

V. Ergebnisse

Ogleich der Verfasser dieser Studie überzeugt ist, daß die umstrittene Konzertante B mit Mozarts Komposition M und mit Mozart selbst nichts zu tun hat, kann er, wie bereits deutlich gemacht, an ihrem Ende keinen Komponistennamen präsentieren, dessen Autorschaft an dem Werk aufgrund eines klaren Indizienbeweises feststünde. Umso wichtiger erscheint es ihm, die Teilargumente, die im Lauf der Darstellung immer wieder vorgebracht oder auch erst neu gefunden worden sind, hier in ihren Zusammenhängen knapp zu rekapitulieren. So sei das Ausgeführte mehr oder weniger parallel zum vorstehenden Text, aber in vielfach verkürzter Form zusammengefaßt.

Zunächst ist für alles Folgende grundlegend, daß nur Mozarts eigene Briefe etwas über seine hier mit der Sigle M abgekürzte Pariser Konzertanten-Komposition von 1778 aussagen. Das damals geschriebene Werk selber ist verloren, und es ist von ihm keine Druckausgabe oder irgendein sich über seine Musik äußerndes zeitgenössisches Dokument erhalten, auch nicht – trotz allen vorbildlich sorgfältigen und ertragreichen Forschungen von Ulrich Konrad – eine Skizze oder ein Entwurf Mozarts, welche oder welcher der Konzertante M sicher zugeordnet werden könnte.

Die heute in Berlin liegende, durch den Jahn-Kopisten A hergestellte Partiturabschrift einer „Concertante“ für vier solistische Bläser und Orchester, die hier das Kürzel B erhielt, trägt weder den Namen Mozarts noch denjenigen eines andern als Verfasser in Frage kommenden Komponisten. Daß sie bei dieser ihrer vollständigen Anonymität überhaupt mit Mozart in Verbindung gekommen ist, liegt, wie bisher nicht erkannt, keineswegs an Quellenzeugnissen oder früheren gelehrten Forschungen, sondern, denkbar simpel, an einem – durch das spätere Schweigen Jahns und Köchels klar erwiesenen – anfänglichen Irrtum entweder Jahns oder dessen Buchbinders: infolge dieses Irrtums erhielt der äußere Einband der Abschrift ein Rückenschild, das den Namen Mozarts trug. Hätte dieser Irrtum damals nicht stattgefunden, so wäre möglicherweise bis heute nie jemand auf die Idee gekommen, die Abschrift B mit Mozart zu verbinden, und dies umso weniger, als ihre Solistenbesetzung von Oboe, Klarinette, Horn und Fagott statt der von Mozart gewählten mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott damals eigentlich hätte Anstoß erregen müssen. Das gilt auch im Blick auf die Folgeliteratur, die, mit wenigen Ausnahmen, langezeit und oft unkritisch

die Mozartsche Echtheit der Konzertante B für gesichert gehalten und akzeptiert hat. Erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg meldeten sich vermehrt auch skeptische Stimmen, erstmals wirklich gewichtig in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1964, wo M als zwar verlorenes, aber in Mozarts Briefen dokumentiertes Werk im Hauptteil des Köchel-schen Katalogs untergebracht wurde, die in B erhaltene Konzertante aber im gesonderten Anhang C der „Zweifelhaften und unterschobenen Werke“ Aufnahme fand. In der Folge profilierten sich die Meinungen von immer mehr Fachleuten; von ihnen seien in dieser Zusammenfassung nur die wohl gewichtigsten Namen von Wolfgang Plath als Gegner und Robert D. Levin als Befürworter der prinzipiellen Echtheit genannt. Es wird in Levins Buch im Übrigen mit einiger Ausführlichkeit über die meisten Wissenschaftler-Voten zum Problem dieses Werks berichtet; mit manchem davon setzt sich der Hauptteil der vorliegenden Studie auseinander, so daß an dieser Stelle weitere Mitteilungen unterbleiben können.

