeichnen kann, dem bis heute Anerkennung und Aufmerksamkeit gezollt wird.

Die *Violinschule*, wie ich sie kurz bezeichnen will, verdankte ihre Entstehung zahlreichen Aufzeichnungen Leopold Mozarts, die dieser während seiner anscheinend doch recht umfangreichen privaten Lehrtätigkeit bis 1754 angefertigt hatte. Aber erst dank einer Anregung, die er im ersten Heft der Fachzeitschrift *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* erhalten hatte, dachte er – zumindest seinem eigenen, an die Öffentlichkeit gerichteten Bekunden nach – an eine Drucklegung. Der Herausgeber der *Beyträge*, Friedrich Wilhelm Marpurg, forderte darin auf, nach der Publikation der großen Lehrwerke für Klavier von Carl Philipp Emanuel Bach und für Flöte von Johann Joachim Quantz nun endlich eines für die Violine zu veröffentlichen.

Bewusst schränkte Leopold Mozart nach eigener Aussage den Stoff im Hinblick auf zwei Zielgruppen ein, und zwar auf lernende Anfänger und auf ihre Lehrer. Beide Funktionen lassen sich bei dem prinzipiell autodidaktischen Ansatz der *Violinschule* ohnehin nicht strikt trennen, weil der autodidaktisch lernende Schüler sich selbst als sein eigener Lehrer beobachten, Fehler erkennen und diese korrigieren können muss.

Der Verkaufspreis des im Eigenverlag hergestellten Werkes war vergleichsweise günstig gestaltet, und zwar deshalb, weil das Werk –

sicher auch wieder mit autobiografischem Hintergrund – auch eine grundlegende soziale Dimension hatte: „Mit einem Buche, welches den Käufer ein bischen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beyzuschaffen, als der Dürftige, welcher nicht im Stande ist auf lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der größten Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Handen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?“ (*V Vorbericht*)

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die *Violinschule* eingehend vorzustellen, obwohl sie es wegen der Klarheit der methodischen Ordnung der Lehrinhalte ebenso verdienen würde wie wegen der systematisch angelegten und mit profunder pädagogischer Erfahrung verbundenen Didaktik. Dem eigentlichen praktischen Lehrwerk, das mit der tatsächlichen Aufnahme des Geigenbogens erst im vierten von insgesamt zwölf Hauptstücken beginnt, ist eine eigene musikalische Propädeutik vorangestellt, die etwa Instrumenten- und Notenkunde, Takt- und Haltungslehre, ein knappes Erklärungswörterbuch musikalischer Fachausdrücke und eine skizzierte Musikgeschichte enthält. Allein diese Einteilung lässt zweierlei erkennen, was wir an anderer Stelle, etwa beim Musikinstrumentenbau, wieder finden werden: Die bisherige Praxis allein, ohne ein vorausgesetztes „gründliches“, d.h. begründetes, wissenschaftliches Wissen, ist genauso defizitär wie ein theoretisches Wissen ohne Praxis und damit ohne jeden Wirklichkeitsbezug.

Wenden wir uns zunächst der Titelseite zu, die mit *Versuch einer gründlichen Violinschule* einen einsprachig deutschen Titel aufweist – aus der konfessionell geprägten Sichtweise der Zeitgenossen wohl, wie etwa bei Vornamen mit den konfessionellen Präferenzen auch, ein Signal, dass es sich um einen protestantischen Autor handeln müsse. Selbst der Protestant Lotter d.J. verwendete als größter Verleger katholischer Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts im süddeutschen Raum wegen der durchweg katholisch zweisprachigen Absatzgebiete für seine Verlagskataloge stets eine zweisprachige, lateinisch-deutsche Betitelung: *Libri Musici: Oder: Verzeichniß derer Musicalischen Bücher*.

Leopold Mozart bestand auf der deutschen Sprache und übte damit Kritik am Lateinischen einerseits als Wissenschaftssprache, anderer-

seits als konfessionell geprägte Sprache des katholischen Südens. Der lateinsprachig ausgebildete Leopold Mozart hatte mit der deutschen Sprache bei der Textabfassung große Schwierigkeiten und nahm sich als Vorbild für die Textgestaltung vor allem die in Leipzig 1748 erschienene *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst* von Johann Christoph Gottsched, zog aber auch andere Literatur zu Rate, wie etwa das 1741 in Berlin erschienene Deutsch-Lateinische Wörterbuch von Johann Leonhard Frisch. Dass die bei Protestanten vorhandene Sprachkompetenz im Deutschen auch bei Lotter gefragt war, machte Leopold Mozart unmissverständlich klar: „finden sie etwas zu *verbessern*, so sind sie *Patron*, denn ich bin noch lange kein *Held* in der *schreibart*“ (B/D 3). Soweit wir Leopold Mozarts Briefen an Lotter entnehmen können – die für sich besehen ein einzigartiges Zeugnis für die Buchproduktion im 18. Jahrhundert sind –, muss ihm jede Seite, jede Fußnote von Gottscheds *Deutscher Sprachkunst* bei allen Überlegungen zu Deklinations- und Konjugationsfragen sowie Schreibweisen modellhaft präsent gewesen sein. An einem Beispiel, an dem eines einzigen Buchstabens, lassen sich diese sprachlichen Schwierigkeiten und Leopold Mozarts Bemühen um eine Lösung zeigen.

Lotter hatte vereinbarungsgemäß das Manuskript korrigiert und einen Druckbogen zur Durchsicht an den Autor zurückgesandt, der sich zustimmend zur Korrektur äußerte: „Mir gefällt sehr wohl, daß sie [d.i. Lotter] mir mein *derer* in *deren* abgeändert haben: denn mir gefiehl es selbst nicht; Gottsched hat mich verführet, da er in p.[agina] 254. in allen Geschlechtern *derer* angibt“ (B/D 4). Die Korrektur dieses einen einzigen Buchstabens „r“ in „n“ durch Lotter fiel Leopold Mozart bei der Durchsicht einer ganzen Korrekturfahne nicht nur als solche auf, sondern er konnte, mit der lateinischen Seitenbezeichnung „pagina 254“, auch sogleich die Begründung für seine Schreibweise angeben. Doch es war nicht nur die rationale Begründung, die ihm offensichtlich wieder gegenwärtig wurde, sondern auch sein eigenes emotionales Unbehagen dabei, das ihm nun als eingestandener Mangel seiner eigenen Vorgehensweise bewusst wurde. Obwohl ihm die Gottsched'sche Form selbst nicht zugesagt hatte, akzeptierte er sie in diesem Fall trotzdem als Regel, verlor aber mit ihrer ungeprüften Übernahme und mechanischen Anwendung seinen eigenen Maßstab: „Gottsched hat mich verführet“.

Wie weit Leopold Mozart allerdings bei seiner scheinbaren Anpassung an den protestantischen Sprachgebrauch eines Gottsched zu gehen bereit war, zeigte seine Handhabung des Wortes „Unterschied“: „Nun weis ich, daß Gottsched allemal schreibt: *Unterscheid*. Ich weis aber auch, daß *Unterschied* recht ist“ (B/D 12). Obwohl er also – syntaktisch herausgestellt – „wusste“, dass Gottscheds „Unterscheid“ „falsch“ war, wollte er es trotzdem verwenden. Als er jedoch bei der Durchsicht des Korrekturbogens entdeckte, dass er das für ihn richtige „Unterschied“ verwendet hatte, beließ er es aus dem systematischen Grund der Einheitlichkeit dabei: „Ich würde aber *Unterscheid* corrigirt haben, wenn ich nicht im ersten Bogen, den ich in Händen habe p.[agina] 3 l.[inea] 13 schon *Unterschied* gesetzt hätte. Ich ließ also *Unterschied* stehen wegen der Gleichheit der Schreibart“ (B/D 12). Der „Zufall“ verhinderte die von Leopold Mozart beabsichtigte Verwendung der von ihm als falsch angesehenen Gottsched’schen Schreibweise „Unterscheid“, die er wider besseres Wissen aus offenbar taktischen Gründen sprachlicher Anpassung übernommen hätte: Sprache, so ist schon 1756 erkennbar, war damit ein taktisches Instrument mit strategischer Funktion. Mehr noch: Eine Textgestaltung, die sogar noch bei einem einzelnen Buchstaben den Grund angeben kann, warum dieser und kein anderer an dieser Stelle zu stehen hat, ist letztlich als „wissenschaftlich“ zu bezeichnen. Dass die Textgestaltung Anerkennung fand, bestätigte ihm schon 1757 Marpurg in seiner Rezension der *Violinschule* mit den Worten, sie sei in einem „reinen deutschen Vortrage“ (DD 12) abgefasst.

