

Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern:

1. **WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Veni Sancte Spiritus. Offertorium KV 47 (1768)**
2. **FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 MWV O 14 (1844)**
3. **WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Grosse Messe in c-moll KV 427 (1782)**
4. **WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Ave verum corpus. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791)**

Inhaltsübersicht

Bst.	Nr.	Inhalt	S.	Rz.
<b>A</b>		<b>WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Lebenslauf</b>	<b>1-19</b>	<b>1-52</b>
	a	Kindheit	1-5	1-9
	b	Hypothesen fürs Leben	5-14	10-30
	c	MOZARTS aussermusikalisches Bildungsmanko führt bei der vorrevolutionären Gesellschaftsordnung in Schuldenwirtschaft und ökonomisches Verderben	14-19	31-52
<b>B</b>		<b>Das Offertorium <i>Veni Sancte Spiritus</i> KV 47</b>	<b>19-21</b>	<b>53-54</b>
<b>C</b>		<b>MOZARTS unvollendete <i>c-moll-Messe</i> KV 427</b>	<b>21-35</b>	<b>55-116</b>
	a	Das Umfeld	21	55
	a.1	MOZARTS Oeuvre mit 26 Jahren	21-22	56-61
	a.2	Schöpferische Pause im geistlichen Oeuvre: Politische Rahmenbedingungen	22-24	62-68
	b	Zusammensetzungsspiel eines Fragments	25-30	69-105
	c	MOZARTS c-moll-Messe als Fragment: Absicht?	30-35	106-116
	c.1	Die gängigen Theorien	30-31	106-108
	c.2	Eine neue Hypothese als <i>Ergänzung</i>	31-35	109-116
<b>D</b>		<b>Die Fronleichnamsmotette <i>Ave verum corpus</i> in D-Dur KV 618</b>	<b>36</b>	<b>117-118</b>
<b>E</b>		<b>FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY – einsame Lichtgestalt zwischen Klassik und Romantik</b>	<b>36-65</b>	<b>119-165</b>
	a	Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur	36-38	119-121
	b	Herkunft, Jugend und Ausbildung	38-41	122-127
	c	Taufe und Reisen	36-39	128-144
	d	Berlins Fehlentscheid: MENDELSSOHN in Düsseldorf und Leipzig	50-53	145-148
	e	Tod des Vaters, Heirat, Blütezeit	53-59	149-160
	f	Schaffensrausch, Überarbeitung, Zusammenbruch	59-61	161-165
<b>F</b>		<b>Das <i>Konzert für Violine und Orchester</i> in e-moll op. 64 (1838-1844)</b>	<b>61-62</b>	<b>166-167</b>
<b>G</b>		<b>Literatur</b>	<b>62-66</b>	<b>-</b>

**A WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Lebenslauf**

**A.a. Kindheit**

1 JOANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS<sup>1</sup> alias WOLFGANG AMADEUS MOZART (\* 27. Januar 1756 Salzburg; + 5. Dezember 1791 Wien) wurde als letztes von sieben Kindern des Violinisten, Violinpädagogen und Hofkomponisten JOHANN GEORG

<sup>1</sup> THEOPHILOS (= griechisch Θεοφιλος) heisst übersetzt ins Lateinische AMADEUS und deutsch GOTTLIEB. MOZART verwendete niemals den heute gebräuchlichen lateinischen Namen, sondern die damalige französische Version AMADÉ (heute AMÉDÉE). Der vollständige Taufname des Kindes knüpft an einem der vier grossen griechischen Kirchenväter, JOHANNES CHRYSOSTOMOS (344-407) von Antiochien in Syrien sowie am Adressaten der Apostelgeschichte THEOPHILOS (Apg 1,1) an. Die Namenswahl zeigt die Stellung des Vaters als Bediensteter des adeligen Erzbischofs von Salzburg.

LEOPOLD MOZART (1719-1787) und seiner Frau ANNA MARIA geb. PERTL (1720-1778) geboren. WOLFGANG AMADÉ überlebte mit seiner älteren Schwester MARIA ANNA WALBURGA (NANNERL, 1751-1829) als einziger die Kindheit und war ein eigentliches Wunderkind.

**2** Vor seinem Pfingstfestoratorium *Veni Sancte Spiritus* (Rzz. 11f und Rzz. 53f hiernach) hatte der 12jährige MOZART bereits 13 *Symphonien* komponiert<sup>2</sup> und Clavichordsonatensätze CARL PHILIPP EMANUEL BACHS (1714-1788) und anderer zu vier *Klavierkonzerten* arrangiert und orchestriert<sup>3</sup>. Ausserdem hatte er bis dahin zwei *Opern* und Singspiele<sup>4</sup> in Musik gesetzt und schrieb an einem dritten<sup>5</sup>; komponiert hatte er ausserdem bereits sechs *Divertimenti*<sup>6</sup> und diverse Klavier- und Triosonaten sowie kleinere Werke wie Menuette, Tänze und Kirchenmusik<sup>7</sup>.

**3** Vor der Komposition des *Veni Sancte Spiritus* war MOZART für sein zartes Alter zumal in seiner Zeit schon enorm lange und weit gereist, hatte unter anderem in Ulm, München, Augsburg, Heidelberg, Mainz, Frankfurt am Main<sup>8</sup>, Koblenz, Köln, Aachen, Brüssel, Paris (November 1763), Versailles, London (ab April 1764), Dover, Belgien, Den Haag, Amsterdam, Utrecht, Mecheln, erneut Paris (Mai 1766), Dijon, Lyon, Genf<sup>9</sup>, Lausanne<sup>10</sup>,

<sup>2</sup> Symphonien Nr. 1 Es-Dur KV 16 (1764), Nr. 2 a-moll *Odense* KV 16a (1765), Nr. 4 D-Dur KV 19 (1765), Nr. 4a (Fragment) F-Dur KV 19a (1765), Nr. 4b C-Dur KV 19b (1765), Nr. 5 B-Dur KV 22 (1764), nicht nummerierte Symphonie Nr. 5a F-Dur KV 42a (ursprünglich KV 76, 1767), Nr. 6 F-Dur KV 43 (1767), Nr. 7 D-Dur KV 45 (1768), nicht nummerierte Symphonie B-Dur KV 45b (1768), Symphonie Nr. 7a G-Dur *Alte Lambacher* KV 45a (1769), Nr. 8 D-Dur KV 48 (1768), nicht nummerierte Symphonie G-Dur *Neue Lambacher* (ohne KV-Nr.) (1769). Dass in dieser Aufzählung die Symphonie Nr. 3 Es-Dur KV 18 fehlen muss, ist darauf zurückzuführen, dass sie *fälschlicherweise* WOLFGANG AMADEUS MOZART zugeschrieben wurde; in Wirklichkeit stammt sie von KARL FRIEDRICH ABEL (1723-1787), einem Schüler JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750). MOZART hatte KARL FRIEDRICH ABEL als Kind auf seiner Reise in London im Sommer 1764 kennen gelernt. MOZARTS früheste Symphonien sind musikgeschichtlich enorm interessant, belegen sie doch den Übergang von der barocken dreiteiligen Sinfonia im Sinne der Ouvertüre (so auch noch bei JOHANN SEBASTIAN BACH) hin zur Symphonie der Klassik mit 4 Sätzen. In seinen ersten Symphonien ist WOLFGANG AMADEUS noch von seinem damaligen Londoner Vorbild, dem galanten JOHANN CHRISTIAN BACH (1735-1782) beeinflusst.

<sup>3</sup> Auch der Hamburger BACH beeinflusste MOZART stark. So sind MOZARTS Klavierkonzerte Nr. 1 F-Dur KV 37 (1767), Nr. 2 B-Dur KV 39 (1767), Nr. 3 D-Dur KV 40 (1767) und Nr. 4 G-Dur KV 41 (1767) Orchestrierungen von Sonatensätzen CARL PHILIPP EMANUEL BACHS sowie von Sonatenteilen HERMANN FRIEDRICH RAUPACHS (1728-1778), JOHANN SCHOBERTS (1720-1767), LEONTZI HONAUERS (1730-1790) und JOHANN GOTTFRIED ECKARDS (1735-1809). JOHANN SCHOBERT und JOHANN GOTTFRIED ECKART hatte MOZART als Kind auf seiner Reise in Paris im Winter 1763/64 kennen gelernt.

<sup>4</sup> *Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes*. Erster Teil eines geistlichen Singspiels KV 35 (1766; der zweite Teil dieses Singspiels wurde von einem Lehrer WOLFGANG AMADEUS', nämlich von JOHANN CAJETAN ADLGASSER [1729-1777], der dritte Teil von JOSEPH HAYDNs jüngerem Bruder, dem in Salzburg tätigen MICHAEL HAYDN [1737-1806] komponiert), uraufgeführt in Salzburg am 12. März 1767. Ein *Stabat mater* MOZARTS (KV 33c) ist heute verschollen. Die lateinische Oper *Apollo et Hyacinthus* KV 38 (1767) wurde in Salzburg am 13. Mai 1767 uraufgeführt.

<sup>5</sup> Singspiel *Bastien und Bastienne* KV 50 (1768).

<sup>6</sup> Divertimento für 2 Flöten, Fagott, 2 Trompeten, Pauken und Streicher C-Dur KV 15a, 15b und 15f (1764); Divertimento für Flöte, 2 Hörner, Fagott und Streicher D-Dur KV 15d, 15k, 15l, 15o und 15bb (1764); Divertimento für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher g-moll KV 15p, 15q und 15r (1764); Divertimento für 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner und Streicher F-Dur KV 15t, 15u und 15v (1764); Divertimento für 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner und Streicher Es-Dur KV 15cc, 15dd, 15ff und 15kk (1764); Divertimento für Streicher B-Dur KV 15gg, 15ii, 15ll, 15mm und 15qq (1764).

<sup>7</sup> *God is our refuge* KV 20 (1765); *Kyrie* F-Dur KV 33 (Paris 1766); *Scande coeli limina*. Offertorium (Arie und Chor) C-Dur KV 34 (1766/67); *Grabmusik*. Kantate für Sopran, Bass, Chor, Orgel und Orchester KV 42 (1767).

<sup>8</sup> Hier hörte der 14jährige JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832) am 30. August 1763 das halb so alte Wunderkind bei einem Konzert. Vgl. NICOLAI, 383; CANISIUS, 50.

<sup>9</sup> LEOPOLD MOZART achtete auf dieser Reise darauf, die Bekanntschaft bedeutender Persönlichkeiten zu machen. Im damals gerade von gewaltsamen Unruhen geplagten Genf jedoch gelang ihm dies weder mit dem Philosophen, Komponisten und Musiktheoretiker JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778), der zu dieser Zeit – frisch aus bernischen Landen ausgewiesen – ausgerechnet in London weilte, noch mit dem grossen aufklärerischen Freigeist FRANÇOIS-MARIE AROUET alias VOLTAIRE (1694-1778), der sich inzwischen ausserhalb der Genfer Grenzen in Ferney niedergelassen hatte. ROUSSEAU war auf andere Weise in Genf präsent: Die Veröffentlichung seines Erziehungsromans *Emile* sowie seines *Contrat social* hatte in Genf zu den erwähnten bürgerkriegsähnlichen Unruhen geführt (vgl. AMANN, 23-27). Dennoch reichte es der Familie MOZART zu zwei einträglichen Konzerten im Genfer Rathaus. Vermutlich spielte AMADÉ auch auf der neu erstellten Orgel der

Bern<sup>11</sup>, Zürich<sup>12</sup>, Winterthur<sup>13</sup> und Schaffhausen<sup>14</sup> geweiht und an den meisten Orten nachweislich gespielt<sup>15</sup>.

Genfer Kathedrale Saint-Pierre. Davon existiert ein anonym erster schweizerischer Zeitungsbericht, der nach Schaffhausen – AMADÉ und NANNERL MOZART sollten wenige Wochen später dort auftreten – gesandt wurde: „Diese sind zwey wahre Wunder in Absicht auf die Gaben der Tonkunst. Der Knab (...) ist in der Kunst vortrefflich, und darf mit den grössten Meistern anbinden, und sich mit ihnen messen.“ Und der damals ebenfalls in Genf weilende, später während der französischen Revolution gefeierte Opernkomponist der Opéra-comique in Paris, ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY (1741-1813), erinnert in seinen Memoiren an die Begegnung mit dem jungen Genie: „Einst traf ich in Genf ein Kind, das alle Stücke vom Blatt spielte. Sein Vater teilte mir vor dem versammelten Publikum mit: ‚Damit Sie über die Talente meines Sohnes nicht mehr zweifeln, komponieren Sie ihm bis morgen ein sehr schwieriges Sonatenstück.‘ Ich komponierte hierauf ein Allegro in es-moll, schwer ohne Künstelei. Er spielte es vor, und alle, ausser mir, schrien, was für ein Wunder. Das Kind hatte nie angehalten, aber, sich nach den Tonarten richtend, hatte es eine Anzahl von Passagen durch andere ersetzt, als ich komponiert hatte.“ Es-moll ist die Tonart mit 6 b, und zur Zeit dieser Episode gab es ausser JOHANN SEBASTIAN BACHS *Fuge VIII* aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Claviers* BWV 902 noch kaum ein bekannteres Stück in dieser Schwellentonart; AMADÉ konnte sich also mit dieser Tonart nicht konventionell vertraut gemacht haben. Offen ist, ob GRÉTRY andeuten will, der Knabe sei von seiner Komposition überfordert gewesen, oder ob sich GRÉTRY von AMADÉS raffiniert improvisatorischem Trick selber gedemütigt fühlte.

<sup>10</sup> In Lausanne blieb die Familie MOZART fünf Tage lang; AMADÉ gab zwei Konzerte im Rathaus; belegt ist der happige Eintrittspreis 40 Sous (= heute rund SFr. 80.--). Zum ersten Auftritt erschienen 70 Personen! Vgl. AMANN 27-41.

<sup>11</sup> In Bern blieb die Familie MOZART eine gute Woche vom 19. bis zum 27. September 1766. Bisher sind keinerlei Hinweise dafür gefunden worden, wo genau der zehnjährige MOZART (im Haus Du Théâtre am Casinoplatz?) in Bern logiert hat. Gemessen an den Gepflogenheiten LEOPOLD MOZARTS in den andern Städten dieser dreijährigen Europareise und angesichts des Fehlens jeglicher Hinweise in LEOPOLD MOZARTS Briefen auf Unterkunft bei Privatpersonen (anders als in Winterthur!) spricht einiges dafür, MOZARTS Logis in einem der besten Gasthöfe Berns dieser Zeit anzunehmen. Auch die Schauplätze der Berner Auftritte WOLFGANG und NANNERL MOZARTS sind leider nicht bekannt. Nachweisbar ist einzig ein Kontakt zum Musiker ANDREAS SEUL: Ihm übergab LEOPOLD MOZART dummerweise Sonaten und Kupferstiche zum Weiterverkauf. LEOPOLD MOZART wurde laut eigener Briefaussage von seinem Berner Geschäftspartner enttäuscht: „Obwohl ich mich gemeldet und geschrieben, so hab doch nicht einmal eine antwort bekommen. Durch schaden wird man witzig.“ Das Berner Musikleben war zu dieser Zeit noch ständisch bestimmt und entsprechend zersplittert. Es gab ein bürgerliches und ein aristokratisches *Collegium Musicum*. In Bern gaben die Patrizier den Ton an. Das Interesse galt dem Militär, nicht der Kunst; nicht einmal der hoch angesehene Apotheker und spätere Botaniker und Dichter ALBRECHT VON HALLER (1708-1777) scheint sich für die Familie MOZART in Bern Zeit genommen zu haben; sie hat immerhin nach eigenem Bekunden in der Stadt Bern Gelehrte getroffen (vgl. AMANN 41f).

<sup>12</sup> In Zürich weilte Familie MOZART vom 28. September bis zum 10. Oktober 1766. Sie bezog Quartier im Edelhôtel „Schwert“ am Weinplatz bei der Rathausbrücke. LEOPOLD MOZART stellte seinen Sohn nun als „*Virtuos in der Composition und auf dem Clavier*“ vor: Das Komponieren (ohne Hilfsinstrument, einzig nach dem Gehör) galt mehr als das interpretierende Spiel. In Zürich knüpfte LEOPOLD MOZART Kontakte mit führenden Köpfen der Stadt („*Wir hatten Gelegenheit, mit Gelehrten uns bekannt zu machen*“), etwa mit dem Naturwissenschaftler und Stadtarzt JOHANNES GESSNER (1709-1790) („*Wir haben die Merckmahle ihrer Freundschaft mit uns genommen*“) und mit dessen Vetter, dem Politiker, Mitglied des Zürcher Kleinen Rats (= der Stadtexekutive), Idyllendichter, Graphiker, Maler, Mitbegründer der Helvetischen Gesellschaft und des Orell-Füssli-Verlags und nachmaligen Gründer der Zürcher Zeitung (der heutigen Neuen Zürcher Zeitung) SALOMON GESSNER (1730-1788), der den Gästen einige Bücher aus seiner Verlagsdruckerei mit einer Widmung schenkte, die in eine Hymne auf die Wunderkinder WOLFGANG und NANNERL mündet: „*In der zartesten Jugend sind sie, die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder!*“. WOLFGANG und NANNERL traten zweimal im Saal des Musikkollegiums beim Fraumünster vor grösserem Publikum auf. Der Werbeprospekt dazu an alle Mitglieder, an weitere Interessierte und die Spitzen der Behörden ist erhalten: „*So ist Ihnen auf Ihr Begehren und mitgebrachte gar gute Recommendationen hin von Einem Löbl. Collegio auf dem Music-Saal erlaubt worden, könnftigen Dienstag den 7. und Donstag den 9. Octobris sich auf gedachtem Music-Saal öffentlich hören zu lassen. Ein Löbl. Collegium hat darbey der Anständigkeit und seiner Schuldigkeit gemäss zu sein erachtet, diejenigen von Meinen Hochgeachteten und Hochgeehrten Herren, so etwan vormalen demselben als Gönner und Liebhabere der Music bekannt gewesen, davon zu benachrichtigen, und Hochdenenselben überlassende, beliebigen Fahls das Collegium mit dero Gegenwart zu beehren*“ (AMANN 47f). Hier komponierte der kleine WOLFGANG auf die Rückseite einer Konzerteinladung ein kurzes Klaviersätzchen in F-Dur (KV 33b), dessen Manuscript heute in der Zentralbibliothek in Zürich (Ms. Z. XI.101) aufbewahrt wird (Facsimile abgebildet bei AMANN 50f).

<sup>13</sup> Der schlechte Zustand der Zürcher Landstrassen scheint eine Übernachtung in Winterthur nötig gemacht zu haben. Die Reise der vierköpfigen Familie MOZART samt eigenem Diener und (wechselndem) Kutscher von Ort zu Ort war aufwändig: Zum Gepäck gehörten nicht nur mindestens 16 private Koffer und Musikalien, sondern auch das „Geigentrückl“ (Violinkasten) sowie ein „artiges Clavierl“, ein Clavichord, das Vater LEOPOLD anfangs der Reise in Augsburg beim renommierten Instrumentenbauer ANDREAS STEIN erworben hatte. Wahrscheinlich fanden die MOZARTS in Winterthur Unterschlupf beim Stadtschreiber WOLFGANG DIETRICH SULZER, dem LEOPOLD sogleich ausgewählte Objekte aus seinem Musikalienhandel anvertraute.

**4** Vater MOZARTS Ziel der überaus kostspieligen dreijährigen Reise blieb unerfüllt (vgl. Rzz. 6-10 hiernach); stattdessen war eines ihrer wichtigsten Ergebnisse, dass MOZART in London mit der italienischen Symphonie und Oper vertraut wurde. Dort hatte er nämlich JOHANN CHRISTIAN BACH (1735-1782, den „Mailänder BACH“) kennen gelernt, den er sich als ersten vielfältig zum Vorbild nahm<sup>16</sup>. Zudem entstand während dieser Reise in Den Haag unter anderem die erste Symphonie Es-Dur (KV 16).

**5** Hingegen ist diese Londoner Reise auch ein Schlüssel zu WOLFGANG AMADEUS MOZARTS späterem *desaströsem Finanzgebaren*. Auch wenn der gewogene Fürsterzbischof von Salzburg, SIGISMUND CHRISTOPH Graf von SCHRATTENBACH (1698-1771) die Reise genehmigt hatte und LEOPOLD MOZART während dessen Abwesenheit das volle Gehalt ausrichten liess, so war eine derartige Reise mitsamt persönlichem Diener der ganzen Familie und Quartiernahme ausschliesslich in Fürstenhäusern oder aber in den vornehmsten Hotels während geschlagener dreier Jahre für angestellte Künstler weder billig noch vorbildlicher Ansporn für die mitreisenden Kinder zur Bescheidenheit.

**6** Was hatte LEOPOLD MOZART zu solchem Verhalten geführt? LEOPOLD MOZART war nicht nur valabler Künstler und ein berühmter Musikpädagoge; er war auch äusserst geschäftssinnig und geschäftstüchtig. Er trachtete konsequent danach, seinen hochbegabten Kindern eine musikalische Karriere an den besten Höfen Europas zu verschaffen, für seinen Sohn Kompositionsaufträge wohlbetuchter Gesellschaftslöwen zu ergattern und nebenbei seinen eigenen Ruf als Musikpädagoge und Verfasser grundlegender Violinschulen in ganz Europa zu verbreiten und zu festigen. Und dies war in einem Zeitalter mit zumeist höchstens rudimentär alphabetisierter Bevölkerung, ohne Internet, e-Mail, Lap-Top, SMS, Fernsehen, Radio, Telefax, Telephon, Schreibmaschine oder Litfasssäule und mit höchstens lokalen Kleinzeitungen nur möglich, wenn die Familie nach ihrer Ankunft sofort dort Aufsehen erregte, wo Geld, Zeit und Interesse waren: bei den Wohlbetuchten. Der Werbetrick bestand in der gediegenen Unterkunft, die zugleich das Zusammentreffen mit der gesellschaftlichen Crème de la Crème garantierte und deren Neugier wecken musste: Welcher *musicus* konnte sich schon derartige Quartiernahme leisten? Das konnte doch nur musikalische Sonderklasse sein!

**7** Es ist spannend zu sehen, wie LEOPOLD Sohn und Tochter vermarktete: Während der ganzen dreijährigen Reise blieben die beiden in Konzertankündigungen 9 und 13 Jahre alt; AMADÉ war zunächst der kindliche Klaviervirtuose, der die Tasten blind traf, mitgebrachte schwierigste Stücke der Zuhörer direkt ab Blatt spielte oder improvisierte.

**8** Ab dem Aufenthalt in London wurde ein neues Image kreiert: Der Klaviervirtuose blieb; aber an erste Stelle trat nun das Kind als „*Compositeur*“, als Komponist. WOLFGANG AMADÉ trat vorwiegend in Fürstenhäusern, Schlössern oder Rathäusern auf.

---

<sup>14</sup> „Auch hier war unser 4-Tägiger Aufenthalt sehr angenehm“, befand LEOPOLD über den Aufenthalt in Schaffhausen. In der lokalen «*Post- und Ordinari Schaffhauser Samstags Zeitung*» waren die MOZARTS durch einen Korrespondentenbericht aus Zürich euphorisch angekündigt worden: „*Kommenden Samstag als den 11. diss. wird Herr Capellmeister MOZART und seine Familie in ihrer Statt eintreffen. Ihnen muss aus den öffentlichen Blättern und sonst die allgemeine Bewunderung bekannt seyn, die sie sich auf ihren Reisen erworben haben. Stellen sie sich diss Wunder so ausserordentlich vor als sie wollen, wann sie den jungen Herrn MOZART, den Virtuosen von 9. Jahren, und seine Mademoiselle Schwester von 13. Jahren hören; so werden sie, wie unsere hiesigen Kenner der Music, finden, dass es alle Vorstellung, die man sich zum voraus macht, weit übertrifft.*“ Über Auftritte der Geschwister MOZART in Schaffhausen ist indessen nichts bekannt. Am 16. Oktober 1766 verliess die Familie MOZART die Schweiz, am 29. November traf sie in Salzburg ein.

<sup>15</sup> Vgl. zum Schweizer Teil von MOZARTS Reise MARIO GERTEIS: Ein Wunderkind wird besichtigt. In: „*Der kleine Bund*“ vom 21.01.2006, 2f, sowie AMANN, passim.

<sup>16</sup> Noch 1778 schrieb MOZART aus Paris nach Hause: „... *ich liebe ihn (wie sie wohl wissen) von ganzem Herzen - und habe hochachtung vor ihm ...*“ Über den Einfluss des „Londoner BACH“ auf MOZARTS frühe Symphonien vgl. Fn. 2 hiervor.

**9** Man tut LEOPOLD MOZART keinen Abbruch, wenn man sein PR-Talent gleich hoch einstuft wie seine musikalischen Fähigkeiten. Dabei sollen LEOPOLD keine egoistischen Motive unterstellt werden: Er wollte seinen beiden hochbegabten *Kindern* Karriere und Auskommen sichern. Dennoch sollte sich der Lerneffekt als fatal erweisen, zumal LEOPOLD sein Hauptziel verfehlte: WOLFGANG AMADEUS MOZART sollte zeit seines Lebens keine Stellung an einem grossen Hofe erhalten, NANNERL 33jährig mit einem 48jährigen Witwer und Vater von acht Kindern eine Vernunftehe eingehen.

#### **A.b. Hypotheken fürs Leben**

**10** Was blieb, war AMADÉS anerzogene Gewohnheit an einen gehobenen Lebensstandard, auch als er auf das erniedrigende Leben in Abhängigkeit von einer fürsterzbischöflichen Banause verzichtete. Den Wohlstand auch umsichtig zu verwalten, vergass der Vater seinen genialen Sohn zu lehren. Diesem Umstand verdankten AMADÉ jahrelange Sorgen und die Welt und Nachwelt unsterbliche „geistliche“ Werke.

**11** Kaum in Salzburg zurück, ging WOLFGANG AMADEUS MOZART im September 1767 mit der ganzen vierköpfigen Familie wieder auf Reise - diesmal nach Wien. Einer Pockenepidemie versuchte die Familie durch die Rückkehr auf einem Umweg via die heutige Slowakei (Brünn) und Tschechien (Olmütz) vergeblich auszuweichen. AMADÉ und NANNERL erkrankten auch dort an den Pocken und waren vernarbt, als sie im Januar 1768 nach Salzburg zurückkehrten. Hier komponierte der 12jährige WOLFGANG AMADEUS MOZART 1768 auch das *Veni Sancte Spiritus* und die *Missa brevis* in G-Dur KV 49 sowie 1769 die von Kaiser FRANZ I. bestellte Opera buffa *La finta semplice* KV 51, die *Missa brevis* in d-moll KV 65, die der Singkreis Wohlen 2006 aufführte, oder die *Cassation* für Orchester B-Dur KV 99.

**12** Seit seinem 12. Lebensjahr stand WOLFGANG AMADEUS MOZART zusammen mit seinem Vater LEOPOLD MOZART und dem jüngeren Bruder JOSEPH HAYDN (1732-1809), JOHANN MICHAEL HAYDN (1737-1806) in den Diensten des Fürsterzbischofs von Salzburg, SIGISMUND CHRISTOPH Graf SCHRATTENBACH. In dieser Zeit komponierte WOLFGANG AMADEUS MOZART in Salzburg als 13Jähriger bereits die sogenannte *Waisenhausmesse* (die *Missa solemnis* in c-moll KV 139) und als 14Jähriger das *Te Deum laudamus* in C-Dur für vierstimmigen Chor und Streicher KV 141, welches der Kirchliche Singkreis Wohlen im Frühling 1995 aufführte. Das 1768 in Salzburg entstandene *Veni Sancte Spiritus* ist jedenfalls noch ein *echtes geistliches* Werk. Es steht am Beginn der ersten kompositorischen Karriere AMADÉS, die bis zur Quittierung des Dienstes beim Nachfolger SIGISMUND von SCHRATTENBACHS, dem verständnislosen neuen Fürsterzbischof von Salzburg HIERONYMUS FRANZ DE PAULA JOSEF Graf von COLLOREDO-MANSFELD (1732-1812) rund zehn zunehmend qualvolle Jahre dauern und u.a. ein gutes Dutzend Messen erbringen sollte.

**13** Der wohlgesinnte barock-leutselige Fürsterzbischof SIGISMUND erlaubte den MOZARTS zunächst immer wieder längere Abwesenheiten für Auslandsreisen, so auch zweimal anno 1769/71 für Reisen nach Italien zu Ausbildungszwecken. Die erste Reise von MOZART sen. und jun. begann am 13. Dezember 1769 und brachte sie am 28. Mai 1771 nach Salzburg zu Familie und geistlichem Brotherrn zurück. Die Reise führte mit jeweils oft mehrmonatigen Aufhalten über die Stationen Innsbruck, Mailand, Florenz, Rom - hier erhielt WOLFGANG AMADEUS MOZART von Papst CLEMENS XIV. (1769-1774) den Orden eines Ritters vom goldenen Sporn<sup>17</sup> - und Neapel zurück via Rom und dann nach einem Besuch der "Casa

---

<sup>17</sup> Dies war eine der üblichen zwei Möglichkeiten päpstlichen Gunsterweises für Künstler, etwa Maler, welchen überhaupt die Ehre zuerkannt worden war, den Inhaber des Heiligen Stuhles zu porträtieren: Entweder sie wurden in den Ordine dello Speron d'Oro oder aber in den Ordine di Gesù Cristo aufgenommen. Der Teenager MOZART erhielt also den ersten der beiden Orden. In seinem berühmten Porträt Papst INNOENZ' X. (1644-1655) legte DIEGO VELASQUEZ von Sevilla 1650 einen Zettel mit folgender Bitte in kursiver Minuskelschrift in die linke Hand des Porträtierten: „*Alla Santta di Nro Sigre Innocenzio X per Diego da Silva Velasquez de la Camara de S. Mta Cattco*“; VELASQUEZ bat damit den Papst also anstelle eines der beiden erwähnten Orden um Unterstützung

santa der Heiligen Jungfrau"<sup>18</sup> in Loreto im August 1770<sup>19</sup> nach Bologna, wo WOLFGANG AMADEUS nach dreimonatigem Intensivkurs die Prüfungen für das begehrte Diplom der Accademia Filarmonica bei Padre GIOVANNI BATTISTA MARTINI ablegen sollte. Das kindliche Genie bestand die Prüfung (Erweiterung eines einstimmigen Gregorianischen Gesangs um drei Oberstimmen im streng traditionellen Stile *osservato*) ... "angesichts der Umstände seines Alters" und dank einer Schummelei des Lehrers gerade noch knapp (Prüfungsarbeit: *Quaerite primum regnum Dei* KV 86), um gleich anschliessend in Mailand mit der Oper *Mitridate re di Ponto* KV 87 - Dirigent: der 15jährige Komponist selber - einen triumphalen Erfolg zu feiern.

**14** Kaum waren Vater und Sohn MOZART Ende Mai 1771 in Salzburg zurück, erreichte den Sohn die Aufforderung der Kaiserin, zur Hochzeit Erzherzog FERDINANDS eine Serenade oder eine Kantate zu schreiben und im Oktober 1771 in Mailand bei den Feierlichkeiten aufzuführen. Mitte August bis Mitte Dezember 1771 waren die MOZARTS in Salzburg daher erneut beurlaubt und weilten zu neuem Grosseerfolg in der Lombardei. Fünf Tage nach ihrer Rückkehr starb indessen am 16. Dezember 1771 der gutmütige Fürstbischof SIGISMUND CHRISTOPH Graf von SCHRATTENBACH.

**15** Auf SIGISMUND folgte als Salzburger Fürsterzbischof ein aufgeklärter, tyrannischer Despot, hochintelligenter Bewunderer JEAN-JACQUES ROUSSEAU und VOLTAIRES: HIERONYMUS FRANZ DE PAULA JOSEF Graf COLLOREDO von WALDSEE (1732-1812), der die maroden Bistumsfinanzen sparwütig-schikanös durch Steuererhöhungen einerseits, Aufhebung der Klöster der meisten Bettelorden sowie massive Einsparungen andererseits in klingende Münze verwandelte, die sich an Wiens Börse wieder verspielen liess.<sup>20</sup> COLLOREDO, Spross einer erst 1763 in den Reichsfürstenstand erhobenen Familie von Militärkarrieristen, wurde letzter Fürstbischof von Salzburg, verlangte Disziplin und Gehorsam und litt keinen Widerspruch. Seiner aufklärerischen Reformen wegen – er unterzog beispielsweise Passionsspiele einer scharfen Kritik („seltsames Gemenge von Religion und Possenspiel“), verbot Wallfahrten und Weihnachtsskrippen in den Kirchen und schränkte die Kirchenmusik drastisch ein – wurde er auch Gegenstand des Volksspotts („Unser Fürst von COLLOREDO hat weder *Gloria* noch *Credo*“<sup>21</sup>). Auch dass MOZART 1776 für COLLOREDOS Nichte ANTONIA Gräfin LÜTZOW eines seiner himmlischen Klavierkonzerte (KV 246 in C-Dur) schrieb, verbesserte seine Lage bei COLLOREDO nicht.

---

bei seinen Bemühungen um den Erhalt des Ordens eines Santiago-Ritters. Dies wird bestätigt durch ein Empfehlungsschreiben des Kardinalstaatssekretärs GIOVANNI GIACOMO PANCIOLO an den päpstlichen Nuntius in Madrid, GIULIO ROSPIGLIOSI, vom 17. Dezember 1650. Vgl. HELLWIG 58.

<sup>18</sup> Der 1473 verstorbene Probst von Loreto, PIETRO DI GIORGIO TOLOMEI aus Teramo verfasste kurz vor seinem Tod einen legendarischen Bericht über die wundersame Verschiebung des Elternhauses JESU aus Nazareth durch Engelshand in der Nacht vom 9./10. Mai 1291 zunächst nach Dalmatien, am 10. Dezember 1294 nach Recanati und schliesslich am 7. September 1295 nach Loreto (vgl. BÄUMER 1144). Wirtschaftlicher Hintergrund war der Baubeginn der neuen, dreischiffigen Basilika 1468, die 1587 unter Papst SIXTUS V. vollendet wurde. Da waren spendefreudige Pilger willkommen, und Wunder waren bewährtes kirchliches Werbemittel. Der grosse Kriegsfanatiker unter den Päpsten, JULIUS II. (1503-1513) äusserte 1507 unverblümt, was von der Legende zu halten sei: "*ut pie creditur et fama est*" - *Mag's fromm geglaubt werden, es bleibt doch blosses Gerücht!* (BÄUMER 1144). - Die Lage Loretos nahe Ancona zeigt das wirkliche Anliegen: Es lag bei einem wichtigen Hafen im Kirchenstaat für das Auslaufen christlicher Flottenverbände gegen die moslemischen Türken, etwa für die Seeschlacht von Lepanto 1571. Es ist kaum Zufall, dass WOLFGANG AMADEUS MOZART während der Rückkehr von Loreto und dieser ersten Italienreise die "Azione sacra" *La betulia liberata* KV 118 geschrieben hat, die wie bereits ANTONIO VIVALDIS (1678-1741) "sacrum militare oratorium" *Juditha triumphans* von 1716 den Topos des auf die Türken gemünzten Untergangs des Wüstlings HOLOPHERNES durch die gläubige JUDITH aufnimmt. Bis heute besuchen übrigens jährlich gegen eine Million Pilger Loreto. JOHANNES BRAHMS (1833-1897) empörte sich bei einem Besuch Loretos mit JOSEPH VIKTOR WIDMANN 1888 über das herablassende Gebaren der Kleriker gegenüber den vielen gläubigen Pilgern: vgl. WIDMANN 141-144.

<sup>19</sup> Dies führte den jungen MOZART dazu, gleich vier *Litaneien* (1771 in B-Dur = KV 109, 1772 in B-Dur = KV 125, 1774 in D-Dur = KV 195, 1776 in Es-Dur = KV 243), wovon zwei zum Altarssakrament und zwei sogenannte Lauretansche Litaneien (KV 109 und KV 195) zu schreiben.

<sup>20</sup> Zum biographischen Hintergrund COLLOREDOS vgl. Rzz. 17-19 hiernach.

<sup>21</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_von\\_Colloreto\\_\(1732%E2%80%931812\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_von_Colloreto_(1732%E2%80%931812)) (zuletzt abgerufen am 19.07.2012).

**16** Dieser HIERONYMUS FRANZ DE PAULA JOSEF Graf COLLOREDO VON WALDSEE wurde also 1772 neuer Fürsterzbischof von Salzburg. Seiner Wahl zum Salzburger Fürsterzbischof war er sich bereits vor SCHRATTENBACHS Tod offensichtlich ziemlich sicher gewesen<sup>22</sup>, hatte er sich doch noch zu seiner Zeit als Bischof von Gurk (Südtirol) bereits 1771 in Salzburg das Schloss Mirabell bauen lassen ... Im August 1772 ernannte COLLOREDO den 16jährigen WOLFGANG AMADEUS MOZART zum Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle. Wie sich bald zeigen sollte, war dies weder Anerkennung noch Auszeichnung noch Aufmunterung des jungen Genies. COLLOREDO erhoffte sich weit eher eine billige Arbeitskraft und eine junge, gefügige Knetmasse für seine rigorosen Sparabsichten und musikalischen Liturgiereformvorhaben. Erstere hatte er bereits im Südtirol als Bischof umgesetzt.

**17** Um diesen Wandel zu verstehen, hilft ein Blick gewissermassen durch die Schlüssellöcher des Wiener Kaiserhofs zur Zeit von MOZARTS Jugend. Das Haus COLLOREDO war ein österreichisch-böhmisches Hochadelsgeschlecht aus dem Friaul. Und mittlerweile war es längst nicht mehr nur mit der Militärgeschichte des Hauses Habsburg verknüpft (die COLLOREDO hatten mehrere Feldmarschälle und einen Prior des vom Papst mit Piratenakten gegen türkische Schiffe im Mittelmeer betrauten Malteserordens<sup>23</sup> gestellt), sondern ebenso politisch, klerikal und amourös. Aus diesem ganzen Filz nur einige wenige für diesen Zusammenhang wesentliche Fasern:

**18** Fürsterzbischof COLLOREDO hatte einen älteren Bruder, FRANZ DE PAULA GUNDAKER I., Fürst von COLLOREDO-WALDSEE (1731-1807), der Diplomat und 1753 kaiserlicher Reichshofrat wurde; später wurde er rein zufällig<sup>24</sup> beauftragt, die Interessen des Kaisers bei den Wahlen geistlicher Reichsfürsten zu vertreten ... Dass sein Bruder Salzburger Nachfolger des Fürsterzbischofs VON SCHRATTENBACH wurde, würde also mit dem Ausdruck *Vetterwirtschaft* nur unzulänglich wiedergegeben.<sup>25</sup> GUNDAKER I. zeigte sich dann 1797 gewissermassen erkenntlich, als er – seit 1789 Reichsvizekanzler des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation – in zweiter Ehe die zwifach verwitwete MARIA JOSEPHA VON SCHRATTENBACH (1750-1806) heiratete, eine Nichte Fürsterzbischof SIGISMUND CHRISTOPH VON SCHRATTENBACHS, des Vorgängers seines jüngeren Bruders in Salzburg ...<sup>26</sup>

**19** Damit nicht genug: Reichsvizekanzler wurde der genannte ältere Bruder Fürsterzbischof COLLOREDO, FRANZ DE PAULA GUNDAKER I., Fürst von COLLOREDO-WALDSEE 1789 als Nachfolger seines ... eigenen Vaters, RUDOLPH JOSEPH Graf von COLLOREDO-WALDSEE (1706-1788), der nach der Erhebung FRANZ I. von LOTHRINGEN, des Gatten MARIA THERESIAS, zum deutschen Kaiser 1745 zum Reichsvizekanzler ernannt worden war. Selber ein hochbegabter Schürzenjäger mit eng begrenzter Arbeitswut, hatte RUDOLPH JOSEPH Graf von COLLOREDO-WALDSEE als Reichsvizekanzler die Affäre seiner Gattin mit Kaiser FRANZ I. VON LOTHRINGEN mit stoischer Ruhe ertragen. Es sollte sich lohnen.

**20** Als MOZART sich also 1782 ausgerechnet mit dem „hochmütigen eingebildeten Pfaffen“<sup>27</sup> Fürsterzbischof COLLOREDO anlegte, tat er es also nicht mit irgendjemandem. Er ruinierte seinen Ruf ganz in der Nähe des Zentrums der Macht. Er sollte sich damit voll in die Nesseln setzen.

**21** Vorerst entkamen Vater und Sohn MOZART dem ungeliebten neuen Drillregime relativ bald mit der Bewilligung zur dritten Italienreise (24. Oktober 1772 bis 13. März 1773),

<sup>22</sup> Des Rätsels Lösung vgl. unter Rz. 18 hiernach.

<sup>23</sup> BONO 67-79, 85, 103, 107, 112, 237 und 251.

<sup>24</sup> Der Zufall hatte einen Namen: vgl. Rz. 19 hiernach.

<sup>25</sup> Vgl. Rz. 16 hiervoor!

<sup>26</sup> Vgl. [http://www.geneall.net/D/per\\_page.php?id=1841498](http://www.geneall.net/D/per_page.php?id=1841498) betr. OTTO HEINRICH, Graf von SCHRATTENBACH.

<sup>27</sup> So MOZARTS Qualifikation seines Brotherrn, hier zit. nach HILDESHEIMER, 24. Vgl. auch Fn. 30 und Rz. 40 hiernach.

während der in Mailand am 26. Dezember 1772 WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Opera seria *Lucio Silla* KV 135 über den Rücktritt des altrömischen Diktators LUCIUS CORNELIUS SULLA im Jahr 79 v. Chr. uraufgeführt werden sollte. Gleich im Anschluss daran komponierte der 17jährige MOZART mit der viersätzigen Motette *Exsultate jubilate* KV 165 (Uraufführung am 17. Januar 1773) für den italienischen Sopran-Kastraten VENANZIO RAUZZINI (1746-1810) ein Stück Weltliteratur. Ausserdem entstanden auf dieser Reise mindestens zwei der unglaublich reifen sog. sechs Mailänder Streichquartette (KV 155-KV 160).<sup>28</sup> Und noch ein weiteres Mal gelang es 1773 den beiden MOZART, das enge Salzburg des knausrigen COLLOREDO zu verlassen, um Mitte Juli bis Ende September 1773 den dritten Besuch Wiens zu absolvieren. Hier schrieb WOLFGANG sein erstes völlig eigenes Klavierkonzert (KV 175 in D-Dur). Die Rückkehr nach Salzburg war danach nur umso härter, selbst wenn Familie MOZART nun in den ersten Stock des sog. Tanzmeisterhauses umzog.