Wie ein bisher weder gedruckter noch beachteter Brief Jahns an Köchel von 1864 belegt, hatte Jahn damals von einem im Prager Privatbesitz des Hornisten Johann Janatka befindlichen Stimmensatz der angeblich Mozartschen Konzertanten gehört, diesen Stimmensatz – hier mit P abgekürzt – zum leihweisen Studium nach Bonn erbeten und ihn dann auch Köchel, auf dessen Weg zu ergänzenden Mozart-Studien nach Paris, im März 1864 oder kurz danach in Bonn direkt vorgelegt; um diese Zeit hatte Jahn das Prager Manuskript auch durch seinen Kopisten A in die hier B genannte Berliner Partitur übertragen lassen. Diese Prager Vorlage P war, anders als Levin festgestellt haben wollte, ein Stimmensatz, nicht eine Partitur, und stand damit einer klingenden Aufführungspraxis deutlich näher als eine Partitur; das Manuskript P, das an keiner Stelle Mozarts Namen trug, stammte, über einen Erbgang, aus Paris. P muß dann an seinen Prager Besitzer zurückgeschickt worden sein und ist heute spurlos verschollen; ein Musikalien-Nachlaß Janatka ist, auch in Bibliotheken oder Archiven Tschechiens, unauffindbar. Damit ist B die einzige erhaltene Quelle für die fragliche Konzertante. Man sollte sich über die damit von vorneherein denkbar schlechte Überlieferungslage des Stücks keine Illusionen machen.

Nach ihrer gemeinsamen Autopsie des Originals von P haben sowohl Jahn als auch Köchel dieses Manuskripts und der darin enthaltenen Komposition niemals mehr, auch nicht mit einem einzigen Wort, nicht einmal einem zweifelnden – weder in gedruckten Publikationen noch, soweit erkennbar, in noch vorliegenden privaten Aufzeichnungen – gedacht, obwohl dazu auf beiden Seiten mehrfach gute Gelegenheit bestanden hätte. Wie man daraus mit Sicherheit schließen kann, haben diese beiden in Mozartianis fachlich weit und breit überhaupt kompetentesten Zeugen, die es damals gab, den Stimmensatz P unmöglich mit Mozart und M in Verbin-

zung zu bringen vermocht, sondern das Manuskript in der Folge als mögliche Mozart-Quelle völlig ignoriert, damit auch die von ihren Funktionen, Bedeutungen und Schreibern her zunächst unsicheren Vermerke „Legros“ und „27. Mai 1795“ auf dem Manuskript für irrelevant gehalten. Immerhin vermag eine sehr vorsichtige Analyse der Ausführungen Jahns in dem vorgenannten Brief von 1864 an Köchel über die Kombination verschiedener von Jahn über das Prager Manuskript mitgeteilter Einzelnachrichten zu einiger Gewißheit zu gelangen, daß P vermutlich in den Jahren kurz vor 1800 entstanden sein dürfte. Dabei dürfte es sich am ehesten um ein Kopier-, nicht aber ein Kompositionsdatum gehandelt haben.

Wenn man an dieser Stelle die Felder von historischen, quellenkundlichen und musikhistoriographischen Angaben verläßt und in diejenigen wechselt, in denen es um Musikalisches und Stilistisches geht, muß zunächst darauf insistiert werden, daß die drei Sätze der Konzertante B, wenn sie, wie gegeben, alle in derselben Tonart Es-Dur stehen, keineswegs zu Mozarts festem und sicherem Formgefühl passen, das eine solche Tonart-Übereinstimmung weder bei einer Symphonie, noch einem Konzert oder einer Sonate, und bei einem Werk aus einer dieser Gattungen, je bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt), zugelassen hat: die echten Belege bestätigen dies unter den erwähnten Voraussetzungen durchweg, so daß bereits die tonartlichen Verhältnisse in B die Echtheit des Werks so gut wie ausschließen. Auf der anderen Seite muß man zur Kenntnis nehmen, daß die Beibehaltung derselben Tonart in drei Sätzen der Folge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) im Pariser Symphonien- und Konzertanten-Repertoire des späten 18. Jahrhunderts nicht selten vorkommt. Auch daß B, nach der sogenannten „Baron-Brook-Theorie“, nur die grundsätzlich echten, wenngleich in eine andere Besetzung umgearbeiteten Solostimmen von M bewahre, daß aber die angeblich verlorenen Orchesterstimmen dazu um 1820/30 von einem unbekanntem Dritten nach den Solostimmen rekonstruiert worden seien, erscheint ausgeschlossen, schon deshalb, weil eine solche Rekonstruktion ohne eine Partitur und allein aufgrund der Solostimmen technisch-kompositorisch derart mühevoll gewesen wäre, daß schwer zu glauben ist, daß sich jemand einer solchen Aufgabe unterzogen haben würde.