Doch dieses Prinzip wissenschaftlicher Gestaltung bleibt für Leopold Mozart keineswegs nur auf die geordnete Zusammenstellung von Wörtern beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf die von Tönen: „Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allem aber ungeachtet ein gelehrter Componist heissen will?“ (V 108 Anm. c)

Doch damit noch nicht genug: Leopold Mozart rechtfertigte in der *Violinschule* selbst deren Veröffentlichung mit dem vom Protestant Marpurg festgestellten Mangel, zitierte den protestantischen Satiriker Gottfried Wilhelm Rabener an herausgehobener Stelle, am Ende der Vorrede, und wandte sich mit einem öffentlich gemachten Vorschlag für ein neues

Forschungsprojekt an den Protestanten Johann Lorenz Mizler und dessen *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*. Da die bisherige handwerkliche Produktion von Violinen immer von der Erfahrung eines Einzelnen abhängig sei und deswegen auch bei verschiedenen Instrumenten zu stets ungleichen Ergebnissen führe, schlage er, Leopold Mozart, vor, die Teile einer Violine und deren optimale Verhältnisse zueinander als ein – wortwörtlich – „System“ (V 8) anzusehen und zu untersuchen. Dann sollten Mathematiker ein erfahrungsunabhängiges Modell einer „Ideal“-Violine konstruieren, das dann die wissenschaftlich fundierte Grundlage einer damit steuerbaren und gleichsam normierten Instrumentenherstellung durch die Handwerker sein werde.

Gehen wir einen Schritt weiter: Auch wenn eine so hergestellte Violine einer rein handwerklich gebauten Violine äußerlich sehr ähnlich sähe und deshalb wie eine einfache Nachahmung erschiene, so lägen doch Welten dazwischen. Die Optik täuscht. Die planende und konstruierende Vernunft, die die wirkliche Nachahmung durch die Schaffung des Modells gewährleisten würde, wäre nicht am Äußeren zu ersehen, sondern nur am gleichen Ton verschiedener Instrumente zu hören.

Deshalb kritisierte Leopold Mozart auch konsequent den äußerlichen Aufwand beim zeitgenössischen Instrumentenbau: „Am äussersten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohlgearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folgt, daß auch die Violin, wer sollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äußerlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schätzt, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnisses beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraußte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschätzt; und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüppte Perücke jene Verdienste, die

manchen – – – zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen“ (V 5).

Geige und Geigenbau stehen für Leopold Mozart aber letztlich nur exemplarisch für das in allen Lebensbereichen anzutreffende Prinzip „des allgemeinen Betrugs des äusserlichen Scheins“. Seine Kritik betraf die vermeintlichen Vertreter der Wissenschaften ebenso wie die der Gesellschaft.

Deshalb durchzieht Leopold Mozarts Forderung nach „Vernunft“ die gesamte *Violinschule* und tritt terminologisch allenthalben auf: Es geht um den „vernünftigen Componisten“ (V 110, 136, 146), den „vernünftiger Lehrmeister“ (V 40, 56), den „vernünftigen Solospieler“ (V *Vorbericht*), den „vernünftigen Vortrag“ bzw. die „vernünftige Abspielung“ (V 52, 105, 107, 122, 135, 264), den „vernünftigen Gebrauch“, die „vernünftige Unterweisung“ und die „vernünftige Wahl“ (V 122). Vom „vernünftigen“ Spieler fordert er nicht nur, dass er kompositorische Mängel erkennen kann, sondern sie vor allem auch eigenschöpferisch beseitigen können muss und eine Komposition als Ganzes in ihrem Affektgehalt verstehen kann, den er aber zuerst bei sich selbst herstellen können muss, wenn er ihn bei anderen durch sein Spiel herstellen will: Gleiches gilt auch für den „vernünftigen Komponisten“.

Was bei Leopold Mozart an der Trennung von alter handwerklicher und künftiger wissenschaftlich organisierter Produktion deutlich wird, ist das Bewusstsein von einer zu Ende gehenden und dem Anbruch einer neuen Ära, ist das historische Bewusstsein von eigener Teilhabe an und möglicher Mitgestaltung von einer Epochenwende. Nur wenige Jahre vor dem ersten Erscheinen der *Violinschule* hatte dies 1751 der französische Philosoph d’Alembert zum Gegenstand seiner *Einleitung zur Enzyklopädie* gemacht und auf die epochemachenden Auswirkungen hingewiesen.

So exemplarisch, wie die „Ideal“-Violine, der „vernünftige“ Spieler und der „vernünftige“ Komponist universal gedachte Gegenstände für die Demonstration von Vernunft waren, lässt sich auch Leopold Mozarts Violinschulenabschnitt *Versuch einer kurzen Geschichte der Musik* für die Geschichte allgemein ansehen. „Gott hat dem ersten Menschen gleich nach der Erschaffung alle Gelegenheit an die Hand gegeben, die vortreffliche Wissenschaft der Musik zu erfinden“ (V 13). Mit „dem ersten Menschen“ war die unmittelbare Einwirkung Gottes in die Geschichte beendet, und mit der göttlichen Erfindungsgabe begann die nun vom

Menschen gestaltete Geschichte. Der Mensch war also nicht Objekt einer, sondern Subjekt seiner eigenen Geschichte. Er war der Schöpfer seiner eigenen geschichtlichen Wirklichkeit, wodurch Geschichte Schöpfungsgeschichte ist. Das entscheidende Prinzip des stufenförmig gesehenen Fortschritts war die Möglichkeit des Menschen, Neues zu erfinden: Wie ein roter Faden durchzieht dies Leopold Mozarts neuartige Geschichte; die schöpferische Phantasie ist für ihn das einzig strukturierende Kriterium. Die für dieses Neue verwendeten Formulierungen – wie „die Musik in ein ganz anderes Licht“ (V 16) setzen – gehören bezeichnenderweise der aufklärerischen Lichtmetaphorik an. Diese Geschichte ist „mit langsamen Schritten durch viele Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit empor gestiegen“ (V 23); ihr utopisches Ziel ist die „Vollkommenheit“ selbst. Die schöpferische Arbeit der Vernunft bewirkt die Veränderung des Geschichtsverlaufs, und nur diese ist wahre geschichtliche Veränderung, die mit dem zwar gegenwärtigen, aber zukunftsbezogenen Maßstab der Vollkommenheit messbar ist.

Der Rückgriff auf die mythische Vergangenheit Griechenlands eröffnete den Blick in die Zukunft: „Zu jener Zeit [...] wurden die gelehrten Leute vergöttert. [...] Vielleicht haben die Poeten der künftigen Jahrhunderte Stoff genug unsere heutigen Virtuosen als Götter zu besingen? Denn es scheint wirklich als wenn die alten Zeiten wieder kommen möchten. Man pflegt (wie man sagt) dermal schon an vielen Orten, die Gelehrten und Künstler, mit lauter Bravo fast zu vergöttern, ohne sie mit einer andern gebührenden und nachdrücklichen Belohnung zu beehren. Allein, dergleichen magerer Lobeserhebungen sollten den Herrn Virtuosen auch eine Natur der Götter einflößen, und ihre Leiber verklären, damit sie von himmlischen Einbildungen leben könnten, und nimmer einer zeitlichen Nothwendigkeit bedürften“ (V 15 Anm. gg).

