

Peter Sühring (Bornheim)

Kindlich experimentelles Komponieren wider die Schablonen. Mozarts „Londoner Skizzenbuch“, London und Chelsea, Juli/August 1764 (KV 15a–ss)

Nachdenklichkeit, dein Name ist Kind.

Franz Baermann Steiner¹

Streitigkeiten zerstören die gesellige Wirksamkeit
und wechselseitige Entfernung ist gewöhnlich die
Folge von gemeinsamen Studien.

Glücklich! daß die Wissenschaften, wie alles was ein
echtes reines Fundament hat, eben so viel durch Streit
wie durch Einigkeit, ja oft mehr gewinnen.

Johann Wolfgang Goethe²

Kindheit und Reife bei Mozart – Üben und Können in Einem

Vorwiegend betrachtet man Wolfgang Amadé Mozarts Kindheit immer noch nach der Maxime „Früh übt sich, wer ein Meister werden will“. Damit werden einerseits die zum Teil gewichtigen, großformatigen und eigensinnigen Kompositionen verschiedenster Gattungen des Kindes und (mit einigen als großartig aber rätselhaft und unerklärlich empfundenen Ausnahmen)³ auch noch des Jugendlichen zu bloßen Übungsstücken ohne charakteristischen künstlerischen Eigenwert degradiert, andererseits seine reifen Werke als in einem bestimmten Sinne meisterlich, nämlich mustergültig, als klassisch im Sinne genialischer und kanonischer, kultisch verfügbarer Wertgegenstände überhöht: Der perfekte Tonkünstler habe Mozart nur werden können, weil er so früh anfang zu üben. Üben tat er nach diesem Mozart-Bild nur, um später jener Meister zu werden. Sein Frühwerk ist demnach nur interessant wegen der ihm angehefteten Teleologie, Mozarts Gipfel als Wiener Klassiker vorbereitet zu haben. Gehört werden und geredet wird deshalb ausschließlich oder vornehmlich über die Meisterwerke, kaum über die zu bloßen Vorstufen erniedrigten Frühwerke. Obwohl an allen Ecken und Enden das Unklassische, Widerborstige, nicht vorschriftsmäßig

1 Franz Baermann Steiner, *Feststellungen und Versuche. Aufzeichnungen 1943–1952*, hrsg. von Ulrich van Loyen und Erhard Schüttpelz, Göttingen 2009, S. 265.

2 Johann Wolfgang von Goethe, „Rede zur Eröffnung der Freitagsgesellschaft am 9. September 1791“, in: ders., *Poetische Werke. Vollständige Ausgabe*, Bd. 8: *Autobiographische Schriften*, Erster Teil, Stuttgart 1952, S. 1493.

3 Dazu zählen vor allem die Wiener „Waisenhausmesse“ KV 139 des Zwölfjährigen, die „kleine“ g-Moll-Sinfonie KV 183, die A-Dur-Sinfonie KV 201, das Klavierkonzert Es-Dur KV 271 für die Pianistin Jenamy, einige seiner Violinkonzerte und die *Sinfonia concertante* für Violine und Viola KV 364. Gäbe es von diesen Werken keine Autographe, würden sicher viele Gründe aufgeboden, sie für unecht, weil für den jungen Mozart untypisch zu erklären.

Proportionierte, Ungeglättete, geheiligte Formen Sprengende, Antiklassizistische auch in späteren Werken Mozarts hervortritt, wird sein Frühwerk nur nach den Spuren und Vorformen der kommenden Vollendung in der Formbeherrschung, der späteren Normerfüllung abgeklopft. Und zwar aus einem rein historisch-akademischen Interesse, nicht etwa weil die Musik des Knaben und Jünglings Qualitäten hätte, die einer ästhetischen Erfahrung würdig wären, sondern so, als wäre es in ihnen nur um ein Erlernen der späteren Regeln einer fiktiven, vom Baron van Swieten nachhaltig erfundenen „Wiener Klassik“ gegangen, besonders der formalen Muster einer speziell Wiener Sonatenform, die in der deutschen Musikgeschichtsschreibung auch als die (singuläre und zugleich universale) Sonatenform schlechthin behandelt wird.⁴ Es gilt aber weiterhin, was Ulrich Dibelius schon 1972 in einem der besten Mozart-Bücher des 20. Jahrhunderts über den Aspekt „Wiener Klassik“ schrieb und von der offiziellen Mozart-Forschung unbeachtet blieb: „Was wider die Regel ist, würde also eigentlich – überspitzt formuliert – das Klassische an der Klassik ausmachen.“⁵ Und: „[...] läßt eine willentliche Reduktion auf lehrbare Formeln und Komponiergesetze, weil sie im Moment ihres Entstehens niemals und nirgendwo mitgedacht waren, als falsch und inadäquat erscheinen.“⁶ Noch entschiedener hatte sich Strawinsky gegen die Konstruktion eines Dreimänner-Triumvirats aus Wien zwischen 1780 und 1825 mit derselben epochalen Kompositionsweise gewandt:

„Man muss aber einen Unterschied zwischen verschiedenen Musikrichtungen machen. Diese Tatsache geht leider über das Begriffsvermögen derer, die Mozart und Beethoven in einen Topf werfen und beide Meister einfach unter die ‚Klassiker‘ zählen. Ihre Namen werden wie Telefonnummern behandelt. Diese Art ‚Sachverständige‘ begreift weder, daß beide Meister ihre eigene Richtung haben, noch daß zwischen den Perioden eines jeden ein bedeutender Unterschied ist.“⁷

Tatsächlich wären jedoch Spuren des Mozartisch-Unklassischen und der von Arnold Schönberg so bewunderten und als vorbildlich genutzten Neigung Mozarts zu Asymmetrie und Überraschung, zu plastischem, individuellem Ausdruck auch auf Kosten der Formschablone ebenso in seinen frühen Produktionen zu suchen und zu finden.⁸ Markant hat diesen Sach-

4 Exemplarisch für diese arithmetische Sichtweise und dieses formalistische Analyseprogramm sind in letzter Zeit die Untersuchungen von Wolfgang Budday, *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie*, Hildesheim 2016 (siehe hierzu meine Rezension in: *Forum Musikbibliothek* 38/1 (2017), S. 45–47) und Michael Spors, *Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht* (= Sinefonia 27), Hofheim 2018 (siehe hierzu meine Online-Rezension auf: <<http://infonetz-musik.bplaced.net/?p=16569>>, 27.11.2022). Zu diesen Zusammenhängen auch: Peter Sühling, „Der Künstler im Knaben Mozart“, in: *Musik & Ästhetik* 10 (2006), Heft 39, S. 5–19.

5 Ulrich Dibelius, *Mozart-Aspekte* [1972], hier zitiert nach der 4., erweiterten Auflage, Kassel und München 1991, S. 96.

6 Ebd., S. 97.

7 Igor Strawinsky, *Warum meine Musik nicht geschätzt wird. Ein Interview mit Igor Strawinsky*, in: *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik* 1/6 (1930), S. 170.

8 Ganz eklatant im 1. Satz seines Streichquartetts d-Moll KV 173 (Wien 1773), zu dem Marius Flothuis nur zu sagen wusste, dass dessen Motive durch „allzu häufige Repetitionen unausweichlich eine gewisse Monotonie auslösen und demzufolge beim Hörer eine Ermüdung bewirken können“ (Marius Flothuis, *Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, S. 34f.). Ein am Anfang, im Satz verstreut und am Schluss des Satzes unisono vorgetragenes, in sich aus vielen Tonrepetitionen

verhält in Bezug auf das „Londoner Skizzenbuch“ des achtjährigen Mozart Marie-Agnes Dittrich im *Mozart-Handbuch* des Bärenreiter-Verlags zusammengefasst: „Gerade, weil die Einfälle unzensiert notiert wurden, ist dieses Notenbuch sehr spannend, weil manches, das an Mozarts späteren Werken so interessant ist, schon hier aufblitzt.“⁹ Ähnlich formulierte es Joachim Brügge im zweiten Band des *Mozart-Handbuchs* des Laaber Verlags: „Dennoch [trotz notationstechnischer Ungeschicklichkeiten, die den Arbeitscharakter dieser Sammlung offenbaren] überraschen hierbei einzelne Stücke gerade dadurch, daß sie schon in Ansätzen den späteren Mozart erahnen lassen.“¹⁰ Schon Siegbert Rampe hatte in seiner Gesamtübersicht über Mozarts Klavierwerk formuliert:

„Vielmehr entstanden die Entwürfe in dem Bestreben, musikalische Ideen festzuhalten und zu schlüssigen Gedankengängen auszuarbeiten, und sie verfolgen das Ziel, handwerkliche und künstlerische Anlagen zu vertiefen, um auf diese Weise einen Schritt hin zu kompositionstechnischer Souveränität zu wagen. [...] Unter diesen Voraussetzungen kann ein Vortrag der reizvollen, meist in Allegro- oder anderen Sonatensatzformen konzipierten Stücke nur wärmstens empfohlen werden.“¹¹

Das erstaunliche Phänomen, das am Komponieren des Kindes Mozart wahrgenommen werden kann, ist eben, dass sich bei ihm die sonst getrennten Phasen von übender Auseinandersetzung mit dem fremden Vorhandenen und dem Finden eigener Wege, Absichten und origineller Akzente bei ihm überlagern, sodass man in seinen frühesten Kompositionen bereits Merkmale dessen auffinden kann, was man seinen Personalstil zu nennen sich angewöhnt hat, also das Mozartische. Es ist ein Phänomen, für das der Mozart-Biograph Heinrich Eduard Jacob 1955 die Formel fand, in Mozarts Kindheit und Jugend hätte dieser sich als Lehrling, Geselle und Meister in einer Person befunden. Jacob konnte sich dabei auf eine Äußerung des dänischen Komponisten Niels Wilhelm Gade stützen, der erklärt hatte: „Nicht nacheinander, sondern gleichzeitig erklimm er die Stufen des Lernens, der Gesellenprobe und der Meisterschaft: das war das Einzigartige an Mozart.“¹²

bestehendes und im durchbrochenen Satz durch alle Stimmen hartnäckig vagabundierendes, lästig fallendes, insistierendes Klopfmotiv kann für Flothuis die gewichtige musikalische Handlung nicht sein, um die er sich als düpiertes Hörer betrogen fühlt.

