

### III. Die Berliner Konzertanten-Abschrift B und ihre Vorlage

#### 1. Die Abschrift B, ihre Wahrnehmung und Nutzung in der frühen Wissenschaft

Nach dem Ausgeführten leuchtet ein, daß die Quelle B, die als einzige die umstrittene Konzertante überliefert, die besondere Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen hat. Die Literatur, die sich früher zu dieser Handschrift meist nur beiläufig geäußert hat, braucht hier nicht genannt zu werden, vor allem deshalb, weil Hans-Günter Kleins Katalog der Berliner Mozart-Handschriften von 1982 das uns interessierende Mus. ms. 15399 mit B nicht nur knapp, aber solide beschrieben,<sup>1</sup> sondern auch in die übrigen Berliner Mozart-Abschriften aus Otto Jahns Besitz eingeordnet präsentiert hat.<sup>2</sup> 1988 hat überdies Levin in seinem Konzertanten-Buch der fraglichen Handschrift B sogar ein ganzes Kapitel gewidmet, das sich mit dem Manuskript weitaus intensiver und breiter auseinandersetzt als jeder wissenschaftliche Beitrag zuvor.<sup>3</sup>

Es handelt sich bei B – um dies wenigstens in Erinnerung zu rufen – um eine Partiturabschrift von 46 Blättern; ihre Entstehungszeit würde man spontan auf das mittlere 19. Jahrhundert schätzen. B ist am Anfang der Notenabschrift allein mit dem Titel „Concertante“ überschrieben, und es findet sich auf ihrem Notencorpus kein Verfassernamen. Allerdings bedarf der bereits erwähnte dunkelbraun/dunkelbraun-moiré gehaltene Einband mit seinen äußeren Bezeichnungen noch einiger weiterer Erläuterungen; sie haben sich aus der Untersuchung des Alters besonders des Rückenschildes „*MOZART Concertante*“ sowie des Einbandes selber ergeben<sup>4</sup> und sind

---

1 Vgl. Klein, *Autographe*, S. 329f.

2 Vgl. Klein, *Autographe*, passim, besonders S. 488-490; man beachte dort die bewußte Unterscheidung von „Jahn-Kopist A“ etc. und „Kopist A“ etc. Die von Klein angegebenen Entstehungsdaten der Berliner Abschriften von der Hand des Jahn-Kopisten A sollten systematisch und in Breite untersucht werden, da sie neue Einsichten bringen könnten.

3 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 267-291.

4 Die Vorarbeiten des Verfassers zu seinem Beitrag von 1971 (Stachelin, *Echtheit*) mußten ohne direkte Autopsie von B geleistet werden; die dort erstmals mitgeteil-

deshalb nicht unwichtig, weil, sollte das Rückenschild erst nach dem Übergang der Jahnschen Mozartiana an die Berliner Bibliothek zusammen mit einem neuen Einband formuliert und angebracht worden sein, Jahn als Veranlasser dieses Schilds zweifelsfrei ausgeschlossen werden könnte, ja müßte.

Im Zusammenhang damit muß zunächst festgehalten werden, daß dieser Einband insgesamt drei Inhalts- bzw. Signaturetiketts getragen hat bzw. noch trägt. Das auf dem vorderen Außendeckel des Einbandes oben links, aber ohne Überdeckung des Rückens aufgeklebte blaue dreizeilige Etikett „Mozart | Concertante Part. | Mus. ms. 15399“, wobei „Mus. ms.“ vorgestempelt ist, kann nur nach seiner Akquisition in Berlin entstanden sein, und für die ebenfalls vorgestempelten „Reste eines alten <weißen> Signaturetiketts auf dem Rücken“ des Bandes unten<sup>5</sup> gilt dies genau so; für beide Etikett-Formen lassen sich bequem Parallelbeispiele unter den zahlreichen Jahnschen Mozartiana in Berlin nachweisen. So muß sich die Untersuchung im Folgenden auf das erwähnte Rückenschild mit der goldenen Prägung „*MOZART Concertante*“ konzentrieren.

Der Vergleich mit anderen Berliner Jahn-Abschriften und ihren Einbänden läßt sogleich erkennen, daß Jahn umfangliche Notenabschrift-Bände vom jeweiligen Buchbinder direkt auf dem Rücken mit der Goldprägung des knapp formulierten Bandinhalts bezeichnen ließ, und zwar so, daß der Leser, wenn der hochformatige Band senkrecht im Regal stand, Hals und Kopf nicht wagrecht beugen mußte. Bei dünnen Jahn-Kopien wurde jedoch auf dem Bandrücken ein schmales, gerne andersfarbiges Etikett mit der in Gold aufgeprägten Inhaltsangabe aufgeklebt, das am besten bei liegendem Heft lesbar wurde; so ist dies auch bei B der Fall. Wenn auch Einbandpapier und -rücken unter den Jahnschen Abschriftenbänden farblich variieren, ist diese Verarbeitungsweise bei jenen offenbar weitgehend durchgehalten worden. Bei den goldgeprägten Rückenschildern hat, wie Vergleichsmanuskripte aus Jahns Abschriftenbestand zeigen, Jahn dem oder den Buchbindern in Bezug auf Farbe und Prägung, ja selbst deren

---

te Auskunft, die Notenabschrift von B trage keinen Komponistennamen, war ihm auf Nachfrage hin von der Musikabteilung der Berliner Bibliothek gegeben worden, allerdings ohne Hinweis auf den Rückentitel von B; diesen hätte er in jenem Text natürlich mitgeteilt, wäre er ihm schon bekannt geworden. Erst bei einem späteren Bibliotheksbesuch in Berlin nahm er diesen Rückentitel als Problem wahr, ohne freilich in der Frage der Echtheit der Komposition seine Meinung zu ändern. Er dankt Dr. Roland Schmidt-Hensel ganz besonders für die Möglichkeit, in der Berliner Bibliothek ausgiebige einband- und manuskriptbezogene Vergleichsstudien an Jahnschen Mozartiana anzustellen.

5 Vgl. Hochreiter, *Concertante*, S. a/7, wo zwar nicht das blaue Etikett, aber, wie im Zitat wiedergegeben, das beschädigte weiße Etikett und das goldgeprägte Rückenschild genannt werden.

Inhaltsformulierung ziemlich freie Hand gelassen: so wechseln Buchstaben nach Schrifttypen und -arten, Gerad- und Kursivschreibung oder Groß-/Kleinbuchstaben, ohne daß hier ein feststehendes Prinzip erkennbar würde. Dies gilt selbst für die Schreibweisen der jeweiligen Prägung: oft folgt der Buchbinder dabei dem Wortlaut des Innentitels auf der zugehörigen Notenabschrift, aber Schreibungen wie „Lytania“ auf Mus. ms. 15096 oder wie „La Betulia Liberata“ auf Mus. ms. 15051, wo sogar der innere Abschrifttitel richtig „... liberata“ anbietet, würde der Klassische Philologe Jahn kaum angeordnet haben; sie dürften so allein vom Buchbinder veranlaßt worden sein.

Nach diesen Feststellungen darf man mit einiger Gewißheit annehmen, daß der Einband und das fragliche Rückenschild noch innerhalb von Jahns Lebenszeit gefertigt worden sind; eine endgültige Bestätigung ergibt sich daraus, daß das umgelegte Außenpapier des Einbands von B in dessen vorderem Innendeckel vom Buchbinder mit einem zweifellos originalen Abdeckpapier und dieses auch noch mit dem bekannten Richterschen Exlibris „Inter folia fructus“ von Otto Jahn<sup>6</sup> überklebt worden ist; das kann nur zu Lebzeiten Jahns geschehen sein. Dieses Ergebnis wird hier mit aller Absicht so ausführlich begründet und festgehalten – nicht, weil es für die folgenden Echtheitsüberlegungen eine ausschlaggebende Rolle spielen würde, sondern weil es, im Gegenteil, gerade *keine* Rolle mehr spielen wird: das Mozart nennende Rückenschild beruht nämlich wie schon angedeutet auf einem Irrtum Jahns oder seines allzu „eigenmächtig“ handelnden Buchbinders; im Folgenden wird noch schlagend begründet,<sup>7</sup> daß es für die Sache keine Bedeutung haben kann.

Zurück zum Äußeren der Quelle B. Sie ist nicht in größerem Folio-Format gehalten, sondern mißt nur 25,5 x 16,5 cm. Da jedoch manche anderen Mozart-Partiturabschriften des hier tätig gewesenen Jahn-Kopisten A bis 33,5 x 26 cm messen,<sup>8</sup> könnte jenes kleine Format darauf hinweisen, daß B von Anfang an nicht einer praktischen Aufführung, sondern, nach äußerer Größe und vorgesehener Verwendung, wohl am ehesten einer heutigen Taschenpartitur vergleichbar, vielmehr einem musikwissenschaftlichen Studienzweck dienen sollte.<sup>9</sup> Diese Annahme würde sich gut zu der schon oben erwähnten Tatsache fügen, daß der Notenteil der fraglichen Abschrift keinerlei Komponistennamen trägt: weder derjenige Mozarts

6 Vgl. dazu Schmitt, *Exlibris*, Abb. 77, sowie S. 153f. und 168 mit Anm. 20.

7 Vgl. unten, Abschn. III. 2.–5. – Es ist übrigens erstaunlich, daß Levin dieses Rückenschild offenbar nicht beachtet und als Argument für die Mozartsche Echtheit von B genutzt hat; aber letztlich hätte das die Komposition allerdings doch nicht zu einer Mozartschen machen können.