Diese Sprechweise vom „Göttlichen“ war säkularisierend und beinhaltete nicht nur einen massiv sozialkritischen und damit indirekt politischen Aspekt, sondern, trotz aller Ironie, zwei entscheidende, später für Leopold Mozarts öffentliches Bild von Mozart ausschlaggebende Grundgedanken: „Götter“ sind Menschen, und Menschen machen Menschen zu „Göttern“. Auch das für die Herstellung menschlicher Göttlichkeit notwendige Instrumentarium ist angegeben, nämlich Anerkennung („Bravo“ und „Lobeserhebungen“). Da-

mit allein aber konnte es nicht sein Bewenden haben: Mit der „Göttlichkeit“ kam gleichzeitig Armut zum Vorschein; die Realität hatte die Vision zerstörerisch eingeholt. Dies – ansonsten wäre die Kritik sinnlos – konnte und musste verändert werden: Die Vision sollte mit der Gestaltungsmöglichkeit von Realität nun selbst Realität werden.

Damit möchte ich zum dritten Schwerpunkt, den Reisen als Möglichkeit von Ausbildung und vor allem von öffentlicher Anerkennung, kommen.

Auch wenn die Reisen zunächst nach der – etwa durch Inserate oder den Pariser Kupferstich von 1764 belegbaren – Absicht Leopold Mozarts der Vorstellung von Wolfgang als Virtuosen dienen sollten, so hatten sie bereits bei der Westeuropareise den Zweck, Wolfgang als Komponisten zu fördern und, durch die Drucklegung und Veröffentlichung der ersten Werke („op. I“ bis „op. IV“, KV 6-15 und KV 26-31) im Eigenverlag nachweisbar, auch entsprechend darzustellen. Letzteres galt dann auch für die Parisreise 1777: „Sich als einen Componisten der Welt bekannt zu machen, must du in Paris, Wienn, oder in Italien seyn. du bist itzt am nächsten bey Paris“ (B/D 429). „*Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von grossem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adl Leute von Genie mit der grössten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit, – da siehet man eine schöne Lebensarth, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer Teutschen Cavalliers und Damen, und da machst du dich in französische Sprache vest. [...] Mache dir Ruhm und Geld in Paris*“ (B/D 422).

Die Ziele freilich waren vorgegeben: Es waren die produktiven europäischen Musikzentren, die es – bis 1781 – mit der Westeuropa- und dann Parisreise sowie drei Wien- und Italienreisen zu erreichen galt. Damit betraf allein schon die Planung nicht beliebige ausgewählte, sondern im Voraus klar festgelegte Orte, an denen sich Leopold Mozarts Zielsetzungen verwirklichen ließen.

Bereits 1764 war es Leopold Mozart klar, „daß mein Mädln eine der geschicktesten Spilerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur 12. Jahre hat, und daß mein Bub, Kurz zu sagen, alles in diesem seinen 8. jährigen Alter weis, was man von einem Manne von 40. Jahren fordern kann. mit kurzem: wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie [d.i. Hagenauer] selbst, alle in Salzburg wissen nichts davon: denn die Sache ist nun ganz etwas anders“

(B/D 89), oder, ebenso deutlich: „Mit einem Worte; was er [d.i. Wolfgang] gewust, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er ietzt weis. Es übersteiget alle Einbildungskraft“ (B/D 88).

Bei den Reisen ging es um den zu fördernden Lernprozess, wie Leopold Mozart schon 1766 erklärt hatte, da es ihn „[...] reitzen würde, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. jeder augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verlohren. und wenn ich jemahls gewust habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weis ich es itzt. Sie [d.i. Hagenauer] wissen daß meine Kinder zur arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung daß eines das andre verhindert sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes gebäude über den Haufen fallen; die gewohnheit ist eine eyserne *Pfoad*. und sie wissen auch selbst wie viel meine Kinder, sonderlich der Wolfganglerl zu lernen hat“ (B/D 112).

Bei der Parisreise 1777 konnte dieses Lernziel als erreicht gelten. Es war inhaltlich das Ziel der Beherrschung der nur in den jeweiligen Ländern erlernbaren, weil auch an deren Sprache gebundenen Eigenheiten der Musik. Diese Beherrschung erwies sich nicht nur in der Möglichkeit der Nachahmung des durch Reisen kennen gelernten „Nationalgeschmacks“, sondern auch aller kompositorischen Gattungen, wie Mozart seinem Vater mitteilte: „denn ich [d.i. Wolfgang] kann so ziemlich, wie sie [d.i. Leopold Mozart] wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen [!] und nachahmen“ (B/D 419), was der Vater postwendend bestätigte: „[...] du selbst /: wie ich :/ bist überzeugt, daß du alle Compositionsarten nachzuahmen im Stande bist“ (B/D 425). Auch an anderer Stelle bestätigte Leopold Mozart dies: „höre, bevor du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. ich kenne dich, du kannst alles nach ahmen“ (B/D 448). Nur ein einziges Mal in Hunderten von Briefen kommt eines der möglichen Ziele zum Vorschein: „Mit der *opera* wirst du dich wohl nach *dem Geschmak der franzosen richten*. [...] das die Franzosen ihren gusto noch nicht ganz geändert haben, höre nicht gern: allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geschehen, denn es ist keine kleine sache eine ganze Nation umzuschmelzen“ (B/D 446). Den musikalischen Geschmack einer ganzen Nation „umzuschmelzen“ und damit, gleichsam verborgen hinter dem geheimnisvollen Schleier musikalischer Alchemie, eine neue Epoche in der Geschichte

einzuleiten, ist eine Leistung, die wahrhaft „Ruhm und Ehre in der Welt“ macht.

Es war eine Leistung, deren Ergebnis öffentlich wahrnehmbar sein sollte und deswegen zunächst auch von Leopold Mozart durch verschiedene Medien – vor allem Zeitungen, aber auch den Pariser Kupferstich – wahrnehmbar gemacht wurde. Solches im Voraus gegebene Wissen konnte den Leser oder Betrachter dann das wirklich wahrnehmen lassen, was er beabsichtigt wahrnehmen sollte. Mit anderen Worten: Es musste Leopold Mozart nicht nur klar gewesen sein, dass sich die Wahrnehmung steuern lässt, sondern auch, wie dies zu bewerkstelligen ist.

Deshalb erwartete Leopold Mozart bereits zu Beginn der Westeuropareise mediengerechte und damit publizistisch verwertbare Höhepunkte: „Wir wollen uns beyde befeissen, [...] Gelegenheit zu geben, daß zu Zeiten etwas in den Zeitungen gelesen wird“ (B/D 62). Den Auftakt dazu bildete Augsburg. Zur öffentlichkeitswirksamen Vorbereitung der Reise diente ein höchstwahrscheinlich von Leopold Mozart selbst verfasster Artikel mit einem angeblich von Wien abgeschickten Brief, der in einem in ganz Mitteleuropa verbreiteten Aufklärungsblatt *Augspurgischer Intelligenz-Zettel* drei Wochen vor Reisebeginn veröffentlicht wurde.