**22** Während MOZART nun nach stark einengend präzisen klerikalen Vorgaben<sup>29</sup> Messen und über die Hälfte seiner Kirchensonaten schrieb, musste er sich nun über ein Jahr lang in Salzburg als Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle bescheiden, bis ihm ab dem 6. Dezember 1774 eine Reise ins nahe München zur Uraufführung (13. Januar 1775) seines Drama giocoso *La finta giardiniera* KV 196 bewilligt wurde. Umso kälter war die Dusche nach der Rückkehr am 7. März 1775 in Salzburg: Dort fand die Uraufführung seiner im März 1775 für den Antrittsbesuch von Erzherzog MAXIMILIAN FRANZ<sup>30</sup>, eines Sohnes der Kaiserin MARIA THERESIA, bei Fürsterzbischof COLLOREDO komponierten Auftragsoper *Il re pastore* (KV 208) am 23. April 1775 kühle Aufnahme. In Salzburg war MOZART Prophet im eigenen Lande. Und weitere Bitten um Urlaub in den folgenden 30 Monaten blieben bei COLLOREDO erfolglos.

---

<sup>28</sup> Ob auch die übrigen vier Streichquartette dieser Serie auf der dritten Italien-Reise entstanden, ist heute umstritten. Klar ist jedoch, dass bereits MOZART selber sie mit Absicht zu einer Serie zusammenfügte, was sich auch an der sicherlich nicht zufälligen Tonartenwahl exakt entlang dem Quintenzirkel (KV 155 in D-Dur, KV 156 in G-Dur, KV 157 in C-Dur, KV 158 in F-Dur, KV 159 in B-Dur und KV 160 in Es-Dur) zeigt. Diese Bündelung setzt MOZART auch später fort, zunächst mit den (ersten) *Sechs Wiener Streichquartetten* von 1773 (KV 168 in F-Dur, KV 169 in A-Dur, KV 170 in C-Dur, KV 171 in Es-Dur, KV 172 in B-Dur und KV 173 in d-moll), dann knapp ein Jahrzehnt später natürlich mit den *Sechs JOSEPH HAYDN gewidmeten Streichquartetten* (vgl. Fn. 48 hiernach) – diese beiden Zyklen sind zuerst implizit und dann explizit MOZARTS Antwort auf HAYDNS revolutionäre Streichquartettzyklen op. 17, op. 20 und op. 33 – dann auch noch mit den *Drei Preussischen Quartetten* (KV 575 in D-Dur, KV 589 in B-Dur und KV 590 in F-Dur), ausserdem aber auch mit seinen jeweils zu einer Art Dreier-Abonnement gebündelten *Klavierkonzerten* (KV 413 in F-Dur, KV 414 in A-Dur, KV 415 in C-Dur von 1782/1783, KV 449 in Es-Dur, KV 450 in B-Dur, KV 451 in D-Dur von 1784, KV 453 in G-Dur, KV 456 in B-Dur und KV 459 in F-Dur ebenfalls von 1784). Bei vier seiner sechs *Violinkonzerte* (nämlich KV 211 in D-Dur, KV 216 in G-Dur, KV 218 in D-Dur und KV 219 in A-Dur, alle komponiert 1775) und einem Drittel seiner *Symphonien* (KV 128 in C-Dur, KV 129 in G-Dur, KV 130 in F-Dur, KV 132 in Es-Dur, KV 133 in D-Dur, KV 134 in A-Dur, alle sechs Symphonien komponiert in vier Monaten vom Mai bis August 1772; KV 184 in Es-Dur, KV 199 in G-Dur, KV 162 in C-Dur und KV 181 in D-Dur, alle vier Symphonien komponiert in den beiden Monaten von Mitte März bis Mitte Mai 1773; KV 182 in B-Dur und KV 183 in g-moll, beide Symphonien komponiert anfangs Oktober 1773; KV 201 in A-Dur und KV 202 in D-Dur, beide Symphonien komponiert im April und Mai 1774; und schliesslich KV 543 in Es-Dur, KV 550 in g-moll und KV 551 in C-Dur (*Jupiter-Symphonie*), alle drei Symphonien komponiert im Juni bis August 1788) zeigt sich eine starke Tendenz MOZARTS, jeweils gebündelt in kurzer Zeit mehrere Werke derselben Gattung zu verfassen: Wahrscheinlich war MOZARTS Inspiration derart überschäumend, dass der Genius gar nicht anders konnte als in dieser gebündelten Art auf all die Eindrücke zu reagieren, sie zu verarbeiten und seine musikalische Reflexion zu verdichten.

<sup>29</sup> Vgl. über COLLOREDOS Schikanen nur MOZARTS Klage im Brief vom 4. September 1776 an seinen ehemaligen Bologneser Lehrer, Padre GIOVANNI BATTISTA MARTINI: "Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien, und das umso mehr, als eine volle Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Epistelsonate, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Fürstbischof selber die Messe zelebriert, nicht länger dauern darf als höchstens dreiviertel Stunden. Es bedarf eines besonderen Studiums für diese Schreibart; und dazu muss es auch noch eine Messe mit vollem Orchester sein, mit Trompeten, Pauken usw. ..."

<sup>30</sup> MOZART hat Erzherzog MAXIMILIAN später nach dessen Empfang der niederen Weihen in einem Brief vom 17. November 1781 vielsagend so charakterisiert: „Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger, und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen.“

**23** So bat MOZART im Sommer 1777 um Entlassung aus der Hofkapelle des Fürsterzbischofs und suchte sein Glück fernab der Heimat. Am 23. September 1777 verliess er – diesmal zusammen mit seiner Mutter – Salzburg. Aber weder am Hof des Herzogs von Bayern in München noch in Augsburg, wo er seine Cousine MARIA ANNA THEKLA MOZART, das „Bäsle“ kennen lernte und sich in jugendlichem Übermut in sie verliebte, noch am Hof des Mannheimer Kurfürsten – hier wurde er während des fünfmonatigen Aufenthalts mit der „Mannheimer Schule“, dem kurfürstlichen Orchester unter Kapellmeister JOHANN CHRISTIAN INNOCENZ BONAVENTURA CANNABICH (1731-1798) bekannt – erhielt er eine Anstellung oder auch nur Kompositionsaufträge. In Mannheim verliebte sich WOLFGANG in ALOYSIA WEBER (~1760-1839), die ältere Schwester MARIA CONSTANZE CAECILIA JOSEPHA JOHANNA ALOISIA WEBERS (1762-1842), seiner späteren Frau, was Vater MOZART gar nicht zusagte.

**24** Auf briefliches Drängen LEOPOLD MOZARTS reisten Mutter MOZART und WOLFGANG weiter nach Paris und trafen dort am 23. März 1778 ein. Im Juni 1778 komponierte MOZART in Paris neben anderem seine *Sinfonia concertante für Flöte, Oboe, Horn und Fagott* KV 297b in Es-Dur und die *Symphonie* KV 297 in D-Dur (die *Pariser Symphonie*). Ausser einer Aufführung seiner Ballettmusik *Les petits riens* KV 299b schaute aber auch in der Weltstadt für MOZART nichts Zählbares heraus. Im Gegenteil: Am 3. Juli 1778 verstarb dort seine Mutter, was WOLFGANG seinem Vater nur zögerlich zu schreiben vermochte. Bitter enttäuscht, von mehreren vermeintlichen Gönnern (etwa im Zusammenhang mit dem *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester* in C-Dur KV 299) übers Ohr gehauen, trat WOLFGANG AMADEUS MOZART am 26. September 1778 über Strassburg, Mannheim, Keisersheim und München – hier traf er noch einmal Familie WEBER – widerwillig die Rückreise nach Salzburg an, wo er Mitte Januar 1779 desillusioniert wieder eintraf, um am 17. Januar 1779 zum Salzburger Hoforganisten ernannt zu werden. Im März 1779 schuf der 23Jährige für den bevorstehenden Ostergottesdienst die Messe in C-Dur KV 317, die erst knapp hundert Jahre später den Übernamen *Krönungsmesse* erhielt. MOZART litt sich mehr schlecht als recht durch die folgenden anderthalb Jahre; sein Verhältnis mit Brotgeber COLLOREDO blieb gespannt; namentlich versperrte ihm der Fürsterzbischof jegliche Mitwirkung an lukrativen Konzerten in Wien, welche MOZARTS Gehalt hätten aufbessern können.

**25** Der Auftrag aus München im Jahre 1780, für den Karneval 1781 eine grosse Oper zu schreiben, war für MOZART unter diesen Umständen ein Geschenk des Himmels: Im Herbst 1780 komponierte er das Drama per musica *Idomeneo* KV 366 und durfte nun am 5. November 1780 Salzburg verlassen, um die (überaus erfolgreiche) Uraufführung seiner Oper in München am 29. Januar 1781 zu leiten. Nach diesem glänzenden Erfolg wurde er nun anschliessend von Fürsterzbischof COLLOREDO plötzlich zur Teilnahme an Akademien der Musiker der Salzburger Hofkapelle nach Wien bestellt. Aber COLLOREDO verwehrte MOZART dort weiterhin, eigene Konzerte zu geben. Stattdessen beorderte er MOZART mit einem lächerlichen Auftrag nach Salzburg zurück. MOZART lehnte ab. Es kam zum Eclat, und am 8. Juni 1781 kündigte MOZART seinen Dienst bei COLLOREDO auf. Er liess sich in Wien nieder und brachte sich in den folgenden Monaten mit Konzerten („Accademien“) und Klavierunterricht durch. Befreit komponierte er nun wie entfesselt.

**26** Ein Auftrag Kaiser JOSEPHS II. zu einem deutschen Singspiel gab MOZART Gelegenheit, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 zu schaffen, die am 16. Juli 1782 eine glänzende Uraufführung erlebte. Der Erfolg gab ihm die Kraft, am 4. August 1782 im Wiener Stefansdom CONSTANZE WEBER zu ehelichen, ohne von Vater LEOPOLD MOZART das mehrmals brieflich erbetene Plazet erhalten zu haben. Der Schritt sollte die Beziehungen WOLFGANGS sowohl zu seinem Vater als auch zu seiner (damals noch unverheirateten) älteren Schwester NANNERL für Jahre belasten. Er könnte zumindest mit ein Grund für den Beginn der Komposition der gross angelegten *c-moll-Messe* KV 427 gewesen sein. Darin griff MOZART die kantatenhafte Aufreihung von Arien, Chören, Ensembles und Orchesterpassagen nach der Art von ANTONIO VIVALDIS *Gloria* in D-Dur RV 589 – der

Kirchliche Singkreis Wohlen führte das Werk 1997 auf – oder JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) *Hoher Messe in h-moll* BWV 232 wieder auf.

**27** Als Anhänger Kaiser JOSEFS II. im Machtkampf zwischen österreichischer Kaiserkrone und Papstkirche bekämpfte COLLOREDO aber gerade opernhaft gross angelegten italienischen und ganz besonders den zierreichen neapolitanischen Kirchenmusikstil und machte WOLFGANG AMADEUS MOZART mit seinen Zeitbeschränkungen für geistliche Werke daher das Leben schwer (vgl. Rz. 22 mit Fn. 29 hiavor). Es ist, als sässe man im falschen Film: Der entsprechend seiner Erziehung zunächst kindlich gläubige WOLFGANG AMADEUS MOZART verwandelte jede Idee zu himmlischen Tönen. Sein kirchlicher Vorgesetzter und Brotherr – Fürstbischof COLLOREDO – war von solchem *Glauben* unbelastet<sup>31</sup>: Bei ihm hatten *Gehorsam* der Untertanen und *Einkünfte* Vorrang. Hintergrund dafür ist die *Gesellschaftsordnung am Vorabend der Französischen Revolution*: Der *weltliche Erbadel* verunmöglichte allen Personen nicht beidseitig blaublütiger Abkunft eine Karriere.

**28** Der kirchliche Zölibat andererseits verhinderte (vermeintlich) einen kirchlichen Erbadel. Verwaiste Bischofssitze, Kardinalshüte oder Abtposten und dergleichen bedurften stets neuer Wahl. Der Zölibat erlaubte also weltlich ausgeschlossenen Karrieristen eine *geistliche Adelskarriere*. Adelshäuser pflegten ihre erstgeborenen Söhne Adelstitel und Ländereien erben, mindestens einen weiteren Sohn einträglich militärisch Karriere machen zu lassen, einen weiteren Sohn für die geistliche Laufbahn zu bestimmen, damit er Bischofssitze und Abteien in Familienbesitz bringe oder darin erhalte, und Töchter mit möglichst hochgestellten Söhnen anderer Fürstenhäuser zu verheiraten. Dass die geistliche Karriere in allererster Linie der Machterhaltung diene, wurde an vorderster Stelle von den Päpsten durch Nepotismus vordemonstriert: Während Jahrhunderten pflegte beinahe jeder Papst im ersten Konsistorium seines Pontifikates mindestens einen Neffen zum Kardinal zu ernennen, dem dann zentrale Machtpositionen des Kirchenstaates anvertraut wurden. Dies diene zugleich der Festigung familiärer Macht und dem Erwerb von Sippenreichtum und verschaffte dem Nepoten zugleich eine hervorragende Ausgangslage für kommende Papstwahlen.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Vgl. nur Rz. 15 hiavor!

<sup>32</sup> So waren nacheinander folgende Verwandte Päpste:

Aus der Familie	Papst	Pontifikat	Eigenschaft	Papst	Pontifikat	Eigenschaft
CONDULMARO / BARBO	EUGEN IV.	1431-1447	Onkel	PAUL II.	1464-1471	Neffe
PICCOLOMINI	PIUS II.	1458-1464	Onkel	PIUS III.	1503	Neffe
BORJA	KALIXT III.	1455-1458	Onkel	ALEXANDER VI.	1492-1503	Neffe
DELLA ROVERE	SIXTUS IV.	1471-1484	Onkel	JULIUS II.	1503-1513	Neffe

Doch dies war noch die harmlosere Variante kirchlich-hierarchischer Verwandtschaftspflege: Von 1493-1899 war durchschnittlich jeder 14. Kardinal ein *direkter* Papstnachkomme, nämlich 114 der total 1569 (hier nach Jahrhundertsummen aufsummiert aufgrund von MIRANDA, abrufbar unter: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/essay.htm>) kreierten Kardinäle (vgl. WEBER 243: „Insgesamt konnten 114 Kardinäle festgestellt werden, die von 1493 bis 1899 den roten Hut erhielten und Papstnachkommen waren.“ Hier zitiert nach UHL 51 mit Fn. 37). So war Auch Papst ALEXANDER VI. der Urgrossvater Papst INNOENZ X. (1644-1655). Doch zurück zum Onkel-Neffenverhältnis beim Heiligen Stuhl: 1534-1690 (von den Päpsten PAUL III. bis einschliesslich ALEXANDER VIII.) war der Kardinalnepot sogar ein offizielles Amt. Im ersten Konsistorium nach der Wahl kreierte der Papst einen Neffen zum Kardinal und betraute ihn mit der Verwaltung des Zugangs zur Macht und den einträglichsten Benefizien; eine der wichtigen Aufgaben war dabei die Versorgung der eigenen Sippe. Der Historiker TOBIAS MÖRSCHEL hat am Beispiel des Kardinalnepoten von Papst CLEMENS VIII. (1592-1605), PIETRO ALDOBRANDINI, die Funktionen des Nepotismus analysiert: Der Kardinalnepote erhielt primär einträglich Ämter ohne grosse Arbeit; er sollte möglichst grossen Reichtum aus den päpstlichen Kassen in Sippenbesitz überführen. Als Herrscher über den Kirchenstaat konnte der Papst schliesslich Steuern erfinden und erheben ... LUTHER hatte also dem finanziellen Missbrauch des Ablasswesens den Garaus gemacht, nicht aber der (be)steuernden Erfindungsgabe klerikaler Machtinhaber. 1493-1899 wurden nicht weniger als 114 Papstnachkommen zu Kardinälen kreierte (WEBER, 243), zumal Papstfamilien sich alsbald zu verschwägern beliebten (UHL 51). Erst Papst INNOENZ XII. (1691-1700) verbot mit seiner Bulle *Romanum decet Pontifici* vom 22. Juli 1692 den Nepotismus, und zwar gleich für alle Zeiten (vgl. KÜHNER 306). Jahrzehnte später konnte MOZART den „durchschlagenden“ Erfolg dieses kategorischen Verbots selbst erfahren: Von den vier Päpsten während seines Lebens kreierte immer noch zwei (CLEMENS XIII. und PIUS VI.) einen eigenen Neffen zum Kardinal. Und es ist schwer vorstellbar, dass MOZART weder in Mailand noch in Wien noch in Paris jemals etwas davon gehört haben sollte, dass Kardinal NICCOLÒ COSCIA (1725-1758) im Kirchenstaat unter seinem Mentor

*Päpste zur Lebenszeit MOZARTS*

Tabelle a

Jahre	Papst	Bemerkungen
1740-1758	BENEDIKT XIV.	bekräftigte mit der Bulle „ <i>Providas Romanum Pontificum</i> “ 1751 das Freimaurerverbot Papst CLEMENS' XII. von 1738
1758-1769	CLEMENS XIII.	Kreierte einen eigenen Neffen als Kardinal
1769-1774	CLEMENS XIV.	Erlies auf Druck Spaniens und Frankreichs 1773 das Jesuitenverbot
1775-1799	PIUS VI.	Kreierte einen eigenen Neffen als Kardinal; erliess zur Aufrechterhaltung der Judenghettoisierung das <i>Editto sopra gli Ebrei</i>

Nicht umsonst waren Kardinäle und Bischöfe im 17. und 18. Jahrhundert unter den "grossen Tieren" der Weltpolitik derart stark vertreten<sup>33</sup>. Die COLLOREDO waren also in Sachen Pfründenschacher einfach besonders lernfähig. Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie der *fürsterzbischöfliche* Brotherr MOZARTS ohne Probleme den grossen Kirchengegner<sup>34</sup> VOLTAIRE verehren und gleichzeitig verspotten konnte, derweil der bis zum Hinschied Fürstbischof SCHRATTENBACHS naiv-gläubige WOLFGANG AMADEUS MOZART NOCH 1778, als VOLTAIRE starb, brieflich aus Paris voller Unverständnis darauf reagierte, dass die Franzosen um Besuch und Ableben ihres grossen kirchenkritischen Rebellen in der Hauptstadt so viel Aufhebens machten.<sup>35</sup>

**29** JOSEPH HAYDN wie WOLFGANG AMADEUS MOZART wandten sich nach der Blüte geistlicher Musikschöpfungen zwischen 1772 (HAYDN) und 1782 (MOZART)<sup>36</sup> nach Enttäuschungen mit der katholischen Kirche<sup>37</sup> schliesslich der Freimaurerei zu<sup>38</sup> und von

---

Papst BENEDIKT XIII. (1724-1730) neue Steuern eingeführt und restlos in die eigene Tasche umgeleitet hatte und deswegen vom Nachfolgerpapst CLEMENS XII. (1730-1740) zu zehn Jahren Gefängnis und einer Busse von 100'000 Scudi verurteilt worden war und dass sich nach dem Verbot des Jesuitenordens 1778 der von Papst CLEMENS XIV. zum Leiter der Getreidebehörde ernannte NICOLA BISCHI das mit 90'000 Scudi finanzierte Getreide für die hungerleidende Bevölkerung auf dem ... Schwarzmarkt spekulativ absetzte und sich anschliessend in einmütiger Zusammenarbeit mit dem päpstlichen Beichtvater Monsignore BONTEMPI im ganz grossen Stil am eingezogenen Ordensgut bereicherte, bis er nach Auffliegen der Skandale am 20. Januar 1778 gerichtlich zu einer Schadenersatzzahlung von 278'500 Scudi verurteilt wurde. Vgl. dazu NUZZI 28f.

<sup>33</sup> Etwa die französischen Regierungsmitglieder ARMAND-JEAN RICHELIEU DU PLESSIS (1585-1642, Kardinal seit 1622), JULES MAZARIN (1602-1661, Kardinal seit 1641), CHARLES-MAURICE DE TALLEYRAND-PÉRIGORD (1754-1838, Bischof seit 1788) oder der spanische Staatsminister GIULIO ALBERONI (1664-1752, Kardinal seit 1717).

<sup>34</sup> VOLTAIRE pflegte nach der Folterung und qualvollen öffentlichen Hinrichtung des Toulouser Hugenotten JEAN CALAS (1698-1762), der Opfer eines Justizirrtums wegen angeblichen Mordes an seinem Sohn zur Verhinderung von dessen Konversion zum Katholizismus geworden war, seine Briefe an den befreundeten Literaten ETIENNE NOËL DAMILAVILLE (1723-1768) mit der Formel "*écrasez l'infâme!*" zu beenden, nachdem er einen dreijährigen Prozess zur Aufdeckung des kirchlich veranlassten Justizirrtums und zur posthumen Rehabilitierung von JEAN CALAS gewonnen hatte. Der Ausspruch war also ein ethischer Imperativ. Den Ausspruch ohne diesen Zusammenhang zu zitieren, wäre Geschichtsfälschung.

<sup>35</sup> WOLFGANG AMADEUS MOZART im Brief vom 3. Juli 1778 an den Vater: "Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, ... dass nämlich der Gottlose und Erzpitzbub VOLTAIRE sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepiert ist - das ist der Lohn!" Vgl. REICH 93. Pikant daran: MOZART jun. schrieb dies Stunden nach dem Ableben seiner ihn begleitenden Mutter und bereitete eingangs des gleichen Briefes den Vater mit dem Hinweis "Meine liebe Mutter ist sehr krank" darauf vor, einige Tage später vom Tod seiner Gattin Kenntnis zu erhalten (vgl. Brief WOLFGANG AMADEUS MOZARTS an den Vater vom 9. Juli 1778, bei REICH 97). Nicht einmal der bedrückende unmittelbare Eindruck vom Hinschied der eigenen Mutter liess MOZART jun. toleranter oder ein- und nachsichtiger werden! Anders als HILDESHEIMER 105-107, 139, 344, 372 und 375 sowie DEUTSCH ([www.w-o-deutsch.de/mozart/](http://www.w-o-deutsch.de/mozart/) passim) vermag ich dies nur als Zeichen einer bios dahin nicht hinterfragenden Kirchengläubigkeit MOZARTS zu deuten.

<sup>36</sup> Bei JOSEPH HAYDN mit der Komposition der beiden Messen Nr. 4 *Missa in honorem Beatissimae Virginis* = *Grosse Orgelsolomesse* in Es-Dur und Nr. 5 *Cäcilien-Messe* in C-Dur (beide 1766) sowie des *Stabat mater* 1767; bei WOLFGANG AMADEUS MOZART mit der Komposition von 17 Messen bis zur Emanzipation vom Salzburger Fürsterzbischof von COLLOREDO.

<sup>37</sup> Bei MOZART war dies die demütigende Behandlung und vor allem die entwürdigende Verabschiedung von Seiten des Salzburger Fürsterzbischofs HIERONYMUS VON PAULA Graf von COLLOREDO mit dem berühmten Fusstritt von dessen Bedienstetem, bei HAYDN die ausgeprägte Fähigkeit des Klerus, seiner bigotten, gegenüber jeglicher Kunst gleichgültigen, aber aus blosser Geltungssucht spendefreudigen Gattin ALOYSIA HAYDN-KELLER seine eigenen, mühsam verdienten Ersparnisse abzuluchsen, so dass er verdientes Geld peinlich vor ihr verstecken

(katholischer) Kirchenmusik weitgehend ab<sup>39</sup>, griffen danach nurmehr in der Hoffnung auf einen Durchbruch im Wiener Musikleben darauf zurück<sup>40</sup>, wurden dabei beide enttäuscht und wandten sich erst infolge von Auftragsarbeiten nochmals intensiver der geistlichen Musik zu<sup>41</sup>. Dass MOZART jun. seit Ende 1784 Mitglied der Freimaurer-Loge war und verschiedene

musste. Um dies richtig einzuordnen, muss man sich vergegenwärtigen, welche gesellschaftlich-ökonomisch überragende Stellung die katholische Kirche bis zur französischen Revolution in Europa hatte.

<sup>38</sup> Dazu vgl. ANDRESEN/DENZLER 228. Die katholische Kirche verbot unter Strafe der Exkommunikation wegen des eidlich geschützten Geheimnisses ihres Wirkens und "anderer uns bekannter, gerechter und vernünftiger Gründe" (!) Katholiken die Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge seit der Littera Apostolica „*In eminenti apostolatus specula*“ Papst CLEMENS' XII. vom 28. April 1738 (Wortlaut: DENZINGER/SCHÖNMETZER, 499 Rz. 2511) und der Bulle „*Providas Romanum Pontificum*“ Papst BENEDIKTS XIV. vom 18. Mai 1751 (DENZINGER/SCHÖNMETZER, 559 Rz. 2783), und sie tut es unvermindert bis heute („schwere Sünde“, die vom Empfang der Kommunion ausschliesse, vgl. *Acta Apostolicae Sedis* 73 [1981] 240-241, vgl. auch unter [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_19831126\\_declaration-masonic\\_ge.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19831126_declaration-masonic_ge.html)) die von JOSEPH Kardinal RATZINGER unterzeichnete Auskunft. WOLFGANG AMADEUS MOZART komponierte in Wien nahezu ein Dutzend bedeutende freimaurerische Werke (vgl. Rz. 113 Tabelle i hiernach). Dazu kam noch die Mitarbeit an der 1790 gemeinsam mit den Komponisten JOHANN BAPTIST HENNEBERG (1768-1822), BENEDIKT EMANUEL SCHAK (1758-1826), FRANZ XAVER GERL (1764-1827) und EMANUEL SCHIKANEDER (1751-1812) geschaffenen (erst 1996 entdeckten) Oper *Der Stein des Weisen oder Die Zauberinsel*: MOZARTS 6 Beiträge zum 2. Akt (u.a. ein *Katzenduett*, das Duett *Nun liebes Weibchen* und ein Finale) sind nicht im Köchel-Verzeichnis vermerkt. Gesamtoper wie zitierte Nummern zeigen klar eine Vorstufe zur *Zauberflöte* an; auch dieser Zauberinsel-Stoff ist klar Gedankengut der Freimaurer. Aus diesem Grund vermag ich WILHELM OTTO DEUTSCH nicht zu folgen, der MOZART unter Berufung auf HILDESHEIMER, 325 eine wenig engagierte Mitgliedschaft bei der Freimaurerloge unterstellt und die Mitgliedschaft in der Loge als etwas damals – undifferenziert – mit dem christlichen Glauben ohne weiteres Vereinbares darstellt: „In Wien hat MOZART sich den Freimaurern zugewandt (1784). Das stand zu seiner Zeit keineswegs im Widerspruch zum christlichen Glauben. Auch hier wissen wir allerdings wenig darüber, wieweit MOZART sich mit den Ideen der Freimaurer persönlich identifiziert hat. Vermutlich war ihm vor allem die Geselligkeit unter Gleichgesinnten wichtig, die er in seiner Loge fand: u.a. hat er von dem Logenbruder PUCHBERG in den letzten Lebensjahren wiederholt Darlehen erhalten. MOZART hat auch Musik zu Freimaurertexten geschrieben - aber nur dann, wenn seine Pflicht als komponierender Logenbruder es ihm gebot, zu Festlichkeiten oder Trauerfeiern eine Musik zu schreiben. Man spürt bei diesen Kompositionen denn auch das Forcierte einer Pflichtübung“ ([www.w-o-deutsch.de/mozart/](http://www.w-o-deutsch.de/mozart/) - foot32). Die eigenartige Melange von Märchen und Freimaurerideologie in der musikalisch überlegenen ‚Zauberflöte‘ lässt ebenfalls keinen Rückschluss auf MOZARTS persönlichen Glauben zu - zumal das Libretto ja nicht von ihm selbst stammt.“ Richtig ist zwar, dass MOZART zwischen den beiden "Freimaurerkompositionsschüben" von 1783 und 1791 eine einzige weitere kurze Periode lang Freimaurerkompositionen geschrieben hat, nämlich 1785, zur Zeit des Besuchs seines Vaters in Wien, der damals ebenfalls der Freimaurerloge beitrug (KV 468, 471, 477, 483 und 484). Dennoch erscheint mir DEUTSCHS und HILDESHEIMERS Analyse in mehrfacher Hinsicht unvollständig: Die Oper *Der Stein des Weisen* fehlt ebenso wie die *Maurerische Trauermusik*; die doppelte päpstliche Verdammung der Freimaurerei und die *automatische Exkommunikation für jeden Katholiken* im Moment des Beitritts bleibt unerörtert, und ebenso wenig wird in Betracht gezogen, dass MOZART (am 14. Dezember 1784) der Loge „Zur Wohltätigkeit“ und gleich darauf HAYDN (am 11. Februar 1785) der Loge „Zur wahren Eintracht“ beitraten und dass MOZART gar seinen kleruskritischen, aber streng religiösen Vater LEOPOLD dazu zu bewegen vermochte, der Loge beizutreten. Unberücksichtigt bleibt in DEUTSCHS und HILDESHEIMERS Analyse auch, dass MOZART im unmittelbaren Anschluss sowohl an die *c-moll-Messe* (siehe nämlich KV 429) als auch an das *Ave verum* (siehe KV 619, 620, 623 und 623a sowie mit der Mitarbeit an der Oper *Der Stein des Weisen*) Kompositionen für die Freimaurer geschrieben hat, als ob er den Rückfall in altkirchliche Gesinnung durch Widmungen an seine neuen (und wohlmeinender gesinnten) Freunde wettmachen müsste ... Wie soll dies wohl unter formalistische Minimalerfüllung vorgeschriebener Pflichten subsumiert werden? In der Tat wurde MOZART der Besuch eines Geistlichen am Totenbett trotz der Bitte seiner Frau verweigert (vgl. HILDESHEIMER, 371f; DEUTSCH, mit Fn. 11): Er war ja exkommuniziert, wie HAYDN auch. Nur die Messen dieser beiden „schwer sündhaften“ Meister gelangen in der katholischen Kirche mit konstanter Regelmässigkeit bei festlichen Hochämtern zur Aufführung.

<sup>39</sup> Von JOSEPH HAYDNs 20 geistlichen Werken in seinen verbleibenden gut vier Lebensjahrzehnten nach dem *Stabat mater* entfallen zwei Messen und neun kleine Chorwerke auf die Zeit von 1768 bis 1772, zwei weitere Messen und zwei kleine Chorwerke auf die Jahre 1778 bis 1782, und die restlichen Werke sind die durch die Hoffnung auf die Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Sozietät genährten oder aber auf Aufträge zurückgehenden Oratorien und Messen. WOLFGANG AMADEUS MOZART seinerseits komponierte in Wien nur noch ein halbes Dutzend geistliche Werke, nicht einmal mehr halb so viele wie für die Freimaurerei, u.a. die Motette *Ave verum* KV 618 und das fragmentarisch geliebene Auftragswerk des *Requiem* KV 626.

<sup>40</sup> JOSEPH HAYDN unterstützte die Wiener Tonkünstler-Sozietät erstmals 1774/75 mit seinem Oratorium *Il ritorno di Tobia* Hob. XXI:1, WOLFGANG AMADEUS MOZART 1785 mit seiner Kantate *Davidde penitente* für zwei Soprane, Tenor, Chor und Orchester KV 469, einer Parodie exakt der nun zu singenden *grossen Messe in c-moll* KV 427 von 1783, die ihrerseits MOZARTS Studie in BACHscher Fugentechnik gewesen war.

<sup>41</sup> JOSEPH HAYDN mit den Oratorien *Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz* von 1796 und *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 von 1796/98 sowie den sechs *grossen Namenstagsmessen* für die Gattin seines neuen Dienstherrn

Werke für die Freimaurer komponierte<sup>42</sup>, braucht für sich allein genommen noch nicht zu heissen, MOZART habe sich bereits völlig aus freimaurerfeindlicher katholischer Gläubigkeit emanzipiert: MOZART konnte zur selben Zeit, eine Kerze in der Hand, an einer kirchlichen Fronleichnamsprozession teilnehmen<sup>43</sup>. Sei dem, wie ihm wolle: Dass MOZARTs c-moll-Messe Torso geblieben ist, erscheint wie eine Vorwegnahme der Weigerung des kirchenkritisch-unabhängigen FRANZ SCHUBERT (1797-1828), auch nur in einer einzigen seiner sechs lateinischen Messen<sup>44</sup> oder in seiner Deutschen Messe (D 872) im *Credo* den Teil "*Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*" (*Ich glaube ... an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche*) zu vertonen.

**30** 1781 also entwand sich WOLFGANG AMADEUS MOZART nach zehn Jahren der demütigenden Abhängigkeit von Salzburgs Fürsterzbischof COLLOREDO. Er zog es vor, als freischaffender Künstler in Wien sein Glück zu suchen. Denn MOZART wollte *Opern* schreiben und nicht nur *Kürzestmessen*.<sup>45</sup> Und vor allem wollte MOZART die Musik schreiben, die ihm seine *innere* Stimme diktierte.<sup>46</sup> Fortan komponierte der junge MOZART in Wien und auf seinen Reisen in schöner Abwechslung, wenn auch oft gruppenweise je etwa 40 Symphonien, Konzerte (vornehmlich für Klavier, aber auch für Streich- und Blasinstrumente) und Meisterwerke der Kammermusik für Bläser oder Streicher, Sonaten, Lieder und Divertimenti verschiedener Art.

#### **A.c. MOZARTS aussermusikalisches Bildungsmanko führt bei der vorrevolutionären Gesellschaftsordnung in Schuldenwirtschaft und ökonomisches Verderben**

**31** MOZART verdiente dabei keineswegs schlecht.<sup>47</sup> In den ersten Jahren nach seiner Heirat mit CONSTANZE WEBER erwarb MOZART 1782-1784 mit jedem Konzert um die 500 Gulden.

**32** Für die sechs seinem Freund JOSEPH HAYDN gewidmeten Streichquartette<sup>48</sup> erhielt MOZART vom Verleger 100 Dukaten, für jede seiner Opern<sup>49</sup> üblicherweise mindestens den

---

Fürst NIKOLAUS II. von ESTERHÁZY von 1796 bis 1802, WOLFGANG AMADEUS MOZART mit dem KV 626 aus seinem Todesjahr.

<sup>42</sup> Vgl. Fn. 38 hiervoor.

<sup>43</sup> DURANT XV 462.

<sup>44</sup> D 105 in F-Dur, D 167 in G-Dur, D 324 in B-Dur, D 452 in C-Dur, D 678 in As-Dur und D 950 in Es-Dur.

<sup>45</sup> Vgl. Fn. 29 und Rz. 27 hiervoor.

<sup>46</sup> Sprechend dafür die Reaktion MOZARTS auf die kritische Bemerkung Kaiser JOSEPHS II. nach der Vorstellung des *Figaro*, die furchtbar vielen Orchesternoten machten den Sängern das Leben schwer: Mozart replizierte, es seien "genau so viele Noten wie nötig".

<sup>47</sup> Zum Vergleich für den damaligen Geldwert hinsichtlich der nachfolgenden Angaben siehe den Brief WOLFGANG AMADEUS MOZARTS an seinen Vater vom 29./30. September 1777 (vgl. REICH 34f): 5 Gulden = 1 Dukaten; LEOPOLD MOZART musste seine vierköpfige Familie nach Angaben seines Sohnes mit jährlich 504 Gulden (d.h. 101 Dukaten) durchbringen. Allein mit seinen Opern, den HAYDN-Quartetten, den im Brief angeführten 3 Konzerten und dem einzigen Benefizkonzert verdiente WOLFGANG AMADEUS MOZART für seine drei-, erst in seinen letzten Lebensmonaten vierköpfige Familie (vier Kinder verstarben jeweils in den ersten Lebenswochen) in den knapp 10 Jahren nach seiner Heirat mindestens 1580 Dukaten; noch nicht mitgezählt sind dabei andere Einkünfte wie Klavier- oder Kompositionsschüler oder aus den üblicherweise mehreren Dutzend Konzerten pro Jahr. Für weitere Einkünfte hingegen muss andererseits berücksichtigt werden, dass zu MOZARTS Lebzeiten nur etwa 10 Prozent seiner Werke im Druck erschienen. Vgl. aber zur Geldentwertung während MOZARTS Wiener Zeit Rz. 34 hiernach!

<sup>48</sup> Dies sind die Streichquartette KV 387 in G-Dur, KV 421 in d-moll, KV 428 in Es-Dur, *Jagd-Quartett* KV 458 in B-Dur, KV 464 in A-Dur und *Dissonanzen-Quartett* KV 465 in C-Dur.

<sup>49</sup> *Die Entführung aus dem Serail* (1782) KV 384; *Der Schauspieldirektor* (1786) KV 486; *Le Nozze di Figaro* (1786) KV 492; *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) KV 527; *Così fan tutte* (1790) KV 588; *Die Zauberflöte* (1791) KV 620; *La Clemenza di Tito* (1791) KV 621. Dazu kamen noch die beiden Fragment gebliebenen Buffoopern *L'oca del Cairo* (1783, Fragment) KV 422; *Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (1783, Fragment) KV 430.

gleichen Betrag, für den *Don Giovanni* 1787<sup>50</sup> gar 225, für *La Clemenza di Tito* 200 Dukaten.<sup>51</sup> Kurfürst FRIEDRICH AUGUST III. VON SACHSEN (1750-1827) gab MOZART im April 1789 für sein Konzert in Dresden 100 Dukaten; im gleichen Monat erhielt MOZART vom Preussenkönig FRIEDRICH WILHELM II. (1744-1797) nach seinem Vorspiel in Potsdam und Berlin 700 Gulden.

**33** Dennoch hatte MOZART aus den verschiedensten Gründen nie genug Geld. Aus einem für ihn organisierten Benefizkonzert hatte er 1783 immerhin 1'600 Gulden erhalten. Statt Schulden zu begleichen, sandte er daraufhin seinem Vater ein Geschenk, um den Zorn ob der vor dem Eintreffen der väterlichen Einwilligung eingegangenen Ehe zu besänftigen.<sup>52</sup> Bereits 1783 stürzte sich MOZART in horrenden Schulden, die in der Folge laufend wuchsen, ihn in den letzten beiden Lebensjahren in bittere Not trieben, zunehmend in billigere Wohnungen umziehen liessen und schliesslich zwangen, für das rasche Geld zu komponieren. Er entlieh und verlieh Geld am laufenden Band, hatte alsbald keinen Überblick mehr, vermochte weder einen bettelnden Freund abzuwimmeln noch die Wünsche seiner Frau oder seiner selbst nach modischer Kleidung zu zähmen und liess sich manche Eskapade viel kosten, sobald er Geld besass.

**34** Auch in diesem Zusammenhang ist von Bedeutung: MOZART lebte vor der Französischen Revolution (1789) und ihren Folgen in ganz Europa; er starb lange vor dem Einmarsch der Franzosen in Wien 1809. Zwischen 1740 und 1790 führte Österreich drei Kriege: Den österreichischen Erbfolgekrieg (1740-1748, Rz. 63 hiernach), den Siebenjährigen Krieg (1756-1763, Rz. 64 hiernach) und den Balkan- und Krimkrieg (1787-1792, Rz. 65 hiernach). Diese drei Kriege verursachten in Österreich eine *enorme Geldentwertung*. So vermochten es nun auch aus der mittleren Oberschicht nurmehr wenige, „Accademien“ und „Concerte“ zu besuchen oder sich in Musik unterrichten zu lassen.<sup>53</sup> Damit brachen sämtliche primären Einkunftsquellen MOZARTS ein. Dass WOLFGANG AMADEUS MOZART nach CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS Tod (1787) zu dessen Nachfolger als kaiserlicher Hofkomponist ernannt wurde, war ein Titel. Einträglich war er längst nicht mehr.

**35** Was LUDWIG VAN BEETHOVEN unter Hunger und grossen Entbehrungen später notdürftig gelang - als frei schaffender Künstler unabhängig von einem adligen Brotherrn allein von den Erträgen seiner Kunst zu leben - kam für MOZART zu spät: Im vorrevolutionären Europa hatten nur die *Adligen* Geld, um Kunst zu kaufen. Und im vorrevolutionären Europa war der Schuldverhaft noch längst nicht abgeschafft: Zahlungsunfähigkeit konnte sehr wohl Kerker zur Folge haben!

**36** Als bald schrieb MOZART am laufenden Band verzweifelte Briefe an irgendwelche Freunde und Gönner und versuchte, sie um Geld anzupumpen. Nur vom 20. Januar bis zum 14. August 1790 bettelte MOZART allein seinen Freimaurer-Freund JOHANN MICHAEL PUCHBERG (1741-1822) neunmal je mit Teilerfolg um Geld an: Er erhielt insgesamt 710 Gulden.

**37** Erbeten hatte er verzweifelt mehrere tausend Gulden, um Mietrückstände für das früher bewohnte überaus teure Haus bezahlen und die angedrohte Verhaftung abzuwenden.<sup>54</sup> Am 17. Mai 1790 musste MOZART gestehen, er sei "gezwungen, bey Wucherern Geld aufzunehmen"<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Zur Uraufführung des *Don Giovanni* vgl. auch die berühmteste Künstlernovelle des 19. Jahrhunderts, die 1855 entstandene Erzählung des Lyrikers EDUARD MÖRIKE (1804-1875): Mozart auf der Reise nach Prag. Eine Novelle. (Insel-Bücherei, 230.) Leipzig o. J.

<sup>51</sup> Vgl. JAHN I 1022f, hier zitiert nach DURANT XV 463, 469 und 589 Fnn. 75-77.

<sup>52</sup> DURANT XV 463f.

<sup>53</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt die Emanzipation der Juden ihre Bedeutung: Münzjuden traten in Wien die Nachfolge der Fürstenmäzene an; vgl. nur das Zitat von STEFAN ZWEIG in Rz. 111 Fn. 84 hiernach!

<sup>54</sup> DURANT XV 466. Vgl. a. Rz. 68 hiernach Tabelle f Wohnung 8!

<sup>55</sup> DURANT XV 467.

**38** Am 1. Oktober 1790 schliesslich musste er für ein zweijähriges Darlehen von 1000 Gulden nebst 10 % halbjährlich zu bezahlendem Jahreszins sein gesamtes Mobiliar verpfänden.<sup>56</sup>

**39** Mit andern Worten: Während seines letzten Lebensjahres war MOZART genötigt, nebst allen andern fortbestehenden Verpflichtungen diesem Darlehensgeber alle 6 Monate 50 Gulden bezahlen zu können. Dies hatte erhebliche Auswirkungen darauf, was MOZART hinfort noch komponieren konnte: Die Schuldenfalle zwang ihn, zu komponieren, was *rasch Geld* brachte.