8 Einzelheiten bei Klein, *Autographe*, passim.

9 Vgl. dazu unten, S. 32, Anm. 10.

noch eines anderen Verfassers ist hier genannt, so daß sich Jahn bei der in B enthaltenen Konzertante vor allem für einen besonderen musikhistorischen Problemfall interessiert zu haben scheint, dessen Notentext ihm jedenfalls als Vergleichs- und Kontrolldokument erhalten bleiben sollte. Levin hat in seinem Bemühen, die Komposition in irgendeiner Weise mit M, also mit Mozarts Werk von 1778, in Verbindung zu bringen, ohne weiteres erklärt, Jahn habe keine Werke kopieren lassen, von deren Echtheit er nicht überzeugt gewesen sei, ja grundsätzlich überhaupt nur solche Kompositionen, für deren Verfasser er Mozart, Haydn oder Beethoven gehalten habe: eine offensichtlich nicht an den Quellen überprüfte Fehlbehauptung.<sup>10</sup> Und wenn B im Auktionsverzeichnis der Jahnschen Musiksammlung als Werk Mozarts eingeordnet sei, dann – so immer noch Levin – gewiß deshalb, weil Jahn an die Autorschaft Mozarts auch geglaubt habe; das oben genannte Rückenschild, das die Abschrift B Mozart zuordnet und danach deren Aufnahme im Auktionskatalog unter Mozarts Konzerten bewirkt hat, ist bereits als auf einem Irrtum Jahns oder seines Buchbinders beruhend bezeichnet worden, und dieser wird im Folgenden noch genau begründet.<sup>11</sup>

Es sei ergänzt, daß die eben berührte, rasch und sehr allgemein formulierte Levinsche Behauptung von einem direkten Zusammenhang der Mozart-Zuweisung von B im Auktionskatalog mit einem angeblich festen Glauben Jahns an die Verfasserschaft Mozarts auch Jahns Philologen-Natur und -Ausbildung völlig verkennt. Kein Philologe von fachlichen Grundsätzen wird darauf verzichten, sich einen neu ans Licht getretenen, bisher unbekanntem Text in Kopie, heute in photographischer Aufnahme, zu beschaffen, wenn dieser sich auch nur möglicherweise mit einem bedeutenden Autor in Verbindung bringen lassen könnte – und dies alles selbst dann, wenn der Quelle eine Verfasserzuweisung fehlen sollte, wie dies bei

---

10 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 274; dagegen aber unten, Abschn. III. 2.-5. – Übrigens kann man über die zahlreichen brieflichen Bitten Jahns um Anfertigung von Abschriften nach Manuskripten außerhalb Bonns, auch solchen mit von ihm für unecht gehaltenem und mit Werken von Nicht-Wiener-Klassikern, nur staunen. Beispielhaft seien hier nur zwei Briefzitate Jahns an Köchel vom 21. Oktober 1861 und vom 13. Februar 1865 (vgl. dazu unten, Anm. 26) wiedergegeben: „Ich sehe dass mir eine Abschrift der Partitur ... der mir zweifelhaften [Mozart-]Messe in G-dur (Moz. I. p. 672, a) fehlt; es wäre mir lieb, wenn Sie mir“ sie „copiren lassen wollten“. Und: „Der Telemacco hat mich sehr interessirt, mehr als sonst eine der früheren Gluckschen Opern, die ich habe kennen lernen. Auf die Caldaraschen Opern freue ich mich auch, was ich von ihm kenne, hat einen feinen und noblen Charakter. Ich möchte aber gleich fragen, ob nicht in Wien Instrumentalsachen von Sammartini sind, der ja als Haydns Vorgänger gilt, und in diesem Falle bitten mir nach Caldara eine Auswahl abschreiben zu lassen, für die ich das kleine Format der Haydnschen Symphonien wünschte“.

11 Vgl. unten, Abschn. III. 2.-5.

der Vorlage von B tatsächlich der Fall war; Näheres wird folgen. Jahn hat solche in der Philologie seit dem frühen 19. Jahrhundert und teilweise schon vorher üblichen Vorgehensweisen selbstverständlich tatkräftig praktiziert<sup>12</sup> und, wie seine musikwissenschaftlichen Arbeiten und Korrespondenzen zeigen, ohne weiteres auf seine musikhistorischen Bemühungen übertragen;<sup>13</sup> damit ist es nicht nur unrealistisch, sondern sogar durchaus falsch, bei einem so qualifizierten Philologen wie Jahn ein Interesse nur an endgültig für einen Komponisten gesicherten Werken vorauszusetzen und das Kopierenlassen auch ungesicherter Stücke als Beleg- und Studienmaterial auszuschließen.

Bevor im Folgenden neue Informationen über B geboten werden, ist es nötig, die Art und Weise, in der die beiden ersten Auflagen von Jahns großem *Mozart*-Buch die Pariser Konzertante M behandeln, in Erinnerung zu rufen. In der 1. Auflage von 1856 gibt der Autor den Inhalt des oben zitierten<sup>14</sup> Pariser Briefes Mozarts vom 1. Mai 1778 wieder, erklärt im Anschluß daran aber unmißverständlich, daß „diese *Sinfonie concertante* ... meines Wissens verschwunden“ sei und Mozart sie wohl auch später nicht, wie am 3. Oktober 1778 noch erwogen, wieder aufgeschrieben habe.<sup>15</sup> Die 2., vom Autor selbst umgearbeitete Auflage seines Buches brachte 1867 über M einige Modifikationen am Text der 1. Auflage an, blieb aber grundsätzlich bei der alten Auffassung, dieses Pariser Werk Mozarts sei verloren;<sup>16</sup> so hatte sich fünf Jahre zuvor auch Ludwig Ritter von Köchel in der 1. Auflage seines *Mozart-Werkverzeichnisses* geäußert.<sup>17</sup>

Im Jahre 1869 starb Jahn. Die Nennung der Konzertanten-Abschrift im Auktionskatalog seiner Musikbibliothek von 1870 blieb in der Forschung zunächst unbeachtet, soweit erkennbar auch noch, nachdem die fragliche Abschrift in der Berliner Bibliothek einsehbar geworden war. Immerhin scheinen in den folgenden etwa fünfzehn Jahren von namentlich nicht be-

---

12 Das lehren Jahns philologische und archäologische Briefe mit hinreichender Deutlichkeit.

13 Man vergleiche doch, was Jahn, *Beethoven*, vor allem S. 308–330, zur musikalischen Editions kritik und ihrer grundsätzlichen Übereinstimmung mit der entsprechenden (älteren) philologischen Schwesterkritik aussagt! Diesen Ausführungen von (erstmal) 1864 gingen Jahns editorische Forderungen zur Alten Bach-Gesamtausgabe von 1850 voran, mit denen er, anscheinend für die wissenschaftliche Orientierung dieser Edition verantwortlich, die „durch die kritisch gesicherte Ueberlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen“ in Aussicht stellte; vgl. Kretzschmar, *Bach-Gesellschaft*, p. XXXIIss., bes. p. XXXV.

14 Vgl. oben, Abschn. I. 1.

15 Vgl. Jahn, <sup>1</sup>*Mozart*, Bd. 2, S. 266, Anm. 13.

16 Vgl. Jahn, <sup>2</sup>*Mozart*, Bd. 1, S. 475f.

17 Vgl. Köchel I, Anhang I, Nr. 9, S. 499.

kannter Seite Schritte unternommen worden zu sein, auf der Grundlage von B eine Partitur-Ausgabe der Komposition zu veranstalten – ein Plan, der, soweit ersichtlich, jedoch nicht realisiert wurde.<sup>18</sup> Erst im Jahre 1886 erschien innerhalb der Serie XXIV (*Wiedergefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke*) der alten Mozart-Gesamtausgabe als No. 7a das Berliner Werk unter dem seltsamen Titel *Concertantes Quartett*;<sup>19</sup> hinter der Aufnahme der Komposition in die Gesamtausgabe muß die langsam wachsende Wirkung gestanden haben, welche die irrije Zuweisung des Stücks an Mozart auf dem Einbandrücken, dann aber vor allem seine Einordnung im Jahnschen Auktionsverzeichnis in die Rubrik der (echten) Mozart-Konzerte auszuüben begonnen hatte. Und diese Wirkung dauerte, nun verstärkt durch die erfolgte Aufnahme in die Gesamtausgabe, weiterhin an, zumal Hermann Deiters, der die 3. Auflage von Jahns *Mozart*-Buch besorgte, hier im Jahre 1889 zum weitgehend beibehaltenen Text Jahns über die Konzertante M raschhin das Folgende ergänzte:

„Das „Konzertante Quartett“ für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit kleinem Orchester ist neuerdings [!] aufgefunden und in der Gesamtausgabe (S. XXIV, 7<sup>a</sup> vgl. K. Anh. 9) zum erstenmal veröffentlicht.“

Schließlich fügte Deiters den Informationen Jahns über Mozarts Pariser Werk den Zusatz an:

„Jahn, der es in der 2. Auflage noch als verschwunden bezeichnet hatte, gelang es später eine Abschrift der Partitur [!] zu erhalten, welche sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet; dieselbe ist nach der wohl zweifellosen Annahme des R.<evisions->B.<erichts> eben das hier in Rede stehende Werk“.<sup>20</sup>

Freilich, wie flüchtig die seit 1886 belegbaren Bemühungen um B waren, ergibt sich daraus, daß der Revisionsbericht zur Publikation von B in der alten Gesamtausgabe von 1888 zwar erklärte, B sei „vermuthlich identisch mit Köch.<el->Verz.<eichnis> Anhang I, Nr. 9“ (damit war M gemeint), daß aber – außer Jahn, dazu sogleich mehr – kein Editor oder Autor bis 1905 die Verschiedenheit der Solistenbesetzung in M und B in, wie Jahn, brieflicher oder gedruckter Form anmerkte. Das gilt sogar für Deiters selber, der in der 3. Auflage von Jahns *Mozart* vom Jahre 1889 ebenfalls nicht ein einziges Wort über den Besetzungsunterschied der Solostimmen in M und B vermerkte und, ohne einen danach doch naheliegenden Zweifel an

18 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 285ff.

19 Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Ser. XXIV, Nr.7a: *Concertantes Quartett*, Leipzig 1886.