Zweifel daran, daß jene „Baron-Brook-Theorie“ zu einer sicheren Erkenntnis einer Mozartschen Echtheit gelangen könne, werden durch die aufgrund jener Theorie notwendige Verminderung des überhaupt noch untersuchbaren musikalischen „Mozart“-Materials in B verstärkt, in Verbindung damit allerdings auch durch die letztlich häufig fortbestehende Unklarheit, an welchen Stellen der Solostimmen mit Sicherheit echte Mozartsche Substanz angesprochen werden könne. Das vermeintliche „Mozart“-Solomaterial wird übrigens dadurch nochmals geringer, daß Levin

zurecht einigen früheren Meinungen Dritter folgt, wonach die Solostimmen von B ursprünglich wie in M besetzt gewesen seien und, wie oben angedeutet, erst durch Umarbeitung durch einen späteren Dritten – und zwar Umarbeitung nicht nur der differierenden, sondern teilweise auch der in M und B gleichbesetzten tiefen Solostimmen – ihre in B festgehaltene Form gewonnen hätten. Und nicht genug des Unglücks für die Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“: auch wenn diese Umarbeitungsthese für die Solostimmen zutrifft – und man darf diese aufgrund konkreter Beobachtungen im Notentext grundsätzlich für überzeugend halten –, ist keinerlei Sicherheit gewonnen, daß die Solostimmen von B tatsächlich die Substanz von M bewahrten, weil, mit einer Ausnahme, alle original mit vier Solobläsern instrumentierten Konzertanten, die bis kurz nach 1800 dokumentiert sind, prinzipiell so besetzt waren wie M, also mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott: damit könnte in B ohne weiteres auch die Bläser-Konzertante eines andern Autors bearbeitet und erhalten sein als diejenige Mozarts in M. Überdies sind verschiedene Fälle belegbar, bei denen in die Solobläser-Besetzung anderer Vierbläser-Konzertanten dieser Zeit nachträglich eingegriffen wurde.

Beobachtungen zur Musik der drei Sätze von B müssen sich über weite Strecken mit Einzelheiten der formalen Anlage und der Detailgestaltung beschäftigen. Levins mathematisch-statistische Vergleichsoperationen zur Großform von B, zu den Großformen zahlreicher verschieden besetzter Konzertanter Symphonien aus dem Paris des späten 18. Jahrhunderts sowie echter Mozartscher Konzert-Eröffnungssätze können methodisch nicht überzeugen, weil sie eine feste, ja starre Standardanlage der Ripieno-Solo-Disposition eines Sonatenhauptsatzes als für alle einschlägigen mozartschen Konzert-Kopfsätze verbindlich machen und auch in B erkennen wollen. Denn sie möchten offenbar ausschließen, daß sich unter den etwa zweihundertzwanzig für das damalige Paris dokumentierten Konzertanten mannigfaltigster Autoren – und von jenen sind neunundsechzig nicht erhalten! – auch ein oder mehrere mit Mozarts angeblichem Form-„Modell“ übereinstimmende Kopfsätze aus der Feder Dritter gefunden haben könnten; diese These beschneidet aber die künstlerische Freiheit eines Komponisten so sehr, daß man sie aus persönlichen wie statistischen Gründen nicht für glaubhaft halten kann. Auch die Folgen der von Levin vertretenen „Baron-Brook-Theorie“ für die Form eines mozartschen Konzert-Kopfsatzes würden dabei, wenn diese Theorie denn grundsätzlich stimmte, allzu ungewiß bleiben; trotzdem hat sich die vorliegende Erörterung bemüht, Echtheitsbeurteilungen möglichst auch an den Solistenpartien von B zu vollziehen, weil sich dann vielleicht auch die Gültigkeit der „Baron-Brook-Theorie“ noch entschiedener einschätzen ließe. Es sollen hier zu alledem noch einige

weitere Auffälligkeiten erwähnt werden, die sich in B, aber beim echten Mozart wiederum kaum oder gar nicht finden lassen.