Der Leser wurde – psychologisch geschickt – zu einem aus erster Hand informierten und zugleich erstinformierten Zeugen einer Sensation gemacht und nun mit den entsprechenden Worten gezielt vorbereitet, um sich ein Bild machen zu können. Sie betraf die „2 Bewundernswerthen Kindern, deren ihr Vater ein sehr berühmter Virtuos und besonders geschickter und glücklicher Componist ist“: „Ich bin vielleicht der erste, der Ihnen von einer Neuigkeit Nachricht zu geben die Ehre hat, die bald in ganz Deutschland und vielleicht auch in entfernten Ländern ein Gegenstand der größten Bewunderung seyn wird? Es sind die 2 Kinder des berühmten Mozart, Vice-Capellmeister in Salzburg. Stellen Sie sich einmal ein Mädgen von 11 Jahren vor, das die schwersten Sonaten und Concert der größten Meister auf dem Clavessin oder Flügel auf das Deutlichste, mit einer kaum glaublichen Leichtigkeit fertigt und nach dem besten Geschmack wegspielt. Das muß schon viele in eine Verwunderung sezen. – Nun wird man aber in ein gänzliches Erstaunen gebracht, wenn man einen Knaben von 6 Jahren bey einem Flügel sitzen sieht und nicht nur selben Sonaten, Trio, Concerten nicht etwa tändeln, sondern mannhaft wegspielen

höret, sondern wenn man ihn höret bald Cantabile, bald mit Accorden ganze Stunden aus seinem Kopfe phantasieren und die besten Gedanken nach dem heutigen Geschmake hervor bringen, ja Sinfonien, Arien und Recitativen bey grossen Academien von Blat weg accompagnieren. – Sagen Sie mir, übersteigt dies nicht alle Einbildungs-Kraft? – Und dennoch ist es pure Wahrheit!“ (DD 22) Wahrscheinlich noch von Augsburg aus erfolgte die Meldung der Konzerte der „2. Bewundernswerthen Kinder“ in der Salzburger *Europäischen Zeitung* (DD 24), die nach Leopold Mozarts brieflicher Mitteilung fast ausschließlich von Protestanten besucht worden waren.

Die Realität übersteigt die Phantasie, so dass die „Verwunderung“ nicht mehr verwundert. Die Leistung war nur dann wirklich „Wunder“, wenn sie als solche auch öffentlich erschien, und sie war es nur so lange, wie sie erschien: Dies musste Leopold Mozart ebenfalls bewusst gewesen sein. Die als „Wunder“ öffentlich wahrnehmbare Realität beruhte damit auf seiner Einsicht in eine Herstellungsbedingung dieses Wunders, die nämlich, dass man gewöhnlicherweise die Leistung zum Alter in Bezug setzt.

Das, was vordergründig so unerklärlich und unbegreiflich war, war also das Verhältnis zwischen dem Alter Wolfgangs und der „normalen“ Erfahrung und Erwartungshaltung. Die vom Vater beim Publikum beobachtete Wirkung des Alters Wolfgangs und zunächst auch noch Nannerls wurde schon ab 1764 als „Kinder solchen Alters“ publizistisch ausgewertet, etwa durch Inserate: Damit war die Instrumentalisierung der Ungewöhnlichkeit des Alter-Leistungs-Verhältnisses als optisch sichtbares „Wunder“ vollzogen. Leopold Mozart musste sich schon 1766 auch dessen bewusst gewesen sein, dass das, was als „Wunder“ wahrgenommen und anerkannt wurde, von der zum Maßstab gemachten „normalen“ Erfahrung eines „normalen“ Alter-Leistungs-Verhältnisses abhängig war. Das Problem bestand also nicht in der Leistung selbst, sondern im Verhältnis von Alter und Leistung. Deshalb war das Alter die Bedingung für die Steuerung eines zeitlich kalkulierbaren und damit instrumentalisierten „Wunders“, wie Leopold Mozart schon 1766 mit der Bemerkung, dass „jetzt noch die Zeit [sc. sei], wo die Jugend der Kinder alles in Verwunderung setzet“ (B/D 111), ebenso klar beschrieb wie dann 1768: „sollte ich vielleicht in Salz[urg] sitzen [...] den Wolfgang: groß werden [...] lassen, [...] bis der Wolf: in die

Jahre und denjenigen Wachstum kommt, die seinen Verdiensten die Verwunderung entziehen?“(B/D 132)

Mit dem Faktor Alter aber wurde 1768 die mediale Nutzung des „Wunders“ ein Problem der Zeit: „es kommt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu seyn“ (B/D 135). Ein solches „Wunder Gottes“, das ausschließlich durch bloße menschliche Erfahrung und Erwartungshaltung, durch den mit ihr wahrnehmbaren Horizont und durch menschliche Anerkennung Wirklichkeit war, musste wahrlich und konnte nur ein höchst menschliches und dann auch herstellbares „Wunder Gottes“ sein.

Während Anfang Februar 1764 „Gott täglich neue Wunder an diesem Kinde wirket“ (B/D 80), war bereits am Ende dieses Monats der Sohn „dieß Wunder der Natur, so er [d.i. Gott] in die Welt gesetzt hat“ (B/D 81). Selbst noch 1768 schrieb Leopold Mozart in einem Brief an Hagenauer vom „Wunder“, „welches Gott in Salzburg hat lassen gebohren werden“(B/D 135). Diese säkularisierende Sprechweise ist nicht zu übersehen, wodurch die Funktion von Gott deutlich wird: Leopold Mozart übertrug damit auf seinen Sohn die unmittelbare Legitimation durch Gott und damit die vorfindliche Legitimationsperspektive des absolutistischen Herrschers.

Eine völlig neue, weil aufklärerisch-kritische Qualität gewann das „Wunder“ dann in Frankreich mit der Bezeichnung als „wahres Wunder“ durch von Grimm. Angesichts aufklärerischer Kritik an diesem Deutungs- und Erklärungsmuster, mit dem das Erklärungsbedürftige für apriorisch unerklärbar erklärt wurde, war die Anerkennung einer neuen Wirklichkeit vollzogen, die die noch nicht erreichten Grenzen der Aufklärung schon längst überschritten hatte. Nicht die Gegenwartigkeit von Vergangenheit, sondern die von Zukunft war daran erkennbar. Dies machte die von Leopold Mozart sehr wohl begriffene Qualität einer Aufklärung der Aufklärung mit aus, die es zu „verkündigen“ galt: „Man muß sie [sc. die Welt] demnach überzeugen: und war es nicht eine grosse freude und ein grosser Sieg für mich, da ich einen voltairianer [Fr. M. v. Grimm?] mit einem Erstaunen zu mir sagen

hörte: *Nun habe ich einmahl in meinem Leben ein Wunder gesehen; daß ist das erste!*“ (B/D 135) Der „Sieg“ war der über die ihrer Grenzen einsichtige Welt der Aufklärung; die Größe des „Sieges“ zeigte vor allem die wahre Größe des selbst von der Aufklärung nicht wirklich erfassbaren Menschen: „*und wenn ich jemals schuldig bin die Welt dieses wundershalben zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man alles, was nur ein Wunder heist lächerlich machet und alle Wunder widerspricht*“ (B/D 135).

Die Zitate entstammen durchweg Briefen, die für Salzburg bestimmt waren, und sind daher nur mit zensurbedingter Einschränkung zu sehen. Dass Leopold Mozart für die deutschsprachige Öffentlichkeit stets vom „Wunder Gottes“ sprach, nie dagegen aber in England, muss auffallen. In allen Zeitungsanzeigen, die erwartbar nur einer englischen Leserschaft zugänglich waren, ist immer nur vom „Wunder der Natur“ („prodigy of nature“, DD 35f., 40) oder, noch viel weitergehend, vom „größten Wunder, dessen sich die menschlichen Natur jemals rühmen kann“ („The greatest Prodigy [...] that Human Nature has to boast of“, DD 44), die Rede.

Das größte Wunder aber war der Mensch selbst. Ihn kennen zu lernen war für Leopold Mozart die „größte Kunst“. Dazu diente ihm Reisen – und hierin findet sich eine Gemeinsamkeit mit der Freundschaft –, weil dadurch erst Menschenkenntnis und damit Selbsterkenntnis möglich waren: „Die gröste Kunst ist *sich selbst kennen zu lernen*, und dann mein lieber Sohn, mache es, wie ich, und *studiere andere Leute recht können* [recte: kennen] *zu lernen*. du weist, daß dieß immer mein Studium war, und es ist gewiß ein schönes, nützlich, ia nothwendiges Studium“ (B/D 425).