**40** WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte bei seinem Vater wohl hervorragenden Musikunterricht genossen und ebenfalls allein beim Vater neben Lesen und Schreiben auch leidlich Fremdsprachen (Latein, Französisch und vor allem Italienisch) gelernt. Aber er hatte dabei *weder eine adäquate Schulbildung noch auch nur Zeit dafür* erhalten. So paarte sich bei MOZART musikalische Genialität mit geradezu sträflicher Naivität, Unwissenheit und Desinteresse in vielen andern Bereichen des Lebens. Vor allem im Umgang mit *Finanzen* war MOZART schlicht lebensuntüchtig. Und seine *politische Blauäugigkeit* liess ihn konsequent auf die Gunst des Adels hoffen, nachdem er genau den korruptesten Kern dieses Adels selber und dessen Adlaten mit seinem Selbstbewusstsein, seinem Mangel an Nachsicht für weniger Geniale und seiner undiplomatisch-verletzenden Offenheit doch längst auf breiter Ebene gegen sich aufgebracht hatte.<sup>57</sup> Ohne es zu merken, setzte sich der Götterliebhaber zwischen alle menschlichen Stühle. Ausser JOSEPH HAYDN und einigen weit weniger einflussreichen Musikern hatte MOZART in Wien bald einmal kaum mehr Freunde.

**41** Nichts wäre verfehlter, als aus seinen schroffen Ungeschicklichkeiten abzuleiten, MOZART sei auch als Komponist ein himmlisch begabtes Naturtalent *ohne Reflexion* gewesen. Ganz im Gegenteil: Was MOZART sich an Lebenstüchtigkeit abgehen liess, das investierte er in seine Musik. MOZART klingt nicht nur wunderbar; seine Musik ist auch *aesthetisch* um nichts weniger *zwingend präzise gebaut* und bis in *mathematische Relationen* durchdacht<sup>58</sup> als eine Passion JOHANN SEBASTIAN BACHS.

**42** Und wie bei BACH gilt: Die mathematisch präzise Durchgestaltung nimmt der Musik nichts von ihrer Lebendigkeit; sie ist *hinreissend komponiert!* Ein Blick auf einige Besonderheiten des *Requiem*s zeigt es ebenso wie bei andern Kompositionen<sup>59</sup>.

**43** Ein Musterbeispiel für die *politische Blauäugigkeit* bietet die MOZARTS Oper *Le nozze di Figaro*. Was Abbate LORENZO DA PONTE (1749-1838) und MOZART aus dem gesellschaftskritisch überaus scharfen und daher in Paris wie in Wien umgehend verbotenen, hoch *politischen* Erfolgsstück *Le mariage du Figaro* des verwegenen französischen Uhrmachers, Frauenhelden, Emporkömmlings, Kaufmanns, Grosserben, Geheimdiplomaten und europäischen Hauptgönners und millionenschweren Sponsors der amerikanischen Unabhängigkeitskämpfer, PIERRE AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

<sup>56</sup> Wortlaut der Urkunde bei FISCHER/BESCH 191f.

<sup>57</sup> Vgl. Rz. 16-20 hiervor. Als Beispiele vergleiche man dazu MOZARTS bitter-satirische Karikatur mediokrer Hofkompositionen im sogenannten *Dorfmusikantensextett* (*Ein musikalischer Spass*) KV 522, die voller Anspielungen auf musikalische Blößen zeitgenössischer Grössen ist. DURANT XV 462 berichtet daneben etwa über folgende "Schmeicheleien" MOZARTS: "CLEMENTIS Sonaten sind wertlos ..., er ist ein Scharlatan, wie alle Italiener"; "Gestern hatte ich das Glück, Herrn FREYHOLD ein Konzert seiner eigenen traurigen Komposition spielen zu hören, ich fand sehr wenig daran zu bewundern." Bereits LEOPOLD MOZART hatte seinen Sohn gewarnt, seine ungezügelte Arroganz mache ihn unbeliebt. Vgl. dazu nun aber auch Rz. 110 mit Fn. 75f hiernach!

<sup>58</sup> Als Beispiel denke man etwa an MOZARTS genial-symmetrisches Spiel mit der Taktzahl der musikalischen Themen in der Oper *Le Nozze di Figaro*: Der die Oper durchziehende harmonische 12-Takt-Rhythmus wird genau (und nur) dort zugunsten eines 13-Takt-Rhythmus durchbrochen, wo der alte Lüstling Graf Almaviva von den übrigen Hauptfiguren endlich als doppelzüngiger Lügner entlarvt wird.

<sup>59</sup> Als Beispiel diene etwa der Trugschluss zum Ausdruck von LEPORELLOS abgründigstem Zynismus gegen Ende seiner Registerarie in der Oper *Don Giovanni*.

(1732-1799) mit<sup>60</sup> ihrer ganzen Genialität machten, war eine harm- und zeitlose Verwechslungskomödie<sup>60</sup>. Aber weder DA PONTE noch MOZART merkten, dass allein schon die Aufführung des Stoffes dem morsch-dekadenten Wiener Adel suspekt war. So schaffte es MOZART, auch mit diesem politisch völlig amputierten Meisterwerk noch anzuecken: Die Uraufführung wurde nach dem Bericht der *Wiener Realzeitung* "durch ungestüme Bengel im obersten Stockwerke" gestört; als bei der zweiten, ebenfalls von MOZART dirigierten Aufführung fünf, bei der dritten Vorstellung gar sieben Nummern nach frenetischem Publikumsapplaus wiederholt werden mussten, untersagte der ach so aufgeklärte Kaiser JOSEPH II. forthin jegliche Wiederholung einzelner Teile des *Figaro*, und bereits nach acht Vorstellungen wurde die Oper abgesetzt.

**44** MOZART wusste solche Zeichen ebenso wenig zu deuten wie die Tatsache, dass er mit seinem Einakter *Der Schauspieldirektor* (KV 486) im selben Jahr 1786 den von Kaiser JOSEPH II. anberaumten Komponistenwettbewerb über italienische Opera buffa und deutsches Singspiel gegen ANTONIO SALIERIS (1750-1825) *Prima la musica - poi le parole* im Urteil der 40 geladenen Fürsten klar "verloren" hatte.

**45** Dies war für die Ausgangslage seines Todesjahres von entscheidender Bedeutung. Als der musikbeflissene Kaiser JOSEPH II. - er hatte MOZART und DA PONTE 1789 den Auftrag zur Komposition erteilt - im Februar 1790 kurz nach der Uraufführung der Oper *Così fan tutte* starb, hoffte MOZART umsonst auf Mandate des Nachfolgers, Kaiser LEOPOLDS II. (1747-1792). Der Bruder des kinderlos verstorbenen Kaisers JOSEPH II. war auf den eingespielten Wiener Beamtenstab angewiesen, als er die Regentschaft im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation zu übernehmen hatte. Damit war die Zeit der dank der Affäre ihrer Mutter mit Kaiser FRANZ I. von LOTHRINGEN emporgekommenen Brüder COLLOREDO gekommen: In ihnen hatte MOZART einen ebenso verfilzten wie rachsüchtigen Widerpart am Kaiserhof; denn mittlerweile war Fürsterzbischof COLLOREDOS älterer Bruder dem Vater als Reichsvizekanzler nachgefolgt, jener GUNDAKER COLLOREDO, der MOZARTS Brotherrn HIERONYMUS FRANZ DE PAULA COLLOREDO von langer Hand vorbereitet zum einträglichen Bischofssitz in Salzburg verholpen hatte (vgl. Rzz. 16-20 hiervoor).

**46** Was Wunder also, *entliess* LEOPOLD II. den getauften Juden Abbate DA PONTE und "übersah" MOZART. Nun zeigte sich: MOZARTS Kontakte zum Kaiserhof hatten sich zum wesentlichsten Teil DA PONTE verdankt. Auch MOZARTS Hoffnung, in des neuen Kaisers Gefolge zur Krönung nach Frankfurt mitreisen und vorspielen zu dürfen, erfüllte sich „logischer“ Weise nicht. Statt seiner waren ... 17 andere Musiker eingeladen. MOZART reiste trotzdem: auf eigene Kosten, und spielte dem neuen Kaiser unter Riesenapplaus sein längst komponiertes Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur (KV 537). Einzige Ausbeute war, dass das Konzert so zu seinem Namen "*Krönungskonzert*" kam. Angesichts des im selben Monat eingegangenen enormen Darlehensvertrags (vgl. Rz. 38 hiervoor) wurde MOZARTS finanzielle Lage nichts weniger als verzweifelt. MOZARTS Gesundheitszustand - sehr schmerzhafte, ärztlich diagnostiziert fortschreitend eiternde Nierenentzündung mit voraussehbarer Niereninsuffizienz - war es nicht weniger. Und zu allem Unglück verliess der einzige wirklich tiefe Freund JOSEPH HAYDN im Dezember 1790 Österreich, um sich in London mit seinem Schüler IGNAZ PLEYEL (1757-1831) zu einem von JOHANN PETER SALOMON (1745-1815) veranstalteten musikalischen Wettstreit zu treffen. MOZARTS Befürchtung, dass dies sein endgültiger Abschied vom selbstlosen väterlichen Freund sei, sollte sich bewahrheiten.

**47** Drei Aufträge vermochten den Genius ein Jahr lang äusserlich noch über Wasser zu halten:

---

<sup>60</sup> Vgl. mit detaillierten Belegen WILI: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14.-16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), und *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), Ziff. 24.

- a. der Auftrag seines Freimaurerlogenbruders EMANUEL SCHIKANEDER vom Mai 1791 zur Komposition der *Zauberflöte* (KV 620, Uraufführung in SCHIKANEDERS Theater am 30. September 1791),
- b. die im Juli 1791 von der Stadt Prag zur Krönung Kaiser LEOPOLDS II. zum König von Böhmen bestellte Oper *La Clemenza di Tito* (KV 621, Uraufführung in Prag am 6. September 1791), und
- c. ein besonders merkwürdiger, *anonymer* Auftrag einer schwarz verhüllten Gestalt, für den das Honorar unüblicherweise bei der Auftragserteilung im Juli 1791 zur Hälfte bereits *vorausbezahlt* worden war.

**48** Unter normalen Umständen hätte MOZART einen anonymen Auftrag mit derart obskuren Bedingungen wohl kaum angenommen. Unter den bestehenden Umständen indes hatten sich alle Massstäbe gewandelt. Stattdessen liess MOZART nun Grossaufträge aus Ungarn und den Niederlanden unbeantwortet, die viel Geld - aber erst für geleistete Arbeit - abzuwerfen versprochen.

**49** Die Einladung DA PONTES, nach London zu kommen, musste MOZART im September 1791 bereits abschlägig beantworten: "... wie soll ich das anstellen ... Ich fühle aus meinem Zustand, dass die Stunde schlägt. Ich bin im Begriff mein Leben auszuhauchen. Mein Ende ist da, ehe ich mein Talent nützen konnte. Und doch war das Leben so schön."

**50** Die Komposition der beiden abendfüllenden Opern - auch wenn MOZARTS 23jähriger Schüler FRANZ XAVER SÜSSMAYR für den *Titus* unter MOZARTS Anleitung die Secco-Rezitative schrieb - liess dem Meister bis Ende September 1791 noch kaum Zeit, an den obskuren Auftrag der schwarzverhüllten Gestalt heranzutreten, die ihn Mitte Juli 1791 besucht hatte, das halbe Honorar direkt bar bezahlt und von ihm verlangt hatte, unter Geheimhaltung seiner Autorschaft ein *Requiem* zu schreiben.

**51** Mittlerweile hat die Forschung nachgewiesen, dass der geltungssüchtige FRANZ Graf VON WALSEGG-STUPPACH seinen Verwalter FRANZ ANTON LEUTGEB vermummt zu MOZART gesandt hatte, um das *Requiem* zu bestellen, das der eitle Adelige zum Gedenken an seine am 14. Februar 1791 erst 21jährig verstorbene Gattin MARIA ANNA THERESA anlässlich des zweiten Todestages wie gewohnt unter seinem eigenen Namen aufzuführen gedachte. Plagieren scheint sich nicht nur auf Politisieren<sup>61</sup>, sondern auch auf Musizieren zu reimen ...

**52** Im Juli 1791 hatte MOZART unter Rückgriff auf frühere eigene Arbeiten erst die beiden Eingangsteile *Introitus* und *Kyrie-Fuge* zu Papier bringen können. Und nach der Uraufführung der *Zauberflöte* stand MOZART der Sinn anfangs Oktober 1791 zunächst noch danach, für seinen Freund ANTON STADLER in aller Eile sein himmlisches Klarinettenkonzert A-Dur (KV 622) und dann die Kleine Freimaurerkantate (KV 623) für die Loge zu komponieren, deren Mitglieder ihm oftmals mit Geldleihen ausgeholfen hatten. Im Oktober 1791 muss die vermummte Gestalt MOZART wieder besucht und nach dem Verbleib des *Requiem*s gefragt haben. Ab diesem Zeitpunkt arbeitete MOZART fieberhaft an dem Werk, bis er gegen Ende

---

<sup>61</sup> Der ehemalige rumänische Gesundheitsminister MIRCEA BEURAN (SP), der ehemalige österreichische Finanzminister KARL-HEINZ GRASSER (FPÖ), der deutsche Wirtschafts- und danach Verteidigungsminister KARL THEODOR Freiherr zu GUTTENBERG (CSU), der ehemalige ungarische Staatspräsident PAL SCHMITT (Fidesz), der rumänische Premierminister VIKTOR PONTA (SP), der ehemalige rumänische Bildungsminister IOAN MANG (SP), die beiden deutschen Europaparlamentsabgeordneten SILVANA KOCH-MEHRIN (FDP) und JORGO CHATZIMARKAKIS (FDP) sowie Frau VERONICA SASS-STOIBER, die Tochter des ehemaligen bayrischen Ministerpräsidenten EDMUND STOIBER (CSU) belegen das Plagiat auch für die Politik als ein alle Parteien übergreifendes Phänomen ... Nie untersucht wurden die Plagiatsvorwürfe der Washington Times vom 25. März 2006 gegen Russlands Präsidenten VLADIMIR PUTIN (Einiges Russland) ... vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Plagiat#Plagiate\\_in\\_der\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Plagiat#Plagiate_in_der_Musik). Derzeit noch offen ist der Ausgang der Überprüfung des seinerzeitigen Promotionsverfahrens für die heutige deutsche Bundesministerin für Bildung und Wissenschaft ANNETTE SCHAVAN (vgl. NZZ Nr. 300 vom Montag, 24.12.2012, 2).

November 1791 mit Lähmungserscheinungen und enormen Schwellungen völlig ans Bett gebunden war, am 5. Dezember 1791 entkräftet starb und bar des von seiner Witwe CONSTANZE erbetenen kirchlichen Segens in einem bis heute unbekanntem Grab verscharrt wurde.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Werke aus dem Todesjahr

Tabelle b

KV Nr.	Werk	Tonart	Entstehungsdaten	Bemerkungen
594	<i>Adagio und Allegro</i> . Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr. Phantasie Nr. 1	f	anfangs 1791	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Version für Klavier</li> <li>• Version für Orgel</li> </ul>
595	<i>Klavierkonzert Nr. 27</i>	B	12.1790-01.1791	Thema 3. Satz = wie KV 596
596	Sehnsucht nach dem Frühling. <i>Komm lieber Mai und mache</i> . Lied		14.01.1791	Thema wie KV 595, 3. Satz
597	Der Frühling. <i>Erwacht zum neuen Leben</i> . Lied		02.1791	
598	Das Kinderspiel. <i>Wir Kinder, wir schmecken</i> . Lied		02.1791	
608	<i>Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr</i> . Phantasie Nr. 2	f	03.03.1791	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Version für Klavier</li> <li>• Version für Orgel</li> </ul>
613	Acht Variationen über das Lied <i>Ein Weib ist das herrlichste Ding</i> aus dem Singspiel <i>Der dumme Gärtner</i> von BENEDIKT SCHACK oder FRANZ XAVER GERL		1791	
614	<i>Streichquintett</i>	Es	04.1791	
616	<i>Andante</i> für eine Walze in eine kleine Orgel	F	04.05.1791	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Version für Klavier</li> <li>• Version für Orgel</li> </ul>
617	<i>Adagio und Rondo</i> für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello	C	23.05.1791	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Version für Glasharmonika</li> <li>• Version für Harfe</li> <li>• Version für Klavier</li> <li>• Version für Celesta</li> </ul>
618	<i>Ave verum corpus</i> . Fronleichnamsmotette für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel	D	17./18.06.1791	Material von 1788 verwendet
-	<i>Der Stein des Weisen</i> . Mitarbeit an einer Kollektivoper (zusammen mit JOHANN BAPTIST HENNEBERG, BENEDIKT SCHACK, FRANZ XAVER GERL und EMANUEL SCHIKANEDER) (MOZARTS Beitrag: II. Akt, Nr. 8 und Nr. 19-27)		1790/1791	Nicht im Köchel-Verzeichnis erfasst; erst 1996 von DAVID BUCH wieder entdeckt
619	<i>Die Ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt</i> . Freimaurerkantate für Solostimme und Klavier		1791	
620	<i>Die Zauberflöte</i> . Oper		25.03.-07.1791	Ouvertüre erst am 28.09.1791 komponiert
621	<i>La Clemenza di Tito</i> . Oper		15.07.-06.09.1791	
622	Konzert für Klarinette und Orchester	A	10.1791	Material zT. aus 1789 verwendet
623	Kleine Freimaurer-Kantate <i>Laut verkünde unsere Freude!</i> für 2 Tenöre, Bass und Orchester		10.1791	
623a	<i>Lasst uns mit verschlungenen Händen</i> . Anhang zum Schluss der Freimaurerloge für Männerchor und Orgel		10.1791	
626	<i>Requiem</i>		Herbst 1791	Unvollendet

**B Das Offertorium Veni Sancte Spiritus KV 47**

**53** Die 1768 in Wien komponierte, noch stark an Vater LEOPOLD MOZART und am Salzburger Kirchenmusikkollegen MICHAEL HAYDN (JOSEPH HAYDNS jüngerem Bruder) orientierte zweiteilige Chormotette in C-Dur stellt einem breit gefächerten Alleluja (latinisiertes Hebräisch<sup>62</sup> für Lobet Gott) die unbekannt kurze Pfingstantiphon Zur Anrufung des Heiligen Geistes (*Ad invocandum Spiritum Sanctum*) voran. Es geht also gerade *nicht* um die berühmte Pfingstsequenz des Erzbischofs von Canterbury und Kardinals STEPHEN

<sup>62</sup> Hallelu Ja = הללו יה

LANGTON (~1150-1228), die als eine von nurmehr vier Pfingstsequenzen vom Konzil von Trient 1545-1563) noch zugelassen geblieben war und welche beispielsweise WILLIAM BYRD (1543-1623) und HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672, SWV 328) vertont hatten. Zwar beginnen beide Dichtungen mit denselben Worten; aber ab der zweiten Zeile unterscheiden sie sich völlig, und die Antiphon ist deutlich kürzer. Sie ist während der Opferung nach der Predigt vorgesehen, derweil die Sequenz im ersten Messteil zwischen Lesung und Evangelium zu beten ist.

**54** Ebensowenig ist das *Veni Sancte Spiritus* zu verwechseln mit dem Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus*, den vielleicht der Klosterabt und Mainzer Erzbischof HRABANUS MAURUS (780-856) verfasst hatte und den u.a. GUSTAV MAHLER (1860-1911) im Kopfsatz seiner 1906/1907 verfassten, Dimensionen sprengenden 8. Symphonie (der später so genannten „Sinfonie der Tausend“) der Schlusszene aus JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) *Faust II* gegenüber stellte.

MOZARTS geistliche Chorwerke (exklusive Messen, dazu vgl. Tabelle e)

Tabelle c

Nr.	KV	Entstehung	Inhalt	Gattung	Tonart	Bemerkungen
1	20	1765	God is our refuge			
2	33	1766	Kyrie		F-Dur	
3	34	1766	Scande coeli limina. Offertorium		C-Dur	
4	35	1766	Die Schuldigkeit des ersten Gebots	Oratorium		
5	42	1767	Grabmusik	Passionskantate		
6	44	1770	Cibavit eos. Introitus-Antiphon			
7	47	1768	Veni sancte Spiritus. Offertorium		C-Dur	
8	72	1771	Inter natos mulierum. Offertorium		G-Dur	
9	85	1770	Miserere		a-moll	
10	86	1770	Quaerite primum regnum Dei		d-moll	
11	93	1771	Psalm 129: De profundis clamavi			
12	89	1771	Kyrie		G-Dur	
13	108	1771	Regina Coeli		C-Dur	
14	109	1771	Litaniae Lauretanae		B-Dur	
15	117	1768	Benedictus sit Deus. Offertorium		C-Dur	
16	118	1771	La Betulia liberata. Azione sacra	Oratorium		
17	125	1772	Litaniae de venerabili altaris sacramento		B-Dur	
18	127	1772	Regina Coeli		B-Dur	
19	141	1769	Te Deum laudamus		C-Dur	
20	143	1770	Ergo interest, an quis		G-Dur	
21	146	1779	Kommet her, Ihr frechen Sünder	Passionslied	B-Dur	
22	165	1773	Exultate, jubilate		F-Dur	
23	193	1774	Dixit Dominus. Magnificat		C-Dur	
24	195	1774	Litaniae Lauretanae		D-Dur	
25	197	1772	Tantum ergo		D-Dur	
26	198	1773	Sub tuum praesidium. Offertorium		F-Dur	
27	222	1775	Misericordias Domini. Offertorium		d-moll	
28	243	1776	Litaniae de venerabili altaris sacramento		Es-dur	
29	260	1776	Venite populi. Offertorium		D-Dur	
30	273	1777	Sancta Maria, Mater Dei. Graduale	Motette	F-Dur	
31	276	1779	Regina Coeli		C-Dur	
32	277	1777	Alma Dei creatoris. Graduale/Offertorium	Motette	F-Dur	
33	321	1779	Vesperae solennes de Dominica		C-Dur	
34	339	1780	Vesperae solennes de confessore		C-Dur	
35	341	1781	Kyrie		d-moll	
36	343a	1779	2 deutsche Kirchenlieder: O Gottes Lamm		F-Dur	
37	343b	1779	2 deutsche Kirchenlieder: Als aus Aegypten		C-Dur	
38	469	1785	Davidde penitente	Kantate		Parodie von KV 427
39	553	1788	Alleluja	Kanon	C-Dur	
40	554	1788	Ave Maria	Kanon	C-Dur	
41	618	1791	Ave verum corpus	Motette	D-Dur	

MOZARTS Kirchensonaten

Tabelle d

Nr.	KV	Entstehung	Inhalt	Tonart	Bemerkungen
1	67	1767	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 1	Es-Dur	
2	68	1767	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 2	B-Dur	
3	69	1767	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 3	D-Dur	
4	144	1772	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 4	D-Dur	
5	145	1772	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 5	F-Dur	
6	212	1775	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 6	B-Dur	
7	224	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 7	F-Dur	
8	225	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 8	A-Dur	
9	241	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 9	G-Dur	
10	244	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 10	F-Dur	
11	245	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 11	D-Dur	
12	263	1776	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 12	C-Dur	
13	274	1777	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 13	G-Dur	
14	278	1777	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 14	C-Dur	
15	328	1779	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 15	C-Dur	
16	329	1779	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 16	C-Dur	
17	336	1780	Kirchensonate für Orgel und Streicher Nr. 17	C-Dur	

**C MOZARTS unvollendete c-moll-Messe KV 427**

**C.a. Das Umfeld**

**55** Als sich MOZART - 26jährig - 1782 an die Komposition seiner c-moll-Messe machte, hatte er bereits nahezu drei Viertel seines kurzen Lebens absolviert und zwei Drittel seines Gesamtwerkes geschrieben. Am Vorabend der Französischen Revolution begann auch bei ihm das kritische Gedankengut der Aufklärung zu wirken. Zwei Jahre später sollte er am 14. Dezember 1784 der kirchlich verbotenen (vgl. Rz. 29 mit Fn. 38 hiervor) Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit“ beitreten und dort aktives Mitglied und Meister werden.

**C.a.1 MOZARTS Oeuvre mit 26 Jahren**

**56** Interessant ist vor allem zu sehen, in welchen Bereichen MOZART zur Zeit der Abfassung seiner c-moll-Messe den Hauptteil seiner Meisterwerke bereits komponiert hatte und auf welche Sparten er sich in seinen verbleibenden neun Lebensjahren noch konzentrierte.

**57** Im Bereich der *geistlichen* Musik hatte MOZART 1782 bereits 17 Messen komponiert; fortan sollte er keine einzige Messe mehr zu Ende komponieren (KV 427 und KV 626). Sie blieben zwar Fragmente, aber vollendete! Auch himmlische Werke wie die Motette *Exsultate, jubilate* KV 165 oder die *Vesperae solennes de confessore* KV 339, die *Grabmusikkantate* KV 42 oder zwei Oratorien (*Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35 und *Betulia liberata* KV 118) waren bereits zu Papier gebracht. Mit Kirchensonaten, Vespern und Litaneien hatte der Meister bei seiner Emanzipation aus klerikaler Abhängigkeit 1782 bereits völlig abgeschlossen; neben zwei Kanons sollte er nur seinen Motetten am 17. Juni 1791 noch eine einzige beifügen (*Ave verum corpus* KV 618).

Mozartmessen. Tonarten

Tabelle e

Nr.	Jahr	KV	Name	Tonart
1	1768	49	Missa brevis	G-Dur
2	1769	65	Missa brevis	d-moll
3	1769	66	Dominicus-Messe	C-Dur
4	1771	116	Missa brevis (real von LEOPOLD MOZART!)	F-Dur
5	1768? oder 1771?	139	Waisenhausmesse	c-moll
6	1773 ?	140	Missa brevis	G-Dur
7	1773	167	Missa Trinitatis	C-Dur
8	1774	192	Missa brevis	D-Dur
9	1774	194	Missa brevis	D-Dur
10	1775	220	Spatzenmesse: Missa brevis	C-Dur
11	1776	257	Credo-Messe	C-Dur
12	1776	258	Spaur-Messe	C-Dur
13	1776	259	Orgelsolo-Messe: Missa brevis	C-Dur
14	1776	262	Missa longa	C-Dur
15	1777	275	Messe	B-Dur
16	1779	317	Krönungsmesse	C-Dur
17	1780	337	Missa Solemnis	C-Dur
18	1782/83	427	Grosse Credo-Messe	c-moll
19	1791	626	Requiem	d-moll

**58** Auch den grösseren Teil seiner Meisterwerke in der *Konzertliteratur* hatte MOZART sechszwanzigjährig 1782 bereits komponiert: elf seiner 27 Klavierkonzerte, alle fünf Violinkonzerte (KV 207, 211, 216, 218 und 219), das Fagottkonzert (KV 191), die beiden Flötenkonzerte (KV 313 und 314), das Oboenkonzert (KV 314), zwei seiner vier Hornkonzerte (KV 412 und KV 417), die konzertanten Symphonien für Violine und Bratsche (KV 364) sowie für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (KV 297b) sowie das Konzert für Flöte und Harfe (KV 299) waren bereits geschrieben. Es sollten nurmehr die Klavierkonzerte Nr. 12-27, die beiden Hornkonzerte KV 447 und KV 495) und das Klarinettenkonzert KV 622 folgen.

**59** Für die *Theaterbühne* hatte MOZART bei Inangriffnahme der *c-moll-Messe* bereits neun Opern und Singspiele geschaffen, namentlich *Bastien et Bastienne* (KV 50), *Mitridate di Ponto* (KV 87), *Ascanio in Alba* (KV 111), *Il sogno di Scipione* (KV 126), *Lucio Silla* (KV 135), *La finta giardiniera* (KV 196), *Zaide* (Das Serail, KV 344), *Idomeneo* (KV 366), und *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384) ...

**60** Mehr als zwei Drittel seiner *Symphonien* (Nummern 1-35) hatte MOZART mit 26 Lenzen bereits komponiert.

**61** *Kammermusikalisch* hatte MOZART zu dieser Zeit deutlich über die Hälfte seines Schaffens eingebracht, nämlich bereits 12 Serenaden, 17 Divertimenti, 15 Streichquartette, 4 Streichquintette, 13 Klaviersonaten und 4 Violinsonaten.

### C.a.2 Schöpferische Pause im geistlichen Oeuvre: Politische Rahmenbedingungen

**62** Auffallen muss die schöpferische Pause im *geistlichen* Werk nicht nur bei MOZART, sondern gleichzeitig auch bei JOSEPH HAYDN. Sie erklärt sich zu einem Teil aus den einschränkenden josephinischen Dekreten, die ab 1780 bis zu Kaiser JOSEPHS II. Tod 1790 wirksam waren:

**63** 1740 war mit dem Tod Kaiser KARLS VI. die männliche Linie der Habsburger ausgestorben. Seine Tochter MARIA THERESIA hatte 1736 FRANZ STEFAN VON LOTHRINGEN geheiratet. Trotz der Pragmatischen Sanktion (einem Hausgesetz Kaiser KARLS VI. über die Unteilbarkeit der habsburgischen Erbkönigreiche) von 1713 wurde MARIA THERESIA gleich von verschiedener Seite der Verwandtschaft der Anspruch auf den Kaiserthron bestritten:

- a. Von KARL ALBRECHT von BAYERN (1697-1745), dem Ehegatten ihrer Cousine MARIA AMALIE von ÖSTERREICH (1701-1756);
- b. Vom spanischen König PHILIPP V. von ANJOU (1683-1746) als Rechtsnachfolger der erloschenen spanischen Linie der Habsburger;
- c. Von FRIEDRICH AUGUST von SACHSEN (1696-1763), dem Ehegatten ihrer Cousine MARIA JOSEPHA von ÖSTERREICH (1699-1757).

Der Erbstreit mündete sehr rasch in einen weltumspannenden Krieg aus, den Österreichischen Erbfolgekrieg (1740-1748); da neben Preussen, Bayern und Österreich alsbald auch Grossbritannien, Frankreich, Schweden und die Niederlande in den Krieg eingriffen, verteilten sich die Kriegsschauplätze auf Europa, Kanada und Indien. Entsprechend teuer sollte der Krieg werden, auch wenn es MARIA THERESIA 1745 gelang, ihren Mann FRANZ. I. VON LOTHRINGEN als deutschen Kaiser durchzusetzen.

**64** Preussen liess nicht lange Ruhe. 1756-1763 kam es zum Siebenjährigen Krieg; auch er war mit Kriegsschauplätzen in Nordamerika, Europa und Asien erneut weltumspannend; alle europäischen Grossmächte (England, Frankreich, Spanien, Österreich und Preussen) beteiligten sich daran, derweil Russland und die Türkei politisch mitmischten.

**65** Nach FRANZ I. und MARIA THERESIAS Ableben wurden diese Verwerfungen abgelöst durch eine neue und ebenfalls überaus kostspielige Runde (1787-1792) im Kampf um Krim und Balkan zwischen dem orthodoxen Russland und dem katholischen Österreich auf der einen und der muslimischen Türkei auf der andern Seite.

**66** Die drei Kriege verschlangen Unsummen und zwangen das Kaiserhaus zu drastischen Sparmassnahmen. Bereits unter Kaiserin MARIA THERESIA wurde Österreichs Hofkapelle mangels direkten politisch-militärischen Nutzens unter dem Vorwand aufklärerischer Schlichtheit aus Spargründen an den Organisten JOHANN ADAM JOSEPH KARL GEORG REUTTER junior verpachtet, der für die Hofmusik ein fixes Budget erhielt. Er strich die Summe ein, reduzierte den Klangkörper quantitativ von über 130 auf 20 Musiker, qualitativ in den Bereich der Belanglosigkeit und schaffte es auch so noch erfolgreich, das Budget zu ... überziehen. Für den Dienst in Kirche und kaiserlicher Familienunterhaltung musste dies genügen.

**67** 1783 erliess der musikalisch sehr versierte und interessierte Kaiser JOSEPH II.<sup>63</sup> detaillierte Bestimmungen zur radikalen Beschränkung von Dauer und Umfang der Kirchenmusik; Anhänger spätbarocker Fugentechnik und Verächter italienisch-galanter Melodik, bestimmte er, dass Messen kurz zu halten seien und dass sie alles prunkvoll Theatralische zu meiden hätten. MOZARTS *c-moll-Messe* war zwar an BACHScher Fugentechnik orientiert, aber in ihrem Stil eine nun verpönte *Missa solemnis*, die kaum Aussicht auf Aufführungen hatte. Als Kaiser JOSEPH II. – allenthalben gescheitert – im Angesicht seines Todes anfangs 1791 alle eigenen Reformen mit Ausnahme der Aufhebung der Leibeigenschaft widerrief, war es für MOZART zur Ergänzung der *c-moll-Messe* zu spät; JOSEPH HAYDN hingegen sollte danach bis 1802 noch sechs grosse Messen schreiben.

**68** Der neue Kaiser JOSEPH II. erliess diese einschränkenden Dekrete gegen ausufernde Kirchenmusik, als MOZARTS *c-moll-Messe* 1782 zur Hälfte komponiert war. MOZART brach das *Credo* nach dem *Et incarnatus est* ab. Mögen JOSEPHS II. Dekrete der Grund gewesen sein? Nach meinem Dafürhalten gilt es noch andere interessante Beobachtungen in die Beurteilung einzubeziehen: MOZART zog im Spätherbst 1782 in eine grössere Wohnung um.

---

<sup>63</sup> Er gab MOZART den Auftrag zu den Opern *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 und *Così fan tutte* KV 588.

Sie befand sich im Kleinen Herbersteinischen Haus Nr. 412, 3. Stock. Nach eigenem Bekunden zog MOZART zu Baron VON WETZLAR, einem Juden um<sup>64</sup>.

MOZARTS Wohnorte in Wien von der Hochzeit 1782 bis zum Tod 1791<sup>65</sup>

Tabelle f

Zeit- raum	Wohnort in Wien	Quelle	Bemerkungen	Nr.
16.III. 1781- 09.V. 1781	Deutschordenshaus neben Stefansdom			A
09.V. 1781- 1781	Petersplatz 8 Haus Am Peter = Haus zum Auge Gottes		Mozart bei Familie WEBER	B
1781- IX.1781	Tuchlauben	FISCHER/BESCH 157		1
IX.1781 -VIII. 1782	Graben 17		MOZART als Jungeselle	C
04.VIII. 1782- XII. 1782	Wipplingerstrasse Grün- waldsches Haus <i>Zum roten Säbel</i> , Hohe Brücke Nr. 387, im zweiten Stock	FISCHER/BESCH 146 und 157; REICH 297; <a href="http://www.zeno.org/Musik/M/Mozart,+Constanze/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente+1782+bis+1842/Einleitung">http://www.zeno.org/Musik/M/Mozart,+Constanze/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente+1782+bis+1842/Einleitung</a> Nr. 31 in fine	Das frisch ver- mählte Ehepaar MOZART-WEBER schert sich nicht um die Ghettoisierung	2
XII. 1782- II.1783	Herbersteinisches Haus Nr. 412	„Vermieter“: RAYMUND WETZLAR VON PLAN- KENSTERN (1752-1810), reicher Jude, stellte Mozart die Wohnung <i>gratis</i> zur Verfügung		3
1783	Haus Salzgries	FISCHER/BESCH 157		4
1783	Kohlmarkt	FISCHER/BESCH 157; MOZART-Briefe II, 224 f	„schlechte logi“	5
1783	Judenplatz (1)	FISCHER/BESCH 157	MOZART schert sich nicht um die Ghettoisierung	6
I.1784- IX.1784	Trattnerhof Graben 29-29a	FISCHER/BESCH 157	152 Gulden pro Jahr	7
IX. 1784- IV. 1787	Grosse Schulerstrasse Nr. 8 (Stadt Nr. 845) = „Camesinahaushaus“ = „Figarohaushaus“	FISCHER/BESCH 157; <a href="http://www.mozarthausvienna.at/">http://www.mozarthausvienna.at/</a> ; <a href="http://www.wienmuseum.at/de/standorte/ansicht/mozartwohnung-1.html">http://www.wienmuseum.at/de/standorte/ansicht/mozartwohnung-1.html</a>	Vermieter Familie CAMESINA; teuer: 450 Gulden/Jahr! Rz. 37f hiervor!	8
1787- 1788	Landstrasse	FISCHER/BESCH 157		9
17.VI. 1788	Währinger Gasse Nr. 135; Haus zu den drei Sternen	Haus „zum Auge Gottes“		10
1788- 30.IX. 1790	Judenplatz 245 (heute: 4)	FISCHER/BESCH 157	MOZART schert sich nicht um die Ghettoisierung	11
30.IX. 1790- 1791	Rauhensteingasse Nr. 970; Kleines Kaiserhaus	FISCHER/BESCH 157 <a href="http://www.wienmozart.de/allgemein/wohnung-nr-12-die-letzten-jahre">http://www.wienmozart.de/allgemein/wohnung-nr-12-die-letzten-jahre</a>		12

### C.b. Zusammensetzung eines Fragments

**69** Um zu verstehen, worin die Problematik der *c-moll-Messe* liegt, muss man zunächst wissen: Es gibt mehrere glaubhafte Quellen des Werkes, die aber nicht miteinander übereinstimmen. Nach MOZARTS Tod gerieten MOZARTS Autograph und anderweitig notierte Stimmen der *c-moll-Messe* auseinander und gingen teilweise verloren.

<sup>64</sup> Näheres dazu vgl. Rz. 111 hiernach. - Vgl. nur MOZARTS Brief an seinen Vater vom 21. Mai 1783, der zugleich MOZARTS Emanzipation aus klerikalem Denken hin zu Judentum und Freimaurertum zeigt, ferner MOZARTS Briefe an seinen Vater vom 23. Januar 1783, vom 12. April 1783, vom 7. Juni 1783 und vom 18. Juni 1783, alle bei REICH 44-46 (betr. Kirchenmusik), 296f (Wohnung), 300 (Kirchenmusik), 302f (WETZLAR als Ratgeber MOZARTS gegen COLLOREDO!), 303f (Patenschaft), 304-306, abrufbar auch unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5000/134> (betr. Name und Patenschaft); siehe die Zitate daraus unter Fnn. 80f und 84 hiernach!

<sup>65</sup> Vgl. FISCHER/BESCH 157.

**70** In der Deutschen Staatsbibliothek Berlin liegt ein *Autograph* MOZARTS. Es ist auf dem Wiener Standardformatpapier jener Zeit notiert, welches pro Seite zwölf Notensysteme umfasst. Die grosse Besetzung der Messe (Soli: Sopran I und II, Tenor und Bass; Chor: Sopran, Alt, Tenor, Bass, fünfstimmig – mit verdoppeltem Sopran – in Credo und Gratias und mit Doppelchor in Qui tollis und Sanctus; Orchester: Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher und Basso continuo) erlaubte es nicht, auf diesem Papier alle Stimmen in die Partitur zu schreiben. Für die Chorsätze mit vollem Orchester behalf sich MOZART daher mit Zusatzpartituren. Das Autograph umfasst mit Ausnahme der in Zusatzpartituren ausgegliederten Instrumente die Sätze *Kyrie* und *Gloria* vollständig; das *Credo* hingegen ist im Autograph in doppelter Hinsicht unvollständig: Einerseits enthält es lediglich zwei komponierte Sätze (*Credo in unum Deum* und *Et incarnatus est*). Den gesamten Rest des *Credos* (vom *Crucifixus est* bis einschliesslich das *Et vitam venturi saeculi*) übersprang MOZART und liess ihn schliesslich unkomponiert. Eine Erklärung glaubt, dass MOZART diese restlichen Teile vielleicht deshalb nicht komponiert haben könnte, weil in der Kirche St. Peter in Salzburg (vgl. Rz. 103 hiernach), wo die Messe uraufgeführt wurde, das Credo an bestimmten Sonntagen gar nicht gesungen worden sein soll (vgl. dazu Rzz. 100-102 hiernach).

**71** Dies schiene zu erklären, dass MOZART das *Sanctus-Hosanna* und das *Benedictus* noch komponierte. Freilich sind diese beiden Sätze nicht vollständig instrumentiert; die Hauptpartitur des *Sanctus* und des *Hosanna* und die gesamte Partitur des *Benedictus* gingen nämlich verloren und wurden bisher nicht wieder aufgefunden. Vom *Sanctus* umfasst MOZARTS Handschrift einzig die Stimmen der Bläser und der Pauken, derweil die Streicher und die Gesangsstimmen fehlen.

**72** Aus dem originalen Salzburger Aufführungsmaterial – geschrieben auf Salzburger Notenpapier mit zehn Notensystemen – finden sich in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg die zusätzlichen Notenblätter (drei Posaunenstimmen und die Orgelstimme) von *Gloria* und *Sanctus-Hosanna* (diese Zusatzbläser enthalten auch alle Holzbläserstimmen); doch fehlt dabei das *Credo* vollständig. Im Gegenzug sind diese Stimmen auch für das *Sanctus* und das *Benedictus* der Messe vorhanden. Dieses Material gelangte von Salzburg zunächst ins Augustinerchorherrenstift Augsburg. Diese Stimmen lassen erschliessen, dass MOZARTS Autograph auf dem Wiener Standardpapier im *Sanctus* und *Hosanna* den achtstimmigen Chor und die Streicherstimmen umfasste.

**73** 1827 wurde nach MOZARTS Autograph im Verlagshaus ANDRÉ als Druckvorlage eine Partiturnkopie angefertigt, die heute im André-Archiv in Offenbach verwahrt wird. In dieser Kopie fehlen *Sanctus* und *Benedictus*.

**74** Eine weitere Partiturnkopie muss vom Chordirektor am Stift Heilig Kreuz in Augsburg, Pater MATTHÄUS FISCHER (1763-1840) bereits vor 1808 angefertigt worden sein, da FISCHER das *Laudamus te* aus dem *Gloria* 1808 aufführte; diese Partiturnkopie enthält kein *Credo*, wohl aber das *Sanctus* und das *Benedictus*; sie verbürgt trotz des Verlusts des entsprechenden Teils der Originalpartitur MOZARTS Autorschaft beim *Benedictus*.

**75** Der Erstdruck der *c-moll-Messe* erschien samt einem Vorbericht von JOHANN ANTON ANDRÉ 1840 beim Verlag ANDRÉ in Offenbach (Verlagsnummer 6318).