9 Marie-Agnes Dittrich, „Die Notenbücher“, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel u. a. 2005, S. 501f., hier S. 502. Dieser Bemerkung folgt eine Aufzählung von derart unklassisch Interessantem.

10 Joachim Brügge, „Solowerke für Klavier“, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt (= Das Mozart-Handbuch 2), Laaber 2006, S. 109–163, hier S. 137f.

11 Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 1995, S. 298.

12 Siehe Heinrich Eduard Jacob, *Mozart. Geist – Musik – Schicksal*, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe, München ²1978, S. 85.

Mozart in London und sein Leben danach

Mozarts frühe Londoner Erfahrungen während seines Aufenthalts von April 1764 (von Paris kommend) bis Juli 1765 (nach Canterbury, Lille und Gent weiterreisend) waren nachhaltiger wirksam für seine gesamte lebenslange kompositorische Produktion als bisher angenommen. Denn hier machte er seine ersten prägenden Erfahrungen mit der italienischen Oper, besonders der Opera seria: Sein unmittelbar nach dem Londoner Aufenthalt in Salzburg komponiertes szenisches Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* sowie sein dreiaktiges lateinisches Intermedium *Apollo et Hyacinthus* sind – allerdings nicht ohne individuelle Abweichungen – nach deren Muster gestrikt.¹³ In London pflegte er Umgang mit italienischen Sängern, lernte schnell Affekte gestisch-figurativ musikalisch auszudrücken und zu beherrschen (siehe Barringtons Bericht über des Knaben improvisierte Affekt-Nachahmungen).¹⁴ Hier auch übernahm er früh von seinem väterlichen Freund Johann Christian Bach die ariose Opernauffassung, die später nur schwer zu überwindende Vernachlässigung des Rezitatifs und der dramatischen Deklamation, was seine jünglingshaften Konflikte mit den Normen der Opera seria auf italienischem Boden und in Konkurrenz mit den Neapolitanern (von *Mitridate* bis *Lucio Silla*) vorbereitete¹⁵ und ihm noch spät bei *La clemenza di Tito* nicht geringe Schwierigkeiten bereitete. Zwei Londoner Einlagearien für Tenor und Sopran sind die ersten Signale Bühnenmusikalischer Ambitionen. Hier auch schuf er – angeregt durch das vierhändige Klavierspiel mit seiner Schwester und mit Bach – die erste Sonate für diese Gattung.¹⁶ Hier hatte er im Schreiben von Instrumentalmusik für Ensemble und Orchester seinen ersten Schub in Gestalt ganzer Serien von Klaviersonaten mit begleitender Violine, deren Kompositionsweise schon in Paris von einem vorgegebenen *Ad libitum* punktuell zu einer obligaten Rolle der Violine fortgeschritten war,¹⁷ und mehrerer Sinfonien. Mit in diese Zeit seiner ersten schöpferischen Auseinandersetzungen mit der ihn umgebenden Musikwelt, ihren Gewohnheiten und Traditionen, fällt ein besonderes Zeugnis seiner kompositorischen Phantasie: das sogenannte „Londoner Skizzenbuch“, mit dessen Entstehung es eine besondere Bewandnis hat, sodass man in ihm Mozarts situationsbedingte Verlegung seiner vokalen und instrumental-sinfonischen Einfälle aufs Klavier, in die Tasten sehen kann, da diese Klavierstücke zum Teil ins Pianistische transformierte Lied-, Arien-, Sonaten- und Sinfonie-Entwürfe zu sein scheinen.

13 Siehe hierzu Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluss an Jacobsthal's Straßburger Vorlesungen*, Kassel u. a. 2006.

14 Daines Barrington, „Account of a very remarkable young Musician“ [1769], in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1961, S. 86–91; siehe auch *NMA X/34*, und in der komprimierten Ausgabe bei dtv: *Mozart. Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, München 21981, S. 64–70, hier S. 67 (Nachahmung der Affekte Affetto und Perfido).

15 Denn Mozart trug bereits vor 1770, wie Friedrich Chrysander bei seiner Analyse des *Mitridate* richtig bemerkte, „schon damals [eine] fest ausgebildete Musik in sich“, die ihn „als erste und unbewusst gesetzgeberische Macht“ lenkte; siehe Friedrich Chrysander, „Mitridate, italienische Oper von Mozart“, in: *AmZ* 17 (1882), Sp. 54–59, hier Sp. 58.

16 Siehe hierzu Peter Sühling, „Eine vierhändige Sonate – bis dahin noch nirgends gemacht? Mit einem Anhang zu KV 19d“, in: *Mozart Studien* 13, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2004, S. 209–229.

17 Siehe hierzu Peter Sühling, „Sowohl *ad libitum* als auch obligat begleitend. Der Violinpart in Mozarts begleiteten Clavecin-Sonaten, Paris 1763/64, (KV 6–9)“, in: *Mozart Studien* 16, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2007, S. 91–114.

Fakten und Schlussfolgerungen das „Londoner Skizzenbuch“ betreffend

Zunächst ist es ratsam, sich an die überlieferten und bekannten Fakten zu halten, ohne die empiristische Prüderie so weit zu treiben, dass nicht auch Umstände mitberücksichtigt werden dürften, die lediglich das Etikett „So könnte oder müsste es gewesen sein“ erhalten können. Außer dem Autographen selbst gibt es zwei als Primärquellen anzusehende Nachrichten über das Notenheft: In dem in Leder gebundenen Queroktavheft befindet sich ein Vermerk von Leopold Mozarts Hand: „di Wolfgango à Londra 1764“. Des Weiteren schrieb Leopold Mozart in seinem „Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knabe seit seinem 7^{ten} Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden“ unter Punkt 28: „2 geschriebene Bücher mit Clavier-Stücken, die er in London, Holland &c: nach und nach componiert“. ¹⁸ Diese beiden sind: das „Londoner Skizzenbuch“, geschrieben während einer Krankheit Leopolds im Juli/August 1764, und ein spurlos verschollenes Notenbuch mit dem Titel „Capricci“ (KV 32a), aus dem Wolfgang in Amsterdam vorgespielt hat und das seine Schwester später dem Verleger André in Offenbach leihweise überließ. Leopolds Eintragung aus dem Jahr 1768 (angefertigt für den Kaiser, als man im Zusammenhang mit den Intrigen um die Aufführung von Mozarts erster Buffa *La finta semplice* in Wien anfang zu bestreiten, dass dieser zwölfjährige Bub die Oper selbst geschrieben haben könnte) klingt so, als wären diese Hefte eine Art Work in progress gewesen. Da im überlieferten ersten Heft (KV 15a–ss) die ersten 25 Stücke auf den ersten 60 Seiten mit Bleistift notiert sind und der Rest mit Tinte, könnte man eine auch zeitliche Zäsur zwischen diesen beiden Abschnitten vermuten, wie es die französischen Mozart-Forscher Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix auch getan haben. Alfred Einstein hielt bei seiner Aufnahme dieser Stücke in die von ihm bearbeitete dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses der Werke Mozarts im Jahr 1936 solche Spekulationen für müßig, hielt das Korpus des „Londoner Skizzenbuches“ und die in ihm enthaltenen Stücke aber für so bedeutend, dass er sie aus dem Anhang (109b) herausnahm und jedem einzelnen der 43 Stücke einen eigenen Eintrag im Hauptteil widmete, und zwar zuweilen mit in eckige Klammern gesetzten, von ihm erfundenen Titeln als die KV-Nummern 15a bis 15ss. ¹⁹

Tatsächlich ist dieses Notenbuch als eine Sammlung von Werkstattnotizen anzusehen. Es sind weder nur „Skizzen“ noch fertige Kompositionen. Im Gegensatz zu Beethovens Skizzenbüchern, in denen er nur Themen, Motive und deren Abwandlungen sowie mögliche Verarbeitungsvarianten notierte und dies später für bestimmte Kompositionen verwandte, handelt es bei dem Skizzenbuch des jungen Komponisten in London um ausformulierte und meist zu Ende gedachte kurze zweiteilige Kompositionen, deren Produktionsstatus aber nur als Entwürfe zu bezeichnen ist, auf deren Korrektur, Überarbeitung und endgültige Fassung dann aus Gründen, die wir nicht kennen, verzichtet wurde. Niemand weiß, wie diese Kompositionen aussehen würden, wenn der Knabe sie nach Beendigung der Krankheit des Vaters und der Öffnung des Clavichorddeckels, einer Klangprobe und mit Hilfe des die zeit-

18 *Wolfgang Amadeus Mozart: Verzeichniß aller meiner Werke / Leopold Mozart: Verzeichniß der Jugendwerke W. A. Mozarts*, hrsg. von Erich Hermann Müller von Asow, Wien u. a. 1956, S. 3.