20 Vgl. Jahn, <sup>3</sup>*Mozart*, Bd. 1, S. 532.

der Echtheit, den bereits in der Neuauflage des Jahnschen Buches zitierten Angaben eine ausführliche, ja geradezu liebevolle Beschreibung der Komposition folgen ließ, die offensichtlich von der Mozartschen Echtheit des Werks fest überzeugt war. Daß sodann der Revisionsbericht zur alten Gesamtausgabe sogar festhielt, „die Abschrift“ B sei „mit großer Sorgfalt angefertigt“, <sup>21</sup> bestätigt das gesamte Bild arg oberflächlicher Auseinandersetzung, die Deiters 1888 und 1889, also in der Gesamtausgabe sowie in seiner Fassung des Jahnschen Buches, dem in B überlieferten Notentext gönnte – zunächst scheint auf die Niederschrift von B eher das Gegenteil zuzutreffen. <sup>22</sup>

## 2. Jahn über die Vorlage-Handschrift von B, den Stimmensatz P

In die Reihe früher Annäherungen an B und deren leichthin behauptete Verbindung mit M führen nun neue Quellenfunde, die auf die verlorene Vorlage von B und deren Echtheitsbeurteilung durch Jahn selber mehr und neues Licht werfen. Da dieser in der 2. Auflage seines *Mozart*-Buches von 1867 M noch immer als verloren bezeichnete, wurde bisher allgemein angenommen, daß er die Vorlage von B erst zwischen 1867 und seinem Todesjahr 1869 in die Hand bekommen und während dieser Frist von dem für ihn vielfach tätigen Kopisten A habe abschreiben lassen; noch 1889 behauptete Deiters, das Werk sei „neuerdings aufgefunden“ worden. <sup>23</sup> Nun hat sich, bisher völlig übersehen, ein autographes Billet Jahns erhalten, das den folgenden Text festhält:

„Prof. *Janatka* (oder *Janaska*) am Conservatorium in Prag besitzt ein *Concertante* für *Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto* und Orchester von Mozart, dessen Mittheilung in Original oder Abschrift äußerst gewünscht wird von Otto Jahn.“ <sup>24</sup>

Jahns autographes Billet sei in Abb. 1 reproduziert:

21 Vgl. den Revisionsbericht in der (Alten Mozart-) *Gesamtausgabe* (dieser ist bei Levin, *Concertante*, S. 296f., wiederabgedruckt). Der Autor dieses Berichts ist, soweit erkennbar, unbekannt.

22 Vgl. dazu aber Abschn. III. 4.

23 Vgl. oben, S. 34.

24 Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung, Sign. „Slg. Autogr.: Jahn, Otto, Bl. 1“. Das Billet wurde, wie das Akzessbuch der Bibliothek festhält, 1946 von „Fröhse, Chauffeur der S.<taats>-B.<ibliotheek>“, aus einem Hof gerettet“, offenbar aus einem Hof der Staatsbibliothek. Ich danke Dr. Ralf Breslau sehr für diese Mitteilung.

Oct. Mus. 1946. 15.

Prof. Janatka (Janatka) am Conservatorium in  
 Prag besitzt ein Concertante für Oboe, Clarinette, Corneo, Fagotto  
 im Aufsatze des Mozart, dessen Mittheilung in Original das Abschrift  
 äußerst gewünscht wird in  
 Otto Jahn.

Abb. 1

Dieses Billet auf waagrecht zugeschnittenem Papier enthält weder Adresse noch Datum; trotz Jahns unterschriftlicher Nennung des eigenen Namens handelt es sich nicht um einen eigentlichen Brief, da auch jede Adresse und Anrede fehlt. Äußere Beschaffenheit und Textformulierung lassen vielmehr an eine Art „Memoria-Zettel“ denken, den Jahn, nachdem er von der Prager Existenz des Stückes irgendwoher gehört hatte, an einen ihm bekannten Mittelsmann weiterreichen wollte, der engere Beziehungen zu Prag unterhielt und bereit war, sich dort um das Manuskript des Werks für Jahn zu bemühen. Direkt an den zuerst genannten „Prof. Janatka“ selbst kann der Zettel gewiß nicht gerichtet gewesen sein, nachdem Jahn den Namen dieses Horn-Virtuosen und -lehrers am Prager Konservatorium nicht sicher zu schreiben wußte.<sup>25</sup> Das Billet dürfte, wie es das folgende Dokument nahelegt, aus dem Anfang des Jahres 1864 stammen: Es sollte dem bisher nicht bestimmten, aber die Prager Verhältnisse besser kennenden Vermittler die wichtigsten Angaben über das fragliche Stück schriftlich festhalten, damit klar sein würde, was genau jener in Prag für Jahn erbitten sollte.

Offenbar hatte die Aktion Erfolg und kam nun auch ein brieflicher Kontakt Jahns mit dem Prager Besitzer zustande, denn am 26. März des gleichen Jahres 1864 schrieb Jahn in einem bisher ebenfalls nicht beachte-

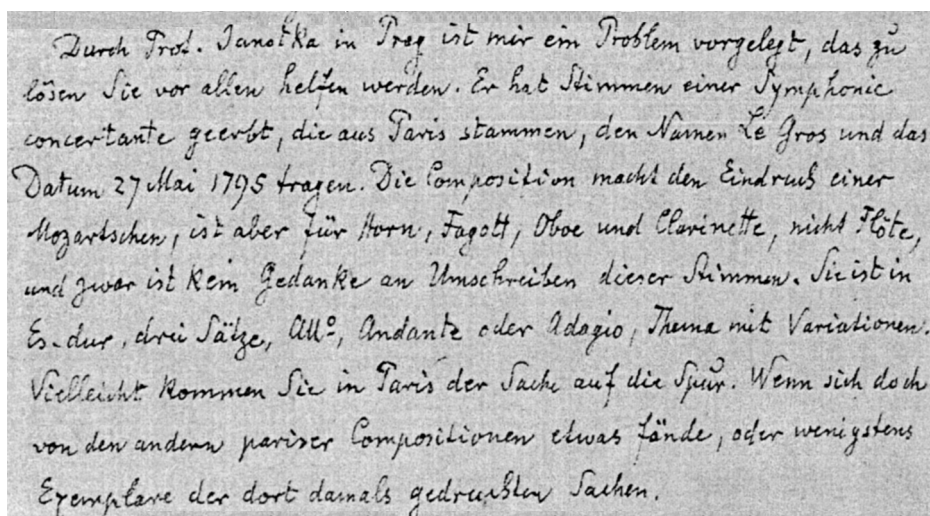
25 Johann/Jan Janatka ist am 29. April 1800 in Trzeboratitz (Třeboradice) bei Prag geboren und am 29. Juli 1881 in Prag gestorben. Er erhielt ersten Musikunterricht bei einem Onkel, studierte von 1813-1819 Waldhorn im Prager Konservatorium und erhielt bereits im Herbst 1819 die Stelle eines „Orchestermitglieds im k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthertor“ in Wien. Von 1832-1872 war er „als Lehrer des Waldhorns“ am Prager Konservatorium, bis 1873 auch im Orchester des Prager Ständetheaters tätig. 1842 durfte er mit einer Delegation von Prager Konservatoriumskollegen und begabten -schülern an der Enthüllung des Mozartdenkmals in Salzburg teilnehmen: vgl. Branberger/Bezecný, *Konservatorium*, S. 63. Er ist der Verfasser einer Schule für Waldhorn und hat auch einige böhmische Lieder komponiert. Den auf S. 12, Anm. 22, genannten Damen und Herren Kollegen in Prag sowie den im Vorwort genannten Prager Archiven und Institutionen und ihren Damen und Herren Mitarbeitern bin ich für wertvolle Hinweise und Mitteilungen dankbar.



ten Brief an Köchel, der kurz davorstand, zu Mozart-Forschungszwecken über Bonn nach Paris zu reisen, das Folgende:

„Durch Prof. Janatka in Prag ist mir ein Problem vorgelegt, das zu lösen Sie vor allen helfen werden. Er hat die Stimmen einer Symphonie concertante geerbt, die aus Paris stammen, den Name Le Gros und das Datum 27 Mai 1795 tragen. Die Composition macht den Eindruck einer mozartschen, ist aber für Horn, Fagott, Oboe und Clarinette, nicht Flöte, und zwar ist kein Gedanke an Umschreiben dieser Stimmen. Sie ist in Es-dur, drei Sätze All<sup>o</sup>, Andante oder Adagio, Thema mit Variationen. Vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur. Wenn sich doch von den anderen pariser Compositionen etwas fände, oder wenigstens Exemplare der dort damals gedruckten Sachen.“<sup>26</sup>

In Abb. 2 wird auch dieser Text nach dem Original reproduziert:



Durch Prof. Janatka in Prag ist mir ein Problem vorgelegt, das zu lösen Sie vor allen helfen werden. Er hat Stimmen einer Symphonie concertante geerbt, die aus Paris stammen, den Namen Le Gros und das Datum 27 Mai 1795 tragen. Die Composition macht den Eindruck einer Mozartschen, ist aber für Horn, Fagott, Oboe und Clarinette, nicht Flöte, und zwar ist kein Gedanke an Umschreiben dieser Stimmen. Sie ist in Es-dur, drei Sätze, All<sup>o</sup>, Andante oder Adagio, Thema mit Variationen. Vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur. Wenn sich doch von den anderen pariser Compositionen etwas fände, oder wenigstens Exemplare der dort damals gedruckten Sachen.

Abb.2

26 Der hier zitierte Briefausschnitt findet sich einem Bestand von Briefen Jahns an Köchel, die nicht in ihren autographen Originalen, sondern in vom Haydn-Forscher Carl Friedrich Pohl 1881 angefertigten Abschriften erhalten sind. Der Gesamt-Faszikel, dem sie zugehören ist durch autographe und kopierte Briefe Jahns an Pohl, Gustav Nottebohm und Leopold von Sonnleithner, erweitert und liegt in Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. „6284/60“; die genaue Stelle findet sich auf fol. 21. Jahn stand mit Pohl vor allem wegen der beiderseitigen Haydn-Interessen in Verbindung; jener überließ Pohl seine eigenen Haydn-Materialien, nachdem er erkannt hatte, daß er die geplante Haydn-Biographie nicht mehr würde schreiben können. – Der Verfasser dieser Studie plant, eine größere Zahl von Jahnschen „Musik-Korrespondenzen“ zu publizieren, vor allem auch diejenigen mit Köchel.