**76** In dem 1783 in Salzburg begonnenen und nach der Abreise nach Wien fortgeführten, aber schliesslich doch unvollendet gebliebenen Manuscript MOZARTS zur Oper *L'Oca del Cairo* KV 422 finden sich schliesslich zwei Skizzen zum Schluss des *Agnus Dei: Dona nobis pacem*.

**77** Infolgedessen gibt es Anhaltspunkte dafür, in welcher Weise MOZART sich die *c-moll-Messe* KV 427 vollständig gedacht haben könnte. Diese Anhaltspunkte wurden von

verschiedenen Musikforschern im Laufe der Zeit zu unterschiedlichen Vervollständigungen nutzbar gemacht, die allesamt ihre Vorteile haben, aber auch Hypothese bleiben müssen. Denn ebenso sehr stellt sich die Frage, ob sich hinter dem fragmentarischen Charakter der Messe nicht selber eine *Absicht* MOZARTS (vgl. Rz. 96 und 106-112 hiernach) verbergen könnte. Neben anderen haben folgende Musikforscher Ergänzungen der *c-moll-Messe* versucht, deren Absichten erheblich divergierten:

**78** Der Wiener Kapellmeister JOSEPH DRECHSLER erstellte 1847 für eine Aufführung im Stefansdom zu Wien eine Fassung, deren Material verschollen ist.

**79** Der Dresdener Dirigent ALOIS SCHMITT instrumentierte das *Credo* von MOZARTS *c-moll-Messe* 1901 zu Ende, ergänzte die fehlenden Teile des Satzes mit anderen kirchenmusikalischen Werken MOZARTS, konstruierte ein *Agnus Dei* aus MOZARTS Musik zum *Kyrie* und ergänzte das *Sanctus* zu einer doppelchörigen Version, so dass der Verlag Breitkopf und Härtel das Werk drucken, publizieren und damit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen konnte.

**80** HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON (1926-2009) beschränkte seine Vervollständigung 1956 auf eine vorsichtige Instrumentierung und ein doppelchöriges *Sanctus* und die Erstellung einer Doppelfuge im *Hosanna in excelsis*.

**81** In den vergangenen drei Jahrzehnten schufen verschiedene Komponisten und Musikwissenschaftler gleich mehrere Fassungen, so 1985 Prof. HELMUT EDER (Salzburg), 1989 FRANZ BEYER, 1990 RICHARD MAUNDER, 2001 BENJAMIN GUNNAR COHRS, 2002 THOMAS SCHMÖGNER/GOTTFRIED LEHRER und 2004 PHILIP WILBY.

**82** In jüngster Zeit haben auch Musikwissenschaftler einlässlich begründete Ergänzungen von MOZARTS *c-moll-Messe* KV 427 vorgelegt: 2005 ROBERT D. LEVIN und 2006 TON KOOPMAN. Die Begründung ist von Interesse. Es stellen sich nämlich folgende Fragen:

**83** Beabsichtigte MOZART in den überlieferten beiden Sätzen des *Credo* weitere Instrumente, die in den unvollendeten Entwürfen nicht notiert sind?

**84** In wie viele Sätze gedachte MOZART die fehlenden Teile des *Credos* zu unterteilen?

**85** Hat MOZART für diese Sätze und für das *Agnus Dei* irgendwelche Skizzen erstellt?

**86** FISCHERS Partitur (Rz. 74 hiervor) enthält mit Ausnahme einer einzigen, auf zwei Sopranstimmen aufgeteilten Passage im *Sanctus*, lediglich einen vierstimmigen Chor. *Sanctus* und *Hosanna* müssen aber ursprünglich für Doppelchor gesetzt gewesen sein (vgl. Rz. 72 hiervor). Ist diese Reduktion FISCHERS Werk, oder geschah sie bereits in Salzburg unter MOZARTS Auspizien? Wurden bei dieser Reduktion ganze Stimmen weggelassen, die zu rekonstruieren sind, oder sind alle Noten vorhanden und lediglich anders auf die Stimmen verteilt?

**87** ROBERT D. LEVIN begründet seinen Rekonstruktionsversuch durch folgende Antworten auf diese Fragen:

**88** MOZART pflegt den Beginn des *Credos* (*Credo in unum Deum*) regelmässig für dieselbe Instrumentalbesetzung wie das *Kyrie* und das *Gloria* zu komponieren. Dort sind Trompeten und Pauken enthalten. MOZARTS Partiturskizze enthält indessen einzig Oboen, Fagotte, Hörner, Streicher und fünfstimmigen Chor. Damit ist das Wiener Standardnotenpapier (vgl. Rz. 70 hiervor) gefüllt. Hätte MOZART den Satz vollendet, hätte er auch hier Zusatzpartituren schreiben müssen. Das Autograph (vgl. Rz. 70 hiervor) des

letzten komponierten *Credo*-Teils (*Et incarnatus est*) weist zwischen Fagott und Solo-Sopran zwei leere Notensysteme auf. Diese Notationsweise findet man aber auch in MOZARTS Zauberflöte KV 620 in Paminas Arie *Ach, ich fühl es* bei exakt gleicher Instrumentation wie dem *Et incarnatus est*. Tonart, Taktart und Instrumentation sind auch bereits identisch in der Sopranarie *Deh vieni, non tardi* aus dem 4. Akt der Oper *Le nozze di Figaro* KV 492. Auch dort fehlen die Hörner. Dies alles spricht gegen frühere Rekonstruktionsversuche, welche dem *Credo* zwei Hornstimmen beifügen wollten.

**89** In den meisten MOZART-Messen sind die langen Texte von *Gloria* und *Credo* je als ganze Sätze komponiert. Nur sind beinahe alle Messen MOZARTS aus der Salzburger Zeit *Missae breves*, d.h. sogenannte *Kurzmessen* (dazu vgl. Rz. 22 mit Fn. 29 hiervor). Davon gibt es freilich zwei Ausnahmen: Die sogenannte *Dominicus-Messe* KV 66 und die sogenannte *Waisenhaus-Messe* KV 139 wurden als *Missae solemnes*, als *feierliche Grossmessen* komponiert. In diesen Messen unterteilte MOZART *Gloria* und *Credo* je in mehrere Einzelsätze. Interessanter Weise entsprechen diese Einzelsätze ausnahmslos den komponierten Teilsätzen in MOZARTS *c-moll-Messe* KV 427. Dies ist zwar kein unumstösslicher Beweis, aber doch ein starkes *Indiz* dafür, dass MOZART auch für die fragmentarische *c-moll-Messe* eine Unterteilung des *Credos* in *fünf* Sätze geplant haben dürfte. Fehlend wären dann die *Credo*-Sätze zu

- a. *Crucifixus est sub Pontio Pilato*,
- b. *Et resurrexit tertia die*,
- c. *Et in Spiritum Sanctum*,
- d. *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* und
- e. *Et vitam venturi saeculi*.

**90** Weil darin Teile des Messtextes notiert sind, wurden MOZARTS Skizzen zum *Agnus Dei*-Schlussteil *Dona nobis pacem* (vgl. Rz. 76 hiervor) im Manuscript zum Opernfragment *L'Oca del Cairo* der *c-moll-Messe* zugeordnet. Dies ist eine mögliche Hypothese, die es nahe legt, weiter nach anderen MOZART-Skizzen zu suchen, welche (noch) keinen Messtext enthalten. LEVIN hat alle diese Entwürfe aus den Jahren 1781 bis 1785 studiert und dabei mehrere handschriftliche Skizzen MOZARTS aus dem Jahre 1783 – also dem Jahr der Uraufführung des Messefragments – gefunden, die in einem Zusammenhang mit der *c-moll-Messe* KV 427 stehen dürften. In diesem Jahr hat sich MOZART an Chorwerken neben der *c-moll-Messe* einzig mit dem Opernfragment *L'Oca del Cairo* KV 422 befasst. Als Fremdkörper im Notenmaterial zu dieser Oper findet sich neben den Skizzen zum *Dona nobis pacem* auch eine achtstimmige Doppelfuge in d-moll, deren erstes Thema sehr wohl zum Text des *Crucifixus est sub Pontio Pilato* passt; zudem setzt die parallele Moll-Tonart (d-moll) für den Passionsteil des *Credos* jene des *Incarnatus est* (F-Dur) überzeugend fort.

**91** Den Doppelchor im *Qui tollis peccata mundi* muss MOZART handschriftlich in den Instrumentalstimmen verdoppelt haben. Dies lässt sich aus der Partitur Pater FISCHERS (Rz. 74 hiervor) schliessen. Dies lässt die Annahme unwahrscheinlich erscheinen, MOZART habe den Doppelchor im *Sanctus* und *Benedictus* durch einen bloss vierstimmigen Chor ersetzt. Ein detaillierter Vergleich insbesondere der *Hosanna*-Fuge hat LEVIN zum Schluss geführt, dass FISCHERS Partitur eine sekundäre Vereinfachung gewesen sein muss: Diese Fuge enthält ein Thema zumeist in Achteln und ein Gegenthema in Sechzehnteln. Weil anfangs der Fuge die Posaunen das Thema mitspielen, muss dieses dem ersten Chor zugewiesen gewesen sein, derweil der zweite Chor das Gegenthema zu singen hatte.

**92** Zur Vervollständigung der *c-moll-Messe* bietet sich schliesslich MOZARTS Umwidmung ihres *Kyrie* und ihres *Gloria* zu einer Auftragskomposition der Wiener Tonkünstler-Societät 1785 an: Er sollte für eines ihrer Wohltätigkeitskonzerte einen Psalm vertonen. Er unterlegte den beiden Messesätzen einen italienischen Text über den reumütigen David und schuf so die Kantate *Davidde penitente* KV 469 (vgl. auch Rzz. 109-

111 hiernach). Das fragmentarische *Credo* der *c-moll-Messe* verwendete er dafür nicht. Aber zwischen die umgewidmeten *Gloria*-Teile der Messe fügte er zwei neue Arien ein:

*c-moll-Messe und Kantate Davidde penitente. Ergänzenbarkeit*

Tabelle g

Gloriateil der c-moll-Messe KV 427	Neue Arie in der Kantate Davidde penitente KV 469
Domine Deus	
	Tenor-Arie: <i>A te, fra tanti affranni</i>
Qui tollis peccata mundi	
	Sopran-Arie: <i>Fra l'oscure ombre funeste</i>
Quoniam tu solus sanctus	
	Kadenz für die drei Gesangssolisten: <i>Tutte le mie speranze</i>
Cum Sancto Spiritu-Fuge	

**93** Natürlich waren die beiden *neuen* Arien weder für das *Credo* noch für das *Agnus Dei* der Messe bestimmt; aber MOZART hatte keine Bedenken, diese Arien in die Musik der ursprünglichen Messe zu integrieren und ihr einen andern, italienischen Text zu unterlegen. Weil MOZART in seinen früheren feierlichen Grossmessen KV 66 und KV 139 (vgl. Rz. 89 hiervor) einen einzigen Teilsatz des *Credos* (*Et in Spiritum Sanctum*) in Form einer Arie vertonte, entnimmt LEVIN die Tenorarie der Kantate *Davidde penitente* KV 469 und textiert sie gewissermassen vom italienischen ins lateinische „zurück“.

**94** Weil das *Agnus Dei* auch bei MOZART in aller Regel ein Solosatz ist, ist eine zweite Arie vonnöten. Die Sopranarie aus *Davidde penitente* mit ihrer langsamen c-moll-Einleitung im 3/8-Takt und dem Allegro-Hauptteil in C-Dur passt zum Messtext.

**95** Diesen Rekonstruktionsversuch LEVINS kritisiert jedoch COHNS in mehrfacher Hinsicht: einerseits als übertrieben und wenig überzeugend und – vernichtender noch – als *Plagiat*, weil LEVIN als eigene Erstleistung ausbebe, was zuvor bereits KONRAD bescheidener und korrekter dargelegt hatte und was in Wirklichkeit nicht MOZARTS Skizzen zum Opernfragment *L'Oca del Cairo* KV 422, sondern MOZARTS bereits in der von KONRAD herausgegebenen neuen Mozart-Gesamtausgabe publizierte Skizzen (NMA X/30/3, Skizzen, Skizze 1783a, Blatt 2v, 12 Takte, Skizze 1783k, Blatt 47r, 22 Takte, sowie damit zusammenhängend Blatt 47v als ‚KV6 417b, 6‘ bezeichnet, 13 Takte, und schliesslich Skizze 1783b, Blatt 55v) sind, die Arbeitspapiere zu mehreren Werken darstellten.

**96** So gut im Einzelnen all die Rekonstruktionsversuche begründet worden sein mögen: Zuvor wäre eine radikalere Frage zu stellen: Könnte es nicht auch sein, dass MOZART die Messe nicht „vergessen“ hat, sondern dass er sie gar nicht mehr zu Ende komponieren *wollte*? Sollte dies zutreffen: Lassen sich dann Rekonstruktionsversuche und ihre Aufführung rechtfertigen, oder wären sie diesfalls nicht gerade eine Verballhornung des Meisterwerkes? Auf diese Frage ist später noch näher einzugehen (vgl. Rzz. 106-112 hiernach).

**97** Uraufgeführt wurde die *c-moll-Messe* unter MOZARTS Leitung wohl am Samstag, dem 25. Oktober 1783, oder aber am Sonntag, dem 26. Oktober 1783 in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg; dieses Stift, zu dem Vater LEOPOLD MOZART gute Beziehungen hatte<sup>66</sup>, unterstand *nicht* Fürstbischof COLLOREDO, MOZARTS ehemaligem Dienstherrn. CONSTANZE MOZART-WEBER scheint bei dieser Uraufführung eine der beiden Solosopranpartien gesungen zu haben. Erschliessen lässt sich dies alles anhand folgender Fakten:

**98** CONSTANZE und WOLFGANG AMADEUS MOZART-WEBER besuchten Vater LEOPOLD MOZART und Schwester MARIA ANNA MOZART (NANNERL) in Salzburg vom 29. Juli bis zum 27. Oktober 1783. Dass die Messe während dieses Aufenthalts stattgefunden haben muss,

<sup>66</sup> Vor dem *Veni Sancte Spiritus* KV 47 hatte WOLFGANG AMADEUS MOZART noch auf der grossen Europareise für die Priesterweihe und den Eintritt CAJETAN HAGENAUERS, des Sohnes des Landherrn der Familie MOZART, ins Benediktinerkloster St. Peter bereits die *Dominicus*-Messe C-Dur KV 66 komponiert.

belegt ein lediglich zum Teil erhaltener Stimmensatz – *Credo* und *Agnus Dei* fehlen in dieser Abschrift völlig – von der Hand eines Salzburger Kopisten mit handschriftlichen Korrekturen MOZARTS.

**99** Für nicht entscheidungsreif hält die Wissenschaft daher bei der heutigen Aktenlage die Frage, ob MOZART diese fehlenden Sätze durch Kompositionen aus einer seiner früheren Messen ausfüllte, oder ob das *Credo* vielleicht völlig weggelassen wurde:

**100** In der Kirche der Uraufführung galten für das Namensgedenfest des Heiligen AMANDUS (Mitte 4. Jh. n.Chr.), des ersten Bischofs von Strassburg<sup>67</sup>, spezielle Bräuche. Dieses Namensfest war auf den 26. Oktober festgelegt. 1783 war dies jedoch ein Sonntag, und an einem Sonntag durfte das *Credo* in der Messe nicht entfallen.

**101** NANNERL MOZART freilich schreibt, die Aufführung habe am 25. Oktober 1783 stattgefunden; dies wäre ein Samstag gewesen. Dies war freilich nicht das Namensfest des heiligen AMANDUS.

**102** Aus diesen Gründen halte ich die Hypothese eines ersatzlosen Wegfalls jeglichen *Credos* in der Uraufführung der *c-moll-Messe* für schwach begründet. Dies zwingt freilich dazu, nach *anderen* Gründen für den fragmentarischen Charakter der Messe zu suchen (vgl. Rzz. 109-112 hiernach); die bisher geltend gemachten anderen Gründe (Rzz. 106-108 hiernach) scheinen mir aufgrund eigener historischer Beobachtungen, die noch nirgends analysiert worden zu sein scheinen, ergänzungsbedürftig.

**103** Am Benediktinerstift St. Peter war Kirchenmusik nicht eben sehr hoch dotiert: Die nur je circa zehn Singstimmen und Instrumentalisten bedurften der Verstärkung durch die „gesamte Hofmusik“ (so NANNERL MOZART), d.h. wohl verschiedener Freunde MOZARTS. Die „Stadtturner“ (d.h. die Stadtpfeifer) dürften dabei wohl die Posaunisten und die Fagottisten gestellt haben.

**104** Dafür, dass die Messe in Salzburg uraufgeführt und auch dafür konzipiert gewesen sein dürfte, spricht auch der Umstand, dass das Autograph *keine Klarinetten* vorgesehen hat, die MOZART doch so sehr liebte. In den Salzburger Orchesterformationen fehlten nämlich Klarinetten.<sup>68</sup>

**105** Es bestehen also gute Gründe dafür anzunehmen, dass MOZART mit dem in seinem Brief an den Vater vom 4. Januar 1783 erwähnten „Versprechen“ die *c-moll-Messe* gemeint haben dürfte, als er er erwähnte, er habe: „in seinem Herzen versprochen, wenn er sie als seine Frau nach Salzburg brächte, dort eine neukomponierte Messe zur Aufführung zu bringen.“

---

<sup>67</sup> Zweifelhaft scheinen mir diesbezüglich HOLL, X und die wohl hierauf gestützte Konzerteinleitung des Kantatenchors Bern und des Bach Collegiums Bern zu den Konzerten vom 13./14. Mai 2006, S. 7 betr. die *c-moll-Messe* MOZARTS, welche von AMANDUS, dem zeitweiligen Bischof von Maastricht (6./7. Jh. n. Chr.) sprechen, dessen Namensfest aber nicht am 26. Oktober begangen wird. Aus diesem Grund konnte jene Konzerteinleitung die Hypothese auch gar nicht kritisch würdigen. Vgl. dazu SCHAUBER/SCHINDLER 575. Die katholische Kirche verehrt vier Bischöfe dieses Namens als Heilige, nämlich AMANDUS VON MAASTRICHT (+ 679, Namensfest einzig lokal in St-Amand am 26. Oktober, sonst überall am 6. Februar; vgl. LAMPEN 416f), AMANDUS VON BORDEAUX (+ 432, Namensfest: 18. Juni; vgl. FRUTAZ 417), AMANDUS VON WORMS (um 630, Namensfest früher am 26. Oktober, seit 1716 aber am 2. Oktober, vgl. SCHMITT 417) und AMANDUS VON STRASSBURG (um 345, Namensfest am 26. Oktober; vgl. BURG 417).

<sup>68</sup> BEAUJEAN, 4.

*Aufbau des c-moll-Messe-Fragments*

Tabelle h

Messeteil	Teilsatz	Tempobezeichnung	Mitwirkend
Kyrie	Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison	Andante moderato	Chor + Sopran-Solo
Gloria	Et in terra pax hominibus	Allegro vivace	Chor
	Laudamus te	Allegro aperto	Sopran-Soloarie
	Gratias agimus tibi	Adagio	Chor
	Domine Deus	Allegro moderato	Duett beider Soprane
	Qui tollis	Largo	Doppelchor
	Quoniam tu solus sanctus	Allegro	Soloterzett Soprane/Tenor
	Jesu Christe	Adagio	Chor
Credo	Cum Sancto Spiritu	Alla breve	Chor
	Credo in unum Deum	Allegro maestoso	Chor
Sanctus	Et incarnatus est	Andante	Sopran-Soloarie
	Sanctus	Largo - Allegro comodo	Doppelchor
Benedictus	Benedictus	Allegro comodo	Soloquartett + Doppelchor

**C.c. MOZARTS c-moll-Messe als Fragment: Absicht?**

**C.c.1 Die gängigen Theorien**

**106** WOLFF<sup>69</sup> und GECK<sup>70</sup> vermuten, dass Kaiser JOSEPHS II. kirchenmusikalische Anordnungen die Fertigstellung einer grossen und festlichen *Missa solemnis* sowohl von der Dauer als auch von der Instrumentierung her völlig unattraktiv gemacht hätten, weil MOZART gar nicht mehr auf eine Aufführung habe hoffen können. In diesem Zusammenhang hat KONRAD<sup>71</sup> darauf aufmerksam gemacht, dass auch Bruderschaften wie die *Musicalische Congregation* zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Schutzheiligen der Musik, die sich aus Musikern der Hofkapelle, Wiener Künstlern und den Musik-Freunden und -Förderern aus den Reihen des Wiener Adels zusammensetzte, von den JOSEPHINISCHEN Kirchenmusikanordnungen betroffen waren, so dass MOZART, sollte er denn die *c-moll-Messe* für deren Festivitäten in Angriff genommen haben, auch aus diesem Grund das Interesse an ihrer Fertigstellung verloren haben könnte.

**107** BEAUJEAN<sup>72</sup> hält es (in Frageform) für möglich, dass die Messe Fragment geblieben ist, weil MOZART ihrer stilistischen Uneinheitlichkeit gewahr geworden wäre. Dies scheint mir wenig wahrscheinlich: MOZART hat seine *c-moll-Messe* selber offensichtlich sehr geschätzt, wie nicht nur die Parodierung zur Kantate *Davidde penitente* KV 469, sondern noch stärker deren Konzertankündigung (vgl. Rz. 110 in fine hiernach) zeigen.

**108** Ein dritter Grund wird zuweilen darin gesucht, dass CONSTANZE und WOLFGANG AMADEUS MOZART am 18. August 1783 in Salzburg vom Hinschied ihres erst am 17. Juli 1783 in Wien geborenen ersten Sohnes RAYMUND LEOPOLD vernahmen, den sie während ihrer Salzburger ehelichen Antrittsreise zu Vater LEOPOLD und Schwester NANNERL MOZART (29. Juli bis 27. Oktober 1783) in Wien der Amme zur Pflege zurück gelassen hatten. Dies mag die gesamte Sippe MOZART niedergeschlagen haben.

**C.c.2 Eine neue Hypothese als Ergänzung**

**109** Falls es zutrifft, dass MOZART an der c-moll-Messe erst ab Herbst 1782 gearbeitet hat (gesicherte Erkenntnisse dazu scheinen mir heute nicht verfügbar zu sein), scheidet zwar die zusätzliche Hypothese aus, MOZART könnte die Messe vor oder während des Papstbesuches von PIUS VI. in Wien vom Februar/März 1782 [vgl. Rz. 111 hiernach])

<sup>69</sup> WOLFF 90.

<sup>70</sup> GECK 405.

<sup>71</sup> KONRAD 119.

<sup>72</sup> BEAUJEAN, 4.

begonnen haben in der Hoffnung, den von Fürsterzbischof COLLOREDO verabscheuten feierlichen neapolitanischen Stil für Messen bei einer Aufführung vom Papst absegnen zu lassen.

**110** Dann aber bleibt als Ausgangspunkt meiner eigenen neuen Hypothese folgendes Faktum: MOZART hat das *Kyrie* und das *Gloria* seiner *c-moll-Messe* 1785 als Auftragskomposition der Wiener Tonkünstler-Societät 1785 für eines ihrer Wohltätigkeitskonzerte zur Kantate *Davidde penitente* KV 469 umgewidmet. Eigentlich hätte er einen Psalm vertonen sollen. Stattdessen unterlegte er den beiden Messesätzen einen italienischen Text über den reumütigen David. Interessant ist freilich eine kleine Analyse der Vorgeschichte sowie die Ankündigung des Konzerts, die EDUARD HANSLICK in seiner Habilitationsschrift dokumentiert hat: JOSEPH HAYDN hatte für die 1772 gegründete Tonkünstler-Societät 1775 das Oratorium *Il ritorno di Tobia* komponiert und uraufgeführt; 1784 führte er es „ganz neu bearbeitet“ erneut als Wohltätigkeitskonzert für die Tonkünstler-Societät auf.<sup>73</sup> Die jährlich zwei Wohltätigkeitskonzerte der Tonkünstler-Societät brachten zumeist Oratorien oder Kantaten zur Aufführung, und beinahe alle andern Werke ausser HÄNDELS Oratorien und HAYDNS *Il ritorno di Tobia* waren herzlich unbedeutend und sind längst vergessen. Eines davon war 1775 ein Oratorium „ *Davide il penitente*“ von FERDINANDO GASPARO BERTONI (1725-1813), Direktor des Konservatoriums San Lazaro in Venedig.<sup>74</sup> Ein Jahr nach der erneuten Aufführung von HAYDNS Oratorium *Il Ritorno di Tobia* nun war MOZART an der Reihe. Angekündigt wurde seine Kantate als „*Il Davide penitente, eine ganz neue, dieser Zeit angemessene Cantate von Herrn W. A. MOZART, dazu Sinfonie von HAYDN, Violinconcert von MARCHAUD, Chöre von GASSMANN und SACHINI, Oboenkonzert des LEBRUN*“.<sup>75</sup> Der italienische Text dürfte vom neapolitanischen Opernkomponisten SAVERIO MATTEI (1714-1774) stammen. Man mag der Konzertankündigung also eine Spitze gegen die banale Vertonung des Stoffes ein Jahrzehnt zuvor entnehmen<sup>76</sup>, aber ebenso sehr MOZARTS eigene Wertschätzung seiner Komposition aus dem Torso der *c-moll-Messe*. Nicht an der Musik, sondern am *liturgischen Text* lag es also, dass MOZART die Messe liegen liess.

**111** MOZART hat das Interesse an *christlicher* Theologie verloren: Der Messtext ist ihm bedeutungslos geworden, anders als eine Umschreibung der Reue eines der grossen alttestamentlichen Darsteller. Klerikerfürst COLLOREDO wirkt nach.<sup>77</sup> Die Nachricht von der ausserehelichen Schwangerschaft seines „Bäsele“ MARIA ANNA THEKLA MOZART (Vater: ein Geistlicher – der Domkanonikus THEODOR FRANZ DE PAULA MARIA Freiherr von REIBELD) 1783 mag noch zusätzlich nachgeholfen haben. Weshalb aber erscheint MOZART ein alttestamentlicher Stoff „dieser Zeit angemessen“, der Vertonung wert? Das Toleranzpatent Kaiser JOSEPHS II. erlaubte seit Ende März 1782 erstmals auch den *Juden* wirtschaftliche Emanzipation<sup>78</sup> und den Erwerb von Grundeigentum.<sup>79</sup> Nicht zufällig reiste der Papst im

<sup>73</sup> HANSLICK, 33.

<sup>74</sup> HANSLICK, 31; KOLLPACHER 725-728.

<sup>75</sup> HANSLICK, 33. Vgl. auch Rzz. 92-94 mit Tabelle g hiavor. HAYDN und MOZART figurieren also auf dieser Konzertannonce gemeinsam. Es ist kaum Zufall, dass sie sich bei der Tonkünstler-Societät ebenso wie bei den Freimaurerlogen praktisch gleichzeitig engagieren. Von den übrigen Komponisten dieses Konzerts ist heute nurmehr FRANZ DANZIS Schwager, der Mannheimer Oboenvirtuose LUDWIG AUGUST LEBRUN (1752-1790) mit seinen entzückenden sechs Oboenkonzerten bekannt.

<sup>76</sup> Zu MOZARTS Ausfälligkeiten vgl. nur Rz. 40 mit Fn. 57 hiavor. MOZART war BERTONI nachweislich bereits auf seiner Italienreise 1771 begegnet; zwei Briefen LEOPOLD MOZARTS vom 29. April und vom 11. Juni 1778 zufolge hat damals Fürsterzbischof COLLOREDO vergeblich versucht, BERTONI als Kapellmeister nach Salzburg zu verpflichten. Vgl. KOLLPACHER 726.

<sup>77</sup> Vgl. Rzz. 16-20 sowie Rz. 22 Fn. 29 hiavor.

<sup>78</sup> Vgl. Hofreskript vom 13. Weinmonat 1781, Marginale: „Die Akatholiken können zum Häuser- und Güterkaufe, zum Bürger- und Meisterrechte, zu akademischen Würden und Zivilbedienstungen künftig dispensando zugelassen werden“. Ferner Hofdekret vom 31. März 1782: „Diese allerhöchste Entschliessung hat auch Bezug auf die Judenkinder; denn gleichwie ein akatholisches Kind von seinen Aeltern nicht genommen, und in dem katholischen Glauben erzogen werden kann, so darf auch kein Judenkind getauft werden, bis man nicht versichert ist, dass es die hinlängliche Erkenntniss, und entweder einen übernatürlichen, oder einen aus Überzeugung erfolgten Antrieb zur Taufe habe, wozu weder Furcht noch Anlockung, noch was immer für eine Leidenschaft die Ursache gegeben haben. Und diess ist jedesmal gründlich zu untersuchen, weil es der Religion

Februar/März 1782 (zum erstenmal seit Jahrhunderten!) von Rom nach Wien, um Kaiser JOSEPH II. von seinen aufklärerischen Toleranzpatenten abzubringen, vorerst freilich erfolglos<sup>80</sup>: Das frisch vermählte Ehepaar MOZART-WEBER „mietete“ sich im Dezember 1782 aufgrund der Umstände prekaristisch *zinsfrei* bei RAYMUND Baron VON WETZLAR VON PLANKENSTERN (1752-1810), einem reichen Juden<sup>81</sup> ein, wurde aber nur drei Monate nach dem Einzug gebeten wieder auszuziehen, da der Baron wohl Platz für eine „Dame“<sup>82</sup> benötigte. Umzug und Miete für die neue Wohnung, laut MOZART „eine schlechte logi“<sup>83</sup> auf dem Kohlmarkt, bezahlte Baron WETZLAR. Was Wunder, freundete MOZART sich mit ihm an<sup>84</sup>, liess sich gegen Fürsterzbischof COLLOREDO i.S. Risiken einer Salzburgreise von ihm beraten<sup>85</sup> und kürte Baron WETZLAR (man stelle sich das in der damaligen Zeit direkt nach

---

an guten Christen, nicht aber nur an Getauften gelegen ist.“ Dieses Hofdekret erging eine Woche, nachdem Papst PIUS VI. Wien nach seinem erfolglosen Versuch verlassen hatte, die Toleranzpolitik Kaiser JOSEPHS II noch abzuwenden.

<sup>79</sup> Demgegenüber galt im Kirchenstaat unvermindert das Verbot von Grundeigentum für Juden, welches Papst PAUL IV. mit einer seiner ersten Bullen *Cum nimis absurdum* vom 12. Juli 1555 erlassen hatte; dazu vgl. MATTIOLI, 119-121.

<sup>80</sup> Papst PIUS VI. (1775-1799) verurteilte dann nach der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte durch die französische Assemblée nationale vom 26. August 1789 in seinem Breve *Quod aliquantum* vom 10. März 1791 Menschenrechte, Gedanken-, Rede- und Pressefreiheit mit den Worten: „Kann man etwas Unsinnigeres ausdenken, als eine derartige Gleichheit und Freiheit für alle zu dekretieren.“ Wie stark der Klerus gegen das Toleranzpatent anging, lässt sich heute noch ersehen an einem anonym in Wien 1785 veröffentlichten Buch mit dem Titel *Ist es wahr, dass die k.k. Verordnungen in Ehesachen dem Sakramente entgegen stehen?* unter <http://books.google.ch/books?id=v01HAAAaAAJ&printsec=frontcover&dq=Ist+es+wahr&hl=de&sa=X&ei=WVroUJqoAorCtAb-04CgDg&sqi=2&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=Ist%20es%20wahr&f=false>.

<sup>81</sup> Dazu Rz. 68 Tabelle f hiervor. Brief MOZARTS an seinen Vater vom 22. Januar 1783: „...Ja – da fällt mir eben ein, dass ich Ihnen immer zu schreiben vergessen habe, dass ich seit anderthalb Monaten ein anderes Logis habe – aber auch auf der hohen Brücke, und wenige Häuser entfernt. Wir wohnen also im Kleinen Herbersteinischen Hause Nr. 412, im 3. Stock; bei Herrn von Wetzlar, einem reichen Juden. – Nun, da habe ich ein Zimmer – 1000 Schritt lang und einen breit – und ein Schlafzimmer – und dann ein Vorzimmer – und eine schöne grosse Küche; dann sind noch zwei schöne grosse Zimmer neben unser, welche noch leer stehen; diese benutzte ich also zu diesem Hausball. – Baron Wetzlar und sie waren auch dabei ...“

<sup>82</sup> Brief MOZARTS vom 21. Mai 1783.

<sup>83</sup> Brief MOZARTS vom 21. Mai 1783.

<sup>84</sup> Als „unchristlichste Klasse von Menschen“ bezeichnet MOZART in einem Brief vom 7. Mai 1790 „Wucherer“ und meint damit Geldverleiher. Wie muss ihm gegenüber solchen Christen der Jude WETZLAR vorgekommen sein! Ebenso in diese Richtung weist, dass „in der höchst aufschlussreichen Liste der Subskribenten auf seine Konzerte, die er am 20. März 1784 dem Vater einsendet, (...) die Namen jüdischer Familien reichlich vertreten“ sind: vgl. EINSTEIN 114; vgl. dazu ZWEIG 36f: „Seit mehr als zweihundert Jahren eingesessen in der Kaiserstadt, begegneten die Juden hier einem leichtlebigen, zur Konzilianz geneigten Volke, dem unter dieser scheinbar lockeren Form derselbe tiefe Instinkt für geistige und ästhetische Werte, wie sie ihnen selbst so wichtig waren, innewohnte. Und sie begegneten sogar noch mehr in Wien: sie fanden hier eine persönliche Aufgabe. In dem letzten Jahrhundert hatte die Kunstpflege in Österreich ihre alten traditionellen Hüter und Protektoren verloren: das Kaiserhaus und die Aristokratie. Während im achtzehnten Jahrhundert MARIA THERESIA ihre Töchter von GLUCK in Musik unterweisen liess, JOSEPH II. mit MOZART dessen Opern als Kenner diskutierte, LEOPOLD III: selbst komponierte, hatten die späteren Kaiser FRANZ II. und FERDINAND keinerlei Interessen an künstlerischen Dingen mehr, und unser Kaiser FRANZ JOSEPH, der in seinen achtzig Jahren nie ein Buch ausser dem Armeeschematismus gelesen oder auch nur in die Hand genommen, bezeugte sogar eine ausgesprochene Antipathie gegen Musik. Ebenso hatte der Hochadel seine einstige Protektorstellung aufgegeben; vorbei waren die glorreichen Zeiten, da die ESZTERHÁZYS einen HAYDN beherbergten, die LOBKOWITZ und KINSKYS und WALDSTEINS wetteiferten, in ihren Palästen die Erstaufführung BEETHOVENS zu haben, wo eine Gräfin THUN sich vor dem grossen Dämon auf die Knie warf, er möge den ‚Fidelio‘ nicht von der Oper zurückziehen. Schon WAGNER, BRAHMS und JOHANN STRAUSS oder HUGO WOLF fanden bei ihnen nicht mehr die geringste Stütze; um die philharmonischen Konzerte auf der alten Höhe zu erhalten, den Malern, den Bildhauern eine Existenz zu ermöglichen, musste das Bürgertum in die Bresche springen, und es war der Stolz, der Ehrgeiz gerade des jüdischen Bürgertums, dass sie hier in erster Reihe mittun konnten, den Ruhm der Wiener Kultur im alten Glanz aufrechtzuerhalten. (...)“ MOZARTS Wahrnehmung ist also in den Zusammenhang der kriegsbedingten horrenden *Geldentwertung* (vgl. Rz. 34 hiervor) und der daraus folgenden Implosion des Fürstenmäzenatentums zu stellen.

<sup>85</sup> Brief MOZARTS an seinen Vater vom 21. Mai 1783: „... Herr von Edelbach und Baron Wetzlar aber bestärkten mich wieder darin. Und das ist: ob nicht zu fürchten sei, dass wenn ich nach Salzburg komme, mich der Erzbischof etwa arretieren oder wenigstens – Basta! – Was mich am meisten es fürchten macht, ist, weil ich meine Entlassung nicht habe. – Vielleicht hat man das mit Fleiss getan, um mich hernach zu fangen. – Genug, Sie werden das am besten zu beurteilen wissen. Sind Sie entgegengesetzter Meinung, so kommen wir gewiss ...“

jahrhundertelanger Ghettoisierung der Juden<sup>86</sup> vor!) gar seinem erstgeborenen Sohn RAYMUND LEOPOLD zum Namensgeber und (für eine *katholische* Taufe!) zum *Taufpater*.<sup>87</sup> Man vergegenwärtige sich dazu, dass der neue Papst PIUS VI. erst sieben Jahre zuvor mit seinem *Editto sopra gli Ebrei* zumindest im Kirchenstaat die diskriminierenden Bestimmungen gegen die Juden erneut eingeschärft hatte. Zwei Jahre später wurde MOZART praktisch zeitgleich mit JOSEPH HAYDN ungeachtet automatischer kirchlicher Exkommunikation Freimaurer, und sein Vater tat es ihm bald darauf gleich. Dass MOZART die Messe mitten im *Credo*, exakt ab dem Ende des *Et incarnatus est* abbrach, also das *Sub Pontio Pilato passus et sepultus est*, d.h. die Passion (die katholischen Christen jahrhundertlang die Judenfeindschaft legitimierte<sup>88</sup>) nicht mehr fertig komponierte, könnte zu MOZARTS Entdeckung der Freundschaft mit einem *Juden* passen. Hatte er nun nicht Juden und Aufklärer von einer ganz anderen Seite kennen gelernt, als die römische Kirche sie ihm bis anhin vorgegaukelt hatte?<sup>89</sup> Könnte der fragmentarische Charakter der *c-moll-Messe* am Ende gewissermassen MOZARTS Pendant zu GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS *Nathan der Weise* darstellen?

**112** Zudem war auch Abbate LORENZO DA PONTE ein (getaufter) gebürtiger Jude (ursprünglicher Name: EMMANUELE CONEGLIANO, 1749-1838), und MOZART hatte ihn just bei ... RAYMUND Baron WETZLAR VON PLANKENSTERN kennen gelernt. Alsbald sollte MOZART mit LORENZO DA PONTE seine drei grossen italienischen Opern verfassen.

**113** Es gibt also sehr beachtliche Gründe für eine ausgesprochen zurückhaltende Rekonstruktion wie jene FRANZ BEYERS (vgl. Rz. 81 hiervor): Nur sie rechnet noch damit, dass MOZART hinsichtlich der nicht mehr fertig komponierten Teile seiner *c-moll-Messe* auch

<sup>86</sup> Seit der Reformation waren Päpste wiederholt mit übelsten Pauschalverunglimpfungen der Juden und darauf abgestützten Diskriminierungsmassnahmen hervorgetreten, angefangen bei Papst PAUL IV. (1555-1559) mit der Bulle *Cum nimis absurdum* vom 12. Juli 1555, über Papst PIUS V. (1566-1572) mit der Bulle *Hebraeorum gens sola quondam a Deo dilecta* vom 26. Dezember 1569, den Organisator unseres gregorianischen Kalenders Papst GREGOR XIII. (1572-1585) mit der Bulle *Sancta mater ecclesia* vom 1. September 1584, Papst CLEMENS VIII. (1592-1605) mit seiner Bekräftigung von 1593 der vorerwähnten Bullen gegenüber der judenfreundlichen Bulle seines keineswegs weniger glaubenseifrigen Vorgängers Papst SIXTUS V. (1585-1590) *Christiana pietas* vom 22. Oktober 1586 (Augenmass hätte also bereits damals existiert ...) bis hin zu Papst PIUS VI. (1775-1799) mit seinem erneut diskriminierenden *Editto sopra gli Ebrei* vom 15. Januar 1775. Die antisemitischen Papsterlasse unterstellten Juden der Ghetto- und der Kennzeichnungspflicht, beschränkten die Synagogen, zensurierten jüdische Schriften, limitierten den Juden drastisch die Erwerbsmöglichkeiten, nötigten sie zum Besuch katholischer Zwangspredigten und unterstellten sie rigoros der kirchlichen Gerichtsbarkeit. Gerade das letztgenannte Edikt hatte zu riesigen und empörten Protesten geführt.

<sup>87</sup> Zuerst der Brief MOZARTS an seinen Vater vom 7. Juni 1783: „Da ich nicht glaubte, dass aus dem Spass so geschwind Ernst werden könnte, so verschob ich immer, mich auf die Knie niederzulassen, die Hände zusammen zu halten und Sie, meinen liebsten Vater, recht unterhängig zu Gevatter zu bitten! – Da es nun aber vielleicht noch Zeit ist, so tue ich es halt jetzt. – Unterdessen (in getroster Hoffnung, dass Sie es mir nicht abschlagen werden) habe ich, seit die Hebamme schon den visum repertum eingenommen, schon dafür gesorgt, dass jemand das Kind in Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder feminini sein! Es heisst halt Leopold oder Leopoldine ...“. Dann aber der Brief MOZARTS an seinen Vater vom 18. Juni 1783: „Mon très cher Père! Ich gratuliere, Sie sind Grosspapa!“ Und nach Schilderung der Geburt eines Sohnes vom 17. Juni 1783 weiter: „Nun wegen der Gevatterschaft! Hören Sie, was mir geschehen ist: Ich liess die glückliche Entbindung meiner Frau gleich dem Baron Wetzlar (als meinem wahren guten Freund) benachrichtigen. Er kam gleich darauf selbst – und offerierte sich zum Gevattern. Ich konnte es ihm nicht abschlagen und dachte bei mir, ich kann ihn deswegen doch Leopold nennen. Und als ich das dachte, so sagte er voller Freuden: Ah, nun haben Sie einen Raymundl, und küsste das Kind. – Was war also zu tun? – Ich liess den Buben also Raymund Leopold taufen. ...“

<sup>88</sup> Vgl. nur die von Papst Pius V. 1570 festgelegte und bis 1956 unverändert geäusserte Bitte „pro perfidis Judaeis“, für die „treulosen“, perfiden Juden in der jährlich gefeierten Karfreitagsliturgie. Noch 1928 (!) verwarf das Heilige Officium (die heutige Glaubenskongregation) unter Kardinal RAFAEL MERRY DEL VAL die Bitte der katholischen Vereinigung *Amici Israel* um weniger antisemitische Gebetsformeln in der Karfreitagsliturgie und betrieb die Auflösung dieser Gruppe als „fünfter Kolonne einer jüdischen Weltverschwörung“ (!): FRIEDLÄNDER 210f; WOLF 117-143.