19 Siehe Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* [1862], Nachdruck der dritten von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage, Leipzig 1975, KV 15a–ss, S. 17–31 und S. 831. Für die im Rahmen dieses Beitrags näher diskutierten beiden Stücke entwickelte Einstein die Titel „Siciliano für Klavier“ KV 15u, S. 23 (druckt aber im zugehörigen Notenincipit den originalen, nicht-sicilianomäßigen Rhythmus Mozarts ab), und „Praeludium (für Orgel?)“ KV 15g, S. 19.

genössischen rückwärtsgewandten Kompositionslehren beherrschenden Vaters weiter und endgültig bearbeitet hätte; keiner weiß, ob und was sie dann gewonnen oder vielleicht sogar verloren hätten. Es sind einfach liegen gebliebene, nicht mehr überarbeitete Rohfassungen, Erfindungen, dem kompositorischen Drang folgend und zur Selbstverständigung und zum eigenen Vergnügen notiert, die Mozart später nirgends mehr verwendete.

Wenig sinnvoll ist es, heutzutage den Knaben schulmeisterlich zu beurteilen, ihm korrigierend hinterher zu komponieren und pädagogisch bereinigte Fassungen bis zum angeblich Einwandfreien, Verbesserten, eigentlich Gemeinten herzustellen; besser sollte man sie als Verschriftlichungsversuche seiner musikalischen Vorstellungskraft ansehen und interpretieren. Niemand weiß, was der Knabe selbst mit Hilfe seines Vaters an seinen Entwürfen als verbesserungswürdig, als richtig oder falsch, gut oder schlecht, gewagt aber ausdrucksvoll, riskant aber interessant, regelwidrig aber schön erkannt hätte und dementsprechend hätte stehen lassen oder hätte tilgen wollen.

Denn das Verhältnis von Regelmäßigkeit und Schönheit ist ein negativ-dialektisches, oft kontradiktorisches. In einem Brief vom 4. Januar 1871 an Francesco Florimo, Bibliothekar am Konservatorium von Neapel, ging es Giuseppe Verdi um die Begründung seiner Ablehnung des Angebots, den Posten des dortigen Konservatoriums-Direktors zu übernehmen. Was das (auch ohne ihn) dort zu Lehrende betrifft, so spricht er von den Schönheiten, die entstehen, wenn im Theater Regellosigkeiten und Fehler im Kontrapunkt auftauchen – das sei aber nichts fürs Konservatorium, wo man quasi die Regeln zu lernen habe, um zu wissen, wovon man um der Schönheit willen abweiche.²⁰ Diese Passage lässt auch an einen Ausspruch Anton Bruckners gegenüber seinem Schüler Felix Mottl denken: „Alles, was wir hier machen, geschieht nach den strengen Gesetzen [...], Freiheiten gibt's keine; wenn mir aber später einmal einer was bringt, was so aussieht wie das, was wir hier in der Schule gemacht haben, den schmeiß' i raus!“²¹

Man darf davon ausgehen, dass der Mensch auf seinem Lebensweg niemals mehr als in der Kindheit, angestachelt von der noch unakzeptierten und unverstandenen Wirklichkeit der Erwachsenen und vor allem noch unangepasst an die zivilisatorischen Normen und historisch erreichten Standards, so intensiv darüber nachdenkt, was er davon halten und wie er damit umgehen soll. Diese Nachdenklichkeit verliert sich leider viel zu oft in Resignation und Anpassung. Künstlerische Neuerungen und interessante Schönheiten sind aber nur von der Bewahrung dieser frühen Haltung, vom „Kind im Manne“²² zu erwarten (Gleiches gilt selbstverständlich für eine weibliche Perspektive, wobei hier noch als ein weiterer Aspekt die Benachteiligung und Geringschätzung weiblicher Produktivität gerade auch auf dem Gebiet der Musik hinzukommt²³). Alle allgemein bewunderten, von Mozart ausgehenden, aber irr-

20 Siehe Giuseppe Verdi, *Briefe*, hrsg. von Hans Busch, Frankfurt am Main 1979, S. 98f.

21 Zitiert nach Oskar Loerke, *Anton Bruckner. Ein Charakterbild*, Frankfurt am Main 1976, S. 55.

22 Siehe hierzu auch Karl Marx: „Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höhern Stufe streben seine Wahrheit zu reproduzieren?“ (Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Moskau 1939, Nachdruck Frankfurt am Main u. a. 1970, S. 31).

23 Ein haarsträubendes Beispiel frauenverachtenden Gemunkels unter deutschen männlichen Musikwissenschaftlern noch im 20. Jahrhundert ist eine Äußerung gerade bezüglich Wolfgang Mozarts „Londoner Skizzenbuch“, mit der Alfred Heuß in seiner Besprechung von dessen Erstausgabe 1909 mutmaßt: „Die schlechte und unlogische Schreibart geht oft so weit, daß vielleicht die Vermutung das Rechte trifft, Marianne Mozart habe bei einigen Stücken die Hände im Spiel“ (Alfred Heuß, Besprechung „Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von

tümlich einer Epoche der Klassik zugeschlagenen Neuerungen in zahlreichen musikalischen Gattungen sind dieser Haltung zu verdanken und auch schon und gerade in den Werken Mozarts aus seiner Kindheit aufzufinden. Wir müssen mit den Rohfassungen des „Londoner Skizzenbuches“ leben und dürfen sie als Dokumente von unfertigen, aber absichtsvollen, auch mit Schwächen behafteten, aber bedeutungsvollen musikalischen Ereignissen im Innern eines Tongestalten komponierenden Knaben, betrachten und hören. Und man sollte vor allem ihren experimentellen Impetus und Charakter als kindliches Komponieren in Auseinandersetzung mit den überkommenen, zur Nachahmung empfohlenen Kompositionsweisen berücksichtigen.

Von dem ersten der von Leopold Mozart erwähnten Hefte heißt es in der Mozart-Chronik von Joseph Heinz Eibl: „[Nach dem 8. Juli] erkrankt Leopold schwer (etwa vier Wochen). Während der Krankheit Leopolds komponiert Wolfgang eine Anzahl Klavierstücke, die er selbständig (im sog. Londoner Skizzenbuch KV15a–15ss) notiert.“²⁴ In der erweiterten und verbesserten Lebenschronik Mozarts von Claudia Maria Knispel heißt es zudem noch:

„6. August: Übersiedlung nach Chelsea, da Leopolds Krankheit anhält. Der am linken Themseufer gelegene Ort ist wegen seiner guten Luft bekannt. [...] Ausnahme [von der Regel, dass bis Ende der 1760er Jahre die Kompositionen Wolfgangs als Reinschriften Leopolds oder als Doppelautographe Wolfgangs und Leopolds erhalten sind] sind die 43 von Wolfgang 1764 im sogenannten Londoner Skizzenbuch notierten Stücke (KV 15a–15ss), die nicht von Leopold redigiert werden.“²⁵

Die Erkrankung Leopold Mozarts war sehr schwer²⁶ – so schwer, dass es zur Schonung des Vaters den beiden Kindern Marianne und Wolfgang verboten war zu musizieren und der Deckel des Reise-Clavichords, immerhin eines der leisesten Instrumente überhaupt, geschlossen bleiben musste.²⁷ Dieser Umstand zwang den komponierwütigen Knaben, nach innerem Ohr zu komponieren und seine abstrakten, sinnlich nicht überprüfbaren musikalischen Ideen mit Bleistift und Tinte aufs Papier zu bringen, d. h. zu notieren, ohne äußere Kontrolle durch ein Spielen oder Singen der Noten das Aufgeschriebene dahingehend prüfen zu können, ob die der Musik unveräußerliche Klangwirklichkeit durch diese Noten nun miss- oder gelungen war, und sie gegebenenfalls zu korrigieren. Zu berücksichtigen ist hier auch, dass Mozart vordem weitgehend direkt am Klavier spielend komponiert hatte und der

Georg Schünemann“, in: *ZIMG* 10 (1908/1909), S. 181f., hier S. 182). Heuß redet hier von der älteren Schwester des Achtjährigen, deren hohe Musikalität als ausübende Pianistin außer Zweifel stehen muss, zumindest von dem jüngeren Bruder auch später noch stets nicht nur anerkannt und bewundert wurde, sondern auch dafür genutzt wurde, um sich beraten zu lassen, ähnlich wie später Felix Mendelssohn von seiner älteren Schwester Fanny.

24 Wolfgang Amadeus Mozart. *Chronik eines Lebens*, hrsg. von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a. 21977, S. 24.

25 Claudia Maria Knispel, „Tabellarischer Lebenslauf und Lebenschronik“, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hrsg. von ders. und Gernot Gruber (= Das Mozart-Handbuch 5), Laaber 2009, S. 3–72, hier S. 12.