Es waren die Zeilen eines Freundes an seinen Freund. Beide waren sich ähnlich, aber nicht gleich. Mozart wusste dies wie auch sein Vater, und dennoch hielten sie an dem Ziel der Gleichheit fest.



# Leopold Mozart: Vielseitig gebildeter Gelehrter, Violinpädagoge und Verfasser der *Gründlichen Violinschule*<sup>1</sup>

Rudolf-Dieter Kraemer

Anlässlich des 200. Todestages von Leopold Mozart im Jahr 1987 stellt der Mozartforscher Wolfgang Plath die Frage, was Leopold Mozart uns heute bedeutet (Mančal & Plath, 1994). Der Vater von Wolfgang Amadé werde im Allgemeinen leichtfertig nach heutigen Maßstäben in seinen jeweiligen Rollen als Komponist, Verfasser der *Violinschule*, Briefschreiber, Tourmanager, Lehrer und Erzieher beurteilt, ohne zu bedenken, dass die Mozarts in einer großen Umbruchphase der europäischen Geschichte leben. Es ist die Zeit der Herrscher von Gottes Gnaden und der „allerunterthänigsten und gehorsamsten“ Untertanen, die Zeit von Buch-, Post-, Pressezensur, von Hinrichtungen und Folter, von Auseinandersetzungen der Konfessionen. Um eine einheitliche Rechtschreibung der deutschen Sprache wird gerungen (Mančal, 2016). Frauen sind den Männern untergeordnet. Die Säuglingssterblichkeit ist extrem hoch, und das Jahrhundert des Kindes lässt noch lange auf sich warten. Kritisch-aufklärerisches Gedankengut beginnt erst, sich auf allen gesellschaftlichen, politischen, sozialen und kirchlichen Ebenen auszubreiten. Musikalisch stellt der Übergang vom Barock zur Klassik besondere Herausforderungen an die Komponisten. Wolfgang Plath kommt zu dem Schluss, „daß wir uns bislang ein falsches, verzerrtes und einseitiges Bild von diesem Manne gemacht haben“ (Mančal & Plath, 1994). Josef Mančal (1991) gibt zu bedenken, dass aus Unkenntnis der damaligen Lebensbedingungen übersehen wird, dass Leopold im 18. Jahrhundert ein Revolutionär war. Seit dem 200. Todestag Leopold Mozarts sind über dreißig Jahre vergangen, und im Jahre 2019, 300 Jahre nach seiner Geburt, ist die wissenschaftliche Aufarbeitung in vollem Gang.

- - -

<sup>1</sup> Geänderter Teilabdruck des Artikels in: Gabriele Schellberg, Thomas Krettenauer, Andreas Heye (Hrsg.): *Musik – Leben – Forschung. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heiner Gembris*. Münster u.a.: LIT Verlag 2019, S. 93-111. Die Änderungen betreffen vor allem den Fortfall des einleitenden Abschnitts zu Heiner Gembris und den Wegfall des Literaturverzeichnisses. (Benötigte genauere Literaturangaben entnehme man der Festschrift.) Für die freundliche Abdruckgenehmigung wird dem LIT Verlag herzlich gedankt.

## 1 Leopold Mozart als umfassend Gebildeter 1.1 Humanistische und philosophisch-wissenschaftliche Ausbildung

Im Urteil seiner Zeitgenossen gilt Leopold Mozart als „ein Mann von Geist, fein (d. h. gebildet) und von Welt, der seine Sache wohl versteht, in der Musik wie auch sonst“ (Johann Adolf Hasse, Übersetzung zit. n. Plath, 1994, S. 176). Für Dominikus Hagenauer, Abt des Benediktinerstifts St. Peter in Salzburg, der Leopold ein Leben lang kennt, ist er „ein Mann von vielen Witz und Klugheit“ (zit. n. Plath, 1994, S. 176). Ähnlich urteilt der in Paris lebende Aufklärer und Diplomat Melchior von Grimm in seiner an den europäischen Höfen gelesenen *Correspondance littéraire*: „Der Vater ist nicht allein ein guter Musiker, sondern auch Mann von Vernunft und Geist“ (zit. n. Mančal, 1991, S. 13).

Grundgelegt sind geistige Haltung, Neugier und breites Interesse an unterschiedlichen Wissensgebieten des in Augsburg Geborenen in jungen Jahren. Er besucht das Jesuitenkolleg St. Salvator. Dort erhält er eine umfassende musikalische Ausbildung. Er tritt als Violinspieler, Organist, Sänger und Schauspieler auf. Als äußerst begabter Schüler erfährt er am Gymnasium neben einer Einführung in Grammatik, Syntax, Rhetorik vor allem eine fundierte altsprachliche Schulung. Das anschließende Studium im Lyzeum dient der Vorbereitung eines Universitätsstudiums. Er begegnet dem Moralthologen Joseph Leyx, dem Germanisten P. Georg Fräncklin, dem Mathematiker, Astronomen und Experimentalphysiker Georg Kraz, einem späteren Preisträger der kurfürstlich bayerischen Akademie der Wissenschaften (Schmid, E. F., 1962). Zeitlebens bleibt Leopold Mozart an naturwissenschaftlichen Fragestellungen interessiert. 1736 wird ihm ein vorzügliches Abgangszeugnis mit der Note „magna cum laude“ ausgehändigt (Abdruck Schmid, E. F., 1962, S. 201). Nach dem Tode des Vaters 1736 löst er sich von Heimatstadt und Familie und schreibt sich zum Studium der Philosophie und der Rechte an der Benediktineruniversität in Salzburg ein, „einer der liberalsten Hochschulen in der südlichen Reichshälfte, die von jesuiti-

scher Dogmatik weit entfernt war. Dort las man deutsche philosophische Autoren wie Wolff und Gottsched, aber auch italienische wie Vincenzo Gravina und Lodovico Antonio Muratori. Prägende Gestalten waren der Mathematiker und Wolffianer Berthold Vogl [...] sowie der Philologe Placidus Amon, der ab 1735 mit Gottsched korrespondierte“ (Lütteken 2017, S. 25).

Zu seinen Lehrern im ersten Semester gehört auch der Universitätsprofessor P. Anselm Desing für Mathematik und Geschichte, vormals Lehrer für Poesie am Augsburger Jesuitengymnasium, einer der führenden Köpfe der Aufklärung in Salzburg. Den Professor für Logik, Rupert Sembler, kennt Leopold von Ulrich und Afra in Augsburg. Leopold erwirbt den Grad eines Baccalaureus der Philosophie mit öffentlicher Auszeichnung. Ein Jahr später eröffnet ihm der Rektor der philosophischen Fakultät wenige Tage vor der Prüfung, dass er wegen mangelnden Studieneifers nicht mehr weiter zu den Studierenden gerechnet werde. Sein Verhalten erklärt sich vermutlich aus Desinteresse an einem weiteren Studium, seiner Aussicht auf eine Anstellung als Kammerdiener mit musikalischen Aufgaben und dem wachsenden Interesse für Musik.