Dieses zweite Dokument zeigt, daß die von Jahn zuvor erbetene Prager Musikalie – sie sei im Folgenden mit „P“ bezeichnet – durch ihren Besitzer Prof. Janatka tatsächlich zur Beurteilung nach Bonn geschickt worden war und Jahn nach erstem Studium wohl schon anfangs Januar, sicher aber am 26. März 1864 vorlag; jetzt vermochte er sich klarer darüber zu äußern als vorher. So handelte es sich um einen Stimmensatz – also nicht um eine Partitur, wie Levin viel später aufgrund peinlichster Beobachtungen in B als gesichert ausgeben wollte.<sup>27</sup> Von einer Autorschaft Mozarts, wie noch in seinem ersten Dokument wohl aufgrund einer Mitteilung eines Dritten aus Prag erklärt, sprach Jahn jetzt nicht mehr: er hatte nach der Autopsie nur noch „den *Eindruck* [Kursivschreibung des Verfassers] einer mozartschen“ Komposition. Offensichtlich stand, wie sich nun ergeben hatte, der Name Mozarts so wenig auf der Prager Musikalie P wie später auf der Berliner Partitur-Abschrift B: dafür fand sich auf P der Name von Legros, mit dem Jahns Buch den Komponisten Mozart in Paris in verschiedener Verbindung dargestellt hatte und so bei Janatka selber leicht den Gedanken geweckt haben mochte, in der Konzertante könnte sich M erhalten haben. Außerdem fand sich auf dem Stimmensatz, aber an ungenannter Stelle, das Datum vom 27. Mai 1795; über dessen Bedeutung und natürlich auch diejenige des Namens Legros auf P wird noch eigens gesprochen werden müssen. Wichtig ist zunächst, daß sich P von seinem Äußeren her für Jahn jedenfalls mit Mozart oder dessen Komposition M nicht in eine direkte Verbindung bringen ließ.

Nach Jahns Brief an Köchel hatte Janatka die Pariser Provenienz spätestens mit dem Erbgang des genannten Manuskripts erfahren; in seiner engeren Verwandtschaft finden sich allerdings keine französisch klingenden Namen von Familienangehörigen.<sup>28</sup> Vielleicht mochte er sich in der Pariser Herkunft seiner Musikalie aber auch dadurch bestätigt gefühlt haben, daß er die – viel später mündlich erstmals von Plath, später auch von Levin festgehaltene<sup>29</sup> – in Frankreich geübte Stimmbezeichnung „Alto“ (für sonst häufig „Viola“) auch in P gelesen hatte.

---

27 Vgl. zum Beispiel Levin, *Concertante*, S. 290: „The score theory is surely correct.“

28 Nach den Kopien aus dem einschlägigen Kirchenbuch von Trzeboratitz (Třeboradice), die mir Dr. Václav Ledvinka vom Archiv hlavino města Prahy freundlichst übersandt hat, stammten der Vater Joseph Janatka und die Mutter Josepha Zelenka ebenfalls aus Trzeboratitz; ein Joseph Zelenka, der ebenfalls im Herbst 1819 eine Musikersausbildung am Prager Konservatorium abgeschlossen hatte, ging gleichzeitig mit Johann Janatka nach Wien und wurde dort „Orchestermittglied im Josephstädter Theater“, stammte ebenfalls aus Trzeboratitz und könnte ein Vetter von Johann Janatka gewesen sein. Eben dessen Ehefrau war eine Barbara Theumer aus Wien (1804-1876). Vgl. auch oben, S. 36, Anm. 25.

29 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 275 sowie 355.

Lehrreich ist, daß Jahn, anders als alle der ihm zunächst folgenden Mozart-Gelehrten, die Verschiedenheit der Solisten-Besetzung gegenüber der Pariser Konzertante Mozarts sofort erkannt hatte, auch daß er die Möglichkeit einer Übertragung des Stückes aus der mozartschen Solisten-Besetzung in die im Stimmensatz P belegte zurückwies. Auch zeigt sein Brief an Köchel vom 26. März, daß er eine nähere Verfasser- und Inhaltsbestimmung von P am ehesten in Paris für möglich hielt: seine Nachfragen schon vom 3. Februar 1864 beim Verleger Hermann Härtel nach einem Helfer, der in Paris für 1763, 1766 und 1778 „die Hauptjournale ansähe und excerptirte für die musikalischen Begebenheiten“,<sup>30</sup> und bald darauf und sehr ähnlich formuliert, ebenfalls im Brief an Köchel vom 26. März des gleichen Jahres 1864,<sup>31</sup> waren vermutlich nicht allein durch allgemeine Vorüberlegungen zu einer späteren Zweitaufgabe des Mozart-Buches verursacht, sondern vielmehr auch durch die konkreten Probleme geradezu angestossen worden, welche die direkte Einsicht in P bringen würde oder bereits gebracht hatte. Wie auch immer: gewiß war es für Jahn eine Beruhigung, daß Köchel, wie schon erwähnt, in Kürze für Mozart-Recherchen nach Paris reisen und den Weg dahin über Bonn nehmen sollte.

Deutlich wird zweifellos, daß Jahn das Problem der Sinfonie Concertante P nicht für gelöst hielt, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er Mozart als ihren Verfasser und die vorliegende Komposition gar als die schriftliche Fixierung von M angesehen hätte. Zweifellos lag darin der Hauptgrund dafür, daß er seinen Kopisten A mit der Anfertigung einer Partiturabschrift beauftragte<sup>32</sup> – denn den dereinst kopierten Stimmensatz aus Janatkas Besitz

---

30 Vgl. Jahn, *Briefe*, Nr. 97, S. 213.

31 Vgl. oben, S. 37, Anm. 26.

32 Jahn ließ auswärts liegendes Quellenmaterial meist auch dort kopieren, wo es sich befand; mancher Brief Jahns bezeugt die dann umständliche Quellen- und Schreibersuche über einen auswärtigen Mittelsmann (vgl. auch Jahn, *Versteigerung*, p. IV), schließlich auch die Bemühung um die Honorierung des Kopisten. Wo jedoch auswärtige Musikvorlagen direkt in Jahns Hand und damit, wie etwa während der Arbeitsjahre am Mozart-Buch, nach Bonn gelangten, dürfte vorwiegend der Bonner Jahn-Kopist A als Schreiber für ihn tätig gewesen sein; daß dieser wirklich in Bonn wohnhaft war, ist nach Jahns Briefen offenkundig. Sein Name ist allerdings noch immer nicht gefunden, doch möchte man annehmen, daß Jahn ihn meint, wenn er am 23. März 1865 aus Bonn an Köchel schreibt (vgl. oben, zu Anm. 26): „Nun ist mein hiesiger Copist ganz unter die Kappenmacher gegangen und nicht mehr ans Notenschreiben zu bringen“ – offenbar arbeitete in später Zeit nur noch dieser einzige Schreiber für ihn. Jahns Formulierung – ein „Kappenmacher“ ist nach Grimms *Wörterbuch* anscheinend jemand, der seine bisherige Tätigkeit „kappt“, also abschließt – klingt deutlich nach Alter oder Erkrankung des Schreibers und legt es nahe, in B eine der letzten Arbeiten des Jahn-Kopisten A zu vermuten.

mußte er nach einiger Zeit wieder nach Prag zurückschicken, sonst hätte jener sich gewiß im Auktionskatalog der Jahnschen Musiksammlung und vielleicht in den nach Berlin gegangenen Notenbeständen aus Jahns Bibliothek wiedergefunden. Eine weitere Klärung der bis heute offengebliebenen Probleme würde vermutlich nur die Wiederauffindung des fraglichen Stimmensatzes P ermöglichen; leider war es trotz jahrzehntelanger Beobachtung der entsprechenden Musiküberlieferung in Prag und im heutigen Tschechien überhaupt und trotz mehrfacher Erkundigungen bei kompetenten Fachkollegen an Ort und Stelle unmöglich, das fragliche Manuskript, ja nur schon einen Musikalien-Nachlaß Janatka irgendwo zu lokalisieren: P muß weiterhin als verschollen, wenn nicht als unwiederbringlich verloren angesehen werden.<sup>33</sup>

Es dürfte sich aber lohnen, auf der hier gebotenen Kenntnisgrundlage mittels weitergehender Überlegungen und Kombinationen noch einige zusätzliche Einsichten zu suchen; daß auch dabei einzelne wichtige Fragen ungeklärt und mitunter gegebene Antworten hypothetisch bleiben müssen, ist verständlich, da eine verlorene Quelle zur Diskussion steht.

### 3. Die Probleme des Datums und der Namensnennung auf der Vorlage P

Unklarheit gilt gleich für die genannten Legros- und Datumsnotizen, denn bei beiden bleibt ihre Funktion auf der fraglichen Musikalie zunächst unklar. Daß zunächst der Name „Le Gros“ in diesem Quellenzusammenhang

---

33 Vgl. oben, Abschn. I. 2., zu Anm. 22. – Die Deutung der Plathschen Äußerung, die Levin, *Concertante*, S. 94, Anm. 17, vornimmt, ist, wie sich nach dem hier wiedergegebenen Briefzitat zeigt und wonach ich einen Hinweis auf die Vorlage P in einem Brief Jahns gefunden hätte, natürlich nicht falsch. Levin hatte mich vorher in einem persönlichen Gespräch um näheren Aufschluß darüber gebeten: ich mußte ihn und muß nun alle Leser um Verständnis bitten, daß ich, weil ich schon damals daran und nun noch entschlossener war, nach diesem zentralen Fund der Echtheitsfrage der Berliner Konzertante weiter nachzugehen, aber noch hoffen zu dürfen glaubte, daß P nach einiger, vielleicht auch längerer Zeit wieder ans Licht treten würde, meine Einsicht nicht einfach weitergeben konnte: ich hätte alle bis dahin geleisteten eigenen Vorarbeiten, nicht nur zu Jahns Berliner Pro-memoria-Zettel und seinem Brief an Köchel, sondern auch zu allen eben daraus resultierenden Folgen, selber zunichte gemacht. Ich verwahre mich deshalb auch gegen den Vorwurf von Tyler, *Levin*, S. 71, mein Schweigen gegenüber Levin sei unkollegial; ich vermute, Frau Tyler hätte an meiner Stelle ebenso gehandelt.

den 1739 geborenen späteren Tenorsänger und Leiter des Pariser „Concert Spirituel“ meinte, der nach der revolutionär bedingten Schließung dieses Konzertbetriebs zu Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach La Rochelle übersiedelte und dort 1793 verstarb, ist sehr wahrscheinlich.<sup>34</sup> Aber der Sinn dieser Namensnennung, die Funktion dieses Namens auf P sodann ist durchaus fraglich: sollte der Vermerk den Musiker „Le Gros“ als Komponisten oder als Besitzer des Stimmensatzes P meinen, oder war dies die bloße rasche Notiz eines kaum oder nicht bekannten Namens, den ein ehemaliger Besitzer oder Benutzer der Musikalie festhielt, um sich ihn aus welchem Grund auch immer zu merken? Wann und von welcher Schreiberhand war dieser Name hier wohl notiert worden – zusammen mit der Herstellung der Stimmenkopie und danach vom Notenkopisten oder irgendeinmal später und dann vielleicht sogar von einer ganz anderen Hand? Und welche Bedeutung hatte das Datum vom 27. Mai 1795?