<sup>89</sup> Diese Querverbindung zum Judentum hat sich übrigens auch in einem Spätwerk SCHUBERTS niedergeschlagen: Den Psalm 92 (Lieblich ist's, dem Ew'gen danken) für Bariton-Solo, Quartett (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und gemischten Chor auf den *hebräischen* Text von Psalm 92,1-9 (Tow l<sup>e</sup>hodoth l<sup>e</sup>adonaj = טוב להודות ליהוה) und die spätere Fassung mit der deutschen Übertragung von MOSES MENDELSSOHN D 953 schrieb FRANZ SCHUBERT im Juli 1828 für SALOMON SULZER, den Kantor der Synagoge in Wien.

"qualifiziert geschwiegen" haben könnte, d.h. dass er auch *bewusst* und *gewollt* auf eine Fortsetzung seines Meisterwerkes *verzichtet* haben könnte.

MOZARTS freimaurerische Werke

Tabelle i

Nr.	KV	Entstehung	Inhalt	Gattung	Bemerkungen
1	148	1772	O heiliges Band der Freundschaft. Lobgesang auf die feierliche Johannisloge	Lied	
2	429	1783	Dir, Seele des Weltalls, o Sonne	Kantate	Komponiert kurz nach KV 427
3	468	1785	Die Ihr einem neuen Grade. Lied zur Gesellenreise	Lied	Komponiert kurz nach KV 469; MOZARTS Vater trat 1 Monat später auch der Loge bei!
4	471	1785	Die Maurerfreude: Sehen, wie dem starren Forscherauge	Kantate	Komponiert kurz nach KV 469
5	477	1785	Maurerische Trauermusik		
6	483	1785	Zerfliesset heut, geliebte Brüder	Lied	
7	484	1785	Ihr unsere neuen Leiter	Lied	Komponiert kurz nach KV 469
8	619	1791	Die Ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt	Kantate	Komponiert kurz nach KV 618
9		1791	Mitarbeit an der Gemeinschaftsoper <i>Der Stein des Weisen</i>		
10	620	1791	Die Zauberflöte	Oper	
11	623	1791	Laut verkünde unsre Freude	Kantate	
12	623a	1791	Lasst uns mit geschlungnen Händen	Lied	

**114** BACH und HÄNDEL hatten es MOZART nun angetan. Seit Beginn der Wiener Zeit 1781 studierte er ihre Werke nicht nur leidenschaftlich; er bearbeitete *protestantische* HÄNDEL-Oratorien (ersetzte öfters Oboenstimmen durch die neue und ihm, MOZART, so liebe Klarinette) wie den *Messias* oder *Timotheus* oder *die Gewalt der Musik* (bekannter unter dem Namen *Das Alexanderfest*). MOZARTS Freund HAYDN erlebte, wie der geldgierige Klerus HAYDNS gemiedene und bigotte Gattin finanziell schröpfte. HAYDN wehrte sich finanziell für MOZART. HAYDN rappelte sich erst nach dem Auftrag aus Sevilla für *Die Sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz* Hob. XX wieder zu kirchlichen Werken auf und schrieb nach MOZARTS Tod noch seine *sechs grossen Auftragsmessen*. MOZARTS (und HAYDNS) klerikal-katholisches Weltbild war erschüttert. Keiner der beiden schrieb im Jahrzehnt von 1780 bis 1790 eine Messe zu Ende. In der kirchenmusikalischen Miniatur - vielleicht könnte man provokativ von MOZARTS Antizipation der "minimal music" sprechen - suchte MOZART nicht mehr das Lob der *Ecclesia militans*, sondern äusserste Verknappung der Form - wenn er denn überhaupt einen Auftrag dazu erhielt oder (als finanzieller Schuldner) hatte.

**115** "*Veni Sancte Spiritus*" KV 47 ist gewissermassen der Ausgangspunkt klerikal adaptierter konventioneller jugendlich-MOZARTischer Kirchenmusik für den alten und vom 12jährigen Teenager verehrten Salzburger Fürsterzbischof SCHRATTENBACH, dem dann mit der *c-moll-Messe* die an BACH und HÄNDEL geschärfte, klerikal nicht mehr zu bändigende Meisterschaft des gut doppelt so alten Jungmeisters folgt, der sich von SCHRATTENBACHS weit eher geschäftstüchtigem denn frommem Nachfolger COLLOREDO nicht länger hat demütigen lassen wollen.

**116** In der weder theologisch noch historisch hinterfragenden Salzburger Welt von 1768 mochte der Pfingstgeist noch naiv herabgerufen (*Veni Sancte Spiritus*) worden sein, dessen Verkündigung Petrus nach Apostelgeschichte 2 mit der aufgelegten Lüge verbunden haben soll, die Juden hätten Jesus gekreuzigt. Die Kreuzigung war nachweislich die *römische* Todesstrafe für Nichtrömer; *jüdische* Todesstrafe war ausschliesslich die *Steinigung*

gewesen.<sup>90</sup> Um solche historischen "Details" hat sich der katholische Klerus nicht gekümmert.<sup>91</sup>

## D Die Fronleichnamsmotette *Ave verum corpus* in D-Dur KV 618

117 MOZART komponierte die überwältigende Miniatur fünf Monate vor seinem Tod und zehn Tage vor der Geburt seines zweiten überlebenden Kindes an einem einzigen Tag (17. Juni 1791) für das sechs Tage später zu feiernde Fronleichnamsfest und „schenkte“ sie dem Schulmeister und Kirchenchorleiter ANTON STOLL. Ich vermute, MOZART habe damit STOLL wohl für seine Gastfreundschaft gegenüber der hochschwangeren CONSTANZE während ihres Kuraufenthaltes in Baden bei Wien bezahlt; denn STOLL war nachweislich immer wieder auf der Suche nach neuen Fronleichnamsmotetten für seinen örtlichen Kirchenchor.<sup>92</sup> Man sollte das Werk nicht als Ausdruck MOZARTScher Rückkehr zu kirchlicher Frömmigkeit missdeuten. Thematisch greift MOZART nämlich auf das Fragment seines Adagio für Englischhorn und Streicher in F-Dur KV 580a zurück, welches er 1788 begonnen hatte (notiert hatte er die vollständige Melodie und einzig im ersten Teil die drei Begleitinstrumente). Man wird das Werk daher eher als Zahlungsmittel des horrend verschuldeten (vgl. Rzz. 36-39 hiervoor) und deshalb der Verzweiflung nahen Meisters sehen müssen; der thematische Rückgriff auf die wunderschöne Englischhornmelodie zeigt auf, wie rasch MOZART nun seine Werke schaffen musste, um den stets tieferen Schuldenabgrund, der ihn zur damaligen Zeit noch gar in den Kerker bringen konnte, um Tage hinauszuschieben.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Vgl. zur römischen Kreuzigungsstrafe nur MARCUS TULLIUS CICERO: *Pro Caio Rabirio perduellionis reo* 4 und 5,16 (Nomen ipsum crucis absit non modo a corpore civium Romanorum, sed etiam a cogitatione, oculis, auribus = Was Kreuzigung bedeutet, soll nicht nur dem Leib der Bürger Roms erspart bleiben, sondern bereits ihrer Wahrnehmung, ihren Augen und Ohren), MARCUS TULLIUS CICERO: *In Verrem* 1,5 (CAIUS VERRES wird u.a. der Korruption und der erniedrigender Rechtsbeugung gegen römische Bürger angeklagt: *cives Romani servilem in modum cruciati et necati*) und 5,64,165 (*Adhuc enim testes ex eo genere a me sunt dati, non qui novisse Gavium, sed qui se vidisse dicerent cum is, qui se civem Romanum esse clamaret, in crucem ageretur*), TITUS LIVIUS: *Ab urbe condita* 1,26,10 (*eum sub furca vinctum inter verbera et cruciatus videre potestis*), FLAVIUS JOSEPHUS: *Bellum Judaicum* 2,75 (Οὐαρος δὲ ... τοὺς δὲ αἰτιωτάτους ἀνεσταύρωσεν = VARUS liess die Schuldigen kreuzigen), 5,449 (μαστιγούμενοι δὴ καὶ προβασανιζόμενοι τοῦ θανάτου πᾶσαν αἰκίαν ἀνεσταυροῦντο τοῦ τεύχους ἀντικρῦ), 18,1,1, 20,5,2 und FLAVIUS JOSEPHUS: *Antiquitates* 17,295 (Οὐαρος δὲ κατὰ τὴν χώραν πέμψας τοῦ στρατοῦ μέρος ἐπέζητει τοὺς αἰτίους τῆς ἀποστάσεως. καὶ σημαιομένων τούτων ἐκόλασεν ὡς αἰτιωτάτους, εἰσι δ' οὐδὲ καὶ ἀφῆκεν: ἐγίνοντο δὲ οἱ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν σταυρωθέντες δισχιλίοι); demgegenüber zur jüdischen Steinigungsstrafe 3. Mose 20,10,27 und 24,14,16; 4. Mose 15,35f; 5. Mose 17,2-7; 1 Könige 21,10,13; Johannes-Evangelium 8,7,59; 10,31,39; Apostelgeschichte 7,59; 14,19 und aus dem Talmud Mischna Traktat Sanhedrin 7,1 (Vier Todesarten sind dem Gerichtshof übergeben: Steinigung, Verbrennung, Enthauptung und Erdrosselung) und 7,2,VII,4a.

<sup>91</sup> Papst GREGOR XVI. (1831-1846) verwarf in seiner in Teilen direkt vom österreichischen Kanzler CLEMENS WENZEL LOTHAR VON METTERNICH geschriebenen (! vgl. ACHENBACH/KRIEGE 243) Bulle *Mirari vos* vom 15. August 1831 statt dessen die Gewissens- und die Pressefreiheit; Papst PIUS IX. (1846-1878) überbot ihn im sog. *Syllabus errorum* vom 8. Dezember 1864 noch mit seiner Verurteilung aller Zeitirrtümer, und Papst PIUS X. vollendete diese Hybris mit dem *Syllabus Lamentabili* vom 3. Juli 1907 und der Enzyklika *Pascendi* vom 8. September 1907 sowie der Vorschrift des sog. Antimodernisteneides vom 1. September 1910. Den Irrsinn der Intoleranz hat also der österreichische Reichskanzler CLEMENS WENZEL LOTHAR FÜRST VON METTERNICH zusammen mit den Restaurationspäpsten neu aufgelegt.

<sup>92</sup> Jedenfalls liess sich STOLL 1792 von MOZARTS Schüler FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766-1803) eine weitere Motette für dasselbe in katholischen Landen damals überaus hoch im Kurs stehende Kirchenfest (vgl. meine Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 10./11. November 2012 mit CARL ORFFS *Carmina Burana*, Rz. 71 mit Fn. 147 betr. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS im Auftrag der Kirche St. Martin in Lüttich zur 600-Jahrfeier der ersten Begehung des Fronleichnamsfestes 1846 verfasste Vertonung des *Lauda Sion* für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 73) komponieren. Zu vermuten scheint mir aufgrund dieser Umstände für MOZARTS *Ave verum*, dass der Meister damit – in akuten schlimmsten Geldnöten – CONSTANZES Unterkunft bezahlt haben dürfte. Die Situation sieht also jener der Entstehung des *Requiem*s (das ja wie die c-moll-Messe, wenn auch aus anderen Gründen Torso blieb) sehr ähnlich. Vgl. Rz. 111 Fn. 84 hiervoor sowie Rzz. 36-39 mit Fn. 54-56 hiervoor. Von 2 kleinen geistlichen Kanons abgesehen (*Alleluja* KV 553 und *Ave Maria* KV 554, beide von 1788), war das *Ave verum* KV 618 die einzige Kirchenkomposition, welche MOZART in seiner Wiener Zeit überhaupt fertig gestellt hat.

<sup>93</sup> Vgl. auch Rz. 111 mit Fn. 85 hiervoor.

**118** Das unmittelbar anrührende Werk verfehlte seine Wirkung nicht. FRANZ LISZT (1811-1886) verwendete ihr thematisches Material 1862 für seine Orgeltranskription *Evocation à la Chapelle Sixtine*, und PJOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893) widmete seinem grossen Vorbild MOZART 1888 seine Suite für Orchester Nr. 4 op. 61, die *Mozartian*, deren 3. Satz (Moderato) in B-Dur er auf das Thema der Motette *Ave verum* schrieb. Der Torso der c-moll-Messe ertönt so zwischen zwei nicht nur vollendeten, sondern auch fertig gestellten (kleinen) kirchenmusikalischen Werken MOZARTS. Der "introvertierte" Charakter des *Ave verum* von 1791 hebt sich vom extravertiert-triumphalistischen Timbre des *Veni Sancte Spiritus* von 1768 ab, welches noch die *Ecclesia militans* (die kämpfende Papstkirche) darstellt. Das Klagende aus dem *Kyrie*-Anfang der c-moll-Messe ist hier in die stille Ruhe einer Miniatur in D-Dur gewendet.

## **E FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY – einsame Lichtgestalt zwischen Klassik und Romantik**

### **E.a Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur**

**119** Die Verkennung, die JOHANN SEBASTIAN BACH und JOSEPH HAYDN nach ihrem Hinschied jahrzehntelang erlitten, hielt aus völlig andern Gründen ganz ähnlich auch JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY darnieder. Während BACHS und HAYDNs Werk aber im Wesentlichen seit mindestens einem bzw. einem halben Jahrhundert als erschlossen gelten darf, wurde MENDELSSOHNs ebenfalls immenses Werk erst in den letzten Jahrzehnten zu seinem 200. Geburtstag zugänglich gemacht. Denn MENDELSSOHN hatte doppeltes Pech:

**120** Er förderte neben vielen anderen auch einen unterwürfig-devoten Karrieristen namens (WILHELM) RICHARD WAGNER (1813-1883). Dieser zeigte sich 1850 gegenüber dem zwei Jahre zuvor an Auszehrung verstorbenen erfolgreichen Förderer<sup>94</sup> in der ihm eigenen Art „dankbar“: Bezeichnender Weise zunächst unter dem *Pseudonym* K. FREIGEDANK publizierte er – in Dresden wegen seiner Teilnahme am Umsturzversuch von 1848 steckbrieflich gesucht – in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sein im Schweizer Exil verfasstes unsägliches Pamphlet „*Das Judentum in der Musik*“<sup>95</sup>, in dem er der Musik des einst in eignen Briefen „servil“<sup>96</sup> Hofierten jede „tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung“ absprach. Heute ist sich die Forschung einig darin, dass WAGNER seinem von antisemitischen Vorurteilen getränkten<sup>97</sup> Neid auf den wenig älteren, erfolgreichen Rivalen freien Lauf liess<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY kannte RICHARD WAGNER seit 1835, lud WAGNER mit LOUIS SPOHR (1784-1859) dessen 1861 veröffentlichter Autobiographie zufolge zusammen zu Hauskonzerten bei sich zuhause ein, lobte WAGNER 1843 für dessen Oper *Der fliegende Holländer* und führte beispielsweise 1846 mit seinem Leipziger Gewandhausorchester selber die Ouvertüre zu WAGNERS 1842-1845 entstandener neuer Oper *Tannhäuser* auf.

<sup>95</sup> Abrufbar unter [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner\\_Judentum\\_NZfM\\_1850.pdf](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner_Judentum_NZfM_1850.pdf). Die zweite Auflage von 1869 publizierte WAGNER dann samt einem Vor- und einem Nachwort in Briefform unter seinem eigenen Namen. WAGNER beklagt in dem 1850 hingeschmierten Pamphlet allen Ernstes die *Verjudung der modernen Kunst* und bestreitet, dass „der Jude“ überhaupt fähig sei, *durch seine äussere Erscheinung, seine Sprache, oder gar durch seinen Gesang sich künstlerisch kundzugeben*. Gleichwohl sei „er“ – der Jude - in der Musik zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks gelangt.

<sup>96</sup> So selbst das Urteil der in der ersten Auflage von dem NS-kompromittierten Musikwissenschaftler FRIEDRICH BLUME (vgl. nur dessen Monographie: *Das Rasseproblem in der Musik*. Wolfenbüttel 1938) herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. IX Sp. 86f.

<sup>97</sup> In einem 1865 erschienenen Aufsatz „*Was ist deutsch?*“ erklärte RICHARD WAGNER das Scheitern der Revolution von 1848 in Deutschland dann allen Ernstes damit, dass der wahrhafte Deutsche sich plötzlich von einer Menschenart – den Juden – vertreten gefunden habe, die ihm ganz fremd gewesen sei. Über den „Bayreuther Kreis“ um RICHARD und COSIMA WAGNER hielt zudem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener neue biologisierende Rassismus in Deutschland Einzug, der schliesslich zum Eckstein des Nationalsozialismus wurde. Er wurde vor allem durch den heruntergekommenen Franzosen JOSEPH ARTHUR Comte des PLÉIADES alias ARTHUR DE GOBINEAU (1816-1882) und den englischen Wahldeutschen HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN (1855-1927) vertreten, die beide den Irrsinn von der Überlegenheit einer "arischen Rasse" gegenüber dem Judentum ersannen. CHAMBERLAIN heiratete 1908 in zweiter Ehe das zweite Kind von RICHARD und COSIMA WAGNER geb. LISZT gesch. von BÜLOW, deren in Tribschen/Luzern geborene Tochter EVA MARIA WAGNER 1867-1942. Der

Doch bereits 1852 schloss sich der deutsch-russische Musikschriftsteller WILHELM VON LENZ (1804-1883) RICHARD WAGNER an und wollte einen Gegensatz zwischen einem „wirklichen Künstler“ und einem jüdischen Komponisten wie MENDELSSOHN konstruieren. So sah sich der berühmte Wiener Musikkritiker EDUARD HANSLICK (1825-1904) bereits 1858 genötigt, gegen MENDELSSOHNs Herabwürdigung zu einer „falschen Zwischenbildung“ der Musikgeschichte anzuschreiben.

**121** Als dann die üble Saat WAGNERSchen Antisemitismus<sup>99</sup> aufgegangen war, wurde FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Musik während des Dritten Reiches unter den Nationalsozialisten durch das Gesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten der Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda (also von PAUL JOSEPH GOEBBELS [1897-1945]) unterworfen<sup>100</sup> und damit *de facto* streng verboten; was die Nazis von MENDELSSOHN fanden, wurde konfisziert, unterdrückt und vielleicht zerstört. MENDELSSOHNs berühmte und unerreichte Schauspielmusik zu SHAKESPEARES *Ein Sommernachtstraum* vertonte im Auftrag der Nazis neben vielen anderen auch CARL ORFF in peinlich hybrider Verdrängungsabsicht neu<sup>101</sup>. Damit hatte MENDELSSOHN praktisch erst nach dem Wiederaufbau Deutschlands in den vergangenen sechs Jahrzehnten die Chance einer Wiederentdeckung.

### **E.b. Herkunft, Jugend und Ausbildung**

**122** Anders als die Politik mit Erbmonarchien oder sonstigen Familiendynastien<sup>102</sup> kennt die Kulturgeschichte nicht sehr viele Familien, die über mehrere Generationen hinweg absolute Spitzenvertreter gestellt haben. Das bedeutendste Beispiel stellt die über nicht weniger als fünf Generationen hin währende Musikerdynastie BACH mit dem absoluten

---

Judenhass hinderte WAGNER zu keinem Zeitpunkt, für das eigene Fortkommen jüdische Helfer wie CARL TAUSIG, JOSEPH RUBINSTEIN, die berühmte Opernsängerin ELISABETH MARIA („LILLI“) LEHMANN-KALISCH (1848-1929), den Bariton und Theaterintendanten ANGELO NEUMANN (1838-1910) oder den Dirigenten HERMANN LEVI (1839-1900) zu benutzen. Wie viele andere äusserte selbst WAGNERS Schwiegervater FRANZ LISZT (1811-1886) Unverständnis über dessen antisemitisches Pamphlet von 1850/1869. „Begründen“ mochte dies alles höchstens WAGNERS Überzeugung: *„Ich bin ein Genie! Für mich gelten andere Werte!“*, welche er bereits 1832 beim Ausschluss aus der Studentenverbindung *Corps Saxonia Leipzig* äusserte, nachdem er wiederholt die Pension seiner Mutter veruntreut hatte.

<sup>98</sup> Während dessen Lebenszeit etwa lobte WAGNER in einer Rezension zur Dresdener Aufführung MENDELSSOHNs Oratorium *Paulus* als ein grosses Meisterwerk (vgl. WAGNER: ‚Paulus‘ 149f). MENDELSSOHNs Symphonie-Kantate *Der Lobgesang* nach Worten der Heiligen Schrift B-Dur in op. 52 nannte RICHARD WAGNER nach MENDELSSOHNs Ableben *öffentlich* eine „blöde Unbefangenheit“. In *privaten* Gesprächen hat WAGNER gegenüber seinem Schüler, dem Dirigenten HANS GUIDO VON BÜLOW (1830-1894), der mehrere Opern WAGNERS uraufgeführt hat und dem WAGNER die 1858 angetraute Gattin COSIMA LISZT (1837-1930) abspenstig gemacht hat, MENDELSSOHN als das stärkste „spezifisch musikalische“ Talent seiner Zeit bezeichnet. Vgl. WERNER 86.

<sup>99</sup> Freilich waren RICHARD WAGNER und seine 2. Frau COSIMA WAGNER-LISZT nicht die einzigen treibenden Kräfte antisemitischen Rassenwahns; selbst ein habilitierter Geschichtspräsident (HEINRICH VON TREITSCHKE) und zwei evangelische Theologen (ADOLF STOECKER und GOTTLIEB AUGUST SCHÜLER) beteiligten sich neben vielen anderen an der giftigen Aussaat. WAGNERS Gesprächszirkel in der Villa Wahnfried in Bayreuth sollte freilich eine der treibendsten Kräfte werden. In Italien, Frankreich, Österreich und der Schweiz waren Antijudaisten hingegen weit stärker in katholischen und konservativen Kreisen zu suchen, allen voran Papst Pius IX. Vgl. MATTIOLI 111-143, speziell 134f; LANG 337-372, speziell 339 und 342f; HASLER 251f sowie SEIBT 140-142 und 206f betreffend die Affären EDGARDO MORTARA (1858) und FORTUNATO COEN (1864).

<sup>100</sup> Vgl. WALK 35 Nr. 165.

<sup>101</sup> Vgl. dazu WILI, Carmina Burana, Rzz. 21 und 29 SS. 11f und 16.

<sup>102</sup> Für neue Dynastietendenzen seit dem Niedergang der Monarchie seien hier unter den weltumspannend Dutzenden von Beispielen nur einige wenige Hinweise zu verschiedensten Nationen aufgeführt: Von den bisher 43 *US-Präsidenten* stammten 8 aus 4 Familien; von den 62 japanischen Ministerpräsidenten seit Ende des II. Weltkrieges stammten 6 aus 3 Familien; in *Polen* bekleideten zwei Zwillingbrüder gleichzeitig das Staatspräsidenten- und das Ministerpräsidentenamt, in *Griechenland* stellten seit dem II. Weltkrieg 3 Familien während 56 der letzten 92 Jahre den Ministerpräsidenten und während 10 der letzten 35 Jahre zusätzlich den Staatspräsidenten; JAWAHARLAL NEHRU und seine direkten Nachkommen regierten *Indien* während 38 der 42 Jahre zwischen 1947 und 1989, und in der Schweiz stammen 6 der bisher 119 gewählten Bundesräte seit 1848 aus 3 Familien, und in *Grossbritannien* repräsentierte WINSTON SPENCER CHURCHILL seine Familie bereits in dritter direkt aufeinanderfolgender Generation im Kabinett.

Zenith JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) dar. Anders die Familie MENDELSSOHN: FELIX MENDELSSOHNs Ahnen mütterlicherseits waren grosse jüdische *Theologen* (Rabbi MOSES ISSERLES [1520-1572]) oder – wie FELIX MENDELSSOHNs Urgrossvater DANIEL ITZIG [1723-1799] – *Münzjuden*<sup>103</sup> im Dienste FRIEDRICHS II. von Preussen. Väterlicherseits war FELIX MENDELSSOHNs Grossvater der berühmte *Philosoph* der jüdischen Aufklärung, MOSES MENDELSSOHN (1729-1786), Freund GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS (1729-1781) und lebendes Vorbild für dessen Hauptfigur im 1779 veröffentlichten Schauspiel *Nathan der Weise*. Von MOSES MENDELSSOHNs sechs Kindern aus der Ehe mit FROMET GUGENHEIM (1737-1812) ging jedes einen ausgeprägt eigenen Weg: Die älteste Tochter BRENDEL MENDELSSOHN (1764-1839) liess sich 1799 nach 16 Jahren Ehe durch das Rabbinatsgericht vom jüdischen Bankier SIMON VEIT (1754-1819) scheiden, nachdem sie 1797 im Berliner Salon von HENRIETTE HERZ (1764-1847) den Pastorensohn (KARL WILHELM) FRIEDRICH SCHLEGEL (1772-1829) kennen gelernt hatte, um dann 1804 als DOROTHEE zum Protestantismus zu konvertieren und den Kulturphilosophen, Schriftsteller und Übersetzer zu heiraten, 1808 mit SCHLEGEL zusammen zum Katholizismus zu konvertieren und fortan als Übersetzerin und Schriftstellerin ihr Leben zu bestreiten. Ebenfalls zum Katholizismus konvertierte ihre jüngere Schwester HENRIETTE (MARIA) MENDELSSOHN (1768-1831), welche in Paris als Erzieherin wirkte.<sup>104</sup> RECHA (1766-1831) und der Buchhalter und seit 1795 selbstständige Bankier JOSEPH (1770-1835) MENDELSSOHN blieben ihrer Herkunftsreligion verbunden, derweil der technisch begabte NATHAN MENDELSSOHN (1782-1852) Instrumentenbauer wurde und sich 1809 evangelisch taufen liess.

**123** Als fünftes der sechs Kinder ging aus MOSES und FROMET MENDELSSOHNs Ehe ABRAHAM MENDELSSOHN (1776-1835) hervor, der unter der Ablehnung und Ausgrenzung als Jude besonders stark litt. Nach einer Bankkaufmannslehre und ersten Berufserfahrungen aus Paris zurückgekehrt, heiratete er 1804 die ebenfalls jüdische Fabrikantentochter LEA SALOMON (1777-1842). 1805 trat er als Teilhaber in die Bank seines Bruders JOSEPH ein. Bald wurde den Eheleuten ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN-SALOMON die erste Tochter geschenkt: FANNY ZIPPORA CAECILIE MENDELSSOHN (1805-1847), von der die Mutter bei der Geburt feststellte: „Das Kind hat ja BACHsche Fugenfinger!“<sup>105</sup>. In der Tat: FANNY war genial musikalisch.<sup>106</sup> Mit zwölf Jahren spielte sie ihrem Vater zum 42. Geburtstag JOHANN

<sup>103</sup> Juden waren im zunftorientierten Mittelalter vielenorts von den meisten Gewerbearten ausgeschlossen, nicht aber von der Geldleihe. Daraus entwickelte sich im 16.-18. Jahrhundert an Fürstenhöfen das Amt eines Hoffaktors, der als selbstständiger Kaufmann dem Fürsten für die Beschaffung von Geldmitteln, d.h. für den Erwerb der nötigen Edelmetalle einerseits und die Prägung andererseits verantwortlich war. Daraus haben sachbefassten Juden später weitere Kenntnisse entwickelt; manche wurden zu versierten Bankiers.

<sup>104</sup> Entsprechend abfällig über BRENDEL DOROTHEA MENDELSSOHN wegen Verlassens ihres jüdischen Gatten SIMON VEIT zugunsten „eines Buhlen“, d.h. des Philosophen FRIEDRICH VON SCHLEGEL, sowie über ihre Schwester HENRIETTE MARIA MENDELSSOHN wegen ihrer Konversion zum Katholizismus und des Küssens der Füsse des Papstes sowie schliesslich auch über ABRAHAM MENDELSSOHN BARTHOLDY, weil er seine Kinder protestantisch taufen liess, nachdem bereits GOTTHOLD EPHRAIM LESSING seine Freundschaft mit MOSES MENDELSSOHN durch seine Hinwendung zum SPINOZISMUS (d.h. der religionskritischen rationalistischen Philosophie des sephardischen Juden BARUCH DE SPINOZA [1632-1677]) verraten habe: GRAETZ II 894f.

<sup>105</sup> FEIL 585. - Es mag zunächst erstaunen, dass die Jüdin LEA MENDELSSOHN-SALOMON – sie konvertierte erst 1822 zusammen mit ABRAHAM zum Protestantismus – eine derart ausgeprägte Vorliebe für den christlichen und um die Wende zum 19. Jahrhundert weitestgehend vergessenen JOHANN SEBASTIAN BACH hatte; doch hatte LEA MENDELSSOHN ihrerseits Cembalounterricht beim BACH-Schüler JOHANN-PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783) genossen; zudem war ihre Tante, SARAH LEVY-ITZIG (1761-1854), DANIEL ITZIGs Tochter, WILHELM FRIEDEMANN BACHs (1710-1784), des hochbegabten ältesten BACH-Sohnes einzige Berliner Klavierschülerin gewesen.

<sup>106</sup> Erst langsam hat in den vergangenen beiden Jahrzehnten die Erschliessung des riesigen Oeuvres (rund 400 Kompositionen) von FANNY HENSEL-MENDELSSOHN begonnen; wenige ihrer vielen Werke (zwei Sonaten, Klavierwerke, ein Oratorium, viele ein- und mehrstimmige Lieder, Chorwerke, zwei Klaviertrios, ein Klavierquartett, ein Streichquartett, eine Orchesterouvertüre, drei Kantaten, zwei Szenen aus Werken JOHANN WOLFGANG VON GOETHES für Chor und Klavier) erst sind eingespielt, sieht man von den sieben Liedern ab, welche FELIX MENDELSSOHN unter *eigenem* Namen veröffentlichte (nämlich op. 8 Nrn. 2, 3 und 12 [1828], op. 9 Nrn. 7, 10 und 12 [1830] sowie op. 34 Nr. 4 [*Suleika* „Ach, um deine feuchten Schwingen“ 1836 = BWV K 92]; dazu vgl. FEIL 557f), die in Wirklichkeit aber von FANNY stammen! Dies lässt sich erst verstehen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass vor der 1886 in Bern ausgehandelten internationalen Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, welche am 5. Dezember 1887 in den acht Staaten Belgien, Deutschland,

SEBASTIAN BACHS gesamtes *Wohltemperiertes Klavier* BWV 846-893 vor. 1809 wurde JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN geboren. Zwischen ihm und seiner älteren Schwester entstand alsbald eine ausgesprochen starke Geschwisterfreundschaft, die das ganze Leben anhalten sollte. Der Tod FANNYS durch Hirnschlag im Alter von nur 42 Jahren am 14. Mai 1847<sup>107</sup> brach auch FELIX 1847 den Lebensmut; er starb kein halbes Jahr später am 4. November 1847 erst 38jährig an Erschöpfung. FANNY und FELIX erhielten noch zwei weitere Geschwister: REBEKKA (1813-1858) und PAUL (1813-1874). 1811 floh die ganze damals noch vierköpfige Familie MENDELSSOHN aus dem von NAPOLÉON BONAPARTES Truppen besetzten Hamburg zunächst nach Wien, später nach Berlin.

**124** Als Vater ebenso treu besorgt und liebend wie streng, erwartete ABRAHAM von seinen vier Kindern, dass sie täglich um fünf Uhr aufstanden, um zu üben. Aber er besorgte ihnen auch hervorragende Privatlehrer, beispielsweise 1819-1827 den nachmaligen Berliner Altphilologieprofessor KARL WILHELM LUDWIG HEYSE (1797-1855)<sup>108</sup>, den Vater des Dichters und Literaturnobelpreisträgers von 1910, PAUL JOHANN LUDWIG VON HEYSE (1830-1914)<sup>109</sup>, damit sie eine ausgesucht hervorragende Bildung geniessen konnten. Dies erklärt – zusammen mit dem Umstand, dass LEA MENDELSSOHN englisch, französisch und italienisch lernte, glühend gerne FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) Werke verschlang und HOMER heimlich in der griechischen Originalfassung las – den ungemein breiten klassisch-humanistischen Wissenshorizont FELIX MENDELSSOHNs, der doch niemals eine öffentliche Schule besucht hat (vgl. Rz. 137 hiernach). Nach solider Unterweisung im Klavierspiel bei ihrer Mutter LEA MENDELSSOHN-SALOMON verschaffte ABRAHAM MENDELSSOHN seinen hoch begabten Kindern Musikunterricht bei CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832), dem Freund JOHANN WOLFGANG VON GOETHES (1749-1832), nachdem er sie zuvor 1816 auf eine längere Reise nach Paris mitgenommen und dort von der Pianistin ANNE CATHÉRINE MARIE BIGOT-KIÉNE (1786-1820)<sup>110</sup> pianistisch hatte unterweisen lassen. Zurück von dieser Reise, erlernte FELIX in Berlin ausserdem Violine und Bratsche bei Konzertmeister KARL WILHELM HENNING (1784-1867) und später bei seinem Freund EDUARD RIETZ (1802-1832)<sup>111</sup> spielen und setzte seine Klavierausbildung beim Pianisten und Komponisten LUDWIG BERGER (1777-1839) fort.

---

Frankreich, Grossbritannien, Italien, Schweiz, Spanien und Tunesien) in Kraft trat, in keinem Staat eine Anerkennung des Urheberrechts für Werke aus einem andern souveränen Staat existierte. Der französische Schriftsteller VICTOR HUGO (1802-1885) hatte die Ausarbeitung entsprechender internationaler Normen angeregt. Vor ihrer Ratifizierung lehnten es Staaten häufig ab, Werke anderer Nationen als geschützt zu behandeln. Ausländische Raubdrucke waren damit unanfechtbar gewesen. Noch LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) hatte sich gegen missbräuchliches Verlegen von Raubdrucken seiner Kompositionen nur damit behelfsweise wehren können, dass er seine Opusnummern willkürlich vergab und so vorausplanende Behändigung seiner Manuskripte zum Zwecke illegaler Editionen erschwerte. Auch MENDELSSOHNs Opuszahlen sind völlig verquer vergeben (z. B. die *Reformationssymphonie* von 1829 als op. 107 oder die beiden Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier von 1832 als op. 113 und op. 114), doch hat dies andere Gründe: MENDELSSOHN hat die weniger als den siebten Teil seiner 770 Werke des Drucks und damit der Vergabe einer Opuszahl für würdig erachtet. Viele seiner Werke wurden *posthum* veröffentlicht, und das erste „vervollständigte“ Werkverzeichnis mit 121 Opuszahlen wurde von seinem Freund, dem Geiger JULIUS RIETZ erstellt.

<sup>107</sup> Die Geschichte der Familie MENDELSSOHN seit der Geburt MOSES MENDELSSOHNs bis zum Hinschied FANNY und FELIX MENDELSSOHNs ist aus intimer Kenntnis anhand der Briefwechsel und Tagebücher erschlossen worden durch FANNYS HENSEL-MENDELSSOHNs einzigen Sohn, SEBASTIAN HENSEL (1830-1898): Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847.

<sup>108</sup> KARL WILHELM LUDWIG HEYSE war mit JULIE SAALING geb. SALOMON (1788-1863), einer Cousine von LEA MENDELSSOHN-SALOMON verheiratet.

<sup>109</sup> PAUL VON HEYSE gehörte zu den von JOHANNES BRAHMS (1833-1897) für seine Liedvertonungen bevorzugten Lyrikern: Vgl. Fn. 130 hiernach.

<sup>110</sup> Die Elsässerin MARIE BIGOT-KIÉNE, Gattin eines Bibliothekars, hatte als Pianistin auch bereits JOSEPH HAYDN und vor allem LUDWIG VAN BEETHOVEN fasziniert, als sie 1805 seine eben fertig gestellte Klaviersonate in f-moll op. 57, die *Appassionata*, direkt aus seinem mit Korrekturen übersähten Manuskript spielte (RIEZLER 42).

<sup>111</sup> MENDELSSOHN widmete sein um 1821/1822 geschaffenes und noch stark am Doppelkonzert JOHANN SEBASTIAN BACHS (BWV 1043 in d-moll) orientiertes erstes *Violinkonzert in d-Moll* ebenso seinem Freund EDUARD RIETZ wie 1825 auch sein berühmtes *Oktett für Streichinstrumente in Es-Dur op. 20* und sein 1826 vollendetes erstes *Streichquintett* in A-Dur op. 18 = MWV R 21, das er 1832 unter dem Eindruck des Hinschieds des Widmungsträgers stark überarbeitete, indem er die Binnensätze umstellte und ein *Menuett in fis-Moll* durch ein Intermezzo (*Andante sostenuto in F-Dur*) ersetzte.

**125** 1818 trat FELIX erstmals als Pianist in einem Kammerkonzert auf, begann zusammen mit FANNY im Alt-Register von CARL ZELTERS Akademiechor mitzusingen und nahm bald darauf bei ZELTER auch Kompositionsunterricht. Ein Jahr darauf setzten MENDELSSOHNs erste Kompositionsversuche ein, und innert kürzester Zeit begann der Zehnjährige nun mit einer wahren kompositorischen Schaffensorgie. Allein 1820 schrieb FELIX Klaviersonaten, Orgelstücke, Lieder, ein viersätziges *Klaviertrio* in c-moll MWV Q 3, eine *Sonate für Violine und Klavier in F-Dur* MWV Q 2, eine *Hochzeitskantate* MWV E 1 und gar drei Szenen zu einem Musikdrama (*Die Soldatenliebschaft* MWV L 1), insgesamt an die sechzig Werke.

**126** 1821 zeigte CARL ZELTER seinen zwölfjährigen Schüler FELIX MENDELSSOHN dem sechsmal älteren Freund JOHANN WOLFGANG VON GOETHE in Weimar. Dabei wurde ein Streichquartett des Zwölfjährigen aufgeführt, und als Pianist brillierte MENDELSSOHN in Improvisation und Ab-Blatt-Spiel gleichermassen. Kein Wunder, gewann der hoch betagte Dichterstürm den jungen Knaben derart lieb, dass er ihm eigenhändig ein eigenes Gelegenheitsgedicht verehrte:

„Wenn das Talent verständig waltet  
Wirksame Tugend nie veraltet;  
Wer Menschen gründlich konnt' erfreun  
Der darf sich vor der Zeit nicht scheun;  
Und möchtet ihr ihm Beifall geben  
So gebt ihn uns, die wir ihn frisch beleben.“<sup>112</sup>

GOETHES Tagebuchnotizen zeigen, wie stark ihn der Teenager MENDELSSOHN beeindruckt hat.<sup>113</sup> Die beiden schätzten einander ausserordentlich<sup>114</sup> und blieben miteinander in Kontakt.

**127** Ausserdem lernte der zwölfjährige MENDELSSOHN 1821 den grossen Romantiker CARL MARIA VON WEBER (1786-1826) kennen, der als Komponist, Dirigent und Pianist den Teenager MENDELSSOHN nachhaltig beeinflussen sollte. CARL MARIA VON WEBER war ein Cousin von MOZARTS Witwe CONSTANZE MOZART-WEBER (1762-1842) und brachte 1821 gerade seine bedeutendste Oper, den *Freischütz* in Berlin zur Uraufführung<sup>115</sup>. Daneben schuf MENDELSSOHN 1821 die ersten fünf<sup>116</sup> seiner zwölf dreisätzigen Streichersinfonien, einige vierstimmige Motetten, zwei Singspieleinakter (*Soldatenliebschaft* MWV L 1 und *Die beiden Pädagogen* MWV L 2) sowie Teile eines weitem Singspiels (*Die wandernden Komödianten* MWV L 3).

---

<sup>112</sup> Hier zitiert nach WERNER 63. – Für FELIXS Schwester FANNY, seine glühende Verehrerin gab GOETHE ZELTER mit den Worten: „Gib das dem lieben Kinde“ ein weiteres Gedicht mit, das folgendermassen lautet:

„Wenn ich mir in stiller Seele  
Singe leise Lieder vor  
Weie ich fühle, dass sie fehle  
Die ich einzig auserkor.  
Möcht' ich hoffen, dass sie sänge  
Was ich Ihr so gern vertraut,  
Ach! aus dieser Brust und Enge  
Drängen frohe Lieder laut.“

<sup>113</sup> Um dies richtig einzuordnen, muss man wissen, dass GOETHE nicht nur Dichterstürm und Naturwissenschaftler (u.a. Entdecker eines kleinen menschlichen Knöchelchens), Jurist und Minister war, auch nicht nur Erfinder einer eigenen Farbtheorie, sondern auch Verfasser einer tabellarischen Tonlehre in zwei Versionen; vgl. CANISIUS, 180ff, speziell 229-233.

<sup>114</sup> Musikalisch schlug sich dies beispielsweise nieder in FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Vertonung von GOETHES Gedicht von 1799 *Die erste Walpurgisnacht*. Ballade für Chor und Orchester op. 60, die 1833 kurz nach GOETHES Hinschied uraufgeführt, später von MENDELSSOHN nochmals gründlich überarbeitet und 1844 herausgegeben wurde.

<sup>115</sup> Bei MENDELSSOHN schlug sich dies nieder in Form einer Musik zu einer *Freischütz*-Parodie MWV M 4. Zu WEBERS *Freischütz* vgl. FEIL 539-543.

<sup>116</sup> Nämlich Nr. 1 in C-Dur MWV N 1, Nr. 2 in D-Dur MWV N 2, Nr. 3 in e-moll MWV N 3, Nr. 4 in c-moll MWV N 4 und Nr. 5 in B-Dur MWV N 5.

## E.c. Taufe und Reisen

**128** Statt ihren ersten Sohn FELIX nach jüdischer Sitte als Dreizehnjährigen *Bar mizwa*<sup>117</sup> werden zu lassen, erzogen ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN-SALOMON ihre Kinder praktisch ab Geburt im evangelischen Glauben und liessen sie am 21. März 1816 taufen. Als letzte konvertierten ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN auf der Rückreise von der mehrmonatigen Schweizer Reise in Frankfurt am 4. Oktober 1822 zum Protestantismus<sup>118</sup> und erweiterten gleichzeitig ihren Familiennamen MENDELSSOHN nach dem Vorbild von LEAS Bruder und ABRAHAMs Schwager JAKOB SALOMON – er war mit der Taufe in die preussische Diplomatie aufgenommen worden – um den Zusatz BARTHOLDY<sup>119</sup>. Zuvor hatte die ganze Familie ABRAHAM und LEA MENDELSSOHNs während mehrerer Monate Süddeutschland und die Schweiz besucht, wo sie von Schaffhausen und Altstätten im Rheintal via Stoss, Wattwil, Glarus, Zug und Schwyz in die Innerschweiz zu einer Besteigung der Rigi und zum Fuss des Gotthard, dann über Luzern, Huttwil, Sumiswald, Walkringen, Grosshöchstetten, Oberdiessbach und Thun nach Interlaken, Lauterbrunnen, Mürren, Wengernalp, Grindelwald, Giessbachfälle, Haslital, Interlaken, Spiez, Bern, Freiburg und Vevey via Schloss Chillon, Clarens, Aigle, Bex und das Rhonetal hinauf zum Simplon, allerdings ohne wie geplant zu den Borromäischen Inseln zu gelangen, zurück nach Saint-Maurice, anschliessend nach Chamonix und schliesslich via Lausanne – hier traf FELIX MENDELSSOHN am 9. September 1822 völlig zufällig auf den grossen Pariser Opernkomponisten JACQUES FRANÇOIS ÉLIE FROMENTAL HALÉVY (1799-1862)<sup>120</sup> – nach Genf reiste, bevor sie via Yverdon – hier musste FELIX am 23. September 1822 frühmorgens vor der Abreise noch dem hochbetagten Pädagogen JOHANN HEINRICH PESTALOZZI (1746-1827) vorspielen (vgl. Rz. 131 hiernach) – Neuenburg, Val de Ruz, Saint-Imier, Sonceboz, Pierre Pertuis, Moutier, Laufen und Basel nach Deutschland zurückkehrte. Privatlehrer HEYSE begleitete die Familie, so dass die Ausbildung der Kinder keinen Unterbruch erlitt.