## 1.2 Der belesene, vielsprachige Autor

Von Kind an gehören Bücher für Leopold zum vertrauten Umgang, ist doch sein Vater Johann Georg Mozart angesehener Buchbindermeister. Auch sein Bruder Franz Alois ist Buchbindermeister und Verleger. Man darf annehmen, dass der neugierige Jugendliche mit dem Vater gelegentlich über den Inhalt der Bände spricht und bei den Arbeitsabläufen interessiert zusieht. Er selbst erlernt die Kunst des Notenstechens und kann 21jährig seine *SONATE SEI per Chiesa e da Camera A TRE Due Violini e Basso* in Kupfer gravieren und publizieren. Zeitlebens zählt das Lesen zur Lieblingsbeschäftigung: „Musik und vernünftige Bücher sind Euer Hochgebohrn Gegenstand und Unterhaltung. Dieses ist auch dasjenige, was mich unterhält“ (Brief L. Mozarts an Martha Elisabeth Baronin von Waldstätten 13.9.1782, Bauer & Deutsch, 1962).

Die Stiftung Mozarteum verfügt über mehrere Bücher, die aus dem persönlichen Besitz von Mitgliedern der Familie Mozart stammen, online vorgestellt unter „Bibliotheca Mozartiana digital: ‚Bücher aus dem Besitz der Familie Mozart‘“. Unter den Bänden Leopold Mozarts findet sich Johann Joseph Fux’ *Gradus*

*ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem [...] Viennae Austriae, 1725.* Das auf Latein verfasste Lehrbuch über die Grundlagen des Kontrapunkts hat Leopold 1746 zu einem Preis etwa in der Höhe seines damaligen Monatslohns erworben. Er besitzt auch ein Buch seines Universitätslehrers Anselm Desing: *Kürtziste Universal-Historie nach der Geographia Auf der Land-Karte: Zu erlernen Von der studirenden Jugend des Bischöflichen Lycei zu Freysing.* Augsburg: Heiß 1736. In der „Einleitung zu Erlernung der allgemeinen Histori“ gibt der Autor Antwort auf folgende Fragen: „1. Was ist die Histori? 2. Wie villerley ist sie? 3. Was nutzt die Histori, oder was soll man daraus lernen? 4. Welche Histori ist am nutzlichsten zu lernen? 5. Wie kann man die Histori am besten lernen?“ Leopold ist ein guter Lateiner, spricht französisch, italienisch, englisch, deutsch. Ein in Köln und Frankfurt 1743 erschienenes vielsprachiges Wörterbuch ist selbstverständlich hilfreich: *Le dictionnaire imperial representant les quatre langues principales de l’Europe.* Pierluigi Petrobelli (1990) hat die Verfasser der in der *Violinschule* häufig zitierten Literatur zusammengestellt. Die Aufstellung reicht von der Bibel über Klassiker der Antike, die wichtigsten Musiktheoretiker des 16. bis 18. Jahrhunderts bis zu philosophischen und theologischen Schriften, Wörterbüchern, Reise- und Gegenwartsliteratur. Unter den Autoren finden sich berühmte Namen wie Artusi, Gafurius, Galilei, Glarean, Kepler, Kircher, Mattheson, Mizler, Praetorius, Quantz, Werckmeister, Zarlino (Mančal, 1995). In seinem Beitrag *Der belesene Kapellmeister. Leopold Mozart und seine Bibliotheken* kann Thomas Irvine (2008) aufgrund einer Analyse der Peritexte der *Violinschule* (Fußnoten) und Epitexte (Verlegerbriefe) vier imaginäre Teilbibliotheken herauskristallisieren: 1. eine humanistische Bibliothek jesuitischer Tradition, 2. stark wertkonservativ orientierte, die biblische Schöpfungsgeschichte wortwörtlich verstehende Literatur (Calmet), 3. neuere Arbeiten der norddeutschen Musikästhetik (Mattheson) und 4. durch die Tartini-Schule beeinflusste Texte. In seiner Büchersammlung fehlt kaum ein Bereich der Künste und Wissenschaften, der Geschichte und Politik oder Theologie (Brinzing, 2019). Leopold ist auch Mitglied von Lorenz Hübners „Lesegesellschaft“ mit Vorträgen, Lesungen, Disputen über neueste Literatur (Valentin, 1987). Mit seiner Tochter Anna Maria (Nannerl) besucht Leopold noch ein Jahr vor seinem Tod öffentliche Vorlesungen des

Pater Dominikus Beck an der Salzburger Universität zur Experimentalphysik.

### 1.3 Leopold Mozart als professioneller Buchhändler und Verlagsagent

Leopold Mozart arbeitet ab 1755 als Agent für bedeutende Musikverlage, etwa für Johann Jakob Lotter (d. J.) in Augsburg, dessen Verlagskataloge er bis nach Ungarn liefert. Bei Johann Ulrich Haffner in Nürnberg vertriebt er seine *Violinschule*, im Gegenzug ist er Haffners Verlagsagent in Salzburg (Schmid, 1997). Dazu kommen Geschäftskontakte zum Musikverleger Immanuel Gottlieb Breitkopf in Leipzig. Mit Artaria entstehen geschäftliche Verbindungen anlässlich des dreimonatigen Aufenthalts in Wien 1785 (Schmid, 1997). Ein in Paris angefertigter Werbestich von Jean Baptiste Delafosse, der Leopold mit seinen musizierenden Kindern zeigt, wird u. a. in London verteilt und in Leipzig und Salzburg vertrieben (Großpietsch, 2011).

### 1.4 Leopold im Selbstverständnis als Gelehrter, vielseitig tätiger Komponist und Mann von Welt

Der Briefwechsel zwischen Leopold und Lotter im Zusammenhang mit der Herausgabe der *Violinschule* umfasst 29 Briefe (Morgenstern, 2015). Zur sprachlichen Gestaltung sowie bei Fragen der Rechtschreibung und Grammatik zieht Leopold Gottscheds *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst* und das *Deutsch-Lateinische Wörterbuch* von Johann Leonard Frisch heran. Gegenüber Lotter bemerkt er zwar, dass er „kein Held in der Schreibart“ sei, lässt aber immer wieder durchblicken, wie gelehrt er sei: „Das Wort Strich aber declinier ich nach Stand in Gottsched p. 201“ (zit. n. Mančal, 1995, S. 73).

Um den Lesern seiner *Violinschule* vor Augen zu führen, welche Bedeutung ihm im Ausland zukomme, entschuldigt er das späte Erscheinen der zweiten Auflage mit seiner weiten, langen Europareise (zur Verdeutlichung der vielen besuchten Länder sind sie fett gedruckt) „durch einen grossen Theils **Deutschlands**, und meines sehr langen Aufenthalts in **Frankreich, Holland und Engelland etc. etc.**“ (zit. n. Mančal, 1995, S. 83). Der Kupferstich der *Violinschule* zeigt den Geiger im Rock mit weit ausgeschnittenen Ärmeln (Justacorps). An den zahlreichen um ihn herum verstreuten Notenblättern mit verschiedenen Gattungsbezeich-



Kupferstichporträt der *Violinschule*

nungen soll der vielseitige Komponist erkannt werden. Im Ölbild von Pietro Antonio Lorenzoni (nach 1756) wird der Porträtierte mit einem ledereingebundenen Buch und dem Rückenschild „Mozart/Violin/Schule“ dargestellt. Tintenfass, Feder und *Violinschule* symbolisieren den Komponisten und Gelehrten im „Grossen Familiengemälde“ (140 x 187 cm) von Johann Nepomuk della Croce (1780/81).