Im Blick auf das Folgende könnte es zweckmäßig sein, zuerst nach einer Antwort auf die Frage zu suchen, wo genau auf der verlorenen Handschrift P der Name von Legros und das Datum vom 27. Mai 1795 gestanden haben könnten. Nach Jahns Brief an Köchel trugen „die Stimmen ... den Namen Le Gros und das Datum 27 Mai 1795“.<sup>35</sup> Diese beiden Notizen standen vermutlich nicht auf allen Stimmen, sondern – Jahn nennt *den* Namen und *das* Datum ja in *einem* Zug – erschienen, wie bei einer Da-

---

34 Dies festzuhalten, erscheint deshalb tunlich, weil sich zumindest zwei weitere Musiker dieses Familiennamens und dieser Zeit nachweisen lassen. So wird in der Vorstandssitzung des Basler „Collegium Musicum“ vom 22. Dezember 1769 über die Bewerbung eines aus Dijon stammenden und aus Hamburg zugereisten „sing Meister Nahmens <Charles> Legros aus Franckreich gebürtig, welcher ein guter Musicus ist, den *Fagot*, die *Violin* und Altgeygen wohl spielt, und gute *Discipuli* solle formiert haben“, beraten. Er wird in der Folge für sechs Jahre angestellt, wirkt überdies als Kantor der Französischen Kirche, bittet aber dann, die Basler Stellung schon im Februar 1773 aufgeben zu dürfen, um „eine Reys nach Jtallien oder nach Mannheim [!] vorzunehmen, um sich in der Composition besser zu perfectionieren“; vgl. das Protokollbuch des Collegium Musicum 1761-1783 (Basel, Universitätsbibliothek, Sign. „AMG, I. A. 1. b.“), S. 51f. und S. 77-80. Er ist aber bereits am 7. Mai 1773 in Mannheim gestorben, vgl. *Die Matrikel der Universität Basel ...*, Bd. V, Basel 1980, S. 528, Nr. 2411, sowie das Totenbuch der Mannheimer Pfarrkirche St. Sebastian 1773-1795; Herrn Friedrich Teutsch vom Mannheimer Stadtarchiv sei für die letztere Mitteilung bestens gedankt. Sodann wird am 6. Februar 1794 in der Bentheim-Burgsteinfurter Kapelle ein „officier emigré François“ namens Legros als Geiger eingestellt, vgl. Kruttge, *Burgsteinfurt*, S. 92. Bei diesen beiden Musikern Legros könnte eine Verwandtschaft mit dem Pariser Joseph Legros in Frage kommen, bleibt aber unbewiesen. – Wahrscheinlich zu eben diesem kann Täieb, *Reims*, S. 34f., neue biographische Angaben aus der Zeit vor 1764 nachweisen.

35 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

tumsangabe auf Noten damals eher üblich, wohl nur einmal, dann wahrscheinlich auf einem möglichen Umschlag- oder Deckblatt oder auch am oberen Rand der „Direktionsstimme“, also der 1. Orchester-Violine, von der aus eine Aufführung der Komposition geleitet wurde; damit ist ein Verdacht bereits weitgehend entkräftet, Legros' Name hätte den Komponisten oder Arrangeur jenes Notentextes bezeichnen wollen, der in der Musikalie enthalten war; der Name eines kompositorisch Verantwortlichen oder Mitverantwortlichen hätte sonst eher auf allen Stimmen gestanden. Und selbst wenn diese Annahme falsch wäre und alle Stimmen die fraglichen beiden Bezeichnungen oder auch nur eine von ihnen getragen hätten, hätte Jahn diesen Befund nicht, wie noch zu zeigen sein wird, in der Folge völlig ignoriert, sondern in der 2. Auflage seines Mozart-Buches, als Hinweis auf die Echtheit oder Unechtheit der Komposition, benennen und diskutieren müssen; das ist nicht geschehen.<sup>36</sup> Es erscheint jedenfalls schon jetzt die Annahme geradezu zwingend, daß der Name Legros so, wie er auf P notiert war, keineswegs den Eindruck erwecken konnte und wollte, den Komponisten oder Arrangeur der Konzertante P zu bezeichnen. Eben dies bestätigt die vom Jahn-Kopisten A hergestellte Abschrift B klar, denn auch sie trägt keinerlei Autornamen, also auch nicht denjenigen von Legros. Prinzipiell ähnlich wird man bei dem fraglichen Datum argumentieren müssen; aber auch dazu werden im Folgenden noch weitere Erörterungen vorgetragen werden.

Trotzdem lohnen sich einige weitere Hinweise zu Legros, diesmal aus ganz anderer Blickrichtung, nämlich derjenigen des angeblichen Komponisten oder, gemäß der „Baron-Brook-Theorie“, Arrangeurs des Stücks. Glücklicherweise sind uns nämlich einige wenige Proben von Legros' Kompositionskönnen und -stil erhalten geblieben. Dazu gehört zunächst eine Handvoll noch aus vorrevolutionärer, aber auch aus revolutionärer Zeit stammender Einblattdruck-Romances von schlichter Strophenliedform, die Legros nachgewiesenermaßen vertont und, zum Teil (nur) mit Gitarrenbegleitung ausgestattet hat,<sup>37</sup> Schöpfungen, deren musikalische Einfach-

36 Vgl. oben, Abschn. III. 1., zu Anm. 16, sowie Abschn. III. 5.

37 So: *Rondeau* „L'Olympe est-il sur la Terre?“, in: „*Mercure de France*“, Juillet 1767 (RISM L 1637); ein Einlied-Druck, bezeichnet mit Nr. 283, also wohl in einer Reihenpublikation erschienen, enthält eine *Ariette Nouvelle* „D'une voix timide et sincère“, o. D. (RISM L 1636); zwei Einlied-Drucke, wie der vorangegangene, aber mit Nr. 744 und 745 markiert, bringen eine *Romance Le Délire de l'Amour*. La Musique et l'Accomp<sup>t</sup>. de Guitthare du C<sup>n</sup>. Legros. Chez Frere Passage du Saumon rue Montmartre, o. D. (RISM L 1635), sowie eine *Romance de Charlotte au tombeaux* [sic] de Vesther mit dem Text „Ombre sensible œuvre plaintive“. Avec Accompag<sup>t</sup> de Guittare Par Monsieur Legros Musicien [!] de Berry [?].

heit einen Vergleich mit B von vorneherein unmöglich macht; „Legros était un peu froid comme auteur“, wird ihm ein Pariser Biograph etwas später nachsagen.<sup>38</sup> Zum Vergleich besser geeignet erscheint sodann ein gedruckter *Recueil d'airs et de duo* [sic] von Legros, im „Mercure de France“ vom Oktober 1774 zur Subskription ausgeschrieben und für Februar 1775 als Publikation angekündigt.<sup>39</sup> Die Sammlung enthält sechzehn „Airs“ für eine und acht „Duos“ für zwei Singstimmen, begleitet von Violine, Bratsche und Baß. Obschon kompositorisch etwas anspruchsvoller als die *Romances*, wirken schon ihre, Bukolisches und Anakreonisches mischenden französischen Rokoko-Texte, vollends aber deren Vertonungen im Blick auf M bzw. im Vergleich mit B beinahe etwas altmodisch: wollte man Legros als Komponisten oder Arrangeur einer in B angeblich erhaltenen, mithin 1778, also drei Jahre später geschaffenen Bläserkonzertante ernst nehmen, so müßte schon der im *Recueil* zwar nicht mehr mit Bezifferung ausgestattete, aber doch noch als solcher erkennbare Generalbaß-Charakter irritieren, auch die meist sehr einfache Harmonik, sodann das Fehlen der schon oben benannten übermäßigen Wiederholungspraxis kleiner musikalischer Formelemente und eine damit zusammenhängende gewisse Konzentration der kompositorischen Anlage – auf dieses Beides wird später noch einzugehen sein. Es spricht nach alledem nichts dafür, Legros, so wie er sich in eigenen Schöpfungen zeigt, in B am Werk zu vermuten.

In diesem Zusammenhang dürfte aber ebenfalls aussagekräftig sein, daß Legros während seiner vieljährigen Direktion des „Concert Spirituel“ dort zwar vielfach als Sänger aufgetreten ist,<sup>40</sup> aber, sich offenbar seiner nicht eben sehr inspirierten kompositorischen Fähigkeiten bewußt, dort niemals Kompositionen aus seiner eigenen Feder hat aufführen lassen.<sup>41</sup> Legros kann aber schließlich selbst dann nicht als Verfasser der Rekonstruktion gelten, wenn er mit seinem Namen auf dem Manuskript P oder einer Vorlagehandschrift von P hätte durch eigene Aufschrift oder diejenige eines Dritten einem ahnungslosen Stimmennutzer gar als Komponist des Werkes erscheinen wollen oder sollen: er selber hatte ja Mozarts Partitur in der

---

Chez Frere Passage du Saumon, , o. D. (Paris, Bibliothèque Nationale, fehlt in RISM).

38 Vgl. Audiffret, *Legros*, S. 588.

39 J. <oseph> Legros, *1<sup>r</sup> Recueil d'Airs & Duo* [sic] ..., chez l'Auteur, rue de Richelieu vis-à-vis la Bibliothèque du Roi <,Paris 1775>. Ein vollständiges Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale. Handschriftliche Kompositionen von Legros besitzt die Pariser Bibliothèque Nationale nicht.

40 Dies gilt für die erste Zeit seiner Direktion, nämlich von März 1777 bis Dezember 1784, vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 306, Nr. 949, bis S. 327, Nr. 1139; in den Jahren nach 1784 ist Legros als Sänger nicht mehr aufgetreten.

41 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, passim.