26 Siehe Leopold Mozarts eigene ausführliche Erzählungen in Briefen an den Salzburger Freund Lorenz Hagenauer vom 3./9. August und 13. September 1764, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 1: 1755–1776, Kassel u. a. 1962, Briefe Nr. 91/92, S. 160–169.

27 Nach Auskunft der Schwester Mozarts durften die Kinder „kein Klavier berühren“, wie sie in ihren Erinnerungen in der *AmZ* vom 22. Januar 1800 mitteilte, hier zitiert nach Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, S. 426.

Vater das Komponierte abgelauscht und notiert hatte.²⁸ Mozart setzte sich also in diesem direkt aus dem Kopf aufs Papier gesetzten Frühwerk der gleichen Gefahr aus wie Beethoven in seinem Spätwerk, dessen negative Folgen für deren Klanglichkeit bis heute ihres philosophischen Tiefgangs oder ihrer inneren Logik oder ihres authentischen Ausdrucks wegen gerne heruntergespielt werden. Sollte man nicht auch dem Salzburger Knaben in London einige Mängel gestatten, die man dem Wiener Titanen so großzügig gewährt?

Eine Editionsphilologie, die den Text erst verderbt macht

Die Konsequenzen aus dieser Situation, in der der achtjährige Knabe Mozart seine musikalischen Gedanken skizzierte, für einen getreuen Editor liegen auf der Hand: Inklusiv der situationsbedingten Mängel oder aus schulmäßiger Sicht anstößigen Besonderheiten hätte er alles, was Mozart, und so, wie er es notierte, in dem Sinne ernst zu nehmen, dass er den authentischen Verschriftlichungswillen von dessen Kopfgeburten wiedergibt, und hätte es schlicht diplomatisch als das von Mozart im Moment seiner Entstehung Gemeinte mitzuteilen, als Status nascendi von Experimenten eines hochbegabten jungen Komponisten, inklusive verbesserter Varianten, Spiel- oder Einrichtungsvorschlägen und Lesarten in einem textkritischen Anhang. Leider ist die Editions-geschichte des „Londoner Skizzenbuches“ anders verlaufen, sodass wir uns die authentische Gestalt einzelner dieser Stücke, und wie wir sie auffassen und spielen könnten, erst mühsam erschließen müssen. Drei Ausgaben werden hier herangezogen: der von Georg Schünemann veranstaltete Erstdruck von 1909 bei Breitkopf, die emendierten Fassungen innerhalb der *Neuen Mozart Ausgabe*²⁹ von 1982, vorgelegt von Wolfgang Plath, mit einem Kritischen Bericht aus dem Jahr 2000 von Wolfgang Rehm³⁰ sowie die als Urtext-Ausgabe deklarierte Ausgabe von 1974, im Anhang zu Mozarts

28 Des Knaben Mozarts frühe Begabung für improvisiertes Komponieren, schon des Siebenjährigen in Paris, geht aus einem Bericht von Melchior Grimm in seiner *Correspondance littéraire* hervor: „Es fällt diesem Kind nicht schwer, mit größter Sicherheit die schwierigsten Stücke zu spielen, mit Händen, die kaum eine Sexte greifen können; geradezu unglaublich ist es, ihn eine Stunde lang aus dem Kopfe spielen und sich die Eingebungen seines Genies und der Menge entzückender Einfälle überlassen zu sehen, die er zudem mit Geschmack und ohne Konfusion aufeinander folgen zu lassen weiß“ (siehe hierzu das französische Original in: ebd., S. 27f.).

29 Die mögliche Frage, ob und inwieweit für bestimmte editorische Entscheidungen innerhalb der *NMA* die Tatsache einflussreich gewesen sein könnte, dass diese Ausgabe auf Befehl des „Führers“ in den frühen 1940er Jahren vom damaligen Salzburger „Zentralinstitut für Mozart-Forschung“ konzipiert und in den 1950er Jahren ihre ersten Bände auch von vormalig im Sinne des Nationalsozialismus tätigen Musikwissenschaftlern oder deren Schülern herausgegeben wurden, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Siehe dazu aber Ulrich Leisinger und Christoph Großpietsch, „Aspekte der Mozart-Edition zwischen 1930 und 1960“, in: *Hauptsymposion „Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960“*. Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – *Wege der Musikwissenschaft*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018, S. 1–18, <<https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/11Leisinger.pdf>>, 30.11.2022.

30 Rehm, wie Plath jahrzehntelanges Mitglied der *NMA*-Editionsleitung, bestätigte alle Eingriffe Plaths, denn er war folgender Auffassung: „Die beiden Bände der Werkgruppe 27: *Klavierstücke* [...] stehen ohne Zweifel an erster Stelle derjenigen Editionen, die Wolfgang Plath (1930–1995) im Rahmen der Neuen Mozart Ausgabe vorgelegt hat. Vor allem seine Vorworte, in denen in kompakter und stilistisch geschliffener Form alles Wissenswerte sowohl zu den Notizbüchern insgesamt als auch zu jeder Nummer der Edition zusammengetragen ist, gehören zum Besten, was die neuere Mozart-Forschung zu bieten vermag“, in: *NMA. Kritische Berichte IX/27: Klavierstücke (Wolfgang Plath)*, vorgelegt von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 2000, S. 14.

Klavierstücken im Henle-Verlag, herausgegeben von Bertha Antonia Wallner.³¹ Hans-Udo Kreuls hat eine analytische Studie zum „Londoner Skizzenbuch“ verfasst mit dem Untertitel „Eine Annäherung an das Genie“.³² Das Büchlein will ein „Plädoyer“ sein und „Spielgut und Quelle“ von Mozarts Notenbuch zusammen mit „Kurzanalysen, Kommentaren“ und einer „Werkliste“ darstellen und aufschließen. Es ist ein gut gemeintes Buch, bürdet dem achtjährigen Komponisten aber zu viel Genialität auf, um in allen Punkten glaubwürdig zu sein und überzeugen zu können.³³

Georg Schünemann³⁴ war als 25-jähriger, Flöte spielender Postdoktorand der Musikwissenschaft mit einer Beziehung zur Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek zu einer Einsichtnahme in das 1908 vom deutschen Kaiser der Bibliothek geschenkte Exemplar gelangt und hatte sich von deren Direktorium die Erlaubnis zur Veröffentlichung eingeholt.³⁵ In seiner Einleitung und seinen kritischen Bemerkungen befasst sich Schünemann mit drei Kategorien von Fällen, wo ihm Eingriffe in den Textstand der Handschrift Mozarts

31 *Wolfgang Amadeus Mozart. Klavierstücke*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, München 1974.

32 Hans-Udo Kreuls, *Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart. Eine Annäherung an das Genie*, Frankfurt am Main 2007.

33 Kreuls hat auch eine komplette Einspielung des „Londoner Skizzenbuches“ bei Naxos vorgelegt. Sie ist zwar mutig, mit guten und schlechten Beispielen gemischt, aber die teilweise fragwürdige Art von Kreuls, sie zu interpretieren resp. zu bearbeiten, ist auf einem donnernden modernen Konzertflügel wenig sensibel. Die geeigneten Instrumente für diese Stücke wären ein Clavichord oder ein Cembalo, wie sie von Siegbert Rampe für seine Einspielung dieser Stücke im Rahmen seiner Aufnahme sämtlicher Klavierwerke Mozarts bei Dabringhaus und Grimm auf verschiedenen alten Tasteninstrumenten ausgesucht wurden.

Die Einspielung ausgewählter und willkürlich kombinierter und zu einem orchestralen Divertimenti- oder Ballett-Reigen zusammengestellter Stücke aus dem „Londoner Skizzenbuch“, wie Neville Marriner sie mit seinem Ensemble Academy of St Martin in the Fields für die Philips-Gesamtausgabe der Werke Mozarts unternommen hat, ist zwar möglich und auch reizvoll, aber nicht eigentlich ein Gewinn und stellt dem Original gegenüber zwar eine auf mehrere Instrumente übertragene Spielbarmachung, die über das Skizzenhafte weit hinaus geht, aber doch eine allzu subjektive Projektion der Spieler dar, weil der Respekt vor den pluralen Potenzen des überlieferten Texts dabei verloren geht. Da man aber diese diskreten Dinge musikalischer Phantasie nicht plump zu verdeutlichen braucht, wäre eine sensible Darbietung dieser Stücke am Clavier, welche die in ihnen angedeuteten Assoziationen und Dimensionen klanglich eröffnen würde, wahrscheinlich angebrachter.

34 Georg Schünemann (1884–1945) war ein vielseitig interessierter und gebildeter Musikhistoriker und -pädagoge, Professor und Direktor der Berliner Musikhochschule sowie Leiter der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (ab 1934 als Nachfolger des zurückgetretenen Johannes Wolf) und der Instrumentensammlung der Musikhochschule (als Nachfolger des entlassenen Curt Sachs), stand als früherer Mitarbeiter Leo Kestenbergs im sozialdemokratisch geführten Preußischen Kultusministerium bei den Nationalsozialisten unter Vorbehalt, lavierte und ließ sich einspannen (z. B. für eine, übrigens bis heute bei Reclam, Stuttgart, lieferbare „arische“ Verdeutschung der Daponte-Libretti der Mozart-Opern, auch für Aktivitäten des Amtes Rosenberg wegen seiner musikethnologischen Vorbildung).