## 2 Leopold Mozart: Violinpädagoge und Verfasser der *Violinschule*

### 2.1 Entstehungsgeschichte der *Violinschule*

Als Geiger erteilt Leopold Privatunterricht und übernimmt 1744 den Unterricht der Knaben des Cathedralchores in Violine (später auch Tasteninstrumente und administrative Aufgaben). Die Kapellknaben gehören zur fürsterzbischöflichen Hofmusik und werden „von den besten Meistern der Hochfürstl. Capelle auf Kosten des Hofes im Figural- und Chorgesang, auf der Orgel (und dem Klavier), der Violine und auch der welschen Sprache unterrichtet“ (Marpurg, 1757, zit. n. Schuler, 1988, S. 27). Im Vorbericht zur ersten Auflage der *Violinschule* teilt Leopold mit, dass er von seinem Unterricht Notizen angefertigt und gesammelt hat: „Viele Jahre sind es, als ich für jene, welche sich von mir in der Violin unterweisen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeschrieben hatte“ (Mozart, 1756, unpag.). Erste Vorgespräche über eine mögliche Veröffentlichung finden in Salzburg 1753 statt. Als 1754 Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge zur Auf-*

nahme der Musik erscheinen, in denen er darauf hinweist, dass nach der Flötenschule von Johann Joachim Quantz, dem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752), und der Klavierschule von Carl Philipp Emanuel Bach, dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/1762), noch eine Anweisung zur Violine fehle, sieht sich Leopold in seinem Vorhaben zur Herausgabe einer Violinschule gestärkt: „Dieß machte nun meinen schon vormals gefaßten Entschluß auf einmal wieder rege, und war der stärkste Antrieb diese Blätter sogleich in meine Vaterstadt an den Buchdrucker zu schicken“ (Mozart, 1756, Vorbericht, unpag.). In nur drei Monaten verfasst er ein 226 Seiten umfassendes Manuskript (verschollen). Mit Johann Jakob Lotter wird die Drucklegung des Werks 1755 in Salzburg beschlossen. Der Augsburger Verlag gehört zu den wenigen, die in der Lage sind, Noten in den Text einzubinden (Leisinger, 2019). Die Vorlage für ein Kupferstichporträt Leopold Mozarts gegenüber dem Titelblatt (Frontispitz) der *Violinschule* liefert die Zeichnung eines unbekanntem Porträtmalers aus der Salzburger Umgebung, die Leopold Lotter sendet, wenig später kritisiert und um Korrekturen bittet. Eitel wie er ist, teilt der Autor seinem Verleger mit: „aber auch alle sagen, dass ich in etwas zu fett und gar zu alt vorgestellt sey [...] es scheint, als wenn der Hals zu dick und im Schatten das gesicht etwas geschwollen wäre“ (Brief vom 14. März 1756, zit. n. Großpietsch, 2011, S. 152). Änderungen übernimmt Gottfried Eichler d. Ä., den Kupferstich Jakob Andreas Fridrich.

Im Juli 1756 erscheint im Verlag Lotter und auf Kosten des Verfassers der *Versuch einer gründlichen Violinschule*, dem Augsburger Domherrn und Salzburger Fürsterzbischof Siegmund Graf von Schrattenbach gewidmet. Bereits 1757 wird in Marpurgs Zeitschrift *Historisch-kritische Beyträge* Leopolds *Violinschule* ausführlich als herausragendes Werk gewürdigt. Es stamme von dem „gründlichen und geschickten Virtuosen, dem vernünftigen und methodischen Lehrmeister, dem gelehrten Musicus“ (Marpurg, 1757, III. Bd. 2, S. 160-163). 1767 ist die erste Auflage verkauft (wahrscheinlich 1.000 Stück; Leisinger, 2019). Leopold teilt mit berechtigtem Stolz im Vorbericht der zweiten Auflage (1770) mit: „Uebrigens kann ich an der geneigten Aufnahme dieser zweyten Auflage nicht zweifeln, da so wohl das Publicum, als ins besondere viele gelehrte Herren Musikverständige theils in ihren heraus-

gegebenen Schriften, theils in den an mich erlassenen Briefen meine erste Herausgabe mit ihrem Beyfall so gütig beehret haben.“ Eine dritte überarbeitete Auflage der Schrift erfolgt 1787, eine vierte 1800. In Haarlem wird Leopold anlässlich des Aufenthalts bei der Westeuropareise eine niederländische Ausgabe der *Violinschule* vom Verleger Johannes Enschedé persönlich übergeben: „Der verleger [...] kamm mit einer Ehrfurchtsvollen Mine zur mir und überreichte mir das Buch in Begleitung des Organisten“ (zit. n. Eisen, 2010, S. 179). Eine geplante Übersetzung in italienischer Sprache kommt nicht zustande; eine von Valentin Roeser ziemlich frei veränderte französische Ausgabe entdeckt Sohn Wolfgang Amadé 1778 bei seinem Aufenthalt in Paris. Der Vater bittet den Sohn, dass er ihm die französische Ausgabe per Postwagen schicken möge. Eine russischsprachige Übersetzung folgt 1804. In der Folgezeit zählt die *Violinschule* in den Nachschlagewerken zu den herausragenden Publikationen der Violinliteratur.

## 2.2 Die gründliche *Violinschule*: Bestseller, Ziele und Aufbau

Leopold Mozart legt ein weit über eine Handwerkslehre hinausgehendes Unterrichtswerk vor, das sich wesentlich von den frühen Violinlehren für Anfänger und Amateure mit einfachen Hinweisen zu Stimmen, Haltung, Bogenführung und Fingersätzen der einfacheren Lagen unterscheidet. Nach Boyden „übersteigt der Umfang von Mozarts Lehrbuch bei weitem jede frühere Abhandlung. Als detaillierte, vollständige und systematische Behandlung des Violinspiels ist es wahrhaft neu und bedeutsam“ (1971, S. 413). Kommt eine der ersten Violinschulen von Geminiani, *The Art of playing on the Violin* (London 1751), noch mit neun Seiten Text, 24 langen Beispielen und zwölf vollständigen Kompositionen aus, legt Leopold einen Text mit 264 Seiten und zahlreichen kurzen Notenbeispielen vor (vgl. allerdings den Seitenumfang der Schulen von J. J. Quantz und C. Ph. E. Bach). Dem wissenschaftlichen Anspruch geschuldet, eine „gründliche [= grundlegende] Violinschule“ vorzulegen, enthält der Band viele Zitate, meist mit Angaben der Quellen und Seitenzahlen, ein „Register der vornehmsten Sachen“ mit Querverweisen auf die Kapitel und illustrierende Abbildungen der Violintechniken. Sorgfältig erfolgen auch Ergänzungen und Korrekturen im Zusammenhang mit der zweiten und dritten Auflage (ab-

gedruckt im Anhang der von Greta Moens-Hansen 1995 herausgegebenen Edition). Für Ulrich Weiß ist die *Violinschule* einem durch und durch methodisch-systematischen Denken verpflichtet (1997). Josef Mančal verortet sie auf mindestens zwei Ebenen: einer konkret musikalischen und einer allgemeinen, wenigstens im Sinne der Aufklärung philosophisch-wissenschaftlichen Ebene (Mančal & Plath, 1997, S. 81). Aufgrund ihrer Detailanalyse benennt Eugenia Angelucci die sprachlichen Aussagen mit ihren methodischen Funktionen: definieren, erklären, begründen, veranschaulichen, anweisen, motivieren, auf Übungen vorbereiten. Die aufwändigen Abbildungen und schematischen Darstellungen dienen der Veranschaulichung von Haltung und Bogenführung bzw. zur Korrektur von Fehlern. Zahlreiche Notenbeispiele sind den Ausführungen beigegeben. In einer feinstrukturierten Grafik stellt die Autorin die Verknüpfung der unterschiedlichen Ebenen dar (Angelucci, 1997, S. 113).