Hand, und diese war, wie oben herausgestellt,<sup>42</sup> 1778 eben nicht mehr an Mozart zurückgegangen. Somit hätte Legros es überhaupt nicht nötig gehabt, die von Levin postulierten Tutti-Partien von P zu rekonstruieren. Und damit kann sogar, wer Levins Rekonstruktionsthese und damit einen authentischen Mozart-Kern nur in den Solo-Stimmen der Konzertante grundsätzlich akzeptiert, den Namen von Legros auf P jedenfalls nicht als denjenigen des Arrangeurs oder gar des Komponisten verstehen. Und denjenigen, der die Levinsche Hauptthese nicht billigt, weil er ohnehin an keiner Stelle des Werks an echten Mozart glaubt, braucht dieser Namensbefund auf P von vorneherein nicht zu interessieren, weil ihm die Echtheitsfrage der Komposition in B (und schon in P) schon lange vorher klar gegen Mozart entschieden erscheint.

Warum gerade der Name von Legros auf P festgehalten worden ist, wenn dieser sowohl als Komponist als auch als Arrangeur nicht in Frage kommt, ist freilich noch nicht geklärt. Eine eindeutige Antwort ist allerdings nicht zu finden, aber vielleicht sollte man eine Annäherung daran mit der Frage nach dem erwähnten Datum vom 27. Mai 1795 auf P verbinden. Zunächst wird man in verschiedene Richtungen denken, etwa: War damit etwa jener Tag gemeint, an dem der Komponist – welcher auch immer – seine Konzertante und deren Kompositionspartitur beendet hatte, und war dieses Datum dann, in damit freilich nicht durchweg üblicher Weise, auch noch in der danach einmal hergestellten Stimmenabschrift P festgehalten worden? Oder war es erst das Datum, an welchem ein unbekannter Kopist die Stimmenabschrift P beendet hatte, war es ein Aufführungsdatum oder irgend ein anderes Datum, das sich ein Besitzer des Stimmensatzes merken wollte, auch wenn es mit der enthaltenen Sinfonie Concertante gar nichts, viel mehr jedoch beispielsweise mit dem Termin der geplanten Verheiratung eines Sohnes oder der Schuldentilgung bei einer Bank zu tun hatte? Leider wissen wir auch nicht, in welcher Form das Datum auf P notiert war, entweder so, wie Jahn es in seinem Brief an Köchel wiedergab, oder in der Sprache des französischen Revolutionskalenders; dann hätte sich auf P vielmehr das (hier rückerschlossene) Datum des „8 Prairial de l’an III“ gefunden, in einer Formulierung, die Jahn der leichteren Anschauung wegen für Köchel dann gleich in die uns vertraute Gestalt der Datumsbezeichnung umgewandelt hätte?

Zum Problem dieses Datums bleibt also zunächst jede dieser vielen Fragen unbeantwortet. Wenn man hier weiterkommen will, gibt es wohl keinen anderen Weg, als daß man sich nochmals genau an die von Jahn in seinem Brief an Köchel festgehaltenen Umstände hält: Denn *er*, also Jahn, war es, der die Quelle selbst gesehen und geprüft hatte und deshalb auch

---

42 Vgl. oben, Abschn. I. 1.



kompetente Auskunft über sie geben konnte. Deshalb ist wichtig, daß Jahn in seinem Brief an Köchel mit keinem Wort ausführte, daß die Namens- und Datumseintragungen zeitlich viel spätere oder auffällig fremdartige Zusätze auf P gewesen seien, und das hätte er gewiß tun müssen, wo er Köchel in der Sache doch um Hilfe bitten wollte. Man wird daraus schließen, daß Jahn das Alter von P kaum auf später als etwa 1800 geschätzt haben konnte und daß er auch die beiden auf dem Manuskript notierten Vermerke zwar nicht als zum musikalischen Inhalt von P, aber doch zur physischen Abschrift P irgendwie zugehörig, also nicht als irgendwelche fremd-versprengten Pro-memoria-Notizen, verstanden hatte; anders ausgedrückt wird man im Blick auf eine wenigstens geschätzte Datierung von P diese beiden Notizen nicht unberücksichtigt lassen können. Wenn sich in ihnen nun der Name von Legros vorfand, der bereits 1792 Paris verlassen hatte und ein Jahr später in La Rochelle verstorben war, konnte die Quelle kaum erst Jahrzehnte nach Legros' Tod entstanden sein – die Kombination Levins, das in B enthaltene Stück hätte seine besondere kompositorische Fassung erst gegen 1830 erhalten, dürfte sich damit sogleich erledigen, und man hat wirklich Veranlassung, den Prager Stimmensatz P jedenfalls als nicht später als 1800 entstanden anzunehmen – daß die dort eingetragene Konzertanten-Komposition selber grundsätzlich auch älter sein konnte, bleibt davon unbenommen.

Nun scheint sich eben diese Grobdatierung auch durch das genannte Datum in der verlorenen Prager Quelle zu bestätigen. Zunächst ist die Erwägung, P könnte, wegen der Nennung von Legros, noch auf das Pariser „Concert Spirituel“ zurückgegangen sein, unwahrscheinlich: dieses hatte bereits 1791<sup>43</sup> seinen Betrieb für immer geschlossen, und bis heute ist nicht eine einzige, direkt aus dem Notenbestand des späten „Concert spirituel“ stammende, höchstens die eine oder andere zu seinem Repertoire gehörende Musikalie der späten „Concert“-Zeit bekannt geworden.<sup>44</sup> Daß der

---

43 Nach Pierre, *Concert Spirituel*, S. 344, fand das letzte Konzert am 13. Mai 1790 statt.

44 Das tatsächlich Erhaltene, aus dem Aufführungsmaterial des „Concert Spirituel“ selber Stammende gehört durchweg in eine viel frühere Zeit, vgl. Lebeau, *Concert Spirituel*, und Lebeau, *Decroix*. Für die spätere Zeit fehlen die Nachweise für in Aufführungen des „Concert Spirituel“ verwendete eigene Musikalien fast ganz, vgl. auch Levin, *Concertante*, S. 350-352; es bieten sich fast nur solche an, die durch Zufallshinweise als Werke aus dem Repertoire des „Concert Spirituel“ bezeugt sind: a) Mozarts *Pariser Symphonie*, KV 297, wozu die Pariser Briefe Mozarts von 1778 Auskunft geben; vgl. dazu auch unten, Abschn. IV. 5. b). Die „Symphonie“ oder „Nouvelle Symphonie“ von Mozart, die erstmals am 18. Juni 1778 erklang, dürfte in allen, noch bis zum 3. April 1789 folgenden vierzehn Konzertprogrammen eben diese gleiche geliebt sein; ihre von Sieber verlegte Erstedition mit dem Kopftitel „Du Repertoire Du Concert Spirituel“ lag ebenfalls 1788-

27. Mai 1795 das Datum einer Aufführung der in P enthaltenen Konzertante bezeichnete, ist ebenfalls unwahrscheinlich, ja so gut wie ausgeschlossen, weil sich in den zeitgenössischen Pariser Zeitungen keinerlei oder keine passende Ankündigung oder Berichterstattung dazu findet.<sup>45</sup> Die Durchführung einer Konzert-Veranstaltung ist auch nach der allgemeinen Stimmung in Paris damals durchaus unwahrscheinlich, da wenige Tage vor dem 27. Mai 1795 der Konvent den Aufstand der Anwohner des Faubourg St. Antoine mit Militär gewaltsam unterdrückt hatte, die vorher, weil hungerleidend, das Pariser Rathaus gestürmt hatten – dabei war Blut geflossen.<sup>46</sup> Nach dem „Mercure de France“ ist für die Zeit vom 19. Mai bis zum 18. Juni 1795 denn auch kein einziges Konzert in Paris belegt;<sup>47</sup> nur eine Reihe von Musiktheater-Stücken ist für den 27. Mai 1795 im „Journal

---

89 vor. – b) Haydns *Stabat Mater*, Hob. XX<sup>bis</sup>, nach dem Titelblatt des Sieberschen Druckes von 1785 „Du Repertoire de M Le Gros ... Directeur du Concert Spirituel ... Exécutée pour la Premiere Fois auch Concert Spirituel le 9 avril 1781“; vgl. dazu Haydn, *Briefe*, Nr. 33: Haydn am 27. Mai 1787 an Artaria, mit Hinweis auf einen Brief von Legros an Haydn. – c) Haydns *Trauer-Symphonie*, Hob. I, 44, nach der Konzertkritik von P.<?> P.<?> in: CAM/CPAM vom 29. Februar 1804: „La symphonie d'Haydn en *mi*, mineur de *sol*, est de l'ancien répertoire de M. Legros. Elle est imposante et sevére ...“. Die Identifikation mit Hob. I, 44 ist nach Tonart(en) und anschließender Satzbeschreibung sicher; nach der Programminformation „Symphonie avec cors et hautbois obligés, Haydn“, erstmals zum 8. Dezember 1784, dann bis zum 9. April 1790 sechsmal wiederholt, muß sie ein erfolgreiches Stück des Repertoires des „Concert Spirituel“ gewesen sein. – d) Vermutlich sollte man hier auch jene „Pastoral Motet“ von Gossec einschließen, die Antonio Rosetti 1782 brieflich als an Legros verkauft bezeichnete; vgl. oben, S. 10, Anm. 16. Es dürfte sich dabei um Gossecs Oratorium *La Nativité* gehandelt haben, das in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gerne an Konzerten des „Concert Spirituel“ aufgeführt wurde, die am 24. oder 25. Dezember stattfanden; vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 156. Aber dieses Stück ist, soweit erkennbar, nie gedruckt und mit dem wie oben zu a), b) und c) genannten Provenienzvermerk des „Concert Spirituel“ versehen worden. – Es ist wahrscheinlich, daß der sorgfältige Vergleich solcher Programmstücke mit der gleichzeitigen Notenpublikation noch mehr Einsichten bringen könnte; im Blick auf B scheint dies jedoch aussichtslos zu sein.

45 Für Informationen zu Konzertankündigungen in der Pariser Tagespresse der Monate Mai und Juni 1795 bin ich den Damen Valérie Gressel und Myriam La Bruyère zu großem Dank verpflichtet.

46 Vgl. Tulard, *Frankreich*, S. 139, sowie den brieflichen Zeugenbericht von Benjamin Constant, *Correspondance générale*, éd. C. P. Courtney, Bd. 3, Tübingen 2003, S. 89f., Nr. 397.