35 Dem Kaiser war das Notenbuch im gleichen Jahr aus dem Besitz von Ernst von Mendelssohn Bartholdy vermach worden. Im Familienbesitz der Mendelssohns war die Handschrift, seit Felix Mendelssohn sie zu seinem 21. Geburtstag von Heinrich Beer (Bruder von Giacomo Meyerbeer, Bankier und Autographensammler) geschenkt bekommen hatte, siehe die Aufzählung seiner Geschenke in einem Brief an seinen Freund Klingemann vom 10. Februar 1830, wo er kommentarlos „ein musikal. Skizzenbuch von Mozart aus seiner Jugend“ erwähnt (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1: 1816 bis Juni 1830, hrsg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u. a. 2008, S. 486). Mendelssohn scheint sich sein Lebtag lang mit dieser Schenkung nicht näher beschäftigt zu haben. Wann und wie das Manuskript in die Sammlung Beers gelangte, lässt sich nicht mehr feststellen.

nötig erschienen: (1.) Stellen, wo eindeutige Schreibfehler Mozarts vorliegen; hier verbesserte er den Haupttext und teilte innerhalb der kritischen Bemerkungen die von Wolfgang Mozart hinterlassene verschriebene Version mit, insbesondere habe der achtjährige Mozart noch mit den Hilfslinien „auf dem Kriegsfuß“ gestanden. (2.) Nicht eindeutig zu entziffernde Stellen; hier bot Schünemann außer der Lesart im Haupttext weitere Lesarten an. (3.) Stellen, die ihm unsauber oder ungeschickt vorkamen; hier bot Schünemann innerhalb seiner Bemerkungen eigene, bessere Varianten an. Der textkritische Umgang Schünemanns mit der Handschrift Mozarts, von deren Qualität („musikalischer Gehalt“, „Gedankenfülle“, „Melodienreichtum“, „naiv-herziger Ton“, „ergreifend“, „berührend“, „intim“, „versonnen“, „ritterlich“, „sinnig“, „kantabel“, mit für Mozart „typischen Formeln“) er überzeugt und fasziniert war, wird man als vorsichtig und großzügig bezeichnen können, dennoch ist ein fraglicher Zwitter aus diplomatischer Transkription und bearbeitender Textkonstitution dabei herausgekommen – ein Dilemma, dem kaum eine Edition, die der Wissenschaft und zugleich der Praxis dienen will, entkommen kann. In der Hauptsache ist aber der Geist und Impetus des experimentierfreudigen Knaben Mozart erhalten geblieben, und später von anderer Seite als unmöglich und falsch bezeichnete, emendierte und damit korrumpierte Stellen blieben hier unangetastet. Auf jeden Fall erlaubt diese Erstveröffentlichung als Kreuzung aus praktischer und kritischer Ausgabe es bis heute noch, durch Spielen und Hören dieser Stücke einen halbwegs unverstellten Eindruck von dieser Musik zu bekommen, und der Verlag Breitkopf & Härtel tut gut daran, sie weiterhin lieferbar zu halten.³⁶

Vielen der damals maßgeblichen deutschen Musikwissenschaftler war das Vorgehen Schünemanns viel zu vorsichtig und zu großzügig. Der stets und alles besser wissende Qualitätswächter Alfred Heuß,³⁷ hörbar angewidert von dem Dilettantismus des jungen Komponisten wie seines Editors, vergreift sich anlässlich seiner Rezension der Erstpublikation des „Londoner Skizzenbuches“ in der *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*³⁸ im Ton; gewaltig empört glaubt er, Mozart das Etikett eines musikalischen Wunderkindes absprechen zu müssen, und moniert, dass sich Schünemann leider nicht autorisiert geglaubt habe (was jede geübte Hand mit Leichtigkeit hätte bewerkstelligen können), in den schon in seinem Ursprung verderbten Notentext gebührend korrigierend einzugreifen. Heuß verstand sich offenbar als ein Vertreter jener Editoren-Fraktion, die einer gegen das Original (zumal, wenn es von einem Kind stammt) rücksichtslose Konstitution einwandfreier Texte den absoluten Vorrang gibt und sich im Brustton des dem Komponisten überlegenen Editors nicht lange mit Fragen der Authentizität herumzuschlagen gedenkt.

36 *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, Neuaufgabe Wiesbaden 1990.

37 Alfred Heuß (1877–1934) war ein Musikkritiker und -schriftsteller, übernahm zwei Jahre nach seiner Promotion die redaktionelle Leitung der *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* (ZIMG), die er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ausübte, und leitete 1921–1929 die *Zeitschrift für Musik* (ZfM), die er in einem mit Ressentiments geladenen, deutschümelnden, antimodernen und antisemitischen Sinn beeinflusste. Er war auch später noch so verstiegen, selbst auch von ihm als Meisterwerke Mozarts anerkannte Kompositionen zu ver(schlimm)bessern, so das Thema der großen g-Moll-Sinfonie KV 550, das er in einer Fassung präsentierte, in welcher der markante Sekundschrift als „Mannheimer Seufzermotiv“ erst eine wirklich prägende Gestalt bekommen würde; siehe Alfred Heuß, „Die kleine Sekunde in Mozarts g-Moll-Sinfonie“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 40 (1933), S. 54–66, hier S. 58.

38 Siehe Heuß, Besprechung.

Bei dem vergifteten Kompliment: „Erfreut ist man über echt Kindliches im *Ausdruck*, wofür die anderen Jugendkompositionen wenig Beispiele bieten“, fragt man sich nicht nur, welche anderen Jugendkompositionen Heuß kannte und gemeint haben könnte, sondern auch, was er unter echt Kindlichem verstand. Man muss annehmen, er meinte wahrscheinlich jene üblicherweise unterstellte, für des Knaben Mozarts Haltung nun aber gar nicht charakteristische Naivität, Frische und Unbefangenheit, mit der Kinder (man weiß, wie Kinder sind) angeblich alles unbedacht und ungefiltert herauslassen wollen. Hier herrscht nach Heuß zwar eine „ganz lose Aneinanderreihung thematischer Gebilde: Ideen gibt es im Überfluß, aber noch wenig Disziplin. Daran hat Mozart in der Instrumentalkomposition lange arbeiten müssen“ – bis er dann endlich den klassischen Normen und Regeln Genüge tun konnte, darf man ergänzen. Wenn es etwas an dem von Mozart gefüllten Notenbuch aus London aus dem Jahr 1764 zu respektieren und zu bewundern gäbe, dann die Disziplin und Überlegenheit, mit denen der Achtjährige dem inneren Drang der strömenden musikalischen Ideen und Phantasien standhielt, sie zu bannen wusste, sie in bewussten Absichtserklärungen fixieren, d. h. in Notenzeichen übersetzen und als Notentexte provisorisch aufschreiben konnte. Das Provisorische spricht aus allen Stücken, und da Mozart es dabei beließ, hat es gar keinen Sinn, ihnen von fremder Hand eine nachträgliche Richtigstellung oder Endgültigkeit aufdrücken zu wollen. Auch wenn man Autographe nicht fetischisieren und für absolut authentische Verkörperungen des Komponistenwillens halten wollte, so wäre speziell im Falle der Eintragungen des achtjährigen Mozarts in sein Londoner Notenbuch die originale Gestalt objektiv zu wahren und der jeweiligen subjektiven Interpretation von verständigen Spielerinnen oder Spielern anheimzustellen.

Arthur Schurig, der auch gerne als deutscher Statthalter der beiden großen französischen Mozart-Forscher Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix angesehen wird, zitierte im ersten Band seiner Mozart-Monographie von 1913 lediglich Schünemann und Heuß und begnügte sich damit, die Echtheit des Berliner Autographs anzuzweifeln.³⁹ Demgegenüber gaben die beiden Franzosen die bisher treffendste Einschätzung des Londoner Notenbuchs Mozarts. Da deren umfangreiche und detaillierte Studien zu Mozarts Kindheit und Jugend in Deutschland nur Legende geblieben sind, sei die zusammenfassende Passage zum „Londoner Skizzenbuch“ aus ihrem Werk hier erstmals und provisorisch übersetzt dargeboten:

„Alle diese Stücke sind also nichts anderes als Kompositionsübungen, und der Anblick ihres Manuskripts lehrt uns darüber hinaus, dass es sich um schnell improvisierte Übungen handelt, ohne die geringste Sorge um eine spätere Verwendung oder gar eine Entwicklung, die das Kind diesen Tests hätte geben wollen, wenn es sie zum Beispiel der Prüfung von Christian Bach oder einem anderen fremden Richter hätte unterziehen wollen. Keine Hinweise auf Satzgliederungen oder Nuancen; unaufhörlich hastiges Auslassen von Vorzeichenänderungen, mit einem Wort, eine Notation, die Mozart offensichtlich zu seinem eigenen Vergnügen gemacht hat, als die Ideen in ihm auftauchten. Und aus diesem Charakter der freien Improvisation resultiert oft eine Art hastiger Niederschlag, selbst in seinen Gedanken, der verhindert, dass die verschiedenen Stücke uns jemals den Eindruck von fertigen und lebendigen Werken vermitteln; aber darüber hinaus wird derselbe improvisierte Charakter es dem Kind ermöglicht haben, die ganze Begeisterung seines musikalischen Genies mit einer Freiheit, einem Wagemut, einer