**129** Im Rahmen dieser Reise also besuchte die Familie MENDELSSOHN vom 31. August bis zum 4. September 1822 bei garstigem Wetter auch die Stadt Bern. Kein einziges Mal gaben die tief hängenden Wolken der Familie bei ihren wiederholten Besuchen auf der Münsterplattform die Sicht auf die Alpen frei.<sup>121</sup> Offensichtlich war aber in Bern nicht nur das Wetter tadelnswert; die 17jährige FANNY – sie schrieb Dutzende Briefe aus der Schweiz – berichtet vom Besuch schöner Strassen beim Stadtgraben, dem prächtigen Spital, vom Mangel an vernünftigen Deutsch, weil in Bern französisch „überhaupt bon ton zu sein“ scheine; und unverblümt: „Uebrigens ist der ganze Canton Bern, und namentlich die Hauptstadt, für Sittenverderbniss berüchtigt. Du glaubst nicht, was man davon für Geschichten erzählt. – Der gesellschaftliche Ton in Bern soll in den vornehmen Zirkeln unmässig steif sein. ... Kein einziger von allen denen die wir in Bern kennen lernten, war mit

<sup>117</sup> Als Dreizehnjähriger wird ein Jude *Bar mizwa*, d.h. religiös mündig und somit voll berechtigter und pflichtiger Sohn des Gesetzes, der im jüdischen Gottesdienst auch Texte des Ersten Testaments in hebräischer Sprache vorzulesen hat. Vielleicht war die Schweizer Reise 1822 für die assimilationswilligen Eltern auch ein guter Vorwand, um FELIX Bar Mizwa-Feier ohne grosses Aufhebens in der jüdischen Gemeinde zu umgehen: FELIX war 1822 13jährig.

<sup>118</sup> Vgl. Brief FANNY MENDELSSOHNs aus Bern vom 31. August 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 22, 98, 128, 150 Fn. 78 und 153 Fn. 15.

<sup>119</sup> KAZNELSON 8, 722, 877 und 879f.

<sup>120</sup> Brief FANNY MENDELSSOHNs vom 11. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 108 mit Fn. 97. HALÉVY, eigentlich ELIAS LÉVY, Sohn eines jüdischen Kantors aus Paris, war 1819 als Preisträger des Prix de Rome, des bedeutendsten kompositorischen Preisausschreibens (spätere Gewinner u.a. 1825 ADOLPHE ADAM [1803-1856], 1830 HECTOR BERLIOZ [1803-1869, dazu vgl. Rz. 142 hiernach], 1832 AMBROISE THOMAS [1811-1896], 1839 CHARLES GOUNOD [1818-1893], 1857 GEORGES BIZET [1838-1875], 1863 JULES MASSENET [1842-1912], 1884 CLAUDE DEBUSSY [1862-1918], 1901 MAURICE RAVEL [1875-1937], 1908 NADJA BOULANGER [1887-1979], 1913 LILI BOULANGER [1893-1918], 1919 JACQUES IBERT [1890-1962], 1938 HENRI DUTILLEUX [\*1916]) europaweit berühmt geworden. Die bekannteste unter HALÉVYS 40 Opern ist *La juive* (1835) auf ein Libretto von EUGÈNE SCRIBE (1791-1861). Dazu vgl. FEIL 569f.

<sup>121</sup> Briefe FANNY MENDELSSOHNs aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN und vom 7./8. September 1822 an Grossmutter BELLA SALOMON, sowie aus Bern vom 31. August 1822 an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER, in: KLEIN, Schweizer Reise, 99-101 und 136.

der Stadt zufrieden. Alle tadelten die Lebensweise der Einwohner.<sup>122</sup> Und zur Illustration des erwähnten gesellschaftlichen Tons: „Nachmittags gingen wir wieder allein aus, besuchten die hochrathsherrliche, republicanisch-grosskleinstädtisch-steife Familie Z.“<sup>123</sup> Am 3. September 1822 spielte FELIX MENDELSSOHN vor der ganzen Bekanntschaft der Familie in der Kirche die Orgel und erntete Lob und Bewunderung.<sup>124</sup>

**130** Musikalisch müssen die Schweizer Eindrücke der Familie MENDELSSOHN ebenfalls zwiespältig gewesen sein; FANNY resümiert gegen Ende der Schweizer Reise aus Genf: „Ein rein gestimmtes Instrum(ent haben) wir seit unserer Abreise noch nicht angetroffen.“<sup>125</sup> Über die Schweizer Sängerinnen äusserte sich FELIX MENDELSSOHN humorvoll-kritisch.<sup>126</sup> Und natürlich begegnete FELIX MENDELSSOHN in der Schweiz auch dem Jodeln: In der freien Bergwelt empfand er es als „schön“: es „hängt genau mit dem Bilde zusammen, das ich mir von einer Gegend mache, und gehört gleichsam zu einer Schweizer Landschaft“.<sup>127</sup> Die Anklänge in seinen beiden *Streichersymphonien* Nr. 9 und Nr. 11<sup>128</sup> legen Zeugnis davon ab. Ganz besonders interessierte sich FELIX MENDELSSOHN für die Schweizer Orgeln, die er auch allenthalben spielte.<sup>129</sup> Trotz dieser scheinbar eher mageren Ausbeute sollte diese erste Schweizer Reise der Familie MENDELSSOHN musikgeschichtlich von grösster Bedeutung werden.<sup>130</sup>

**131** Nach dem Urteil seiner älteren Schwester FANNY wurde FELIX auf der ersten Schweizer Reise erwachsen, was sich schon an der Schur seiner ehemals langen Haare zeige. Neben Lernen, Reisen, Malen und Konzertieren fand der auch auf der Reise von den Eltern zu rastlosem Arbeiten angehaltene 13Jährige auch noch Zeit zum Komponieren, so unter anderem die Oper *Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston* MWV L 4 – sie wurde dann an MENDELSSOHN'S 15. Geburtstag (3. Februar 1824) uraufgeführt (vgl. Rz. 134 hiernach) – und ein *Klavierkonzert in a-moll* MWV O 2, das er in einem Konzert der damals weltberühmten Sopranistin ANNA PAULINE MILDER-HAUPTMANN (1785-1838)<sup>131</sup> uraufführte,

<sup>122</sup> Brief FANNY MENDELSSOHN'S aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100.

<sup>123</sup> Brief FANNY MENDELSSOHN'S aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100f; einen 2. Besuch bei besagter Familie nennt FANNY gar direkt „eine ennüyante Theeabfütterung. Man sprach französisch aus Steifheit und langweilte sich ex officio.“

<sup>124</sup> Brief FANNY MENDELSSOHN'S aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100.

<sup>125</sup> Brief FANNY MENDELSSOHN'S an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER aus Genf vom 17. September 1822, in: KLEIN, Schweizer Reise, 137.

<sup>126</sup> Brief FELIX MENDELSSOHN'S an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER vom 13. September 1822; dazu KLEIN, Schweizer Reise, 21 und 139 Fn. 27.

<sup>127</sup> Brief FELIX MENDELSSOHN'S an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER vom 13. September 1822; dazu KLEIN, Schweizer Reise, 21 und 139 Fn. 27. Aus dem Berner Oberland schickte MENDELSSOHN seinem Lehrer CARL FRIEDRICH ZELTER in Berlin einen Brief mit einem Bericht über das Jodeln der Schweizer: «Alle Schweizer Landleute können jodeln», meinte er, und dass diese Art des Singens «im Zimmer» rau und unangenehm, draussen jedoch, bei frühem Morgen und heiterem Wetter zum Geläute der Kühe im Tal, schön und enthusiastisch klinge. Die beiden musikalischen Zitate in den Streichersymphonien Nr. 9 und Nr. 11 (vgl. Fn. 128 hiernach) sind also Veredelungen des Dreizehnjährigen für das Zimmer! FELIX MENDELSSOHN hat sich in der Schweiz auch das Volkslied *Mein Vater ist en Appenzeller* aufgezeichnet (vgl. MWV Anhang B Bst. e).

<sup>128</sup> Im 3. Satz Scherzo (Trio) seiner *Streichersymphonie* Nr. 9 in C-Dur *La Suisse* MWV N 9 verarbeitete FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY ein Schweizer Jodellied, und im 2. Satz: Scherzo: *Commodo (Schweizerlied)* seiner Streichersymphonie Nr. 11 in f-moll MWV N 11 verwendete er den Emmentaler Hochzeitstanz *Bin alben a wärü Tächter gsi*.

<sup>129</sup> KLEIN, Schweizer Reise, 21.

<sup>130</sup> Auf dieser Reise verliebte sich HEYSE in die ebenfalls mitreisende JULIE SAALING, seine spätere Frau (vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 14-16). Der 1827 geschlossenen Ehe entsprang 1830 der Dichter PAUL JOHANN LUDWIG VON HEYSE (+1914), 1910 erster deutscher Literaturnobelpreisträger und danach im selben Jahr geadelt, von dem JOHANNES BRAHMS fünf Gedichte unsterblich vertonen sollte: im April 1852 *In dem Schatten meiner Locken* op. 6 Nr. 1, 1868 *Am Sonntag Morgen* op. 49 Nr. 1, 1874 *Klosterfräulein: Waldesnacht, du wunderkühle* op. 62 Nr. 3, 1884 *Mädchenlied* op. 95 Nr. 6 und 1886/1887 *Auf die Nacht in der Spinnstub'n* op. 107 Nr. 5.

<sup>131</sup> Auf sie schnitt LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) die Partie der Leonore seiner Oper *Fidelio* (1814) zu, von deren Erstfassung *Leonore* (1805/06) die Titelpartie bereits durch ANNA PAULINE MILDER-HAUPTMANN uraufgeführt worden war.

am 18. September 1822 in Sécheron das Lied *Von allen deinen zarten Gaben* MWV K 7, und schliesslich ab dem 20. September 1822 das *Quartett Nr. 1 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello in c-moll* op. 1 = MWV Q 11.<sup>132</sup> Auf der Rückreise aus der Schweiz besuchte MENDELSSOHN neben JOHANN HEINRICH PESTALOZZI in Yverdon<sup>133</sup> (vgl. Rz. 128 hiervor) auch den damals hoch angesehenen Komponisten, Dirigenten und Violinvirtuosen LUDWIG SPOHR in Kassel.

**132** „Wie die ganze Familie war auch FELIX von Land und Volk der Eidgenossen überaus angetan“<sup>134</sup>, derart stark, dass er die Schweiz später 1831 und nach seiner Heirat – seine Frau CÉCILE CHARLOTTE SOPHIE JEANRENAUD (1817-1853) hatte auch Schweizer Wurzeln<sup>135</sup> – samt Gattin und Kindern 1842 sowie ein letztes Mal in seinem Todesjahr 1847 bereiste und seine Erlebnisse dabei erneut – Zeichen seiner vielseitigen Begabung – in vielen Aquarellen festhielt.<sup>136</sup>

**133** Nach der Rückkehr aus der Schweiz begannen ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN 1822, die kammermusikalischen Sonntagsmatineen in ihrem Speisezimmer durch Zuzug von Berufsmusikern der königlichen Hofkapelle zu erweitern; doch blieb es dem 13jährigen FELIX vorbehalten, das kleine Orchester zu dirigieren, für welches er nun laufend neue Werke – 1823 insbesondere weitere sieben Streichersymphonien<sup>137</sup> schrieb. FANNY oder FELIX spielten bei diesen Gelegenheiten Klavier, FELIX' jüngerer Bruder PAUL MENDELSSOHN Violoncello, und die Schwester REBECCA sang. Zum Stammpublikum gehörten Kenner: CARL MARIA VON WEBER etwa oder der Politiker, Grossgrundbesitzer und Komponist ANTON Fürst RADZIWILL (1775-1833), Gatte der Nichte des Preussenkönigs FRIEDRICH II. des Grossen (1712-1786).<sup>138</sup> Ähnlich seinem Vorbild, dem „grossen Sebastian“ (JOHANN SEBASTIAN

<sup>132</sup> Brief FANNY MENDELSSOHN'S aus Frankfurt vom 30. September 1822 an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER, in: KLEIN: Schweizer Reise, 21f und 137. Auch FANNY hat auf der Reise komponiert; das erste ihrer beiden Lieder vom 17. August 1822 und vom 25. September 1822 wurde auf der Reise bei einem Hauskonzert in Bern uraufgeführt. KLEIN, Schweizer Reise, 21.

<sup>133</sup> MENDELSSOHN'S mitreisender Privatlehrer KARL HEYSE feierte hier ein Wiedersehen mit seiner eigenen vormaligen Wirkungsstätte als Lehrer: vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 12.

<sup>134</sup> KLEIN, "... über jeden Ausdruck erhaben und schön", passim.

<sup>135</sup> CÉCILE'S Vater AUGUSTE JEANRENAUD (1788-1919) stammte aus Neuchâtel, welches nach vierhundertjährigen Banden zum eidgenössischen Ort Bern 1815 vom Wiener Kongress einen Doppelstatus erhielt: Es war von 1815 an bis zum sog. Neuenburger Handel 1854-1856 zugleich Schweizer Kanton und Preussisches Fürstentum, bevor es schliesslich 1856 nach Putschversuchen, Unruhen und überaus heiklen internationalen Verwicklungen – Preussen und die Schweiz machten bereits gegeneinander mobil – ausschliesslich und endgültig Schweizer Kanton wurde. Vgl. dazu die einlässlichen Berichte, Kreditbeschlüsse und Verhandlungsergebnisse von Bundesrat und Parlament im Bundesblatt 1856 II 485-514, 519-527 und 741-762; 1857 I 27-46, 49-63, 621-638, 641-678, 693-705, 847-865 sowie 1859 I 9-14, 135-139 und 149f; zur Schlüsselrolle JOHANN KONRAD KERNS (1808-1888) und NAPOLEONS III. (1808-1873) in der Angelegenheit SCHOOP 389-419; ausserdem WILI, Bundesinterventionen 10f; STÖCKLI 189f.

<sup>136</sup> KLEIN, Felix Mendelssohn Bartholdys Reise in die Schweiz 1847, passim.

<sup>137</sup> Nämlich Nr. 6 in Es-Dur MWV N 6, Nr. 7 in d-moll MWV N 7, Nr. 8 in D-Dur MWV N 8, Nr. 9 in C-Dur *La Suisse* (zum 3. Satz vgl. Rz. 130 mit Fn. 128 hiervor) MWV N 9, Nr. 10 in h-moll MWV N 10, Nr. 11 in f-moll fünfsätzig (zum 2. Satz Scherzo Commodo vgl. Rz. 130 mit Fn. 128 hiervor) MWV N 11 und Nr. 12 in g-moll MWV N 12.

<sup>138</sup> ANTON Fürst RADZIWILL und König FRIEDRICH II. der Grosse sind zwei der wenigen grossen Beispiele komponierender Politiker. Der Violoncellovirtuose RADZIWILL schuf neben Liedern Klavierstücke und vertonte 1811-1830 auf CARL ZELTER'S Anregung hin JOHANN WOLFGANG GOETHE'S *Faust*. Preussenkönig FRIEDRICH II. schrieb 1738 selber eine Symphonie, spielte als Schüler von JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773) hervorragend Querflöte, verfasste das Libretto zur Oper *Montezuma* von CARL HEINRICH GRAUN (1704-1759) und gab JOHANN SEBASTIAN BACH 1747 auf Schloss Sans-Souci das „königliche Thema“ zum Musikalischen Opfer BWV 1079 vor. In Polen gehörte dazu ausserdem IGNACY JAN PADEREWSKI (1860-1941), ein Klaviervirtuose und Komponist, der 1896-1902 in der Schweiz wohnte, nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten US-Präsident WOODROW WILSON (1913-1921) von der Notwendigkeit des Wiedererstehens Polens (Punkt 13 des 14-Punkte-Programms WILSON'S für die Neuordnung Europas nach dem I. Weltkrieg) zu überzeugen vermochte und Polen bei den Versailler Friedensverhandlungen als faktisch erster Ministerpräsident vertrat: PADEREWSKI hat neben einem grossartigen *Klavierkonzert in a-moll* op. 17 (1888) und einer *Symphonie in h-moll* op. 24 (1903-1908) auf das Thema der polnischen Nationalhymne viele virtuose Klavierstücke geschrieben und darf als FRÉDÉRIC CHOPIN'S (1811-1849) Erbe gelten. Zur Kategorie dieser Doppelbegabungen gehört noch Italiens bedeutendster Opernkompunist GIUSEPPE VERDI (1813-1901), der sich neben der Komposition von 29 Opern auf Betreiben des

BACH)<sup>139</sup>, begann MENDELSSOHN bereits als 15Jähriger, den meisten seiner Kompositionen ein „H.d.m.“ (Hilf Du mir) oder ein „L.E.G.G.“ (Lass es gelingen, Gott!) voranzustellen. An geistlichen Werken schuf MENDELSSOHN noch 1822 die Chorstücke *Jube Dom'ne* MWV B 10, ein *Gloria* MWV A 1 für die Singakademie und das gross besetzte *Magnificat* MWV A 2 und 1823 erneut für die Singakademie ein *Kyrie* in c-moll MWV B 12.

**134** Am 3. Februar 1824 brachte der 15jährige FELIX MENDELSSOHN bei einem solchen Hauskonzert seine in der Schweiz komponierte (vgl. Rz. 131 hiervor) komische Oper *Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston* MWV L 4 zur Uraufführung. Einen Monat später begann er mit der Komposition seiner *Symphonie Nr. 1* (für grosses Orchester) in c-moll op. 11 = MWV N 13 und vollendete die Partitur innert vier Wochen, bevor er im gleichen Jahr neben der Motette *Jesus, meine Zuversicht* MWV B 13 das *Klavierquartett* in h-moll op. 3 MWV Q 17 und das (erst posthum herausgegebene) *Klaviersextett* in D-Dur op. 110 MWV Q 16 schuf. Bereits zu Weihnachten 1823 hatte sich der 14Jährige eine Partiturabschrift der *Matthäuspasion* von JOHANN SEBASTIAN BACH gewünscht. Der Wunsch sollte für die Musikgeschichte von grösster Bedeutung werden (vgl. Rz. 140 hiernach).

**135** Nachdem er ein *Kyrie* für Chor und Orchester in d-moll MWV A 3 komponiert hatte, durfte FELIX 1825 ABRAHAM MENDELSSOHN BARTHOLDY auf einer weiteren Pariser Geschäftsreise begleiten und begegnete dort dem königlichen Musikintendanten LUIGI CARLO ZENOBIO SALVATORE MARIA CHERUBINI (1760-1842) sowie ANDRÉ GEORGE LOUIS ONSLOW (1784-1853), FRANZ LISZT, JACQUES FROMENTAL HALÉVY (vgl. bereits Rz. 128 hiervor), GIOACHINO ROSSINI (1792-1868), DANIEL-FRANÇOIS ESPRIT AUBER (1782-1871) und GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)<sup>140</sup>. Der um zwei Jahre jüngere LISZT hatte nach dem spitzen Urteil des 16jährigen MENDELSSOHN „viel Finger, wenig Gehirn“, und auch über die anderen erwähnten Pariser Musikgrössen fiel MENDELSSOHNs Urteil zuweilen sehr scharf (und meistens treffend) aus.<sup>141</sup> ABRAHAM MENDELSSOHN wollte insbesondere das Urteil LUIGI CHERUBINIS über seinen Sohn hören. Und er durfte zufrieden sein; CHERUBINI befand: „*ce garçon est riche, il fera bien, il fait même déjà bien, mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit – je lui parlerai, alors il fera bien*“.<sup>142</sup> Erst ab jetzt nahm ABRAHAM MENDELSSOHN den Wunsch seines Sohnes ernst, Musiker zu werden. Auf der Rückreise begegneten Vater und Sohn MENDELSSOHN erneut GOETHE, dem MENDELSSOHN mittlerweile sein *Quartett Nr. 3 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello* in h-moll op. 3 = MWV Q 17 gewidmet hatte.

**136** Nach der Rückkehr nach Berlin zog Familie MENDELSSOHN in ein eigenes Haus mit Garten um: Das ehemalige Reckesche Palais und nachmalige Preussische Herrenhaus an der Leipzigerstrasse 3, heute Sitz des Deutschen Bundesrates<sup>143</sup>. Dieses neue Heim wurde FELIX' Jugendparadies, Ort der Freundschaftspflege mit alten und neuen Bekannten. In diesem Garten, wo mehrere hundert Zuhörer den Hauskonzerten der Familie folgen konnten, komponierte der junge MENDELSSOHN alsbald seine ersten Meisterwerke: Noch 1825 das *Oktett in Es-Dur* op. 20 = MWV R 20, das *Quintett in A-Dur für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello* MWV R 21 = op. 18 oder am 6. August 1826 als Siebzehneinhalbjähriger die

---

Ministerpräsidenten CAMILLO BENSO Graf CAVOUR (1810-1861) 1861 als Abgeordneter und auf Bitte des italienischen Königs VITTORE EMANUELE II. (1820-1878) 1874 als Senator im Vereinigten Italien des *Risorgimento* zur Verfügung stellte, und ähnlich MIKIS THEODORAKIS (\*1925), mehrfach Parlamentsabgeordneter Griechenlands, 1990-1993 Minister in der Regierung KONSTANTINOS MITSOTAKIS, Komponist von 7 Symphonien, 5 Opern, Oratorien und Balletten wie *Zorbas*, *der Grieche*.

<sup>139</sup> BACH beendete seine Kompositionen oftmals mit S.D.G. für Soli Deo Gloria = Allein Gott gebürt die Ehre. Vgl. WERNER 61.

<sup>140</sup> GIACOMO MEYERBEERS Bruder HEINRICH BEER (1794-1842) war verheiratet mit REBECCA (genannt BETTY) MEYER (1793-1850), einer Cousine FELIX MENDELSSOHNs, der Tochter MENDEL (später JOHANN MARTIN) MEYERS (+1832) und seiner Frau RECHA MENDELSSOHN (1767-1831); vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 144 Fn. 57; LACKMANN 75.

<sup>141</sup> WERNER 62.

<sup>142</sup> WERNER 62.

<sup>143</sup> Also der 2. Kammer des bundesdeutschen Zweikammerparlaments. Der deutsche Bundesrat entspricht in etwa dem Schweizer Ständerat.

Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zum *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV M 13<sup>144</sup>, die er als gerade mal 18-Jähriger am 20. Februar 1827 in Stettin uraufführen sollte, zusammen mit seinem (damals noch unveröffentlichten) Doppelkonzert für zwei Klaviere und Orchester in As-Dur MWV O 6<sup>145</sup> und LUDWIG VAN BEETHOVENS 9. Symphonie in d-moll op. 125<sup>146</sup>. Hier schuf MENDELSSOHN 1826 auch ein achtstimmiges *Te Deum* MWV B 15. Ebenfalls im Herbst 1826 hatte MENDELSSOHN auf ein schwaches Libretto seine Oper *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 = MWV L 5 vollendet, die der italienische Opernkomponist und Berliner Generalmusikdirektor GASPARE SPONTINI (1774-1851) zu FELIX' Erstaunen am 29. April 1827 uraufführte. Trotz des leidlichen Achtungserfolgs verliess MENDELSSOHN die Vorstellung vorzeitig und ging nach Hause, ohne das eigene Werk auch nur zu Ende zu hören.<sup>147</sup>

**137** FELIX MENDELSSOHN, der nie eine öffentliche Schule besucht hatte, wurde 1827 ohne Aufnahmeprüfung an die Berliner Universität zugelassen, nachdem er *Andria*, die 166 v. Chr. entstandene erste Komödie des lateinischen Lustspielautors PUBLIUS TERENTIUS AFER (~190-158 v. Chr.) in gleichem Versmass ins Deutsche übersetzt hatte. An der Universität studierte FELIX nun bei GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831) Ästhetik, bei CARL RITTER (1779-1859) Geographie und bei EDUARD GANS (1798-1839) Geschichte der Freiheitsbewegungen und der französischen Revolution. Die Kollegienhefte zeugen von MENDELSSOHN'S grossem Interesse und Studieneifer. Daneben spielte er leidenschaftlich gerne Schach und (wie WOLFGANG AMADEUS MOZART!) Billard und schwamm, ritt und tanzte auch sehr gut.<sup>148</sup> An Gesellschaft fehlte es FELIX zu Hause keineswegs: Zur illustren Gästeschar zählten etwa der Theologe FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER (1768-1834), der Pianist und Komponist FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN (1810-1849), die Schriftsteller Gebrüder AUGUST WILHELM SCHLEGEL (1767-1845) und KARL WILHELM FRIEDRICH VON SCHLEGEL (1772-1829, vgl. Rz. 122 und Fn. 144 hiervor), CHRISTIAN JOHANN HEINRICH (eigentlich: HARRY) HEINE (1797-1856) und BETTINA VON ARNIM (geborene ELISABETH CATHARINA LUDOVICA MAGDALENA BRENTANO, 1785-1859) sowie der Historiker KARL AUGUST VARNHAGEN VON ENSE (1785-1858) und seine Ehefrau RAHEL VARNHAGEN VON ENSE geb. LEVIN (1771-1833), die einen der bedeutendsten Berliner Literarischen Salons führte; RAHEL VARNHAGEN wurde ein Lieblingsziel von FELIX' Spottlust.

**138** Im Spätsommer 1827 wanderte FELIX zu Fuss von Berlin nach Heidelberg, um ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT (1772-1840), ordentlicher Universitätsprofessor für römisches Recht und Vorkämpfer des a cappella-Gesangsstils zu besuchen und mit ihm debattierend BACH'S Musik mit dem italienischen a cappella-Stil zu vergleichen. THIBAUT hatte nicht nur Pandektenlehrbücher geschrieben, sondern 1826 in Heidelberg sein Werk *Über Reinheit der Tonkunst* in 2. Auflage herausgegeben, in welchem er angebliche Missbräuche in der Kirchenmusik anprangerte und eine Rückkehr zu „klassischen“ Komponisten wie GIOVANNI PIETRO ALOISIO SANTE PIERLUIGI DA PALESTRINA (1514-1594), TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548-1611) und ORLANDO DI LASSO (1532-1594) postulierte.<sup>149</sup> Mit diesem musiktheoretischen Werk fand THIBAUT breite Zustimmung und begründete so eine der Wurzeln des

<sup>144</sup> WERNER 64 vermutet, hierin habe sich die Begeisterung des Bildungsbürgertums für die SHAKESPEARE-Übersetzungen SCHLEGEL'S und TIECK'S niedergeschlagen. Wahrscheinlicher scheint mir, dass FELIX MENDELSSOHN damit zu dieser Begeisterung erst beigetragen hat. Hinter der Übersetzungsarbeit stand mit FRIEDRICH SCHLEGEL (vgl. auch Rz. 137 hiernach) zusammen auch dessen Gattin, DOROTHEE SCHLEGEL alias FELIX' Tante BRENDEL MENDELSSOHN (vgl. Rz. 122 in fine hiervor).

<sup>145</sup> Den Solopart spielte dabei FELIX MENDELSSOHN selber, den Solopart des zweiten Klaviers der 13 Jahre ältere Oratorien- und Balladenkomponist JOHANN CARL GOTTFRIED LOEWE (1796-1869), Organist an der Jakobikirche in Stettin.

<sup>146</sup> Dass MENDELSSOHN 18-jährig fünf Wochen vor dessen Tod BEETHOVENS monumentales symphonisches Schlusswerk zur Aufführung brachte, kann als erstes Zeichen der Emanzipation von seinem (weiterhin verehrten) Lehrer CARL FRIEDRICH ZELTER gesehen werden, welcher BEETHOVEN eher ablehnend denn kritisch gegenüberstand. Zu weiteren derartigen Emanzipationsschritten MENDELSSOHN'S vgl. Rz. 140 hiernach.

<sup>147</sup> WERNER 64.

<sup>148</sup> WERNER 65.

<sup>149</sup> Dazu FEIL 547f.

Cäcilianismus<sup>150</sup>, der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts. Diese Begegnung sollte für MENDELSSOHN wegweisend werden: Weit davon entfernt, dem musikalisch doch etwas regredierenden und unbedarften<sup>151</sup> THIBAUT – dessen Konzeption passte bestens zur politischen Restauration, die der österreichische Kanzler CLEMENS Fürst METTERNICH Europa seit 1815 mit eiserner Faust verordnet hatte – zu folgen, war sich MENDELSSOHN dennoch der Schwierigkeiten einer Neukonzeption sakraler Musik nach den Wirren der französischen Revolution bewusst: Nicht nur stilistische Grundlagen einer zeitgemässen Tonsprache waren neu zu justieren; auch Funktion und liturgische Rolle der Kirchenmusik bedurften einer Neuumschreibung, nachdem JOSEPH HAYDNs sechs grosse späte Messen (entstanden 1796-1802)<sup>152</sup> und erst recht LUDWIG VAN BEETHOVENS *C-Dur Messe* op. 86 (entstanden 1807)<sup>153</sup> und gar die *Missa solennis* op. 123 (entstanden 1818-1822)<sup>154</sup> jeden Rahmen liturgischer Unterstützung festgefügtter Formen kirchlichen Gottesdienstes bei weitem gesprengt hatten. MENDELSSOHN war beeindruckt von THIBAUTS Anliegen, Kirchenmusik solle wieder „allein der Frömmigkeit gewidmet“ sein, daher müsse sie ausnahmslos „mässig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos“ sein, was für die Komposition „heiliger Tonkunst“, d.h. religiöser Musik, ein „tiefes,

<sup>150</sup> Den Namen erhielt die konfessionsübergreifende Bewegung durch die von Papst SIXTUS V. (1585-1590) zu Beginn seines Pontifikats mit der Bulle *Ratione congruit* in Rom gegründete *Accademia della musica Santa Cecilia*, an der manche bedeutenden katholischen Musiker wie etwa PIERLUIGI DA PALESTRINA, ARCANGELO CORELLI (1653-1713), ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725), DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) oder BALDASSARE GALUPPI (1706-1785) gewirkt hatten. Aufgrund einer Anordnung Papst CLEMENS' XI. (1700-1721) von 1716 mussten alle in Rom ansässigen Musiker der in Kongregationsform gegründeten Akademie angehören. Ihren Namen leitete die Akademie von der Heiligen CÄCILIA (~200-~230), der Patronin der Kirchenmusik ab, einer christlichen Märtyrerin, welche der Legende nach weder im siedenden Wasser verbrüht noch durch Enthauptung getötet werden konnte; statt dessen soll sie Gefangene bekehrt und den Herrn singend weiter verehrt haben. Das Fest der Cäcilia wird am 22. November begangen, und bemerkenswerterweise wird Cäcilia nicht nur in der *römisch-katholischen* Kirche, sondern auch in der *anglikanischen*, in der *orthodoxen* und in der *evangelischen* Kirche verehrt. Dies erklärt auch, weshalb neben Katholiken wie JOSEPH HAYDN (1732-1809: *Messe Nr. 5 in C-Dur Cäcilienmesse* [1766] Hob. XXII:5) oder CHARLES GOUNOD (1818-1893: *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile* für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, Chor, Orchester und Orgel in G-Dur [1855]) auch nicht-katholische Komponisten wie HENRY PURCELL (1659-1695: *Te Deum* und *Jubilate* [beide komponiert zum Cäcilientag 1694]), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759: *Alexander's Feast or the Power of Music, An Ode wrote in Honour of St. Cecilia* und *Ode for St. Cecilia's Day*, alle drei auf Texte von JOHN DRYDEN [1631-1700]) oder BENJAMIN BRITTEN (1913-1976: *Hymn to St. Cecilia* op. 27 (1942) auf einen Text von WYSTAN HUGH AUDEN [1907-1973]) Gedenktexthe zum Cäciliengedenktag vertonten. HEINRICH VON KLEIST (1777-1811) verfasste 1810 die Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Eine Legende.

<sup>151</sup> MENDELSSOHN selber findet THIBAUT in einem Brief an seine Mutter sonderbar: „Der Mann weiss wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt, er handelt meist nach blosser Instinkt.“ Und doch: Der Römisch-Rechts-Professor „hat mir ein Licht für die altitalianische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt.“ Hier zit. nach WILDHAGEN, 10.

<sup>152</sup> JOSEPH HAYDN komponierte die *Missa in tempore belli* in C-Dur „*Paukenmesse*“ (1796) Hob. XXII:9, die *Missa Sancti Bernardi de Offida* in B-Dur „*Heiligmesse*“ (1796) Hob. XXII:10, die *Missa in angustiis* in D-Dur „*Nelson-Messe*“ (1798) Hob. XXII:11, die „*Theresien-Messe*“ in B-Dur (1799) Hob. XXII:12, die „*Schöpfungsmesse*“ in B-Dur (1801) Hob. XXII:13 und die „*Harmonie-Messe*“ in B-Dur (1802) Hob. XXII:14 allesamt im Auftrag des neuen, musikliebenden Fürsten NIKOLAUS II. von ESTERHAZY DE GALANTHA (1765-1833) jährlich zum Namenstag von dessen Gattin, Fürstin MARIA JOSEPHA HERMENEGILD Prinzessin VON LIECHTENSTEIN (1768-1845). Davon führte der kirchliche Singkreis Wohlen die *Nelson-Messe* unter CHRISTOPH WYSSER 1995 und die *Schöpfungsmesse* unter PATRICK RYF 2007 auf.

<sup>153</sup> Auch LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) *C-Dur Messe* op. 86 war ein Auftragswerk des Fürsten NIKOLAUS II. von ESTERHAZY DE GALANTHA zum Namenstag von dessen Gattin, FÜRSTIN MARIA JOSEPHA HERMENEGILD Prinzessin VON LIECHTENSTEIN; der Auftrag erging diesmal an den ehemaligen HAYDN-Schüler BEETHOVEN, nachdem HAYDNs Kräfte für grosse Kompositionen nach der Fertigstellung seines Oratoriums *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 erschöpft waren. BEETHOVEN bekannte seinem Verleger Breitkopf & Härtel, den Messtext vertont zu haben „wie er noch wenig behandelt worden“ sei – derart gar, dass sich der anmassende Fürst ESTERHAZY nach der Uraufführung unter BEETHOVENS Dirigtat abfällig äussern zu müssen vermeinte.

<sup>154</sup> BEETHOVEN griff im *Kyrie* seiner *Missa solennis* in transponierter Form sogar präzise auf das *Christe* aus der *C-Dur-Messe* op. 86 zurück. Auch FRANZ SCHUBERTS 1819-1826 entstandene *Missa solennis* für Soli, Chor und Orchester in As-Dur D 678 sowie die in SCHUBERTS Todesjahr 1828 entstandene *Messe* für Soli, Chor und Orchester in Es-Dur D 950, in denen SCHUBERT – einmal mehr! – die Credotextstellen „*et credo in unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*“ sowie „*et exspecto resurrectionem*“ unverändert liess, wiesen gewissermassen aus der Kirche hinaus in den Konzertsaal.

beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt“ verlange.<sup>155</sup> In der Tat begann MENDELSSOHN intensiv und anhaltend mit der Frage zu beschäftigen, „wie es zu machen sein sollte, dass die Musik ein integrierender Teil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger die Andacht anrege“<sup>156</sup>. Eine erste Frucht davon war 1827 die Choralbearbeitung *Christe, Du Lamm Gottes* MWV A 5.

**139** MENDELSSOHN hatte sofort erkannt, dass sowohl die unter König FRIEDRICH WILHELM III. erarbeitete *Preussische Agende* von 1816 und 1822 als auch JUSTUS THIBAUT mit dem blossen Rückgriff auf den reformatorischen Choral grösste Kirchenmusik immer noch völlig verkannten: Das „Haupt und das Wichtigste“ sei ihnen „unbekannt“, nämlich: dass man „im SEBASTIAN ... alles zusammen“ habe. Das Manuscript von BACHS *Matthäuspassion*, das MENDELSSOHN 1823 auf seinen Wunsch als 14Jähriger zur Weihnacht geschenkt erhalten hatte, war ihm Offenbarung geworden. Er griff noch 1827 wieder darauf zurück und begann, das Werk mit einem 16stimmigen Chor bei sich zuhause zu erarbeiten. Nicht zufällig komponierte MENDELSSOHN in dieser Zeit das 16stimmige *Hora est*, welches an die *Ecce apparebit*-Fuge aus BACHS *h-moll-Messe* BWV 232 erinnert. Als weiteres Nebenprodukt dieser Auseinandersetzung mit den Ansprüchen einer Kirchenmusik, die religiös mehr denn Andachtsunterhaltung und musikalisch mehr als Epigonentum zu sein hatte, legte FELIX MENDELSSOHN seiner älteren Schwester FANNY am 5. November 1827 die Motette *Tu es Petrus* für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 111 = MWV A 4 auf den Geburtstagstisch. MENDELSSOHNs intensiver Beschäftigung mit JOHANN SEBASTIAN BACH<sup>157</sup> entsprang dann noch 1828 auch seine Choralbearbeitung *Jesu, meine Freude* MWV A 6. Kammermusikalisch komponierte Mendelssohn sein *Streichquartett in a-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello* op. 13 = MWV R 22, dessen thematisches Material er seinem im gleichen Jahr unter dem Eindruck der Nachricht vom Hinschied LUDWIG VAN BEETHOVENS komponierten Lied Frage „Ist es wahr“ op. 9 Nr. 1 = MWV K 39 entnahm.

**140** Die Erarbeitung von BACHS *Matthäuspassion* ging keineswegs reibungslos ab. ZELTER stand dem Unternehmen skeptisch gegenüber: Dass die „gelehrte Perücke“ BACH dem Publikum wieder schmackhaft gemacht werden könne, glaubte er kaum; auch fehlten gedrucktes wie handschriftliches Notenmaterial. Selbst ein BACH-Verehrer wie der Zürcher Liedgesangpionier HANS GEORG NÄGELI (1773-1836)<sup>158</sup> fand, man mute dem Publikum mit dieser Passion allzu viel zu; ausserdem stehe zu befürchten, einem Musiker jüdischer Abstammung könnte das Einfühlungsvermögen in BACHschen Geist abgehen (!).<sup>159</sup> Aber FELIX benötigte ZELTERS Zustimmung, damit er die Passion von dem 300köpfigen Chor der Singakademie singen lassen konnte. ZELTER sträubte sich dagegen, denn Publikum wie Singakademie würden überfordert, und schalt die insistierenden FELIX MENDELSSOHN und seinen Freund EDUARD DEVRIENT entnervt „Rotznasen“. Verletzt entgegnete MENDELSSOHN seinem Lehrer: „Dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen!“<sup>160</sup> Der Vorwurf sass. ZELTER lenkte ein – und

<sup>155</sup> Hier zit. nach WILDHAGEN 9f.

<sup>156</sup> So MENDELSSOHN in einem Brief von 1835; MENDELSSOHN erkannte aber ebenso klar die Unergierigkeit eines blossen Rückgriffs auf alte Meister: „von eigentlich kirchlicher oder (...) gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italiänischen Sachen für die päpstliche Capelle, wo aber wieder die Musik nur begleitend ist und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch usw.“ Dementsprechend äusserte sich MENDELSSOHN dann 1831 nach seinem Rombesuch über zeitgenössische vatikanische Kirchenmusik vernichtend: „Die Compositionen taugten nichts“. Alles hier zit. nach WILDHAGEN 8f.

<sup>157</sup> Vgl. BWV 227!

<sup>158</sup> NÄGELI hatte 1801 als erster JOHANN SEBASTIAN BACHS *Wohltemperiertes Klavier* verlegt, welches FANNY MENDELSSOHN 1817 den Eltern vollständig vorgespielt hatte. Vgl. Rz. 123 hiervor.

<sup>159</sup> Als hätte es einer Widerlegung überhaupt bedurft, schuf MENDELSSOHN 1829 seine Choralkantate Nr. 6 für Solo, Chor und Streicher *Wer nur den lieben Gott lässt walten* MWV A 7. Gleichzeitig begann MENDELSSOHN 1829 mit den ersten Psalmvertonungen, und zwar mit dem 115. Psalm *Non nobis Domine/Nicht unserm Namen, Herr* op. 31 MWV A 9, in welchem nicht nur BACHS Polyphonie und MOZARTS späte Kirchenmusik, sondern auch GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759) von MENDELSSOHN kurz zuvor eigenhändig kopierte, in Italien entstandene Vertonung von Psalm 110 *Dixit Dominus* HWV232 von 1707 anklingen.