47 Für die Durchsicht des „Mercure de France“, des „Journal de Paris“ und des „Bulletin de Paris“ bin ich Frau Valérie Gressel, Paris, dankbar verpflichtet, auch Frau Myriam La Bruyère, Rouen, die mir die Einsicht in Teile von La Bruyère, *Concert* ermöglicht hat.

de Paris“ bezeugt,<sup>48</sup> so daß ein Konzertdatum für eine öffentlich zugängliche Aufführung der Konzertante damals ebenfalls ausscheidet. So ist, per exclusionem, wohl am wahrscheinlichsten, hier – und nach wie vor unter Respektierung von Jahns oben charakterisierter Darstellungsweise – ein Kopier- oder gar ein noch in P hinein übernommenes Kompositionsdatum zu sehen. Dieses letzte würde sich auch gut zu der schon mehrfach vertretenen Meinung fügen, die in B und dann auch schon in P enthaltene Konzertante weise stilistische Züge auf, die keineswegs schon ins Jahr 1778, viel besser jedoch ins späteste 18. oder gar erst ins frühe 19. Jahrhundert paßten.<sup>49</sup> Und schließlich nimmt sich bei einer geschätzten Datierung kurz vor 1800 auch die Solisten-Besetzung des Stückes – vor allem wegen der Beteiligung der Klarinette – gut aus, da die in ihrem Original dokumentierten Solo-Besetzungen in Vier-Bläser-Konzertanten von 1778 bis um oder kurz nach 1800, mit einer einzigen Ausnahme von 1795, Flöte, Oboe, Horn und Fagott, nicht aber Klarinette vorsehen und diese als an Aufführungen des Pariser „Concert Spirituel“ beteiligtes Solo-Instrument vor 1780, wenn überhaupt, so nur ganz vereinzelt dokumentiert ist und erst danach langsam in einiger Dichte aufzutreten beginnt.<sup>50</sup> Es wird an späterer Stelle eine Ergänzung folgen, wonach das Datum auf P tatsächlich als Kopier- oder gar Kompositionsdatum verstanden werden kann.<sup>51</sup>

#### 4. Folgerungen aus der Beschreibung des Vorlage-Stimmensatzes P

Die nach alledem angezeigte Notwendigkeit, den Stimmensatz P spätestens um 1800, vielleicht eher kurz davor, anzusiedeln, zeigt, daß die fragliche Konzertante vermutlich schon in dieser Zeit in Paris in jener Form existierte, in der sie später in B kopiert werden sollte: Jahns Kopist A könnte dabei vielleicht nicht einmal so unaufmerksam, wie später oft kritisiert,<sup>52</sup> sondern durchaus getreu nach P abgeschrieben haben; es wird darauf zurückzukommen sein. Mit der erwähnten Datierung von P noch ins späteste 18. Jahrhundert wird, wie schon angedeutet, Levins These, die fragliche Komposition habe um 1820–30 ihre uns überkommene Gestalt dadurch be-

48 Ulrich Konrad danke ich ebenfalls herzlich für die Durchsicht des „Journal de Paris“ dieser Mai-Juni-Wochen.

49 Vgl. Plaths Äußerungen in NMA, *Konzertante*, p. XVIII., auch Toeplitz, *Holzbläser*, S. 117 und 120f.

50 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 150, 214f. und 313ff.

51 Vgl. unten, S. 53.

52 Vgl. Blume, *Concertante*, p. II, oder Levin, *Concertante*, S. 268 und, in Breite, S. 275–277 sowie S. 373–390; man vergleiche auch Hochreiter, *Concertante*, S. a/8–a/21.

kommen, daß ein musikhistorisch interessierter Musiker – Levin hat dabei an Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858) gedacht<sup>53</sup> – damals im Prinzip original mozartische Solo-Stimmen mit rekonstruierten Orchesterteilen zu neuen ganzen Sätzen ergänzt habe, unhaltbar: weder dieser späte Zeitpunkt noch die damit verbundene „Baron-Brook-Theorie“ einer Rekonstruktion um 1820–30 können zutreffen, weil offenbar schon um 1800 oder früher das Stück in den aufführungsbezogenen, heute allerdings verlorenen Prager Stimmen so vorlag, wie es aus B bekannt ist. Und ob damals in Paris bereits eine Bemühung stattfinden konnte, mit der fraglichen Konzertanten eine förmliche und vielfache Mozart-„Imitation“ zu schaffen – auch das hält Levin für gegeben –, wird später noch zu diskutieren sein.<sup>54</sup>

Auch Levins auf angeblich untrüglich objektivem Weg gewonnene These, B müsse direkte Abschrift nach einer Partiturvorlage, nicht also nach Stimmen sein,<sup>55</sup> fällt aufgrund von Jahns Bericht in sich zusammen. Jene These war Levin wohl deshalb wichtig, weil er mit ihr indirekt wahrscheinlicher machen zu können glaubte, in B liege letztlich Mozarts Werk vor, da die von Levin für B vermutete Partitur-Vorlage zeige, daß die fragliche Komposition selten oder nicht mehr gespielt worden sei, nachdem Legros deren Partitur seinerzeit bei sich zurückgehalten habe. Jahns Bericht zerstört nun solche Überlegungen; er zwingt vielmehr dazu, in P eine Überlieferungsform zu erkennen, die vielmehr der praktischen Aufführung näher gestanden hat als eine Partitur (wie später B). Dieser Zwang wird, wie noch dargelegt wird,<sup>56</sup> auch dadurch entschieden verstärkt, daß sich die in B erhaltene Solistenwahl durchaus überzeugend als eine Umarbeitung aus einer Solobesetzung des Werks wie in M erweisen wird, mithin ein Vorgang, der – auch dazu später noch mehr<sup>57</sup> – vor allem als spiel- und

---

53 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 362–369, besonders S. 365–369; aber S. 369 dann doch die Einschränkung: „we have no solid evidence linking Boëly with the *Symphonie concertante*“.

54 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

55 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 286–291. Dort, S. 290, schließlich die Aussage: „I submit that the source [of Jahn’s score] was ultimately derived from a set of parts. It may have been prepared directly from such a set, or it may be separated from those parts by one or more generations of intervening score copies.“ In der ersten dieser Alternativen, so zutreffend sie sich heute wenigstens im Blick auf den Stimmensatz P erweist, verrät sich wohl nochmals Levins Bemühung, irgend eine Verbindung von B mit den von der „Baron-Brook-Theorie“ postulierten Mozart-Solostimmen herzustellen, doch erscheinen in der zweiten Alternative die „generations of intervening score copies“ (die als solche keine oder doch wenig Praxisnähe dokumentieren) als ein im späten 18. Jahrhundert für ein solches Werk ziemlich unwahrscheinlicher Überlieferungsvorgang.

56 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

57 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

aufführungsgebunden erscheint. Widersprüchlich bleibt trotzdem, daß die Komposition, vor B allein in der Stimmen-Überlieferung P dokumentiert, offenbar nie gedruckt, mithin vielleicht auch nicht wirklich verbreitet worden ist.

Die Tatsache, daß P ein, also wohl im Blick auf eine Aufführung hergestellter Stimmensatz und keine Partitur war, könnte nun möglicherweise auch einen Teil der Unstimmigkeiten des Notentextes von B erklären – denn man kann keineswegs ausschließen, daß diese, nach allem bisher Ausgeführten, nicht erst auf das Konto des von Levin als unsorgfältig charakterisierten, aber hier vielleicht auch durchaus getreuen Jahn-Kopisten A gehen. Denn man muß in diesem Fall entschieden zurückdenken und in P auch ein Notentext-Stadium erwägen, dem möglicherweise schon verschiedene weitere Vorlage-Textzeugen vorangegangen waren, die, als Stimmensätze, wiederum Aufführungsmaterialien waren und deshalb leicht jene Ungenauigkeiten aufgenommen hatten, wie sie sich beim Abschreiben von Stimmen leichter zu ergeben pflegen als bei der Kopie von Partituren, die eine einfachere, weil gleichzeitige Überprüfung der Niederschrift in allen ihren Stimmen durch den Abschreiber ermöglichen: Es wäre damit in P die „Summe“ der Ungenauigkeiten mehrerer „Vorstufen“-Stimmensätze zusammengekommen und so in B übernommen worden. Sollte diese Erwägung einer P vorangegangenen weitgehend „eindimensionalen“ Überlieferung des gesamten Stimmensatzes der Konzertante zutreffen, so würde damit auch Levins Vermutung vom längeren Zurückhalten der Partitur von M durch Legros und damit vielleicht auch die grundsätzliche Identität der Solisten-Notentexte in M und P nochmals schwerer zu halten sein. Indessen bewegen wir uns hier auf sehr spekulativem Grund; immerhin ist wahrscheinlich, daß die Vorlage P in Einzelparten die „unmozartische“ Stimmenanordnung der Berliner Partitur gefördert oder gar veranlaßt haben dürfte; es könnte sein, daß die Stimmen von P zur leichteren Kontrolle ihrer Vollständigkeit numeriert, in ihrer Folge aber ohne Rücksicht auf die musikalische Gesamtgestalt der Komposition hergestellt worden waren. Wie auch immer: Jahns Kopist A entschloß sich, ohne Beachtung möglicher mozartscher Usancen, zu einer eigenartigen Reihenfolge erst der vier Solo-Bläser-Stimmen je zuoberst auf dem Blatt, darunter aller Streicher und schließlich zuunterst der Orchesteroboen und -hörner; daß Mozart selbst in für ihn charakteristischer Art den Baß sonst gerne ganz nach unten legte, spielte hier offenkundig keine Rolle. Anzunehmen ist auch, daß die in B von der Forschung schon für befremdlich gehaltenen, eher auf die frühe musikalische Romantik als einen Mozart des Jahres 1778weisenden vielen Vortragszeichen, also dynamische, Gabelzeichen oder auch Akzen-

te,<sup>58</sup> ebenfalls bereits in P gestanden hatten und von Jahns Kopisten in B getreu übernommen wurden, mitunter in der gleichen – und durch P vorgegebenen – Inkonsequenz, wie dies bei jenen anderen Fehlern und Fahrläßigkeiten der Fall gewesen sein mochte, die ihm von Levin und Anderen vorgeworfen worden sind: bei einer Kopie nach Einzelstimmen fällt, wie nochmals betont sei, die Kontrolle über deren jeweiligen Verlauf doch viel schwerer, als wenn eine Partitur nachgeschrieben würde, und zugleich sind die einzelstimmenweisen Inkonsequenzen in einem neu entstandenen Partiturbild viel leichter zu erkennen: es ist dies ein geradezu klassischer Vorgang beim Kopieren von Stimmen. Und wenn, wie oben angedeutet,<sup>59</sup> das kleine Format der Abschrift B vielleicht wirklich in einem vorzugsweise wissenschaftlichen Interesse Jahns an B begründet war, mag dieser seinen Kopisten sogar zu besonderer Vorlagentreue beim Abschreiben des bereits für unecht gehaltenen Werkes angehalten haben. Wie auch immer: auch die manchen, stilistisch „fortgeschrittenen“ Vortragszeichen in B dürften die Datierung des Stimmensatzes P um oder kurz vor 1800, vielleicht sogar diejenige der Komposition selbst in dieser Zeit bestätigen.