39 Arthur Schurig, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, 2 Bde., Leipzig 1913, Bd. 1, S. 111f.

schmackhaften Vielfalt in der Erfindung wie in den Modulationen auszustoßen, die wir in jedem ihrer Momente als Passagen von einzigartiger Schönheit bewerten können. Nirgendwo in der ganzen Jugendarbeit des Meisters wird seine Seele vielleicht so direkt und vollständig zu uns übertragen wie in diesen kleinen Pflichtübungen des Schülers, mitsamt dem, dass sie zu oft formlos und kaum fertig skizziert sind. Schließlich präsentiert uns dieses Londoner Notizbuch eine Besonderheit von extremem Interesse, sowohl aus historischer Sicht für unsere Untersuchungen von Mozarts Werken als auch hinsichtlich der Kenntnis des künstlerischen Temperaments des Kindes.⁴⁰

Interessant ist nun jener Kommentar zu Schünemanns Ausgabe, den noch in den 1980er Jahren jener Editor abgeliefert hat, der eine kritische Neuausgabe des „Londoner Skizzenbuchs“ im Rahmen der *NMA* veranstaltete. Der durch die Entwicklung einer hervorragenden Schriftchronologie von Wolfgang Mozarts Hand (aus der ihm auch hätte ersichtlich werden können, wie oft bereits vor dem Juli 1764 der Knabe eine punktierte Achtelnote mit anhängendem Sechzehntel richtig notiert hatte) berühmt gewordene Wolfgang Plath setzte seine eigenen Prämissen von denen Schünemanns auch dadurch ab, dass er an jenem kritisierte, er habe keine erträglichen Lesarten (= eigene Textkonstitutionen) gegen die offensichtlichen Fehler des Knaben gesetzt:

„Der musikalischen Fach- und Lieberhaberwelt eigentlich bekannt gemacht worden ist das Skizzenbuch durch die im Jahre 1909 von Georg Schünemann veranstaltete Druckausgabe, die alsbald von Alfred Heuß einer derben Kritik – zu Recht, wie man sagen muß – unterzogen wurde. [...] Man kann Schünemann den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich nicht genügend in die Eigentümlichkeiten der Handschrift des jungen Mozarts um 1764/65 eingelesen hat, daß er sich zu wenig Gedanken über den gemeinten musikalischen Sinn verschiedener – allerdings wirklich nicht immer leicht entzifferbarer – Eintragungen gemacht hat, daß er offenbar nichts dabei gefunden hat, dem achtjährigen Komponisten, der ja nun in der Tat an manchen Stellen des Skizzenbuches nicht nur gewagte, sondern auch einfach mißlungene Dinge notierte, darüber hinaus noch eine ganze Anzahl anderer Unsinnigkeiten zu unterstellen, die sich bei genauerem Hinsehen durchaus in befriedigende Lesarten hätten verwandeln lassen. Er hat mit einem Wort den komponierenden Knaben nicht ernst genug, eher nur als Kuriosum genommen; daran krankt seine Ausgabe.“⁴¹

Was Plath unter dem eigentlich von Mozart gemeinten musikalischen Sinn der Stücke dann verstand und wie sein Ernstnehmen des überlieferten Notentextes dann aussah, kann man an seiner Art der Textkonstitution und seinem buchhalterisch kommentierenden Vorwort zur Ausgabe des „Londoner Skizzenbuchs“ in der *NMA* ablesen. Es wirkt wie eine mechanische Korrektur, die ebenso schlecht ein mit bestimmten Harmonie- und Rhythmus-Modellen gefütterter Computer an Mozarts Autograph hätte vornehmen können.

Nach eigenem Bekunden bestand für Plath, der sich bereits auf Fotokopien der inzwischen als in Krakau lagernd bekannten Handschrift stützen konnte, „eines der schwierigsten Probleme für eine Edition des Londoner Skizzenbuchs [...] in der Herausgeberentscheidung, die überall dort gefordert ist, wo sich angesichts eines auch bei korrektester Lesung

40 Téodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756–1773)*, Bd. 1: *L'enfant-prodige*, Paris [1912] 1936, S. 115, Übersetzung Peter Sühling.

41 *NMA IX/27*, Bd. 1: *Die Notenbücher*, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel 1982, Vorwort, S. XXIII.

unverständlichen Textes die Frage stellt: „so steht es da; aber was hat Mozart damit eigentlich gemeint?“⁴² Eine solche Entscheidung ist von einem Herausgeber für eine Textwiedergabe nach dem Original aber überhaupt nicht gefordert, sondern Plath schanzte sie sich hier selber zu, um der von ihm als „peinlichst“ beschriebenen Situation zu entkommen, wenn er „argwöhnen muß, das faktisch Geschriebene könnte am Ende etwas anderes als das vom Autor Gemeinte sein“⁴³. Der Sieg, den in dieser Denkweise der Argwohn über die schlichte editorische Aufgabe, einen Originaltext zu edieren, davonträgt, erscheint ganz unprofessionell und legt Entscheidungen, die erst ein Spieler oder Hörer zu fällen hätte, in die Hände des Editors, der dem Spieler diese Entscheidung damit zwar abnimmt (was sogar im Interesse einiger praktischer Musiker liegen könnte), aber sie sich selber auch anmaßt, indem er so tut, als gäbe es nur eine mögliche – nämlich seine – vom Originaltext abweichende bessere Variante der zu emendierenden Noten. Da die Editionsrichtlinien des Verlags resp. der damaligen Editionsleitung der *NMA* das Dilemma nicht scheuten, eine wissenschaftlich korrekte und zugleich eine nach konventionellen Maßstäben praktisch spielbare Ausgabe herzustellen,⁴⁴ war eine Abwägung der Prioritäten zwischen wissenschaftlichen und praktischen Ansprüchen aufseiten des Editors einerseits vorgeschrieben, andererseits eingeschränkt durch die Tendenz, „ein gewisses Maß an musikalischer Konsequenz und eindeutiger Bezeichnung zu gewährleisten“⁴⁵. Mozarts vom Editor unerkannte musikalische Vorstellungen können beim Dominieren dieser Tendenz also leicht Opfer einer einseitigen Abwägung werden. Plaths wertende Formulierungen über das kompositorische Können des Knaben Mozart gehen über solche Abwägungen weit hinaus, bekunden eine persönliche Überzeugung und missachten voreilig und vorurteilsbehaftet mögliche musikalische Absichten Mozarts im überlieferten Originaltext, den er glaubte, nicht „verteidigen“ zu können.⁴⁶

42 Ebd., S. XXVII f.

43 Ebd., S. XXVII.

44 Dass die Editionsrichtlinien der *NMA* (3. Fassung von 1962) subjektivistischen Eingriffen Vorschub leisten, geht aus einer Formulierung unter „IV. Gestaltung des Notentextes. A. Grundsätzliches. 3. Redaktionelle Aufgaben des Bandbearbeiters“ hervor, wo es heißt: „Es ist festzuhalten, daß die *NMA* grundsätzlich neben absoluter kritischer Korrektheit auf wissenschaftlicher Grundlage zugleich auch einen für die praktische Musikausübung brauchbaren Text bieten will. Der Bandbearbeiter wird sich also [...] auch dem Autograph gegenüber kritisch zu verhalten haben und im gegebenen Fall ergänzend, interpretierend, u. U. sogar korrigierend eingreifen müssen [...]“; zitiert nach: *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 30), Kassel 2000, S. 249–279, hier S. 261.

45 Ebd.

46 Abgesehen davon war Plath seit 1960 durchgehend bis zu seinem Tod im Jahr 1995 selbst ständiges Mitglied in der mit wechselnder Zusammensetzung arbeitenden Editionsleitung der *NMA* und dürfte auch an der Verabschiedung der 3. Fassung (1962) der Editionsrichtlinien der *NMA* beteiligt gewesen sein. In welchen selbst kniffligen Fällen im Rahmen dieser Richtlinien zu rechtfertigende Emendationen als eventuell erforderlich vorgesehen waren, ist ihrem weiteren Text zu entnehmen, denn unter den „wichtigsten Arten solcher redaktioneller Eingriffe“ wird unter „d) Verbesserung offener Schreibfehler“ Folgendes ausgeführt: „Überall dort, wo der Fehlercharakter einer originalen Notierung nicht eindeutig und zweifelsfrei gegeben ist, wird der Bandbearbeiter im Einvernehmen mit der Editionsleitung von Fall zu Fall zu entscheiden haben, ob die originale Lesart verteidigt werden kann oder emendiert werden muß“; siehe ebd., S. 263. Für Hinweise auf diese Zusammenhänge danke ich Reinmar Emans. Theoretisch sind die alten Editionsrichtlinien für die gedruckte Ausgabe der *NMA* bis heute gültig, denn es fehlen noch drei Supplementbände, u. a. mit der Edition der Mozart zugeschriebenen Streichtrio-Bearbeitungen von Fugen Bachs mit neu komponierten Präludien KV 404a. Es hat allerdings den Anschein, als würde man die gedruckte Ausgabe der *NMA* nicht fertigstellen wollen, da sie

Plath teilt dann weiter mit, dass er die Härten nicht in Kauf genommen habe und in nicht selten eingetretenen Fällen „ganz naheliegende und merkwürdigerweise von Mozart nicht gesehene Verbesserungsmöglichkeiten“⁴⁷ gefunden hätte. Wie leicht es für Plath sein kann, das von Mozart „eigentliche Gemeinte“ zu finden, statt eine Realisierung der Musik dem Spieler und dessen Geschmack und Einrichtungsgeschick zu überlassen,⁴⁸ kann man an den zwei unten folgenden Beispielen ersehen.