Leopold widmet seinem „gnädigsten Landesfürsten und Herrn“ ein Buch, „in welchem ich mich nach meinen wenigen Kräften beflissen habe der Musikliebenden Jugend einen Weg zu bahnen der sie ganz sicher nach dem guten Geschmacke in der Tonkunst führet“ (Mozart, 1756, *Zuschrift*). Der Autor bedauert, „daß die Lehrlinge so schlecht unterwiesen waren: daß man nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viel Mühe anwenden mußte die ihnen beygebracht[en] Fehler wieder abzuziehen“ (Mozart, *Vorbericht*). Mit seiner „ersten öffentlich erscheinenden“ *Violinschule* – unterschlagen werden z. B. D. Merck, C. Tessarini, F. Geminiani – spricht Leopold Anfänger, Orchesterspieler, Berufskollegen und Autodidakten an. In der Einleitung stellt der Verfasser die „Geiginstrumente, insonderheit von der Violin“ vor, im zweiten Abschnitt der Einleitung beschäftigt er sich mit dem „Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumenten“; es folgt der „Versuch einer kurzen Geschichte der Musik“. Da es Leopold bei seinen Schülern um das sorgfältige Erlernen des Blattspiels geht, warnt er eindrucklich davor, mit dem Geigenspiel zu beginnen, ohne die notwendigen theoretischen Grundlagen erarbeitet zu haben, „da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beyden Hände strecket; ein und anderes Stücke geschwind nach dem Gehör abzuspielden erlernet; den Grund nur obenhin beschauet,

und mit Unbedacht über die ersten Regeln weg siehet“ (Hauptstück [HS] I,1 § 1).

Die musiktheoretischen Kenntnisse bilden auch das Fundament für das Erlangen eines „vollkommenen Grad[es] der musikalischen Wissenschaften“ (HS I,1 § 1). Das Erfassen der Noten als Zeichen für eine instrumentale oder vokale Umsetzung erfolgt „von dem Gebrauche der äusserlichen Sinnen“, mithilfe der willentlich eingesetzten „Sehungskraft“ (HS I,1 § 2). Musiktheoretische Begriffe wie Notennamen, Notenwerte, Takt, Rhythmus, Pausen werden eingeführt. Eine Tabelle der „musikalischen Kunstwörter“ fasst die Tempoangaben, Lautstärkegrade, Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen zusammen (HS I,3 § 27). „Aus allen den itzt erklärten Kunstwörtern siehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrschet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen“ (HS I,3 § 27, S. 52, vgl. Bach, 1759, 3. Hauptstück § 13). Für Leopold ist wichtig, dass man sich eines singbaren Vortrags befleißige, „daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik“ (HS I,3 § 27, S. 50). Haltung und Bogenführung, anschaulich mit Abbildungen illustriert, behandelt Leopold im zweiten Hauptstück. Das dritte Hauptstück beginnt mit der Ermahnung „Vor der Abspielung eines musikalischen Stückes hat man auf 3. Dinge zu sehen: nämlich auf die Tonart des Stückes; auf den Tact und auf die Art der Bewegung, die das Stück erfordert, folglich auf die beygesetzten Kunstwörter“ (HS 3 § 1). Das dritte Hauptstück enthält eine Tonarten- und Intervalllehre mit Tabellen, die Karl Heinrich Ehrenforth (2005, S. 314) in der Systematik der Anlage der *Violinschule* nicht überzeugt. Das folgende vierte Kapitel behandelt die „Abstrichregel“, nach der betonte Noten in der Regel mit Abstrich gespielt werden (HS IV §§ 3,4). Ausnahme: „Ausdrückung eines besonderen musikalischen Geschmacks“ (HS IV § 17). Wie ein Schüler einen reinen Ton geschickt hervorbringen soll, ist Gegenstand des fünften Hauptstücks. Es soll „ein starker und männlicher Bogenstrich eroberet“ werden (HS V § 2). Ziel ist ein guter, gleicher, singbarer, runder und fetter Ton (HS V § 159). Ein Spieler kann durch die Wahl der Strichart eine Figur verändern; dies zeigen die Hauptstücke VI und VII. In § 19 des siebten Hauptstücks

wird an einer viertaktigen absteigenden Melodie in 34 Beispielen gezeigt, dass sie in unterschiedlicher Artikulation interpretiert werden kann. Fingersatz und Lagenspiel werden im Hauptstück VIII, wichtige Verzierungen in den Kapiteln IX bis XI besprochen. Hier sind viele musikalische Beispiele von Guisepe Tartini (1692-1770) übernommen (Petrobelli im Diskussionbericht, 2006). Im zusammenfassenden Hauptstück XII über das richtige Notenlesen und den guten Vortrag bekräftigt Leopold seine Forderung: „Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen“ (HS XII § 7). Leopold schließt mit dem zentralen Anliegen der Publikation, „die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkänntniß und Empfindung des guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten“ (HS XII § 22).

### 2.3 Einschätzung des Stellenwerts der *Violinschule* heute

Barbara Busch sieht die *Violinschule* als wichtige Quelle zur Erforschung instrumentaler Aufführungspraxis, als Kontrastfolie für heutige Schulwerke und Diskussionsgrundlage für instrumentaldidaktische Fragestellungen. Für die historische Aufführungspraxis wird sie von Violinpädagogen gerne herangezogen. Thomas Irvine bezweifelt, ob sie für alle Aufführungsprobleme eine Lösung bietet und die Systematik durchführbar ist. Wie schwierig eine Anwendung der Regeln am konkreten Notenbeispiel sein kann, belegt das von Marianne Danckwardt angestoßene Experiment, eine Unterrichtsstunde von Leopold am Beispiel der Sonate KV 6 des Sohnes nachzuvollziehen (Diskussionsbericht, 2006, S. 83-105). Leopold bedient sich einer lebendigen Sprache, mit der er aus der praktischen Erfahrung des Unterrichtenden anschaulich schwierige Sachverhalte zu erklären weiß. Aus heutiger motivationspsychologischer und pädagogischer Sicht irritieren die Hinweise, „daß der Lehrmeister [...] seinem Schüler ja nicht vorspiele“ und „Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter

man sie findet, je mehr vergnügt es mich“ (HS IV § 39). Für Cliff Eisen ist die *Violinschule* nicht als eine Einführung in die gesamteuropäische Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts verwendbar; sie bietet jedoch „wertvollste Hinweise auf die musikalische und ästhetische Erziehung des jüngeren Mozart“ (2010, S. 13). Mit der Beurteilung der Person Leopolds als Vater, der sein Leben nach den 1760er Jahren zunehmend auf den Sohn ausrichtet, ihm die musikalische Ausbildung ermöglicht und die Kultur Europas erschließt, aber auch den Sohn nach seinen Vorstellungen steuern und formen will, tut sich die schreibende Zunft schwer. Der Mozartkenner Wolfgang Plath beschreibt die von Autoren konträr geäußerten positiv oder negativ wertenden Ansichten: „hier der aufopfernde, verantwortungsvolle, unermüdlich sorgende, [...] liebevolle Vater, Erzieher und Lehrer; dort der ehrgeizige, zugleich aber auch eifersüchtige, kleinkariert-pedantische, ewig nörgelnde, bigotte, bei Hofe katzbuckelnde, zu Hause alles und jeden tyrannisch beherrschende Mann, der mit dem Sohn wie ein Schausteller, wie ein geldgieriger Jahrmarkt-Impresario von Fürstenhof zu Fürstenhof durch die Lande zieht [...] und] das Wunderkind mit diesen Gewalttouren gesundheitlich ruiniert“ (Plath, 1987; Nachdruck in Mančal & Plath, 1994, S. 175). Den Plan, der grundlegenden *Violinschule* eine Publikation folgen zu lassen, um „der schlechten Beurteilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmacks einen vernünftigen Solospieler zu bilden“ (Vorbericht), hat Leopold Mozart leider ebenso wenig in die Tat umgesetzt wie die Absicht, eine Biografie über seinen Sohn und ein Buch über die Europareise zu schreiben. Im Vorbericht der *Violinschule* wünscht sich Leopold, „alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ihre Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen sollten, gar bald erkennen würden.“ Mit seinen Worten: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig“ (Vorbericht).

Verantwortlich für den Inhalt:

Prof. Dr. Marianne Danckwardt, Präsidentin der ILMG

Geschäftsstelle: Eibenweg 1b ▪ D-82194 Gröbenzell

Tel.: 0049-(0)8142-8793 ▪ E-Mail: info@leopold-mozart.de