<sup>160</sup> WERNER 66.

hielt mehr, als er versprochen hatte, setzte den Plan bei der Singakademie durch, half FELIX bei den Proben, warf seine Autorität in die Wagschale bei den Solisten. Die Gebrüder RIETZ schrieben das Stimmenmaterial aus der Partitur unentgeltlich ab, die Solisten sangen ohne Entgelt und ohne Grateintritte. Einzig Generalmusikdirektor SPONTINI beharrte auf dem Grateintritt, als der gerade mal 20jährige MENDELSSOHN die *Matthäuspassion* JOHANN SEBASTIAN BACHS bei enormem Publikumsandrang am 11. und 21. März 1829 in seiner eigenen Bearbeitung dirigierte und der Vergessenheit entriss.<sup>161</sup>

**141** Dies überzeugte nun auch Vater ABRAHAM MENDELSSOHN davon, dass FELIX' Berufung und Beruf die Musik sei. ABRAHAM MENDELSSOHN verband dies mit dem Anspruch, dass FELIX seinen Lebensunterhalt auch durch Musik verdienen können müsse und mehr als gefälligen Dilettantismus schöpfe. ABRAHAM schickte seinen Sohn auf eine maximal dreijährige Wanderschaft ins Ausland, damit er sich mit der internationalen Musikwelt vertraut mache und das Land seines künftigen Wirkens suche.<sup>162</sup> Auf Vorschlag des als Jude damals in England wirkenden böhmisch-österreichischen Komponisten, Klaviervirtuosen und Musikpädagogen IGNAZ (ISAAK) MOSCHELES (1794-1870)<sup>163</sup> begann FELIX MENDELSSOHN seine Wanderjahre einen Monat nach seinem Geniestreich mit BACHS *Matthäuspassion* in Form einer Reise nach England zur „Beobachtung“. Doch bereits nach fünf Wochen wurde er als angeblicher Amateur („Gentleman of leisure“) musikalisch aktiv und führte in der Londoner Philharmonie seine 1827 entstandene *Symphonie Nr. 1* in c-moll op. 11 = MWV N 13 und seine Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zum *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV P 3 von 1826 auf. Weil er die Urhandschrift der Ouvertüre versehentlich in einer Droschke liegen liess, ist sie bis heute verschollen. Aber mit dem Amateurstatus vermied MENDELSSOHN die gesellschaftliche Verachtung, der Berufsmusiker im vorviktorianischen England ausgesetzt waren. Stattdessen fand er beim Publikum wohlwollende und gar bald derart begeisterte Aufnahme, dass er in seinen noch verbleibenden kurzen 18 Lebensjahren dann nicht weniger als neun weitere Englandreisen unternahm. Nach der Konzertsaison durchwanderte MENDELSSOHN zusammen mit einem Freund das schottische Hochland; beim Besuch der Kapelle MARIA STUARTS erdachte er das Urmotiv der erst 1842 vollendeten *Symphonie Nr. 3 (Schottische)* in a-moll op. 56 = MWV N 18<sup>164</sup> und auf dem anschliessenden Ausflug zu den Hebriden das Hauptthema zu einer Konzert-Ouvertüre Nr. 2 *Die einsame Insel*, die, 1832 in h-moll als op. 26 = MWV P 7 fertiggestellt, dann den Namen *Hebriden-Ouvertüre (Fingalshöhle)* erhielt. Daneben entstanden während dieser ersten Englandreise das *Streichquartett* in Es-Dur op. 12 = MWV R 25 und die Skizzen zur *Symphonie Nr. 5 (Reformationssymphonie)* in D-Dur op. 107 = MWV N 13, in deren Kopfsatz MENDELSSOHN ebenso das „*Dresdner Amen*“ (das Motiv einer mehrstimmigen Chorantwort aus Messen der katholischen Dresdener Hofkirche) verarbeitet, wie es später der grosssprecherische MENDELSSOHN-Kritiker RICHARD WAGNER in seinen Opern *Das Liebesverbot* oder *Die Novize von Palermo*<sup>165</sup>, *Tannhäuser* und *der Sängerkrieg auf Wartburg*<sup>166</sup> und als Grals-Leitmotiv in der Oper *Parsifal*<sup>167</sup> tat.<sup>168</sup> Den letzten Satz konzipierte MENDELSSOHN als Fantasie über

<sup>161</sup> Dazu auch FEIL 560f.

<sup>162</sup> WERNER 67.

<sup>163</sup> MOSCHELES, Schüler JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGERS (1736-1809) und (wie FRANZ SCHUBERT) ANTONIO SALIERIS (1750-1825), Freund BEETHOVENS und zeit lebens dessen glühender Verehrer, hatte 1829 bereits fünf (neben einem Jugendkonzert ohne Opuszahl [1808] die Nr. 2 in Es-Dur op. 56 [1815], Nr. 1 in F-Dur op. 45 [1818], Nr. 3 in g-moll op. 60 [1820] und Nr. 4 in E-Dur op. 64 [nicht datiert]) seiner acht melodischen Klavierkonzerte (später folgten noch Nr. 5 in C-Dur op. 87 [1830], das *Concert fantastique* Nr. 6 in B-Dur op. 90 [1834] und schliesslich das *Concert pathétique* Nr. 7 in c-moll op. 93 [1835]) geschrieben, die vereinzelt noch heute aufgeführt werden. FELIX MENDELSSOHN sollte MOSCHELES dann 1846 nach Leipzig an sein Konservatorium holen (vgl. Fn. 215 hiernach). Zu MOSCHELES vgl. auch KAZNELSON, 150, 178 und 880 sowie FEIL 548. MOSCHELES' posthumer Schwiegerenkel wurde ab 1904 der englische Komponist FREDERICK DELIUS (1862-1934).

<sup>164</sup> Dazu WEISS/KELLER 34f!

<sup>165</sup> WWV 38 (1834-1840).

<sup>166</sup> WWV 70 (1841-1845).

<sup>167</sup> WWV 111 (1865-1882).

<sup>168</sup> Wieder später verwendeten das Motiv dann auch noch ANTON BRUCKNER (1824-1896) in seiner *Symphonie Nr. 9* in d-moll („Dem lieben Gott gewidmet“, WAB 109) als Hauptthema des 3. Satzes Adagio. Langsam, feierlich

MARTIN LUTHERS Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>169</sup>; diese Symphonie sollte nämlich sein Beitrag zur 300-Jahrfeier der Augsburger Konfession<sup>170</sup> am 25. Juni 1830 werden. Auf der Rückreise erlitt FELIX in London einen Unfall, verletzte sich am Bein und war wochenlang derart immobil, dass er nicht zur Hochzeitsfeier seiner geliebten älteren Schwester FANNY mit dem Hofmaler WILHELM HENSEL (1794-1861) nach Berlin zurückkehren konnte. Die Zwangspause nutzte FELIX zur Komposition eines Liederspiels *Die Heimkehr aus der Fremde* MWV L 6, das er den Eltern bei seiner Rückkehr nach Berlin im Spätherbst dann zu ihrer silbernen Hochzeit schenkte. 1830 schuf der überaus selbstkritische FELIX MENDELSSOHN mit den *Drei Kirchenstücken* op. 23<sup>171</sup> die ersten Kirchenmusikwerke, die er einer Veröffentlichung würdig fand: Er stellte darin zwei Lutherische Choräle einer Vertonung des katholischen *Ave Maria* zur Seite.<sup>172</sup> Erst nach einer Masernerkrankung der ganzen Familie konnte FELIX sich nun Mitte Mai 1830 auf die Reise nach Italien machen, von der er erst im Juli 1832 heimkehren sollte.

**142** Diese Italienreise führte MENDELSSOHN von Berlin via Leipzig und Weimar – hier sah er zum letzten Mal den greisen GOETHE, der ihn kaum weiterziehen lassen wollte – zunächst nach München. Dort versuchte MENDELSSOHN umsonst, HAYDN, MOZART und BEETHOVEN dem örtlichen Grossbürgertum und der Aristokratie wieder nahe zu bringen, nachdem diese in der Publikumsgunst vor allem durch Nocturnes des Iren JOHN FIELD (1782-1837) und durch Salonstücke des deutsch-französischen Pianisten FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849) und JOHANN NEPOMUK HUMMELS (1778-1837) verdrängt worden waren. Dann reiste MENDELSSOHN weiter via Linz nach Wien, wo er über einen Monat lang verweilte und sich über das musikalisch heruntergekommene „liederliche Nest“ ärgerte, in dem BACH unbekannt war und die italienische Oper völlig Oberhand gewonnen hatte.<sup>173</sup> Über Graz zog MENDELSSOHN dann nach Venedig und über Florenz und Rom nach Neapel, bevor er via Rom – hier lernte er HECTOR BERLIOZ (1803-1869) kennen und als Menschen, keineswegs

---

(1887-1896), GUSTAV MAHLER (1860-1911) in der Symphonie Nr. 1 in D-Dur *Titan*, Finale (1888) und RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1956) in der *Symphonie* Nr. 5 in D-Dur am Ende des Kopfsatzes *Preludio* (1938/1943).

<sup>169</sup> Vor MENDELSSOHN hatten bereits JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Choralkantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80 (1730); GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *The occasional oratorio* HWV 62, Arie „To God, our strength“, Teil „Prepare the Hymn“ (1746) diesen Choral verwendet und parodiert; später sollten MENDELSSOHN darin auch noch weitere Komponisten folgen: OTTO NICOLAI (1810-1849): Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ für Orchester, Chor und Orgel op. 31, grosse Orchesterfuge (1835); GIACOMO MEYERBEER: Oper *Die Hugenotten*, Kampflied (häufig wiederkehrendes Motiv) (1835/1836, dazu vgl. FEIL 571f); RICHARD WAGNER: *Kaisermarsch* in B-Dur WWV 104 (1871); MAX RAGER (1873-1916): Choralphantasie über „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 27 (1898) sowie Choralvorspiel „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 135a, Nr. 5 (1914) und schliesslich RICHARD STRAUSS (1864-1949): Oper *Friedenstag* op. 81 (1938).

<sup>170</sup> Confessio fidei exhibitā invictissimo Imperatori Carolo V. Caesari Augusto in comitiis Augustae anno MDXXX = Die Augsburgerische Konfession. Confessio oder Bekenntnis des Glaubens etlicher Fürsten und Städte uberantwort Kaiserlicher Majestat zu Augsburg anno 1530. In: *Bekenntnisschriften* 31-140. – Mit seiner Symphonie war MENDELSSOHN nicht zufrieden; er veröffentlichte sie nicht und nannte sie zuweilen „ein böses Tier“: Aus Experimentierlust hatte er das Particell entgegen der üblichen Methode nicht zeilen- und stimmenweise, sondern Takt für Takt von oben nach unten instrumentiert. Vgl. WERNER 68.

<sup>171</sup> Nr. 1 Choral *Aus tiefer Not* MWV B 20, Nr. 2 Offertorium *Ave Maria* MWV B 19 und Nr. 3 Choral *Mitten wir im Leben sind* MWV B 21.

<sup>172</sup> Auch später hatte der tiefgläubige Protestant MENDELSSOHN keinerlei konfessionelle Berührungängste, wie die *drei lateinischen Motetten für Frauenchor und Orgel* op. 39 (Nr. 1 *Veni Domine* MWV B 24; Nr. 2 *Laudate pueri Dominum* MWV B 30 und Nr. 3 *Surrexit pastor* MWV B 23), die Auftragskomposition *Lauda Sion* op. 73 MWV A 24 für die 600-Jahr-Feier des Fronleichnamfestes in der Ursprungskirche St. Martin in Lüttich (1846) und der Vespergesang *Adspice Dominus* op. 121 = MWV B 26 belegen, die allesamt in die katholische Liturgie gehören (dazu vgl. Rz. 142 in fine hiernach). Protestantischer Liturgie gewidmet sind die 1843-1846 entstandenen *Sechs Sprüche zum Kirchenjahr* op. 79 (MWV B 54 *Lasset uns frohlocken*; MWV B 50 *Herr, gedenke nicht unserer Übeltaten*, MWV B 55 *Erhaben, o Herr, über alles Lob*) und die für den Berliner Dom bestimmten Vertonungen der *Deutschen Liturgie* MWV B 57 (1846) auf den Messtext MARTIN LUTHERS, die der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNER 2009 aufführte.

<sup>173</sup> Bereits FRANZ SCHUBERT hatte sich als 20-Jähriger über den ROSSINI-Fanatismus der Wiener geärgert und zum Beweis, dass auch er zu ROSSINIS Serienproduktion fähig wäre, innert eines Monats im November/Dezember 1817 die drei Ouvertüren im italienischen Stil D 590 in D-Dur, D 591 in C-Dur und D 592 in C-Dur komponiert.

aber als Komponisten schätzen<sup>174</sup> – und Genua nach Mailand, wo er die BEETHOVEN-Schülerin CATHARINA DOROTHEA Baronin von ERTMANN<sup>175</sup> traf, dann zum Lago Maggiore und über den Simplon in die Schweiz gelangte. Vom 6. August bis 5. September 1831 durchwanderte MENDELSSOHN dann trotz eines Jahrhundert-Unwetters grösstenteils zu Fuss die Schweiz das Wallis hinunter bis nach Vevey und via Château d'Oex, Boltigen, Spiezwiler, Unterseen, Interlaken, Lauterbrunnen, Grindelwald, Faulhorn, Grindelwald, Grimsel, Hospental nach Flüelen, von dort mit dem Schiff nach Luzern, danach zu Fuss über Sarnen und Meiringen nach Engelberg, Luzern (hier blieb er vom 25.-29. August 1831) über die Rigi nach Schwyz und von dort via Rapperswil nach Weesen und mit dem Schiff nach Walenstadt, erneut zu Fuss nach Sargans, wo er die Kutsche nach St. Gallen bestieg, um anschliessend zu Fuss an den Bodensee und mit dem Schiff nach Lindau zu gelangen. Während dieser physischen Parforceleistung – es existierten damals weder Eisenbahn noch Automobil noch Gummipneus, und so standen ausser dem Schiff nur Kutschen mit Holzrädern auf Schotterstrassen oder aber die eigenen Füsse als Transportmittel zur Verfügung – schaffte es MENDELSSOHN auch noch, eine neue Symphonie (Nr. 4 *Die Italienische* 4 in A-Dur op. 90 = MWV N 16) zu konzipieren und weitere Choralkantaten<sup>176</sup> zu komponieren! Ein weiterer Nachklang dieser Italienreise waren *drei lateinische Motetten für Frauenchor und Orgel* op. 39 = MWV B 23, B 24 und B 30 sowie der Vespergesang *Ad Vesperas Dominicae XXI post Trinitatis. Responsorium et Hymnus „Adspice Dominus“* op. 121 = MWV B 26: Im Kloster S. Trinità de' Monti hatte der Klang des dem Besucher nicht sichtbaren Nonnenchores MENDELSSOHN beeindruckt.<sup>177</sup>

**143** Zurück in deutschen Landen, reiste MENDELSSOHN via Augsburg nochmals nach München, schrieb dort innert weniger als fünf Tagen für DELPHINE VON SCHAUROTH (1813-1887) sein Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in g-moll op. 25 = MWV O 7, erhielt vom Hoftheater den Auftrag, eine Oper zu schreiben, und reiste dann über Stuttgart und Frankfurt a.M. nach Düsseldorf<sup>178</sup> und im Dezember 1831 weiter nach Paris. Hier komponierte er im Februar 1832 die auf der Italienreise konzipierte und grossteils im Juli 1831 in Mailand niedergeschriebene Erstfassung seiner gross konzipierten Vertonung des GOETHE-Gedichts *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 = MWV D 3 zu Ende<sup>179</sup>, las mit Widerwillen VICTOR-MARIE

<sup>174</sup> BERLIOZ hielt sich gerade als Preisträger in Rom auf: vgl. Fn. 120 hiavor. MENDELSSOHN hielt BERLIOZ musikalisch für unbegabt und ohne Talent, wohingegen BERLIOZ in MENDELSSOHN sehr wohl auch das musikalische Genie erkannte.

<sup>175</sup> BEETHOVEN hatte ihr seine 1815/1816 entstandene *Klaviersonate Nr. 28* in A-Dur op. 101 gewidmet, nachdem sie das Rondo seiner 1813/1814 komponierten *Klaviersonate Nr. 27* in e-moll op. 90 unvergleichlich schön vorgetragen hatte (BRENDEL 114f).

<sup>176</sup> Choralkantaten Nr. 4 *O Haupt voll Blut und Wunden* MWV A 8 (entstanden im September 1830, nachdem MENDELSSOHN in München ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRAS [1616-1668] entsprechend inspirierendes Gemälde *Maria und Johannes vom Kalvarienberg heimkehrend* gesehen hatte), Nr. 4 *Verleih uns Frieden. Gebet* MWV A 11 (entstanden im Februar 1831), Nr. 5 *Wir glauben all an einen Gott* MWV A 12 (entstanden im Frühling 1831), Nr. 6 *Herr Gott, Dich loben wir* MWV A 20, Nr. 7 *Vom Himmel hoch, da komm ich her* MWV A 22 (entstanden beim Jahreswechsel 1830/1831) und Nr. 8 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* MWV A 13 (komponiert im April 1832), in welcher MENDELSSOHN bei der Textstelle *Sie lehren eitel falsche List* chromatisch und beinahe ohne Abweichung JOHANN SEBASTIAN BACHS Turba-Chöre *Wir dürfen niemand töten* und *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* aus der *Johannes-Passion* BWV 245 zitiert.

<sup>177</sup> WILDHAGEN 23.

<sup>178</sup> Hier besprach MENDELSSOHN mit dem Intendanten CARL LEBERECHE IMMERMANN (1796-1840) den Plan einer Oper nach SHAKESPEARES *Sturm*. Der Plan blieb unerfüllt. Statt dessen setzte dann 1873 PIOTR TSCHAIKOWSKI SHAKESPEARES *Sturm* in seiner symphonischen Phantasie in f-moll op. 18 in Töne.

<sup>179</sup> Nach der – erfolgreichen, aber wenig überschwänglich rezensierten – Uraufführung am 10. Januar 1833 überarbeitete MENDELSSOHN das Werk 1840/1842 vor der Drucklegung nochmals von Grund auf. Dass GOETHE und ZELTER beinahe gleichzeitig und noch vor der Uraufführung starben, ist Ironie der Geschichte: Der Dichterstern hatte sich von ZELTER bereits in einem Brief vom 26. August 1799 eine Vertonung gewünscht (*Die Walpurgisnacht* sei „durch den Gedanken entstanden: Ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, dass sie zu einem grösseren Singstück dem Komponisten Stoff gäben“); doch ZELTER hatte das Vorhaben nach mehreren vergeblichen Versuchen 1812 entmutigt aufgegeben (GROSSKREUTZ 11). Anstelle der beiden Aufklärer vollendete ausgerechnet MENDELSSOHN, gläubiger Christ, GOETHEs zur Vertonung gedachte christentumskritische Druidenverse („Diese dumpfen Pfaffenchristen, lasst uns keck sie überlisten!“)

HUGOS Bestsellerroman *Der Glöckner von Notre Dame*<sup>180</sup>, musizierte während seines halbjährigen Aufenthalts mit FRÉDÉRIC CHOPIN, und traf FRANZ LISZT, FERDINAND HILLER (1811-1885), GIOACHINO ROSSINI, DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER, FRIEDRICH KALKBRENNER und GIACOMO MEYERBEER<sup>181</sup>. MENDELSSOHN ärgerte sich in Paris über musikalische Modeerscheinungen wie das ROSSINI- und MEYERBEER-Fieber, aber auch über den (ebenfalls zum Protestantismus konvertierten) jüdischen Schriftsteller HEINRICH HEINE (1797-1856 – die Aversion beruhte damals auf Gegenseitigkeit, hinderte aber MENDELSSOHN keineswegs daran, manche HEINE-Gedichte unsterblich zu vertonen<sup>182</sup>), verachtete die „*Desperado-Romantik*“ und fand HECTOR BERLIOZ' *Symphonie fantastique* op. 14 dementsprechend „unbeschreiblich ecklig“<sup>183</sup>. Offensichtlich auf Drängen des Klarinettenvirtuosen HEINRICH JOSEF BAERMANN (1784-1847) und seines Bassethorn spielenden Sohnes CARL BAERMANN (1811-1885) schrieb MENDELSSOHN in Paris zwischendurch und unter Verwendung auch von thematischem Material HEINRICH BAERMANNs noch zwei – wie die Untertitel zeigen – nicht allzu ernst gemeinte Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier und sandte sie den beiden Virtuosen mit einem ironischen Brief für ihre Russlandtournee von Paris aus nach Riga nach: Nr. 1 in f-moll *Die Schlacht bei Prag* op. 113 = MWV Q 23 orchestrierte MENDELSSOHN später eigenhändig; die erst recht augenzwinkernde Nr. 2 *Grand duo pour beignet aux prunes et tarte à la crème* in d-moll op. 114 = MWV Q 24 wurde später mit MENDELSSOHNs Einwilligung von CARL BAERMANN orchestriert. Nach zwei eigenen herben Enttäuschungen – seine Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zu SHAKESPEARES *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV P 3 wurde missgünstig aufgenommen<sup>184</sup>, und die *Reformationssymphonie* in d-moll op. 107 = MWV N 15 als „zu gelehrt“ nicht einmal aufgeführt – reiste MENDELSSOHN 1832 nach seiner Genesung von einer Cholera-Erkrankung von Paris aus das zweite Mal nach London.

**144** In London wurde MENDELSSOHN für den Ärger in Paris entschädigt: Mit durchschlagendem Erfolg dirigierte er hier sein *g-moll-Klavierkonzert* op. 25 und die *Hebridenuouvertüre* op. 26; in der St. Pauls Cathedral gab er bewunderte Orgelimprovisationen, und in London vollendete er seine bereits 1828 begonnene Konzert-Ouvertüre Nr. 3 *Meeresstille und glückliche Fahrt* in D-Dur op. 27 = MWV P 5 auf zwei zusammenhängende Gedichte<sup>185</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHES und erhielt dafür des Dichterstürmens Glückwunsch. Aber noch vor MENDELSSOHNs Heimkehr aus London im Juli 1832 nach Berlin verstarben am 22. März Freund GOETHE hochbetagt und am 15. Mai auch noch der verehrte Lehrer CARL ZELTER: Verluste, die MENDELSSOHN aufwühlten.

<sup>180</sup> Daraus konzipierte hingegen später FRANZ SCHMIDT (1874-1939) die Oper *Notre Dame* (1902-1904), deren Zwischenspiel berühmt wurde und sich bis heute in den Konzertspielplänen hat halten können.

<sup>181</sup> Vgl. dazu Rz. 135 hiervor und Rz. 153 hiernach sowie Fnn. 169 hiervor und Fnn. 194 und 216 hiernach.

<sup>182</sup> Vgl. nur MENDELSSOHNs HEINE-Vertonungen op. 19 Nr. 4 = MWV K 70 (*In dem Mondenschein im Walde*), op. 19 Nr. 5 = MWV K 71 (*Leise zieht durch mein Gemüt*), op. 47 Nr. 2 = MWV K 100 (*Über die Berge steigt schon die Sonne*), op. 50 Nr. 4 = MWV G 17 (*Am fernen Horizonte*), op. 63 Nr. 1 = MWV J 5 (*Ich wollt', meine Liebe ergösse sich*), op. 86 Nr. 4 = MWV K 78 (*Allnächtlich im Traume seh' ich dich*), MWV J 2 (*Wenn ich auf dem Lager liege*) und vor allem op. 34 Nr. 2 = MWV K 86 (*Auf Flügeln des Gesanges*)! HEINE, Bd. 2, *Lutetia II*, 688-690 und 699f kritisiert bei MENDELSSOHN „geistreichste Berechnung, Verstandesschärfe“ und völligen „Mangel an Naivität“ (ebd., 690), sieht ihn daher bei dessen Pariser Besuch als „das geopfert Lamm der Saison, während Rossini der musikalische Löwe war, dessen süßes Gebrüll noch immer forttönt“, denn im Vergleich der beiden aufgeführten Werke zeige sich: „Nicht die äussere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwenglichkeit, die weder angetauft noch einstudiert werden kann, (...) und so finde ich auch das Stabat mater von Rossini wahrhaft christlicher als den Paulus, das Oratorium von Felix Mendelssohn-Bartholdy, das von den Gegnern Rossinis als ein Muster der Christentümlichkeit gerühmt wird.“

<sup>183</sup> Zu BERLIOZ' *Symphonie fantastique* vgl. auch FEIL 563-565.

<sup>184</sup> Dies ist einzig bekannt durch den Brief des Ohrenzeugen FRANZ LISZT vom 21. April 1858 aus Prag an eine Freundin. Vgl. WERNER 70. Vgl. aber auch Analoges später noch bei HEINE, Bd. 2, *Lutetia II*, 689f.

<sup>185</sup> Eine andere Vertonung derselben beiden Gedichte hatte LUDWIG VAN BEETHOVEN mit seinem op. 112 für Chor und Orchester 1815/1816 geschaffen.

## E.d. Berlins Fehlentscheid: MENDELSSOHN in Düsseldorf und Leipzig

**145** Entgegen seiner Abneigung und Verweigerung in die Rolle eines Bewerbers um die Nachfolge ZELTERS gedrängt, unterlag FELIX MENDELSSOHN trotz dreier erfolgreicher eigener Wohltätigkeitskonzerte mit Aufführung mehrerer seiner neusten Werke (*Hebridenuouvertüre* in h-moll op. 26 = MWV P 7, *Sommernachtstraum-Ouvertüre* in E-Dur op. 21 = MWV P 3, Ballade *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 = MWV D 3, *g-moll-Klavierkonzert* op. 25 = MWV O 7 und v.a. *Reformationssymphonie* op. 107 = MWV N 15)<sup>186</sup> seiner jüdischen Herkunft<sup>187</sup> und seines jugendlichen Alters wegen haushoch dem von Geburt her christlichen und mehr als doppelt so alten Vizedirektor der Singakademie, CARL FRIEDRICH RINGENHAGEN (1778-1851), nachdem sich Interessenten wie CARL LOEWE oder SIGISMUND Ritter VON NEUKOMM (1778-1858) zurückgezogen hatten. Dieser Fehlentscheid des Wahlgremiums hatte fatale Konsequenzen weit über MENDELSSOHNs Tod hinaus: Berlin sollte für ein Jahrhundert in musikalische Mediokrität versinken und stattdessen MENDELSSOHNs spätere Wirkungsstätte Leipzig durch Konservatorium und Gewandhaus zu einem musikalischen Mittelpunkt werden. Besonders deutlich wurde dies dadurch, dass auch die Singakademie in Berlin alsbald durch andere Chöre überflügelt wurde.<sup>188</sup>

**146** Anstelle Berlins begannen sich vorerst die Städte Düsseldorf und Leipzig für den jungen FELIX MENDELSSOHN zu interessieren. Kurz, nachdem MENDELSSOHN mit Vater und Sohn BAERMANN zusammen die *Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier* (vgl. Rz. 143 hiervor) am 5. Januar 1833 aufgeführt hatte, wurde der noch nicht 24Jährige bereits im Januar 1833 mit der Leitung des bevorstehenden 15. Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf betraut, bei welchem zwei Werke BEETHOVENS – die Symphonie Nr. 6 in F-Dur *Pastorale* op. 68 von 1807/1808 und die *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3 op. 72a von 1806 – sowie eine deutsche Version der Urfassung von 1738/1739 des Oratoriums *Israel in Aegypten* HWV 54 von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) zur Aufführung gelangen sollten. Zur Vorbereitung reiste MENDELSSOHN zum dritten Mal nach London<sup>189</sup> und kopierte HÄNDELs eigenhändige Originalpartitur. Seine Aufführung verschaffte im Deutschen Reich zum ersten

<sup>186</sup> Über diese Wohltätigkeitskonzerte schrieb der Musikersohn und Dichter LUDWIG RELLSTAB (1799-1860) freundlich-herablassende Rezensionen in seiner eigenen *Vossischen Zeitung*. RELLSTAB ist Autor der ersten sieben der insgesamt 14 von FRANZ SCHUBERT in seinem Todesjahr im Gesangszyklus *Schwanengesang* D 957 vertonten Gedichte sowie der Texte dreier weiterer SCHUBERT-Lieder (D 937, D 943 und D 945) aus dessen Todesjahr. Einer nächtlichen Bootsfahrt des Teenagers RELLSTAB auf dem Vierwaldstättersee verdankt auch LUDWIG VAN BEETHOVENS *Klaversonate Nr. 14 in cis-moll* op. 27 Nr. 2 von 1801 ihren populären Übernamen „*Mondscheinsonate*“. Im übrigen glänzte RELLSTAB eher durch spitze Feder gegen GASPARE SPONTINI, GAETANO DONIZETTI, GIOACHINO ROSSINI und GIUSEPPE VERDI sowie durch die Erfolglosigkeit eigener, an WILLIBALD GLUCK (1714-1787), WOLFGANG AMADEUS MOZART und LUDWIG VAN BEETHOVEN orientierter epigonenhafter Kompositionsversuche (etwa die Opern *Karl der Kühne* 1824 oder *Franz von Sickingen* 1842). RELLSTABs bornierte Art provozierte ROBERT SCHUMANN (1810-1856) 1834 zur Gründung seiner *Neuen Zeitschrift für Musik*; darin war RELLSTAB der Inbegriff der spießrischen Philister, gegen die ROBERT SCHUMANN mit den „*Dauidsbündlern*“ (einer Gruppe Kulturschaffender, die sich in Leipzig regelmässig im Lokal Zum arabischen Coffee-Baum trafen) ankämpft (vgl. auch ROBERT SCHUMANN: *Dauidsbünder Tänze* op. 6, *Carnaval* op. 9 und *Klaversonate* in fis-moll op. 11).

<sup>187</sup> Dies belegt ein unveröffentlichter Brief des musikalisch versierten Geheimrats Prof. MARTIN HINRICH LICHTENSTEIN (1780-1857), des Begründers des Berliner Zoologischen Gartens, an ABRAHAM MENDELSSOHN. Vgl. WERNER 71.

<sup>188</sup> So auch WERNER 71.

<sup>189</sup> Bei dieser Gelegenheit brachte MENDELSSOHN auch seine 4. Symphonie, die *Italienische* in A-Dur op. 90 in London zur Uraufführung, bevor er sie auch beim 15. Niederrheinischen Musikfest dirigierte. MENDELSSOHNs *Italienische* ist die einzige romantische Symphonie, welche in Dur notiert ist, aber in moll schliesst. Den Namen erhielt die Symphonie, weil MENDELSSOHN sie auf seiner Italienreise (Ecksätze) und danach 1832 in Berlin (Mittelsätze) komponiert hatte; GOETHES *Italienische Reise* hatte MENDELSSOHN als literarischer Reiseführer gedient. Die Trauer über den Tod GOETHES und ZELTERS prägt denn auch den 2. Satz (das melodiöse Andante con moto in d-moll) der Symphonie, in dessen Hauptthema ZELTERS Vertonung von 1812 von GOETHES 1774 verfasster Ballade *Der König in Thule* (wieder veröffentlicht in *Faust* I, 8. Szene) anklingt: Stille, ausdrucksstarke Verneigung des jungen Genies vor seinen Lehrern. Nach ZELTER haben später etwa auch FRANZ SCHUBERT 1816 (D 367), FRIEDRICH SILCHER 1823, HECTOR BERLIOZ 1829 (op. 1) und 1846 (op. 24), FRANZ LISZT 1842/1856 (S 278), ROBERT SCHUMANN 1849 („*Faust*“-Szenen) und CHARLES GOUNOD 1859 (Oper *Margarethe/Faust*, III. Akt, Ballade der Margarethe) sowie FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (MWV K 20) selber diese Ballade vertont.

Mal der Orgel den ihr gebührenden Platz in einem HÄNDEL-Oratorium, erntete rauschenden Beifall und veranlasste die Düsseldorfer Stadtbehörden, für MENDELSSOHN das Amt eines städtischen Musikdirektors zu schaffen, welchem die Leitung sowohl katholischer als auch evangelischer Kirchenmusik sowie des Düsseldorfer Musikvereins, bestehend aus Chor und Orchester obliegen sollte. Diese Stelle trat MENDELSSOHN 1833 aber erst nach einer vierten Londonreise an, bei der er Londons Publikum mit seinem Orgelspiel entzückte. Ausserdem vertrat er den schwer erkrankten JOHANN NEPOMUK SCHELBLE (1789-1837) als Leiter des Cäcilien-Vereins in Frankfurt am Main, für den er noch 1833 auch die *Konzert-Ouvertüre Nr. 4* in F-Dur *Das Märchen von der schönen Melusine* op. 32 = MWV P 12 komponierte. In Frankfurt begegnete er durch Zufall auch wieder GIOACHINO ROSSINI. Kurz nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf wurde MENDELSSOHN im Dezember 1833 neben CARL LEBERECHT IMMERMANN zusätzlich Kapellmeister am Düsseldorfer Theater und dirigierte dort Masstäbe setzend MOZARTS *Don Giovanni* KV 527 und *Die Zauberflöte* KV 620 sowie CARL MARIA VON WEBERS *Freischütz* WeV C 7. Da er sich aber mit IMMERMANN zum Leidwesen seines Vaters alsbald über Fragen der Theaterverwaltung zerstritt, gab MENDELSSOHN die Kapellmeisterposition am Theater bereits im Dezember 1834 wieder auf, was ihm sogar ABRAHAM MENDELSSOHNs bittere Schelte<sup>190</sup> eintrug, aber FELIX Zeit für die Hebung der örtlichen Kirchenmusikkultur verschaffte, die er nun rege nutzte, indem er die Bibliotheken umliegender Städte vorwiegend nach a cappella-Werken durchforschte.

**147** In Düsseldorf veröffentlichte MENDELSSOHN nun auch ein erstes Heft von *Liedern ohne Worte*<sup>191</sup>, entzückenden Miniaturen für Klavier, mit denen er nichts weniger als ein neues Genre kreiert hatte, welches erst in den letzten Jahrzehnten den gebührenden Respekt gefunden hat, nachdem es lange als Salonmusik abgetan und abgewertet worden war. Am 16. Niederrheinischen Musikfest in Aachen 1834 unter der Leitung des BEETHOVEN-Schülers FERDINAND RIES (1784-1838) trat FELIX MENDELSSOHN zusammen mit seinen Freunden FRÉDÉRIC CHOPIN, mit dem er bereits in Berlin und Paris viel musiziert hatte und dessen Originalität er bewunderte, und FERDINAND HILLER auf. Er suchte noch immer erfolglos nach einem Opernstoff und arbeitete bereits das dritte Jahr intensiv an seinem vom Frankfurter Cäcilienverein 1831 bestellten ersten Oratorium *Paulus* op. 36, das sein mittlerweile beinahe erblindeter und kranker Vater ABRAHAM sehnlichst selber noch zu hören wünschte<sup>192</sup>. Das 17. Niederrheinische Musikfest in Köln an Pfingsten 1835 hatte MENDELSSOHN erneut zu konzipieren und zu leiten; zusammen mit seiner Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN als Chorleiterin richtete er GEORG FRIEDRICH HÄNDELS Oratorium *Salomon* HWV 67 nach den Originalpartituren mit überarbeitetem Orgelpart zur Aufführung ein und dirigierte das Werk im Beisein seiner ganzen Sippschaft und seiner Freunde. Mittlerweile fand er auch in Deutschland mehr und mehr Anerkennung: Er wurde Mitglied der Berliner Kunstakademie und erhielt vom Leipziger Gewandhaus das Ersuchen, dessen ständiger Musikdirektor zu werden. Doch aus ethischen und musikalischen Gründen lehnte er es kategorisch ab, einen amtierenden Kapellmeister (seit 1827 war CHRISTIAN AUGUST POHLENZ [1790-1847] Gewandhauskapellmeister) zu verdrängen.<sup>193</sup> Erst nachdem sich das Gewandhaus korrekt von POHLENZ getrennt hatte, erklärte sich MENDELSSOHN zur Übernahme dieser Aufgabe bereit. Bei seinem Antrittskonzert am 4. Oktober 1835 brachte er

<sup>190</sup> Brief ABRAHAM MENDELSSOHNs an seinen Sohn FELIX vom 22. November 1834. Dazu WERNER 72, der die Schelte des Vaters gutheisst, m.E. zu Unrecht: FELIX war einzig für zwei Jahre nach Düsseldorf berufen worden (vgl. die Ankündigung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 35 [1833] 672)!

<sup>191</sup> Solche *Lieder ohne Worte* schuf MENDELSSOHN sein Leben lang, vgl. op. 19 (1829/1830), op. 30 (1833/1834), op. 38 (1836/1837), op. 53 (1839/1841), op. 62 (1842/1844), op. 67 (1843/1845), op. 85 (1834-1845) und op. 102 (1842-1845). Dazu vgl. auch FEIL 561f.

<sup>192</sup> Wenn ABRAHAM MENDELSSOHN einmal seufzte, ehemals sei er selber einzig als *Sohn* von MOSES MENDELSSOHN bekannt gewesen und nun sei er es einzig als *Vater* von FELIX MENDELSSOHN, so darf dies nicht zum Fehlschluss mangelnder Bedeutung verleiten. ABRAHAM war eine überaus bestimmende Vaterfigur, gütig und streng zugleich. Dass FELIX zu einem Workaholic wurde, war ganz entscheidend der Abneigung seiner Eltern gegen jeden Müßiggang zu verdanken. Vgl. zu *Paulus* auch FEIL 573f.

<sup>193</sup> Brief FELIX MENDELSSOHNs vom 26. Januar 1835 an den Tenor und Rechtsanwalt HEINRICH SCHLEINITZ (1805-1881).

neben LUDWIG VAN BEETHOVENS *Symphonie Nr. 4* in B-Dur op. 60 sowie Werken von LUIGI CHERUBINI, CARL MARIA VON WEBER und LOUIS SPOHR seine eigene Ouvertüre in D-Dur *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 = MWV P 5 zur Aufführung.

**148** In Leipzig begann MENDELSSOHN sofort, das Orchester systematisch nach den Methoden des Pariser Conservatoire zu schulen, holte die überragendsten Virtuosen als Solisten ans Gewandhaus, verschaffte der zeitgenössischen deutschen Musik eine Plattform<sup>194</sup> und machte sein Publikum als erster gezielt mit den Werken JOHANN SEBASTIAN BACHS und GEORG FRIEDRICH HÄNDELS<sup>195</sup> vertraut, die aus der Gegend hervorgegangen waren<sup>196</sup> oder in Leipzig gewirkt hatten<sup>197</sup>: MENDELSSOHN führte als erster auf deutschem Boden öfter BACH auf denn modisch-beliebte wie GIOACHINO ROSSINI<sup>198</sup>; er leitete damit die Wende ein, die, von JOHANNES BRAHMS (1833-1897) und GUSTAV MAHLER (1860-1911) fortgesetzt, JOHANN SEBASTIAN BACH der Vergessenheit entriss und der Welt damit eines der kostbarsten Juwelen der Tonkunst überhaupt bewahrte. Alsbald war Leipzigs Ruf als Musikhochburg dermassen verbreitet, dass sich MENDELSSOHN der Bitten grosser Virtuosen um einen Soloauftritt mit dem Gewandhausorchester kaum mehr erwehren konnte.

### E.e. Tod des Vaters, Heirat, Blütezeit

**149** ABRAHAM MENDELSSOHNs letzter grosser Wunsch (vgl. Rz. 147 hiervor) sollte unerfüllt bleiben: Zehn Tage, nachdem FELIX MENDELSSOHN im Gewandhaus mit LOUIS RAKEMANN und der 16jährigen CLARA WIECK (1819-1896), der späteren Gattin ROBERT SCHUMANNs, JOHANN SEBASTIAN BACHS 1733 komponiertes *Konzert für drei Klaviere und Orchester* in d-moll BWV 1063 zur Aufführung gebracht hatte, verschied sein Vater ABRAHAM am 19. November 1835 wie weiland bereits Grossvater MOSES MENDELSSOHN an einem Hirnschlag, bevor er noch FELIX' erstes Oratorium *Paulus* hatte hören dürfen. Dieses konnte als op. 36 = MWV A 14 erst am 18. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf unter MENDELSSOHNs Leitung am 22./23. Mai 1836 uraufgeführt werden.<sup>199</sup> Als Kapellmeister des Gewandhausorchesters hatte MENDELSSOHN Leipzig derart rasch zur ersten Adresse deutscher Musikkultur gemacht<sup>200</sup>, dass er 1836 erst 27jährig bereits mit dem Ehrendoktorat

<sup>194</sup> So brachte MENDELSSOHN in Leipzig neben Tonschöpfungen LUIGI CHERUBINIS (1760-1842, dazu vgl. Rzz. 135 und 147 hiervor), FRÉDÉRIC CHOPINS (1810-1849, dazu vgl. Rzz. 137, 143 und 147 hiervor) und von HECTOR BERLIOZ (dazu vgl. Fnn. 120, 174 und 189 hiervor) Werke LOUIS SPOHRs (dazu vgl. Rzz. 131 hiervor und 159 hiernach sowie Fn. 200 hiernach), FRANZ LISZTS (dazu vgl. Rzz. 118, 135 und 143 hiervor sowie Rz. 153 hiernach), ROBERT SCHUMANNs, GIACOMO MEYERBEERS (dazu vgl. Rzz. 135 und 143 hiervor und Rz. 153 hiernach sowie Fnn. 169 hiervor und 216 hiernach), RICHARD WAGNERS (dazu vgl. Rzz. 120f und 141 mit Fnn. 94-99 und 169 hiervor sowie Fn. 202 hiernach), von JOHANN WENZEL KALLIWODA (1801-1866), NIELS WILHELM GADE (1817-1890, dazu vgl. Rzz. 160 und 166 hiernach), FRANZ LACHNER (1803-1890) und seiner Freunde JULIUS RIETZ (1812-1877, dazu vgl. Fn. 106 hiervor und Rz. 165 hiernach), IGNAZ MOSCHELES (dazu vgl. Rz. 141 mit Fn. 163 hiervor und Rz. 164 sowie Fn. 213 hiernach) und FERDINAND HILLER (dazu vgl. Rzz. 143 und 147 hiervor) zur Aufführung. Zwar verschaffte er nicht allen den Durchbruch; aber zu ihrer Chance verhalf er ihnen.

<sup>195</sup> So dirigierte MENDELSSOHN in der Paulinerkirche in Leipzig am 7. November 1836 GEORG FRIEDRICH HÄNDELs Oratorium *Israel in Ägypten* HWV 54.

<sup>196</sup> HÄNDEL war in der benachbarten Stadt Halle geboren worden.

<sup>197</sup> So BACH 1723-1750.

<sup>198</sup> WERNER 73: Selbst HECTOR BERLIOZ, den die ROSSINI-Manie gründlich ärgerte, ging diese Ausrichtung MENDELSSOHNs zu weit: „*Seulement il aime toujours un peu trop les morts*“ – eben BACH und HÄNDEL.

<sup>199</sup> Als Leiter dieses Musikfestes hatte MENDELSSOHN ein überaus anspruchsvolles Programm festgelegt: Neben der Uraufführung seines Oratoriums *Paulus* op. 36 figurierte auf diesem Programm eines der *Chandos-Anthems* (HWV 246-256) von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, LUDWIG VAN BEETHOVENS *Leonorenouvertüren* Nr. 1 und Nr. 3 op. 72 und op. 72a und dessen *IX. Symphonie* in d-moll op. 125 sowie WOLFGANG AMADEUS MOZARTs Kantate *Davidde penitente* KV 469 (also die Parodie der ersten beiden Teile von MOZARTs *c-moll-Messe* KV 427, vgl. Rzz. 110f hiervor).