Generell aber ist beim „Londoner Skizzenbuch“ von den treffenden Feststellungen Ulrich Konrads auszugehen:

„Die Aufzeichnungen in diesem umfangreichen Manuskript [...] dokumentieren in einmaliger Weise die offensichtlich vom Vater nicht kontrollierte musikalische Gedankenwelt des achtjährigen Mozart, der hier allein für sich – in der Frühphase seines sich ausbildenden Vermögens, innerlich Gehörtes schriftlich zu fixieren – ‚Einfälle‘ im weitverstandenen Sinne notiert. Die Tatsache, daß von diesen Einfällen nichts in Mozarts bekannte Werke dieser und späterer Zeit geflossen ist, dann das stets erkennbare Streben, abgeschlossene Kompositionen zu notieren, sowie schließlich die Art der Niederschrift [...] legen es nahe, hier weniger Skizzen als vielmehr, wenn auch gelegentlich noch so bescheidene und mitunter kaum gelungene, kleine ‚Werke‘ festgehalten zu sehen.“⁴⁹

Dies besagt, dass der achtjährige Mozart zu vom Vater unkontrollierten Kompositionsskizzen fand, die als ein zwar roh gefasstes, aber authentisches Zeugnis seines musikalischen Denkens, seiner Phantasie beim inneren Hören angesehen werden können, deren Sinn teilweise durchaus erschlossen werden muss – und werden kann, auch wenn man das Notierte einfach gelten lässt. Sie enthalten teils stürmisch-drängende, teils anmutige 43 Klavierstücke, die aber teilweise über das Klavieristische hinausragen und entweder orchestrale oder szenisch-gesangliche Klangvorstellungen Mozarts verdeutlichen, sodass man glaubt, bei manchen Stücken ein Particell in der rohesten Gestalt einer Diskant- und einer Basslinie vor sich zu haben. Ein ausgewachsener Variationensatz ist dabei, drei Stücke sind Fragmente geblieben, darunter eine abgebrochene Fuge.⁵⁰ Viele Tanzsätze sind dabei, Contredanses, Menuette, eine Polonaise, eine Allemande.

im Internet-Auftritt der herausgebenden Stiftung Mozarteum Salzburg direkt gar nicht mehr aufrufbar ist, sondern nur noch versteckt über die *Digitale Mozart Edition*, die allerdings als weiterhin auf der unvollendeten *NMA* basierend angeboten wird.

47 *NMA* IX/27, Bd. 1, S. XXVII.

48 Wie es Siegbert Rampe in seiner auf mehrere CDs verstreuten Einspielung im Rahmen seiner Aufnahme sämtlicher Klavierwerke Mozarts (bei dem Label Dabringhaus und Grimm) getan hat.

49 Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 201), Göttingen 1992, S. 109.

50 Fugen abzubrechen und als Fragmente zu hinterlassen konnte Mozart auch in seinen späteren Jahren in Wien noch passieren, er hatte einfach nicht immer den Ehrgeiz, den spanischen Stiefel zu Ende zu schnüren. Siehe zu Mozarts distanziertem Verhältnis vor allem zur Tastenfuge Peter Sühling, „Bachischer Geist aus Mozarts Händen? Mozarts vier neue Streichtrio-Einleitungen zu vier dreistimmigen Fugen von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach (KV 404a), aus ihrem Kontext heraus erklärt“, in: *Acta Mozartiana* 55 (2008), Heft 3/4, S. 101–110. Auch neigte Mozart dazu, Fugen zu phrasieren und mit Episoden aufzulockern (was erst später Anton Reicha theoretisch begründete) wie in der Ouvertüre zu *Die Zauberflöte* oder im Finalsatz des Streichquartetts G-Dur KV 387 oder sich mit einem ironischen Sprung aus ihren vertrackten Überlagerungen zu befreien wie in der fünfstimmigen Fuge im Finale der großen C-Dur-Sinfonie („Jupiter“).

Zwei nähere Blicke

a) „Siciliano“ oder rhythmisches Experiment? (KV 15u)

Mozart habe, so die These von Plath, ein einfach punktiertes Achtel mit angehängtem Sechzehntel und folgendem Achtel, wie es dem Siciliano-Rhythmus gleichkommt, noch nicht schreiben können und sei deswegen im Stück Nr. 20 (KV 15u) in eine Schreibmanier (eine Folge von sechs Sechzehnteln im Verhältnis von 3:2:1) verfallen, von der man „gelegentlich die Ansicht hören (kann), Mozart habe hier offenbar mit entlegenen Rhythmen ‚experimentiert‘. Er hat aber nicht experimentiert, er hat nur den von ihm gemeinten Rhythmus – eben den bekannten Siciliano-Rhythmus [3:1:2] – noch nicht notieren können“⁵¹. Wie abenteuerlich diese Behauptung über die Schreibmanier Mozarts auch klingen mag⁵² und auch unabhängig davon, ob Mozart hier wirklich doch von dem nur allzu bekannten, in tausenden Stücken abgeschliffenen Siciliano-Rhythmus hatte wegkommen wollen: Ihn durch editorischen Eingriff als das mit Sicherheit eigentlich Gemeinte einfach vorzuschreiben und das Stück so im Haupttext darzubieten liegt absolut außerhalb einer legitimen Kompetenz eines Herausgebers, zu der sich Plath hier einfach selbst ermächtigt. Ließe man jenes dem Notat nach anscheinend mit einer imaginierten, im Verhältnis 3:2:1 synkopiert rhythmisierten 6/16tel-Gruppe experimentierende Stück⁵³ als unverfälschte Intention des jungen Komponisten gelten, wäre es das harmlose „Siciliano“, als das es in populären Ausgaben und auch in der emendatorisch redigierten *NMA* auftaucht, nicht mehr. Ließe man sich auf etwas anderes als ein zwanghaft vorgestelltes (hier nur rhythmisch verballhorntes) Siciliano als das von Mozart Gemeinte ein, würde man erkennen können, dass die erste Sechzehntelgruppe auf einen Sechzehntel-Auftakt zum punktierten Viertel des zweiten Takteils zustrebt, die ganze Sechzehntelgruppe sogar als ein gedehnter Auftakt mit Anlauf zu diesem punktierten Viertel angesehen werden kann. Der erste (Zwischen-)Akzent liegt dann aber (im Gegensatz zum Siciliano, in dem der Akzent stets auf die erste Zählzeit einer ganzen Folge von Takten fällt) auf dem ersten Achtel des zweiten Takts, denn jeweils zwei Takte ergeben erst eine in sich abgeschlossene Phrase.⁵⁴ Zudem wird in diesem d-Moll-Stück die

51 *NMA IX/27*, Bd. 1, S. XXIV. In einer Fußnote zum ersten Takt des ohne Überschrift (wie im Original) abgedruckten Stücks schreibt Plath bekräftigend: „Mozart schreibt (das ganze Stück hindurch) ♪♪♪; es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß ♪♪ gemeint ist“ (ebd., S. 128) und lässt es dann auch so als den eigentlich gemeinten Willen Mozarts abdrucken. Auch Kreuls schließt sich der Meinung an, Mozarts Schreibweise der Punktierungen sei „als noch fehlerhafte, noch nicht reflektierte Erscheinungsform anzusehen. [...] Die Vertauschung der Werte, 8tel mit 16tel, zielt sicherlich n i c h t auf eine synkopische Ausführung (wie vordem in der *NMA* bereits dargelegt wurde). Selbst bei einem unterstellten experimentell-rhythmischen Denkansatz Mozarts wäre ein solch stereotyper Bewegungsablauf nicht vorstellbar!“ Allerdings gibt Kreuls die (noch stereotypischere) Auffassung dieses Stücks als eines Siciliano „in Bezug auf Mozarts feingliedrig melancholische Charakterisierung zu denken“; Kreuls, S. 110.

52 Plath missachtet mit diesem Verdacht auch die Mitteilungen Leopold Mozarts über das Können seines Sohnes, so hatte er bereits am 28. Mai 1764 an Hagenauer in Salzburg berichtet: „das, was er gewusst, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weis. Es übersteigt alle Einbildungskraft“, Bauer u. a. (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 151f. – auch noch die von Plath.

53 Dieser Rhythmus-Gedanke liegt übrigens auch dem Beginn von Johannes Brahms' Violoncello-Sonate in e-Moll op. 38 bei gleicher Intervallfolge zugrunde, allerdings noch verschärft im Verhältnis 4:3:1.