## 5. Jahns und Köchels Schweigen über P

Schließlich müssen zwei letzte quellenbezogene wichtige Feststellungen getroffen werden. Eine erste geht davon aus, daß Jahn, wie schon ausgeführt,<sup>60</sup> im Frühjahr 1864 das Manuskript P, also die heute verlorene Vorlage von B, mit eigenen Augen hat sehen und genau untersuchen können. Schon am 11. Dezember dieses Jahres sollte er sich brieflich an Carl Friedrich Pohl in Wien wenden, der ihm vorher den Fund von Mozarts Jugend-Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35 mitgeteilt hatte: „Auf dieses Oratorium hätte ich nun nicht mehr gehofft. Wer weiß, ob nun nicht auch die Pariser Compositionen noch mal zum Vorschein kommen“.<sup>61</sup> Diese Schlußbemerkung bestätigt in ihrer absoluten Formulierung, daß Jahn den ein reichliches Halbjahr vorher in Autopsie geprüften Stimmensatz P in keiner Weise als das aus Paris von 1778 stammende echte Werk Mozarts hatte erkennen können.

Die zweite Feststellung nimmt die dann noch folgenden Mozart-Bemühungen Jahns in den Blick. Drei Jahre später nämlich, also 1867, soll-

---

58 Vgl. Blume, *Concertante*, p. III; dazu Plath in NMA, *Konzertante*, p. XIIs. und Levin, *Concertante*, S. 278–281.

59 Vgl. oben, Abschn. III. 1.

60 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

61 Vgl. oben, Abschn. III. 2., Anm. 26.

te er die umgearbeitete 2. Auflage seines *Mozart*-Buches publizieren; es ist überaus auffällig, daß sich darin nicht das geringste Wort über die ihm 1864 in P vorliegende Komposition findet. Das kann seinen Grund nicht, wie bisher immer wieder behauptet, darin haben, daß er P erst nach 1867 überhaupt in die Hand bekommen und dann in B hätte abschreiben lassen, denn diese Abschrift hatte ja, wie aufgezeigt, schon 1864 entstehen müssen: Jahn hätte bequem die Möglichkeit, ja gewissenhaft wie er war, geradezu die wissenschaftliche Pflicht gehabt, sich 1867, in der 2. Auflage seines *Mozart*-Buches, über die in P überprüfte und ihm in B zugänglich gebliebene Komposition auszusprechen – vor allem, wenn er an ihr auch nur eine Spur echten Mozarts wahrgenommen hätte. So kann Jahns Schweigen wiederum nur daran liegen, daß er nach gründlicher Quellenautopsie sowie musikalischer Prüfung der Komposition in P die genannte feste Überzeugung gewonnen haben mußte, daß dieses Werk, wenngleich in einem Manuskript der Zeit um 1800 oder kurz vorher, insgesamt mit Mozart nichts zu tun habe. Genau das Gleiche muß auch für den Namen von Legros und das genannte Datum von 1795 gelten: wie oben bereits angedeutet, hat Jahn auch später nie mehr auf dieses Werk und die Namens- und Datums-Notizen mehr hingewiesen, obwohl er dies nach Kenntnis von P, wenn nicht in der 2. Auflage seines großen *Mozart*-Werkes, so an anderer Stelle leicht hätte tun können. Und diese P radikal ignorierende Haltung Jahns begründet nun auch endgültig, daß das Rückenschild „MOZART Concertante“ an B infolge von Jahns eigenem oder dem Irrtum seines Buchbinders auf dem Einband von B angebracht worden war:<sup>62</sup> von dem anfänglich „mozartschen Eindruck“<sup>63</sup> hatte Jahn sich mittlerweile völlig distanziert.

Und durchaus Gleiches trifft nun, dies die zweite Feststellung, auch auf Köchel zu. Sein Besuch bei Jahn in Bonn – auf der Durchreise zu neuen und vertieften Mozart-Recherchen in Paris – war für die Zeit bald nach dem 26. März 1864 angesagt; Jahn eröffnete seinen an diesem Tag an Köchel geschriebenen Brief mit der Erklärung, er freue sich „sehr auf alles Gute, was der persönliche Verkehr doch allein bringen kann“,<sup>64</sup> also, wie schon bei einem früheren Besuch Köchels in Bonn,<sup>65</sup> offenbar auf das Gespräch über und die Diskussion von solchen Informationen und Problemen

62 Vgl. oben, Abschn. III. 1.

63 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

64 Vgl. oben, Abschn. III. 2., Anm. 26.

65 Köchel hatte schon im Mai 1860 und wiederum anfangs Mai 1861 Jahn in Bonn besucht; vgl. die Briefe Jahns an Köchel vom 8. Mai 1860 und vom 7. April 1861, auch Köchels Brief an Josef Hauer vom 30. April 1861, bei Grumbacher, *Köchel*, S. 150 (die Originale der Briefe Köchels an Hauer liegen in Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Grumbacher, Nr. 551 a-g, der hier zitierte ist 551c).

der Mozart-Forschung, die, als zu komplex, brieflich nicht leicht behandelt werden konnten. Wie als Auftakt zu solchen Gesprächen folgten in dem fraglichen Brief nun die oben vorgeführten Angaben über die aus Prag zugeschickte Konzertanten-Quelle P; wenn Jahn daran anfügte: „vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur“,<sup>66</sup> so konnte er dies tun, weil Köchel von Bonn nach Paris weiterfahren und dort auch nach M oder doch nach neuen Nachrichten über M suchen würde. Über die Ergebnisse dieser an die Bonner Visite bei Jahn anschließenden Pariser Mozart-Reise äußerte sich Köchel in bereits am 20. Juli 1864 veröffentlichten *Nachträgen und Berichtigungen zu v. Köchels Verzeichnung der Werke Mozart's* in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“.<sup>67</sup> Der Leser erfährt hier, daß Köchel mit den Studien dieser Reise „besonders die Compositionen von Paris aus dem Jahre 1778“ habe erhellen wollen, und Köchel zählt die in Frage kommenden Werke sogar ausdrücklich auf, dabei auch jene „Symphonie concertante für Flöte, Oboe, Waldhorn, Fagott“, die ihm aus Mozarts Pariser Korrespondenz bekannt geworden war. Aber, so Köchel weiter, „alle diese bisher spurlos verschwundenen Werke entzogen sich hartnäckig allen angestellten Nachforschungen“. In Paris „fand ich zwar manches, was ich nicht suchte, aber was ich suchte, fand ich wieder nicht“; trotz breit angelegten Recherchen, bei musikalisch versierten Personen, in allen „zugänglichen Sammlungen bis auf jene der Amateurs und die Boutiquen der Antiquare und Autographenhändler ... wollte sich ... nicht der Schatten einer Spur jener verschollenen Compositionen zeigen ...“.<sup>68</sup> Aber gerade nach diesen negativen Ergebnissen der Pariser Nachforschungen hätte Köchel in seinen *Nachträgen* allen Grund gehabt, wenigstens etwas über die ja ebenfalls aus Paris stammende Konzertanten-Quelle P zu berichten, wenn bei ihm das vorangegangene Bonner Gespräch mit Jahn und die durch diesen ermöglichte Autopsie dieses Stimmensatzes auch nur zur geringsten Vermutung geführt hätte, daß sich die Konzertante in P irgendwie mit Mozart und dessen Komposition verbinden lassen könnte. Immerhin hatte ihm Jahn die Quelle im Voraus brieflich angekündigt, hatte sie in Bonn originaliter greifbar und, da er selber sich von Köchel in dieser Sache doch ausdrückliche Hilfe erhoffte, sie diesem mit Sicherheit zur Einsicht präsentiert. Aber Köchel schwieg in der Folge genauso darüber wie Jahn – auch er mußte in Bonn die feste Überzeugung gewonnen haben, daß die fragliche Handschrift und Komposition mit Mozarts verlorener Pariser Konzertanten nichts zu tun haben könne; nicht einmal über den Namen „Le Gros“ hatte er sich – wie übrigens auch Jahn – veranlaßt gesehen, eine „Brücke“ zu

---

66 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

67 Vgl. Köchel, *Nachträge*, passim.

68 Vgl. Köchel, *Nachträge*, bes. Sp. 493.



Mozarts Werk von 1778 zu schlagen. Ergänzend darf noch festgehalten werden, daß die sich im völligen Schweigen Jahns und Köchels äußernde Ablehnung einer Mozartschen Echtheit auch wesentlich darin begründet gewesen sein könnte, daß das Datum von P sich in enger äußerer Verbindung mit diesem Stimmensatz stehend präsentierte und damit dessen Niederschrift oder gar Komposition tatsächlich unschwer auf eben den 27. Mai 1795 festzulegen schien. Mit diesem Datum war dann das Werk aber für Mozart sogleich verloren, was die Leichtigkeit und ganz unzögerliche „Erledigung“ dieses Werks für Mozart durch Jahn und Köchel besonders gut erklären würde. Wie auch immer: man darf in der entschieden ablehnenden Haltung der beiden mit Abstand besten Mozart-Kenner und -Forscher des mittleren 19. Jahrhunderts zweifellos ein schlagendes Argument gegen die Echtheit der Komposition in B sehen.