Zunächst ist der große Umfang der Sätze von B, vor allem des Kopfsatzes, zu nennen, eine Eigentümlichkeit, die sicher auch durch eine für Mozart in diesem Maß nicht übliche Neigung zu häufiger unveränderter Wiederholung kleiner melodischer Elemente in B verursacht ist. Damit hängt auch der Eindruck einer wenig konzentrierten, oft mehr reihenden als final strebenden Satzanlage in B zusammen. Ähnlich sonderbar erweist sich die Neigung des Autors von B, die vier Solisten nicht gleichzeitig im vollen solistischen Ensemblespiel auszunutzen, sondern deren aktive Teilnahme dort oft auf weniger als vier Stimmen zu reduzieren. Schließlich mutet im Finale die vollkommen schematische Anlage der vielen Variationen eigenartig an; das gilt für ihre Form, aber auch den Verzicht auf den bei Mozart bereits vor 1778 so viel wie üblichen Einschub einer Moll-Variation. Die erwähnten Abschnitte zu den einzelnen Sätzen in Kapitel IV. geben noch weitere Auskunft, übrigens auch mehrere damit zusammenhängende Abschnitte innerhalb des gleichen Kapitels.

Dort wird nochmals auf die bereits erwähnte Praxis der unveränderten Wiederholung kleiner musikalischer Elemente eingegangen; sie ist in Kompositionen pariserischer Herkunft im späten 18. Jahrhundert auch sonst vielfach nachweisbar. Das Argument, Mozart kenne diese Praxis ebenfalls und habe sie ausgerechnet in der zu M gleichzeitigen *Pariser Symphonie* KV 297 auch ausgiebig realisiert, ist allerdings zweifelhaft, wenn damit die grundsätzliche Echtheit von B postuliert werden soll: denn Mozart hat sich, was seine Pariser Briefe deutlich genug zeigen, gerade in KV 297 mit aller Entschiedenheit der Stilerwartung des Publikums des „Concert Spirituel“ anpassen wollen und diese Erwartung zunächst auch mit zahlreichen Kurzrepetitionen zu befriedigen gesucht. Aber da das Kompositionsautograph dieser *Pariser Symphonie* mehrheitlich erhalten ist, läßt sich erkennen, daß deren Endtext bereits das Ergebnis mancher Streichung solcher Wiederholungselemente ist: Mozart hat offenbar erkannt, daß er im Blick auf sein Pariser Publikum mit seinen Wiederholungen entschieden zu weit gegangen war und dies nicht sein wirklicher Stil sein könne; deshalb erfolgte die Streichung mehrerer solcher Wiederholungen durch den Komponisten selber. KV 297 ist ein Ausnahmewerk und kein überzeugendes Gegenargument gegen den Unechtheitsverdacht von B, umso mehr, als die Wiederholungspraxis in KV 297 jene in B in ihrer kompositorischen Qualität weit übertrifft.

Ähnlich fragwürdig erscheinen die Bemühungen gelehrter Autoren, gleiche meist melodische Kurzgestaltungen von B auch in echten Werken Mozarts aufzuspüren und von solcher Ähnlichkeit her umgekehrt auf die Echtheit von B zu schließen. Einerseits sind viele dieser Parallelen ohne

Rücksicht auf ihren topischen Charakter, ihre Stellung und Funktion in den beteiligten Vergleichsstücken, auch ihr Tempo und dergleichen vorgeführt worden, und andererseits kommen manche von ihnen auch in Werken anderer zeitgenössischer, besonders auch pariserischer Komponisten vor. Diese Methode von „Echtheitsbeweis“ kann ebenfalls nicht überzeugen.