54 Eine die Problematik überspielende Symmetrie innerhalb dieser Phrase erzeugt Rampe in seiner eigensinnigen Veränderung dieses Stücks (leider ohne dies in dem von ihm formulierten Booklet zu

von der Sechste an aufsteigende Linie des ersten Takts im dritten wiederholt, und die Doppelphrase wird dann im vierten Takt – anders als im chromatisch und leittonig (*Cis* im Bass) geschärften und durch das Hängenbleiben auf dem Sekundintervall *e* über dem Grundton *d* in der Oberstimme verursachten dissonanten Zangengriff um die Tonika (man könnte auch von einem Sept-Nonen-Akkord sprechen), einem Schwebezustand am Ende des zweiten Takts – mit dem Akzent auf dem letzten punktierten Viertel kadenzierend abgeschlossen, sodass die erste viertaktige Periode insgesamt als Frage und Antwort erscheint. Selbst wenn man, wie Plath es tut, die erste Sechzehntelgruppe in einen Siciliano-Rhythmus umschreibt, hätte man noch immer kein Siciliano als ganzes Musikstück vor sich und dürfte es auch nicht so nennen, denn dieser Tanz lebt von einer länger aufrechterhaltenen Rhythmisierung mehrerer Takte innerhalb einer Periode nach dem Schema 3:1:2. Insofern will einem die von Schünemann schon in seiner ersten Edition aufgebrachte und dann von Einstein und Plath übernommene Bezeichnung dieses Stückes als „Siciliano“ recht abwegig erscheinen. Gegen eine beabsichtigte Siciliano-Imitation spricht auch der alsbald in der linken Hand mit gleichmäßigen Achteln einsetzende Gegenrhythmus, der dem Stück zusätzliche innermusikalische, das Ohr kitzelnde, aber untänzerische Spannung verleiht.

Es ist ein auch von der architektonischen Gliederung her merkwürdiges Stück. Seine zweiteilige Anlage besteht aus einem 15- und einem 19-taktigen Abschnitt, was allem gewünschten symmetrischen Periodenbau direkt widerspricht und durch taktweise auskomponierte Verzögerungen und das Einsprengen mysteriöser oktavierter Unisoni mit chromatisch versetzten Intervallen willentlich verursacht wird.⁵⁵ Es ist genau dieses Abweichen von einer als klassisch und musikalisch einzig richtig hingestellten Proportionalästhetik, das hier wie auch später noch bei Mozart die besondere Spannung und das musikalisch Interessante ausmacht und ihn als einen Anti-Klassiker par excellence erscheinen lässt.

KV 15⁴¹

begründen), indem er in seiner Einspielung nicht nur den Siciliano-Rhythmus verweigert, sondern von einem jeglichen punktierten Rhythmus ganz abweicht und durchgängig den zweiten und dritten Ton der aufsteigenden Linie zu zwei flüchtigen Sechzehnteln auf dem dritten Achtel zusammenrafft und den ersten Ton auf zwei Achtel dehnt, was bei dem von ihm angeschlagenen Tempo, das sich dem Presto annähert, kaum auffällt. Eine imposante und konsequente Begradigung und Glättung dieses vertrackten Stückes (siehe Vol. 12 seiner Mozart-Gesamteinspielung bei Dabringhaus und Grimm).

55 Siehe *NMA* IX/27, Bd. 1, S. 128f. Erstaunlich, dass noch kein Mozart-Forscher diese Regelwidrigkeit des Knaben gerügt hat.

Notensbeispiel 1: Abdruck des ersten Teils von KV 15u in der *NMA IX/27*, Bd. 1: *Die Notenbücher*, hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel u. a. 1982, S. 128

Notensbeispiel 2: Abdruck des ersten Teils von KV 15u in *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, S. 24

Während Schünemann dieses Stück ganz unkommentiert lässt, es im Inhaltsverzeichnis zwar als „Siciliano“ tituliert, es aber ohne den dafür typischen, sondern in Mozarts Rhythmus abdrucken lässt, merkt Bertha Antonia Wallner in ihrer Ausgabe an: „gemeint ist vielleicht (das ganze Stück hindurch) der Siciliano-Rhythmus“⁵⁶. Wallner, die das Originalmanuskript noch für verschollen halten musste, arbeitete mit Faksimiledrucken und Fotokopien der Handschrift von einigen Stücken und zog ansonsten die Schünemann-Ausgabe heran, obwohl diese Ausgabe auch in ihren Augen „in mancher Hinsicht zu wünschen übrig lässt“⁵⁷. Sie ergänzte die zahlreichen fehlenden Versetzungszeichen und gab vereinzelte auf-

56 Wallner (Hrsg.), S. 126.

57 Ebd., S. 166.

führungspraktische Hinweise, wie zum Brechen der Akkorde in dem von ihr wie schon von Schünemann als „Präludium“ aufgefassten Stück (Nr. 7, KV 15g), auf das unten gleich noch näher eingegangen werden soll. Mit einem Urtext hat diese Ausgabe aber nichts zu tun, zumal Wallner auch an weiteren Stellen (z. B. bei Quintparallelen) glättet und stillschweigend korrigiert.

b) Präludium oder Akkorde für ein Rezitativ? (KV 15g)

Notenbeispiel 3: KV 15g in *Mozart als achtjähriger Komponist. Das Londoner Skizzenbuch*, hrsg. von Georg Schünemann, Leipzig 1909, S. 5

Die an eine Rezitativ-Begleitung gemahnende, zu arpeggierende Akkordfolge mit einem anschließenden Imitationsatz in KV 15g (dem siebten Stück aus dem „Londoner Skizzenbuch“)⁵⁸ könnte durchaus sinnvoll musiziert werden,⁵⁹ wenn man den in ihm verborgenen Affekt erraten (denn auch hier ist in einem anderen als dem Plathschen Sinn das Notierte nicht das Gemeinte), die durch Modulationen und unterschiedliche Notenwerte gegebene Versgliederung respektieren, es rezitativisch textieren und beim Doppelstrich einen Wechsel vom *Secco* zum *Accompagnato*, quasi in Klavierauszugform, in ihm imaginiert finden würde; siehe auch die erhellenden Erläuterungen zu Mozarts „opernaher Rezitativik“ in diesem Stück bei Konrad Küster.⁶⁰ Der achtjährige Mozart hatte, wohl inspiriert vom Geist des frei modulierenden begleiteten Rezitativs, hier schon solche tonal in der

58 Siehe *NMA IX/27*, Bd. 1, S. 104f.

59 Hierzu bemerkt Wolfgang Plath: „Die Akkordfolgen des Anfangsteils sind zwar hart und befremdend, knüpfen letztlich aber doch an der typischen ‚Überraschungsharmonik‘ der freien Klavierfantasie um 1760 an; was sich aber im nachfolgenden Imitationsatz tut, entbehrt des musikalischen Sinns. Wahrscheinlich hat Mozart etwas ganz anderes gemeint, als er niedergeschrieben hat; aber was das Gemeinte ist, läßt sich nicht erraten. Das Stück kann in dieser Gestalt kaum musiziert werden“; ebd., S. XXIV. Wallner hält es für „ein auf die Orgel hinweisendes Präludium“ (Wallner [Hrsg.], S. 166), während Kreuls findet, dass es der Orgel zugeschrieben werden muss (Kreuls, S. 94–96). Dass der achtjährige Mozart bereits in London für Orgel komponiert haben könnte, ist generell nicht abwegig, denn Leopold Mozart berichtet am 28. Mai des gleichen Jahres: „Er [Wolfgang] hat auf des Königs Orgel so gespielt, daß alle sein Orgelspielen weit höher schätzten als das Clavier spielen“; zitiert nach Bauer u. a. (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, Brief Nr. 88, S. 151. Auch Rampe benennt das Stück und spielt es als Präludium, ohne Zäsuren und mit einem angehängten Imitationsatz (Sämtliche Klavierwerke, Vol. 12).

60 Konrad Küster, *W. A. Mozart und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2001, S. 184–186.

Schwebe bleibenden Klavierstücke notiert und diese Technik dann unter deklamatorischen Aspekten vokal-instrumental in seinen ersten Einlage-Arien ausgearbeitet. Zusätzlich zum „Schon“ – im Sinne eines genealogischen Aufdeckens der erfinderischen Geburtsmomente von kompositorischen Ideen und Strukturen – wäre hier ein „Nie wieder“ ausfindig zu machen. Es sind dies einmalige, vielleicht spezifisch kindlich erdachte, nicht wiederholbare Momente, die nicht nur allgemein aus der Dialektik von Aneignung und Neuschöpfung geboren wurden, sondern sich, speziell bei Mozart, erklären lassen als Komponenten in seiner Musik, die aus dem frühen Impuls entstanden, eine Oper schreiben zu wollen. So ein in den Augen der bisherigen Mozart-Forschung „sinnloses“ Stück wie das siebente, an ein Rezitativ gemahnende, schreibt man wohl nur einmal und versucht danach unbedingt, echte Rezitative und Arien zu schreiben, in denen sich Handlung, Situation, Rolle und Wort in vokal-instrumentaler Musik komprimieren lassen.

Abstract

The compositional experiments and exercises written by eight-year-old Mozart in London in 1764 show original musical ideas which he went on to pursue later, making him an anti-classic par excellence. His London sketchbook was created in a sphere of intense encounters with old and new models of vocal and instrumental music and had a long-lasting effect. The special circumstances surrounding its creation – Leopold Mozart was ill and could not assist Wolfgang in editing the music – make the notebook appear as a collection of raw versions of piano pieces, which, however, go beyond compositions intended for a keyboard instrument. Previous editions of the London sketchbook, especially those produced by Wolfgang Plath for the Neue Mozart-Ausgabe, did not reproduce the 43 piano pieces authentically, but rather marred them with emendations. Two examples, an alleged “Siciliano” and an alleged “Prelude”, are used to hold Mozart’s musical texts against these untenable assessments.