Zuletzt wird nicht nach dem Verhältnis von B zum echten Mozart, sondern, gleichsam umgekehrt, danach gefragt, ob sich B in ihrer überlieferten Form in das pariserische Konzertanten-Repertoire möglichst gleicher Besetzung des späten 18. Jahrhunderts einordnen lasse. Dabei wird B kursorisch mit zwei beispielhaft ausgewählten Bläserkonzertanten für solistische Flöte, Oboe, Horn und Fagott sowie Orchester von François Devienne (1759-1803) verglichen und hervorgehoben, daß es dort eine erhebliche Zahl von musikalischen Übereinstimmungen mit B gebe. Diese Übereinstimmungen scheinen B, mit den beiden Devienne-Werken, insgesamt entschieden leichter in das Pariser Repertoire einzufügen, als jenes in das Corpus Mozartscher Kompositionen zu integrieren möglich wäre. Devienne, dessen beide erwähnten Konzertanten nach ihrer Entstehungszeit etwa das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts umspannen, wird aber, was hier nochmals besonders betont werden muß, keineswegs als Komponist von B reklamiert, denn den Namen des Komponisten von B kann die vorliegende Studie nicht benennen. Wenn Devienne hier herangezogen wird, so vielmehr deshalb, weil seine beiden Vergleichskompositionen bis zu einem bestimmten Grad zu zeigen vermögen, was in dem genannten Zeitraum im Pariser Konzertanten-Repertoire musikalisch-stilistisch etwa möglich, vielleicht auch üblich war: man findet bei seinen beiden Werken ähnlich großen Umfang, ähnliche Neigung zu „Vaudeville final“-Variationsanlagen wie in B, ebenfalls diejenige zu unveränderten Kurzwiederholungen, eine mit B vergleichbare Scheu vor aktiver Imitationspraxis aller vier beteiligter Solisten, schließlich auch das etwas unkonzentrierte und intentionsarme Vor-sich-hin-Spielen dieser Musik, ohne daß der Komponist darin eine gewisse Zielstrebigkeit verriete. Die zu Deviennes Werken positiv gegebenen Beobachtungen sind nun in ihrer Gesamtheit relativ so übereinstimmend mit B, daß Levins zweifelhafte Vorausüberzeugung, in B *müsse* etwas vom echten Mozart verborgen sein, geradezu unbeeindruckt wird; viel mehr Gewinn verspricht es, B in enge Zugehörigkeit zur Pariser „Vorklassik“ des späten 18. Jahrhunderts zu bringen. Die leichte Integration von B in diese Pariser Konzertantenlandschaft hat aber ebenfalls zur Folge, daß dieses Werk – mit Ausnahme der erwähnten Umarbeitung der Solostimmen, die glaubhaft wirkt – ganz weitgehend schon originaliter in der in B überlieferten Gestalt geschaffen worden sein muß: die realitätsfernen Spekulationen der „Baron-Brook-Theorie“ erledigen sich auch damit, und nach der nun für Mozart wirklich nicht beanspruchbaren Or-

chesterbegleitung muß schließlich jede Mozartische Echtheitsvermutung an der ganzen Konzertante wegfallen. Umso hoffnungsvoller erscheint aber die Aussicht auf weiterführende Einsichten in die Autorschaft von B in der musikalischen Umwelt von Paris. Das heißt allerdings, daß in Zukunft noch etliche Mühe in die Erforschung der einschlägigen Schöpfungen von Komponisten wie Bréval, Cambini, Chartrain, Davaux, Devienne, Gebauer, Lefèvre, Pleyel, Tulou, Widerkehr und andern investiert werden muß.

Eine Verfasserschaft Mozarts an B ist schon nach dem ebenso knappen wie elementaren Leitsatz nicht aufrechtzuerhalten, daß bei schlechter Quellenlage die stilkritische Beurteilung eines Werks umso überzeugender und bei stilkritischer Fraglichkeit die Quellenlage umso zweifelloser ausfallen müsse, um jenes Werk für den fraglichen Verfasser zu „retten“; danach wird es auch dem von dem Stück begeistertsten Fürsprecher Mozarts kaum möglich sein, eben diesen als den Schöpfer der Konzertante auszugeben, und dies umso weniger, als selbst nach der Auffassung der der „Baron-Brook-Theorie“ huldigenden Mozart-Fürsprecher überhaupt nur ganz wenig und schlechtkonturierte Substanz übrig bliebe, die man, wenn überhaupt, Mozart glaubhaft zuordnen könnte. Die Situation ist hierbei so gut wie aussichtslos, denn es sind die beiden bei Echtheitsabklärungen wesentlichen Felder, diejenigen der Quellen- und der Stilkritik, miserabel bestellt. Der Verfasser glaubt dies so unzweideutig ausdrücken zu müssen, weil er im vorstehenden Text viele deutliche quellenkundliche, überlieferungsgeschichtliche, musikhistoriographische und musikalisch-stilistische Tatsachen und Einsichten vorgetragen hat, die kein besseres Urteil gestatten. Dieses Urteil braucht nicht zu schmerzen, denn das Stück bleibt auch jetzt eine charmante Schöpfung, nur die Echtheit und die Qualität eines Mozartschen Werkes hat es wirklich nicht und kann es auch dann nicht haben, wenn es, was eine Unwahrheit ist, weiterhin unter dem Namen Mozarts aufgeführt wird: Diese Bläserkonzertante ist in keiner Hinsicht ein echtes Werk aus Mozarts Feder.