<sup>200</sup> Als erster Dirigent leitete MENDELSSOHN nicht nur die Chor Teile der Werke, sondern die gesamten Werke und überliess diese Aufgabe nicht mehr dem Konzertmeister; auch war sich MENDELSSOHN auch für Orchesterprobenarbeit nicht zu schade. Mit der Verpflichtung seines ebenso unausgeglichenen und engagierten Jugendfreundes und LOUIS SPOHR-Schülers FERDINAND DAVID als Konzertmeister hatte er einen Gleichgesinnten gefunden, der ebenso rabiat jegliche Laxheit in der Kunst bekämpfte und der daher als Lehrer, Solist, Konzertmeister und Quartettspieler zu recht Weltruf genoss. Zu DAVID vgl. Rz. 151, 159 und 166f hiernach.

der Leipziger Universität bedacht wurde.<sup>201</sup> Aber weder dies noch die Uraufführung seines *Paulus* vermochten FELIX MENDELSSOHN aus der anhaltend tiefen Depression nach des Vaters Tod herauszureissen. Davon erholte er sich erst, als er in Frankfurt am Main während der Vertretung eines erkrankten Kollegen in der Leitung des Cäcilienchors (vgl. Rz. 146 hiervor) CÉCILE CHARLOTTE SOPHIE JEANRENAUD (1817-1853), Tochter eines Hugenottenpfarrers aus dem neuenburgischen La Chaux-de-Fonds kennen lernte (vgl. Rz. 132 hiervor). So wenig musikalisch sie nach FELIX' Urteil war, so belesen, hübsch und fromm war die zurückhaltende Neuenburgerin. Die beiden Seelen fanden rasch zueinander und blieben einander zeitlebens innig zugetan.<sup>202</sup> Sie verlobten sich am 9. September 1836 im Hause JEANRENAUD und heirateten am 28. März 1837 in Frankfurt am Main. Den beiden wurden bis zu FELIX' Tod 1847 fünf Kinder geschenkt. Der biedermeierlichen Hochzeitsreise schloss sich eine weitere Reise MENDELSSOHNs nach England an, in deren Verlauf er am Musikfest in Birmingham u.a. erneut sein Oratorium *Paulus* dirigierte und mit grossartigen Orgelimpromvisationen beeindruckte, so dass er alsbald zum Ehrenmitglied der London Philharmonic Society und der Sacred Harmonic Society ernannt wurde. Daneben fand MENDELSSOHN, dem nun im Überschwang seines Liebesglücks nach eigenem Bekunden plötzlich wieder alles leicht von der Hand ging, im gleichen Jahr noch Zeit zur Komposition seines *Konzertes für Klavier und Orchester Nr. 2* in d-moll op. 40 = MWV O 11 sowie seiner beiden *Streichquartette* in e-moll op. 44 Nr. 2 = MWV R 26 und in Es-Dur op. 44 Nr. 3 = MWV R 28, derweil ein weiteres Werk dieses Genres (F-Dur MWV R 27) Fragment bleiben sollte.

**150** Am Neujahr 1838 fand die Uraufführung von MENDELSSOHNs Vertonung des 42. Psalms *Wie der Hirsch schreit nach frischer Quelle* op. 42 = MWV A 15 statt. Nachdem MENDELSSOHN den Psalm 66 bereits als Jugendlicher vertont hatte (MWV B 9), komponierte er 1837-1844 viele weitere Psalmvertonungen:

*Psalmvertonungen MENDELSSOHNs 1837-1844*

Tabelle k

Jahr	Psalm	Titel	Bemerkungen	MWV
1837	42	Wie der Hirsch schreit op. 42		A 15
1838	95	Kommt, lasst uns anbeten op. 46		A 16
1839	114	Da Israel aus Ägypten zog op. 51	Anklänge an GEORG FRIEDRICH HÄNDEL	A 17
II.1839	5	Lord, hear the voice		B 31
II.1839	31	Defend me, Lord		B 32
1843	98	Singet dem Herrn		B 37
1844	100	Jauchzet dem Herrn	A cappella	B 45
1843	2	Warum toben die Heiden op. 78 Nr. 1	A cappella für Domchor Berlin, op. 78	B 41
1844	22	Mein Gott, warum hast Du mich verlassen op. 78 Nr. 3	A cappella für Domchor Berlin, op. 78	B 51
1844	43	Richte mich Gott op. 78 Nr. 2	A cappella für Domchor Berlin, op. 78	B 46
1844	55,2-8	Hör mein Bitten, Hymne	Später in <i>Elias</i> integriert	B 49
1844	61	Denn er hat seinen Engeln befohlen	Später in <i>Elias</i> integriert	B 53
1843	91	Wer in des Allerhöchsten Hut		B 40
1843	100	Ihr Völker auf der Erde all		B 38
1843	93	Gott als ein König gwaltiglich regiert		B 36

<sup>201</sup> WERNER 73. – *Doctores honoris causae* waren unter Komponisten keineswegs selten. Neben JOSEPH HAYDN (1791 Oxford, vgl. Symphonie Nr. 92 in G-Dur Hob. I:92) und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY erhielten etwa JOHANNES BRAHMS (1879 Breslau, vgl. Akademische Festouvertüre in c-moll op. 80; hingegten lehnte BRAHMS die Ehrendoktorwürde aus Cambridge 1876 und 1892 zweimal ab; vgl. WILI, *Requiem*, 34 Rz. 88), ANTONIN DVORAK (1890 Prag), ANTON BRUCKNER (1891 Wien), RICHARD STRAUSS (1903 Heidelberg und 1914 Oxford), FRITZ BRUN (1921 Bern, vgl. Symphonie Nr. 4 in E-Dur), MAURICE RAVEL (1928 Oxford), OTHMAR SCHOECK (1928 Zürich), FRANZ SCHMIDT (1934 Wien, dazu vgl. Fn. 180 hiervor), ARTHUR HONEGGER (1948 Zürich), DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1958 Oxford), IGOR STRAWINSKI (1967 New Jersey) oder LEONARD BERNSTEIN (1981 Jerusalem) die Ehrendoktorwürde. Demgegenüber hat ROBERT SCHUMANN in Jena 1840 ordentlich promoviert.

<sup>202</sup> Auch darin unterschied sich FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY von seinen zeitgenössischen Komponistenkollegen FRANZ LISZT, FRÉDÉRIC CHOPIN, RICHARD WAGNER, HECTOR BERLIOZ und ROBERT SCHUMANN.

1843	24	Dem Herrn der Erdkreis zusteht	B 34
1843	98	Singet dem Herrn ein neues Lied	A 23

**151** Am 7. Februar 1838 gebar CÉCILE MENDELSSOHN ihren ersten Sohn, CARL. Eine Woche später dirigierte der frischgebackene Vater FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY im Gewandhaus das erste von vier „*historischen Konzerten*“ zur spezifischen Pflege älterer Musik. Derweil fügte MENDELSSOHN seinem op. 44 noch ein drittes *Streichquartett* (D-Dur op. 44 Nr. 1 = MWV R 30) und die von ihm selber abschätzig beurteilte *Sonate Nr. 1 in B-Dur für Klavier und Violoncello* op. 45 = MWV Q 27 hinzu. In seinem Briefwechsel mit FERDINAND DAVID, seit 1836 Konzertmeister im Leipziger Gewandhausorchester, erwähnte FELIX MENDELSSOHN am 30. Juli 1838 erstmals auch den Plan eines weiteren Violinkonzertes.<sup>203</sup> Im März 1839 komponierte MENDELSSOHN aber zunächst auf Bitte des Leipziger „Theater-Pensionsfonds“ für eine Aufführung von VICTOR HUGOS „ganz abscheulich und unter jeder Würde“ (so MENDELSSOHN an seine Mutter)<sup>204</sup> stehendem Drama von 1838 trotz mit Probearbeiten ausgefüllten Tagen innert einer Woche die *Ouvertüre* in c-moll und die *Romanze zu Ruy Blas* op. 95 = MWV M 16, vollendete zum Entzücken ROBERT SCHUMANNS sein Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello in d-moll op. 49 = MWV Q 29, dirigierte beinahe gleichzeitig im Gewandhaus die Uraufführung von FRANZ SCHUBERTS *Grosser C-Dur Symphonie* D 944 und entriss so mit ihrer vierfachen Aufführung auf ROBERT SCHUMANNS Anregung hin ein weiteres Kronjuwel der Tonkunst der Vergessenheit, bevor er an Pfingsten 1839 das 21. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf leitete, diesmal mit HÄNDELS *Messias* HWV 56, BEETHOVENS *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur op. 55 Eroica* und der *C-Dur-Messe* op. 86 sowie seiner eigenen Vertonung von *Psalm 42* op. 42 = MWV A 15. Am 2. Oktober 1839 schenkte CÉCILE ihm MARIE, die erste Tochter. Am 25. Juni 1840 brachte MENDELSSOHN dann in der Leipziger Thomaskirche, der einstigen Wirkungsstätte des „grossen SEBASTIAN“, zum 4. Centenarium der Erfindung des Buchdrucks zusammen mit CARL MARIA VON WEBERS *Jubelouvertüre* op. 59 = WeV M.6 und mit GEORG FRIEDRICH HÄNDELS *Dettinger Te Deum* HWV 283 seine eigene *Symphonie Nr. 2 Lobgesang, eine „Sinfonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift“* in B-Dur op. 52 = MWV A 18 zur Uraufführung, ein Werk, das nicht nur er, MENDELSSOHN, sehr schätzte. Allein in Leipzig musste das Werk 1840 auf ausdrücklichen Wunsch des sächsischen Königs FRIEDRICH AUGUST II. weitere drei Mal aufgeführt werden; in Wien wurde es ebenfalls aufgeführt, und am 23. September 1840 hatte MENDELSSOHN eine englische Adaptation beim Musikfest in Birmingham zu dirigieren. Einzig RICHARD WAGNER meinte den *Lobgesang* nach MENDELSSOHNs Ableben in seiner narzisstisch-überheblich-arroganten Art dann als „blöde Unbefangenheit“ apostrophieren zu müssen.<sup>205</sup> Daneben engagierte sich MENDELSSOHN 1840 intensiv für die Besserstellung seiner Gewandhausmusiker und betrieb ebenso erfolgreich die Anerkennung des Gewandhausorchesters als Stadtorchester. Mit einem von ROBERT SCHUMANN in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (nachlesbar in <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr090.html>) rezensierten eigenen Orgelrezital in der Thomaskirche vom 6. August 1840 finanzierte MENDELSSOHN die Errichtung eines BACH-Denkmals in Leipzig (vgl. Rz. 156 hiernach). Am 18. Januar 1841 gebar CÉCILE MENDELSSOHN ihrem Gatten als drittes Kind den Sohn PAUL.

<sup>203</sup> „Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für den nächsten Winter, eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe lässt“. MENDELSSOHNs Ankündigung quittierte Konzertmeister DAVID postwendend: „Ich verspreche Dir, es so einzuüben, dass sich die Engel im Himmel freuen werden.“ Die Fertigstellung freilich liess auf sich warten. MENDELSSOHNs Begründung: „Brillant willst Du’s haben, und wie fängt unsereins das an?“ Hier zit. nach KRAEMER, Werkeinführung; ausserdem vgl. GÖTZE, Werkeinführung. – Ein erstes Konzert für Violine und Streichorchester in d-moll MWV O 3 hatte MENDELSSOHN bereits 1822 komponiert, das stark an JOHANN SEBASTIAN BACHS Konzert für zwei Violinen und Orchester in d-moll BWV 1043 orientiert gewesen war und dessen melodische Eröffnungsfigur gespiegelt hatte.

<sup>204</sup> Auch ROBERT SCHUMANN war nach einer Aufführung dieser Musik 1842 irritiert. Hintergrund der merkwürdigen Komposition: MENDELSSOHN komponierte zunächst einzig die Romanze und sagte seinen Auftraggebern, für die Komposition der *Ouvertüre* finde er keine Zeit. Die Auftraggeber zeigten Verständnis dafür, weil das Stück doch gar zu schwierig zu verstehen sei. Dies nun wollte MENDELSSOHN nicht auf sich sitzen lassen und komponierte, wie er seiner Mutter in einem Brief gestand, innert der folgenden drei Nächte auch noch die *Ouvertüre*.

<sup>205</sup> Vgl. Rz. 120 Fn. 98 hiavor.

**152** Bei aller gegenseitigen Wertschätzung und intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit blieben MENDELSSOHN und sein beinahe gleichaltriger Kollege ROBERT SCHUMANN untereinander doch stets beim förmlichen Sie. Dies hinderte MENDELSSOHN keineswegs, am 31. März 1841 die Uraufführung von SCHUMANNS Symphonie Nr. 1 in B-Dur op. 38, der *Frühlingssymphonie*<sup>206</sup>, zu dirigieren, bevor er am 4. April 1841 BACHS *Matthäuspassion* auch in der Leipziger Thomaskirche leitete und damit den Leipzigern ihre höchste musikalische Blüte in die Erinnerung zurück brachte. Die Verehrung CLARA und ROBERT SCHUMANNS für MENDELSSOHN fand Ausdruck darin, dass sie ihn ihrer erstgeborenen Tochter MARIE bei der Taufe am 13. September 1841 zum Paten bestellten.

**153** MENDELSSOHN war mittlerweile zum berühmtesten lebenden mitteleuropäischen Komponisten geworden. So wurde er auf den 1. Juli 1841 zum königlich sächsischen Kapellmeister ernannt. Derweil versuchte der Romantiker auf dem preussischen Thron, König FRIEDRICH WILHELM IV., vor langem von WILHELM VON HUMBOLDT (1767-1835) bereits dazu angeregt, MENDELSSOHN an seinen Hof in Berlin zu verpflichten. Nach zähem Zögern und langwierigen Verhandlungen erklärte sich MENDELSSOHN 1841 bereit, als königlich-preussischer Hauskomponist nach Berlin zu ziehen, ohne sich freilich angesichts der Berliner Verwaltungslethargie über die Verwirklichungschancen seiner weitreichenden Pläne Illusionen zu machen.<sup>207</sup> Auch wenn MENDELSSOHN bereits am 13. Oktober 1841 zum königlich preussischen Kapellmeister ernannt wurde: Seine beiden Denkschriften mit Reformvorschlägen für das Berliner Musikleben verschwanden in der Tat in den Schubladen der Berliner Bürokratie, und die Reform der musischen Klasse der Akademie der Künste zerschlug sich. Daher nutzte MENDELSSOHN, obwohl er 1842 zusammen mit MEYERBEER, ROSSINI und LISZT die höchste preussische Auszeichnung, den Orden *Pour le mérite* erhalten hatte, jede Gelegenheit, Berlin zu entfliehen, sei es für Gastdirigate zu Konzerten in Leipzig (so etwa am 3. März 1842 zur Uraufführung seiner eben erst fertig gestellten *Schottischen Symphonie* in a-moll op. 56 = MWV N 18<sup>208</sup>), sei es 1842 zur Leitung des 24. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf, sei es zu seiner 7. Englandreise (Juni-Juli 1842), auf der er zweimal von der britischen Königin VICTORIA und ihrem deutschen Prinzgemahl ALBERT empfangen und mit Ehren überschüttet wurde, sei es schliesslich, um auf der Rückreise von England auf Einladung der Schweizerischen Musikgesellschaft hin am Musikfest in Lausanne teilzunehmen, wo seine Symphonie Nr. 2 in B-Dur op. 52 *Lobgesang* aufgeführt werden sollte: Zugleich wunderbare Gelegenheit, um im Beisein seines jüngeren Bruders PAUL und von dessen Frau ALBERTINE auf der Durchreise seiner Gattin CÉCILE endlich das Land ihrer eigenen Herkunft zu zeigen, derweil Schwiegermutter JEANRENAUD in Frankfurt am Main die Kinder hütete.

**154** Auf dieser 3. Schweizer Reise (30. Juli bis 3. September 1842) FELIX MENDELSSOHN reisten die beiden Ehepaare MENDELSSOHN-JEANRENAUD und MENDELSSOHN-HEINE via Basel, Birstal, Delémont, Court (2. August), Biel (3. August) nach Lausanne, wo sie am 4. August zufolge einer Unpässlichkeit CÉCILES in Basel erst am Tage nach der Aufführung der Symphonie-Kantate *Lobgesang* eintrafen, am 5. und 6. August in Ouchy an den Gestaden des Lac Léman verweilten und die Dampfschiffahrt zum Abschluss des Musikfestes genossen, bevor FELIX MENDELSSOHN am 7. August 1842 die Lausanner Kathedrale in sein Skizzenbuch malte. Via Genf reisten die beiden Ehepaare durch das Arvetal nach Chamonix und blieben dort einige Tage, bevor sie durch die Dala-Schlucht ins Wallis nach Leukerbad fuhren, von dort zum Gemmipass hochstiegen und via Daubensee nach Kandersteg und über Spiez nach MENDELSSOHNs geliebtem Interlaken gelangten. Von dort aus machten die beiden Paare Ausflüge im Berner Oberland, so am 21. August nach Wengen und an den beiden Folgetagen auf das Faulhorn, wo sie auch übernachteten. Am 2. September 1842 gelangten die MENDELSSOHNs nach Zürich und fuhren von dort nach Frankfurt am Main

<sup>206</sup> Zu SCHUMANNS Symphonien FEIL 577f. Zum Folgenden SCHUMANN, Erinnerungen 317 und 326.

<sup>207</sup> Brief MENDELSSOHNs vom 15. Juli 1841 an seinen Freund KARL KLINGEMANN: „Berlin ist einer der sauersten Äpfel, in die man beißen kann“, hier zit. nach WERNER 76.

<sup>208</sup> Dazu FEIL 578f.

zurück. Eine Frucht dieser Zeit war die von FANNY HENSEL-MENDELSSOHN uraufgeführte *Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier in D-Dur* op. 58 = MWV Q 32. Bald nach MENDELSSOHN'S Rückkehr verstarb seine Mutter am 12. Dezember 1842 in Berlin.

**155** Erfolgreicher war der preussische Monarch mit seinem Bestreben, MENDELSSOHN als freien Komponisten seinen persönlichen Wünschen dienstbar zu machen; diesem Umstand verdankten sich dann MENDELSSOHN'S Theaternusiken zu WILLIAM SHAKESPEARES (1564-1616) *Sommernachtstraum* (1595, MENDELSSOHN'S op. 61 von 1842 = MWV M 13)<sup>209</sup>, zu den beiden antiken Tragödien *Antigone* (MENDELSSOHN'S op. 55 von 1841 = MWV M 12) und *Ödipus in Kolonos* (MENDELSSOHN'S op. 93 von 1845 = MWV M 14) aus SOPHOKLES' (497-406 v. Chr.) thebanischer Trilogie (442 v. Chr.) und zu JEAN RACINES (1639-1699) *Athalie* (1691, MENDELSSOHN'S op. 74 von 1845 = MWV M 16). Hingegen weigerte sich MENDELSSOHN aus ethischen Gründen kategorisch, den Wunsch des Preussenkönigs nach einer Schauspielmusik zu AISCHYLOS' (525-456 v. Chr.) antiker Tragödie *Die Eumeniden* (458 v. Chr.) zu erfüllen, in der die Entsöhnung des Muttermörders Orest dargestellt wird; stattdessen bot er dem König in einer dramatischen Audienz nach seiner Rückkehr aus der Schweiz seine Demission an, um das ungeliebte Berlin verlassen zu können. Um sich MENDELSSOHN'S Dienste dennoch zu erhalten, bot ihm König FRIEDRICH WILHELM IV. als Kompromiss an, ihn nicht mehr an Berlin zu binden, ihn aber entlohnt in seinen Diensten zu behalten und mit der Reorganisation des königlichen Domchors und der Komposition von Kirchenmusik zu betrauen; im Gegenzug verzichtete MENDELSSOHN spontan auf die Hälfte seines Gehalts<sup>210</sup>, und der König ernannte ihn zum Generalmusikdirektor. In der Tat komponierte MENDELSSOHN fortan nochmals manches seiner insgesamt an die hundert kirchenmusikalischen Werke, so beispielsweise die *Sechs Sprüche zum Kirchenjahr* op. 79 = MWV B 42, B 44, B 50, B 52, B 54 und B 55. Bis zum Antritt der neuen Stellung aber war MENDELSSOHN nun für ein halbes Jahr völlig frei.

**156** Diese Freiheit nutzte MENDELSSOHN, nachdem seine entsprechenden Pläne für Berlin von den Kulturbürokraten erfolgreich hintertrieben worden waren, in fiebriger Arbeit zur Umsetzung seines alten Lieblingsplans: der Gründung eines Konservatoriums in Leipzig<sup>211</sup>, welches in der Tat bereits am 3. April 1843 seine Tätigkeit mit MORITZ HAUPTMANN (Musiktheorie, 1792-1868), FERDINAND ERNST VICTOR CARL DAVID (Violine, 1810-1873)<sup>212</sup>, ROBERT SCHUMANN (Klavier und Komposition)<sup>213</sup>, CARL FERDINAND BECKER (Orgel, 1804-1877), CHRISTIAN AUGUST POHLENZ (Gesang, dazu Rz. 147 hiervor) und FELIX MENDELSSOHN (Klavier und Komposition) als Professoren aufnehmen konnte. Kurz danach wirkte auch CLARA SCHUMANN-WIECK als Klavierlehrerin am Konservatorium in Leipzig. Als erster Konservatoriumsleiter machte MENDELSSOHN Leipzig damit innert kürzester Zeit und auf Jahrzehnte hinaus zur angesehensten Musikakademie im Deutschen Reich. Und am 23.

<sup>209</sup> Nachdem MENDELSSOHN den Geniestreich der Ouvertüre bereits 1826 als 17-Jähriger komponiert hatte, ging es 1842 „nurmehr“ um die verbleibenden 12 Stücke. Vgl. dazu FEIL 550f.

<sup>210</sup> WERNER 76.

<sup>211</sup> Schon früher hatte sich MENDELSSOHN in einem längeren Briefwechsel mit dem sächsischen Minister JOHANN PAUL FREIHERR VON FALKENSTEIN (1801-1882) darum bemüht, das sogenannte *Blümmersche Legat* in der Höhe von 20'000 Reichstalern für die Gründung eines Konservatoriums in Leipzig freigegeben zu erhalten. 1843 nun gelang es MENDELSSOHN in einer Audienz, den sächsischen König davon zu überzeugen. Vgl. auch FEIL 580.

<sup>212</sup> MENDELSSOHN hatte seinen 1828 ebenfalls zum Protestantismus konvertierten Freund FERDINAND DAVID, einen gebürtigen Juden, von Moskau bereits 1836 als Konzertmeister ans Gewandhaus in Leipzig geholt. DAVID, selber Autor von 5 Violinkonzerten (op. 10, op. 14 in D-Dur, op. 17 in A-Dur, op. 23 in E-Dur und op. 35 in d-moll) sollte MENDELSSOHN nicht nur bei der Ausarbeitung des e-moll-Violinkonzertes op. 64 entscheidend beraten, Widmungsträger des Konzertes werden und es aus der Taufe heben: er war auch Lehrer JOSEPH JOACHIMS (1831-1907), des Freundes von JOHANNES BRAHMS. JOACHIM, der 1843-1849 das Leipziger Konservatorium besuchte, war dann seinerseits BRAHMS' Berater und Widmungsträger von dessen Violinkonzert in D-Dur op. 77 sowie von dessen 1888 in Thun niedergeschriebenem Doppelkonzert in a-moll für Violine, Violoncello und Orchester op. 102. DAVID verschied 63-jährig auf einer Urlaubsreise 1873 in Graubünden.

<sup>213</sup> Als ROBERT SCHUMANN 1844 von Leipzig als Chorleiter nach Dresden und dann 1850 als Generalmusikdirektor nach Düsseldorf umzog, gelang es MENDELSSOHN, als dessen Nachfolger auf die Professur für Klavier IGNAZ MOSCHELES aus London nach Leipzig zu verpflichten.

April 1843 konnte das von FELIX MENDELSSOHN gestiftete und aus seinen eigenen Orgelkonzerten finanzierte (vgl. Rz. 151 hiervoor) BACH-Denkmal in Leipzig enthüllt werden. Am 1. Mai 1843 wurden CÉCILE und FELIX MENDELSSOHN zum vierten Mal Eltern, diesmal des Sohnes FELIX, der seinen Vater jedoch nur um vier Jahre überleben sollte. Leipzig liess MENDELSSOHN nicht nach Berlin zurückziehen, ohne ihn vorher noch zum Ehrenbürger ernannt zu haben.

**157** Ab August 1843 weilte MENDELSSOHN wieder in Berlin und leitete die Aufführungen der Bühnenmusiken für den König in Potsdam und Berlin, zur Freude des Publikums, nicht immer jedoch der Rezensenten, die seine Musik zu *Antigone* gegen die erklärte überaus positive Meinung der Altphilologen als anachronistisch kritisierten. Daneben leitete MENDELSSOHN nun den reorganisierten Domchor – und stiess mit den puristischen Behörden, v.a. mit Domprobst und Hofoberprediger STRAUSS zusammen, welcher seine Kirchenmusik als der preussischen Agende von 1817 und 1821 und ihrer restriktiven Zulassung blosser a cappella-Musik zu wenig konform ablehnte. Als Leiter des Berliner Domchores hat MENDELSSOHN insbesondere in den Jahren 1843/1844 verschiedene Doppelchöre a cappella komponiert. Besonders grossartig hat er in weiten melodiosen Bögen als op. 78 Nr. 2 den 43. *Psalm* musikalisch farbenprächtig vertont. Den 91. *Psalm* hat MENDELSSOHN später schliesslich als Doppelquartett in sein zweites grosses Oratorium, *Elias* op. 70 (Nr. 7) übernommen. Ganz anders die *Deutsche Liturgie*: Die Vorgaben der „Preussischen Agende“ in der Revision von 1843 liessen in der reformierten Liturgie nurmehr zwischen Lesung und Halleluja Raum für anspruchsvollere Musik. MENDELSSOHN, damals Berliner Generalmusikdirektor, trug dem Rechnung: Zwischen kurzen Sätzen zu „Kyrie“ und „Sanctus“ steht in wechselnden Tonfarben ein mehrteiliges „Gloria“. Die Schlichtheit der beiden kurzen Ecksätze nicht anders als das ausgreifendere „Gloria“ zeigen MENDELSSOHNs Gabe, gottesdienstlich-liturgische Anliegen mit höchster künstlerischer Gestaltung in Ausgleich zu bringen, ohne Kirchenmusik in den Konzertsaal hinauszutragen oder gar in die Richtung der „Kunst-Religion“ auszuweichen, die dann nach dem Bruch zwischen Religion und Naturwissenschaften in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in MAHLERS monumentalen *Symphonien* oder WAGNERS *Parsifal* kriert werden sollte.

**158** Da kam es MENDELSSOHN sehr zu pass, dass die Londoner Philharmonie ihn für den Frühling 1844 für sechs Konzerte als Gastdirigent verpflichtete. Und in der Tat: Das Engagement des Publikumsmagneten brachte das Orchester aus den roten Zahlen, obwohl MENDELSSOHN den Briten zeilenweise Unbekanntes zu hören gab: FRANZ SCHUBERTS *grosse C-Dur-Symphonie* D 944 von 1825/1828 sowie dessen Overtüre zum Singspiel *Fierabras* D 798 von 1823<sup>214</sup>, NIELS WILHELM GADES *Symphonie Nr. 1 in c-moll* op. 5 von 1842<sup>215</sup>, JOHANN SEBASTIAN BACHS Orchestersuite Nr. 4 in D-Dur BWV 1069. Dennoch brachte MENDELSSOHN die kühle Aufnahme der Werke BACHS und SCHUBERTS wie bereits in Berlin, so auch in London in Rage, und es kam zu stürmischen Auftritten. Neben all den Proben und Privatkonzerten arbeitete der Meister während dieser Reise an der Bühnenmusik zu *Athalie* op. 74 = MWV M 16 und an seinen *Sechs Orgelsonaten* op. 65 = MWV W 56-61, skizzierte weitere Passagen für sein *Violinkonzert in e-moll* op. 64 = MWV O 14 und bereitete für die *Handel-Society* nebenher auch noch die kritische Edition von GEORG FRIEDRICH HÄNDELS Oratorium *Israel in Egypt* HWV 54 vor, wobei er sich zum Leidwesen der Auftraggeber in einem längeren Schriftenwechsel strikte weigerte, seine eigenen dynamischen Bezeichnungen in den Editionstext des HÄNDEL-Oratoriums zu integrieren. Nichts könnte heute die unbedingte Werktreue MENDELSSOHNs besser kennzeichnen als diese Resistenz gegen jede Selbstverwirklichung. Auch wenn selbst in England demnach kein reibungsfreies Arbeiten möglich war: Der Meister steigerte sich in einen unvorstellbaren Schaffensrausch hinein.

<sup>214</sup> Dazu FEIL 544-546.

<sup>215</sup> Dazu FEIL 579.

**159** Zurück von London, verbrachte MENDELSSOHN mit Frau und Kindern einige ebenso ertragreiche wie geruhsame Urlaubswochen in Bad Soden<sup>216</sup>, die ihm erlaubten, seine Skizzensammlung für das e-moll-Violinkonzert op. 64 zum zwingenden genialen Wurf zusammenzufügen. Nach diesem musikalischen Höhenflug und der familiären Idylle war die anschliessende Rückkehr nach Berlin freilich nur umso ernüchternder: „die grossen Pläne, die winzige Ausführung; die grossen Anforderungen, die winzigen Leistungen“<sup>217</sup> ekelten ihn nun förmlich an. MENDELSSOHN beschloss, dem König vorzuschlagen, ihn ganz aus Berlin zu entlassen und nurmehr gelegentlich mit Kompositionsaufträgen zu betrauen. König FRIEDRICH WILHELM IV. resignierte: Nach dem Dirigat einiger letzter Konzerte durfte MENDELSSOHN am 30. November 1844 das „ungastliche“ Berlin verlassen und ging zunächst nach Frankfurt, um sich vorerst einmal einzig seiner Familie und dem Komponieren hauptsächlich seines zweiten Oratoriums *Elias* op. 70 = MWV A 25, aber auch seines LOUIS SPOHR gewidmeten *Trios Nr. 2 für Klavier, Violine und Violoncello* in c-moll op. 66 = MWV Q 33 zu widmen. Dafür schlug MENDELSSOHN sogar eine verlockende Einladung nach New York aus, und er wohnte nicht einmal der Uraufführung seines neuen e-moll-Violinkonzertes in Leipzig bei; er dirigierte erst die zweite Aufführung am 23. März 1845.

**160** Aber auch diese Ruhe wurde aus Berlin gestört: Kabinettsrat VON MÜLLER bestand darauf, dass MENDELSSOHN nun für die gesamte *Orestie* des EURIPIDES (480-406 v. Chr.) eine Bühnenmusik schreibe, wiewohl MENDELSSOHN bereits eine Bühnenmusik zu den *Eumeniden* des AISCHYLOS verweigert hatte. Und zu allem Überfluss versuchte der König von Sachsen, MENDELSSOHN nach Dresden zu verpflichten; unter Verweis auf seine Leipziger Verpflichtungen wusste sich MENDELSSOHN wenigstens dieser neuen Falle zu entziehen und zog mit seiner Familie nach Leipzig in die Königstrasse 3<sup>218</sup>, wo am 19. September 1845 auch seine Tochter ELISABETH (LILI) geboren wurde. Er nahm seine Dirigententätigkeit in Leipzig wieder auf, musste aber zwischendurch erneut nach Berlin reisen, um für den dortigen König die Uraufführung seiner Schauspielmusiken zu *Ödipus auf Kolonos* und zu *Athalie* zu dirigieren (vgl. Rz. 155 und 158 hiervoor). In Leipzig konnte er sich nun mit NIELS WILHELM GADE in die Leitung der Gewandhauskonzerte der folgenden Saison teilen und präsentierte den Leipzigern im Dezember 1845 die Sopranistin JENNY LIND (1820-1887), die ‚schwedische Nachtigall‘<sup>219</sup>, nach MENDELSSOHNs Urteil die beste zeitgenössische Sängerin. Am 14. Februar 1846 führte MENDELSSOHN im Rahmen seiner Gewandhauskonzerte u.a. die Ouvertüre zu RICHARD WAGNERS Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* WWV 70 auf, deren Uraufführung im Vorjahr in Dresden stattgefunden hatte. In dieser Zeit traf MENDELSSOHN nochmals einige Male mit WAGNER zusammen. Intensiv arbeitete er dieses Jahr am *Elias* weiter.

#### **E.f. Schaffensrausch, Überarbeitung, Zusammenbruch**

**161** Vom 31. Mai bis zum 2. Juni 1846 leitete MENDELSSOHN in Aachen noch das 28. Niederrheinische Musikfest und verpflichtete die Sopranistin JENNY LIND für Soloauftritte, bevor er zur Uraufführung seiner Fronleichnamsfestmotette *Lauda Sion* op. 73 = MWV A 24, einem Auftragswerk zur 600-Jahrfeier der Einführung des Kirchenfestes in der Martinskirche,

<sup>216</sup> Der Kurort Bad Soden am Taunus in der Nähe von Darmstadt bot nicht nur FELIX MENDELSSOHN 1844 das Ambiente zur Vollendung seines berühmten Violinkonzerts; im Jahr zuvor hatte es GIACOMO MEYERBEER beherbergt, als dieser seine Oper *Le prophète* fertigstellte, und 1860 verweilte LEO TOLSTOI (1828-1910) hier und schrieb seinen Roman *Anna Karenina*, der also nicht zufällig teilweise in Bad Soden spielt.

<sup>217</sup> So MENDELSSOHN bereits wörtlich in seinem Brief vom 15. Juli 1841 an seinen Freund CARL KLINGEMANN.

<sup>218</sup> Das heutige Mendelssohnhaus an der Goldschmidtstrasse 12 in Leipzig.

<sup>219</sup> Diesen Ehrennamen verdankt JENNY LIND dem dänischen Märchendichter HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875), der sie seit 1843 in unerwiderter Liebe verehrte und zu dieser Zeit das Märchen „Die Nachtigall“ schrieb. Ihrerseits versuchte JENNY LIND 1848 vergeblich, FRÉDÉRIC CHOPIN zur Heirat zu bewegen. THEODOR FONTANE (1819-1898) beschreibt in seinem Roman *Der Stechlin* (1897) anlässlich von Woldemars Englandreise eine Einladung im Londoner Heim von JENNY LIND, was auf eigene Reminiszenz zurückgeht: FONTANE hatte 1855-1859 selber in London gelebt, JENNY LIND lebte seit 1856 dort.

an den dafür einberufenen internationalen katholischen Kongress nach Lüttich reiste.<sup>220</sup> Die Uraufführung war musikalisch ein Desaster: Die Kirche hallte akustisch enorm, das Orchester deckte den Chor und dessen Sopran- und Altstimmen völlig zu.<sup>221</sup> In Köln hatte MENDELSSOHN gleich eine weitere Uraufführung eines eigenen Werkes mitzubestreiten, jene seines soeben fertiggestellten Festgesangs in B-Dur op. 68 = MWV D 6 auf FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) *An die Künstler*. Zugleich erhielt er den Auftrag, die Festmusik zur Einweihung des Kölner Doms zu schreiben; sein Hinschied sollte die Erfüllung verunmöglichen. Zunächst kehrte MENDELSSOHN nach Leipzig zurück und vollendete sein zweites Oratorium, den *Elias* op. 70 = MWV A 25, dessen Uraufführung er am 26. August 1846 am Musikfest in Birmingham selber zu dirigieren hatte. Die Uraufführung fand international Beachtung und war ein riesiger Erfolg. Bedenkt man, dass MENDELSSOHN diese Reisen in den drei Monaten von Ende Mai bis Ende August 1846 allesamt in Kutschen auf blossen Holzrädern und zu Schiff zu absolvieren hatte – Flugzeug, Auto oder Eisenbahn standen auf diesen Strecken noch nicht zur Verfügung – so wird der Raubbau an des Meisters Kräften deutlich.

**162** Darüber hinaus aber suchte MENDELSSOHN weiter nach einem Opernstoff und glaubte ihn in FRANZ EMANUEL AUGUST GEIBELS (1815-1884) *Loreley* endlich gefunden zu haben. Und erneut erhielt er einen Auftrag aus Berlin: Er sollte für den König die offizielle protestantische Liturgie vertonen. Diesen Auftrag wollte MENDELSSOHN gerne erfüllen<sup>222</sup>, allerdings nicht ohne im Begleitschreiben die Schwierigkeiten herauszustreichen, die die Beachtung der preussischen Agenda jedem Komponisten auferlege – nicht anders handelten übrigens die mit dem gleichen Auftrag betrauten Komponistenkollegen CARL LOEWE und OTTO NICOLAI. Der Erfolg des *Elias* hinderte den überaus selbstkritischen MENDELSSOHN bezeichnenderweise nicht, sofort eine radikale Revision zu beginnen. Als wäre das Mass nicht bereits übervoll gewesen, unterrichtete MENDELSSOHN wieder am Konservatorium, verglich textkritisch seine eigene Partiturabschrift mit JOHANN SEBASTIAN BACHS Manuscript der *h-moll-Messe* BWV 232 von 1733/1748, begann bereits mit der Komposition seines dritten Oratoriums *Christus (Erde, Hölle und Himmel)* für Soli, Chor und Orchester op. 97 = MWV A 26<sup>223</sup> und dirigierte weitere Gewandhauskonzerte.

**163** Dieser unglaubliche Schaffensrausch und der damit verbundene Raubbau an den eigenen Kräften begannen ihren Tribut zu fordern. MENDELSSOHN begann zunehmend an Migräneanfällen zu leiden, wurde reizbar und vermochte seinen angeborenen Jähzorn kaum mehr im Zaum zu halten. Er erkannte das Problem und begann die Aufgabe der Dirigentenlaufbahn ins Auge zu fassen, um sich nach Frankfurt zurückzuziehen und nurmehr der Komposition zu widmen. Antisemitische Angriffe anlässlich seiner Uraufführung von ROBERT SCHUMANNs eben fertig gestellter *Symphonie* Nr. 2 in C-Dur op. 61<sup>224</sup> festigten MENDELSSOHNs Entschluss; mit dem Konzert vom 18. März 1847 gab er seinen Abschied als Gewandhauskapellmeister, und am 19. März 1847 trat er von dem Amt zurück. Inzwischen hatte er seinen *Elias* von Grund auf überarbeitet und begab sich nun erneut nach England, um diese überarbeitete Fassung seines Oratoriums für die Sacred Harmonic Society im Beisein von Königin VICTORIA und Prinzgemahl ALBERT in London zu dirigieren.

**164** Seine Rückkehr von London nach Frankfurt am 12. Mai 1847 wurde vom schlimmsten Schicksalsschlag seines jungen Lebens verdunkelt: Die Nachricht vom

<sup>220</sup> Dazu vgl. WILI, Carmina Burana, 32 Rz. 71 mit Fn. 147.

<sup>221</sup> Grund dafür war auch hier, dass die katholischen Kirchenfürsten keine Frauenstimmen in der Kirche duldeten und daher einzig Knaben und Kastraten (!) die hohen Stimmen singen durften. Vgl. dazu bereits WILI: Saul, 6-10 Rzz. 12 und 14-16, insbesondere Rz. 15.

<sup>222</sup> Die veröffentlichten Teile dieser *Deutschen Liturgie* MENDELSSOHNs MWV B 57 führte der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNERS Leitung am 24./25. Oktober 2009 auf.

<sup>223</sup> Dieses Oratorium sollte wegen des raschen Hinschieds MENDELSSOHNs Fragment bleiben; komponiert hat MENDELSSOHN noch Sopran-Rezitativ, Terzett und Chor des I. Teils (Geburt Christi) und Tenor-Rezitativ, Chor und Choral des II. Teils (Leiden Christi).

<sup>224</sup> Leipziger Tageblatt vom 6./7. November 1846. Vgl. WERNER 80.

Hinschied seiner vertrauten Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN, die nach einem Schlaganfall während der Leitung der Proben von FELIX' *Erster Walpurignacht* op. 58 für eine Sonntagsmatinée in Berlin am 12. Mai 1847 zusammengebrochen und am 14. Mai 1847 gestorben war, brach FELIX MENDELSSOHN das Herz. Auch wenn er sich von der Ohnmacht noch erholte: Nach Leipzig und Berlin zurückkehren mochte er nicht. Er suchte seinen jüngeren Bruder PAUL auf und reiste mit ihm und dessen Gattin ALBERTINE in die Schweiz, wo er vor allem zeichnete und sich daneben in fieberhaftes Arbeiten an einem *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello in f-moll* op. 80 = MWV R 37 stürzte, das von der Nachwelt seiner dunklen Tonart, der vielen Dissonanzen und sperrigen Synkopen wegen die Bezeichnung *Requiem für Fanny* erhielt. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Lebenswille war erschüttert. Auch sein geliebtes Interlaken und intensivstes Aquarellmalen – über ein Dutzend Bilder malte er auf dieser letzten Schweizer Reise: Rheinfall bei Schaffhausen, eine Luzerner Stadtansicht mit Rigi, Vierwaldstättersee, Kapellbrücke und St. Leodegar Kirche und immer wieder Bäume in Interlaken<sup>225</sup> – vermochten MENDELSSOHN nicht mehr aufzurichten. Heimgekehrt, schrieb er im September 1847 sein f-moll-Streichquartett zu Ende und vertonte am 7. Oktober 1847 als letzte Komposition noch ein Gedicht: JOSEPH VON EICHENDORFFS *Nachtlied* op. 71 Nr. 6 = MWV K 125 („Vergangen ist der lichte Tag“). Merkwürdig: Auch seine geliebte Schwester FANNY, die Hunderte von Liedern geschrieben hatte, hatte am Vorabend ihres Schlaganfalls als letztes noch ein EICHENDORFF-Gedicht vertont (*Bergeslust*). In Wien sollte er alsbald seinen *Elias* dirigieren. Es kam nicht mehr dazu. Am 28. Oktober 1847 erlitt MENDELSSOHN einen Hirnschlag, der ihn teilweise lähmte; furchtbare Schmerzen raubten ihm danach zeitweise das Bewusstsein. Als er wieder zu sich kam, erlitt er am 3. November einen weiteren Schlaganfall, dem er am Abend des 4. November 1847, umgeben von seiner Gattin CÉCILE und seinen Freunden, dem Konzertmeister FERDINAND DAVID, dem Widmungsträger seines e-moll-Violinkonzertes, dem Tenor und Juristen HEINRICH SCHLEINITZ und dem Pianisten IGNAZ MOSCHELES, völlig ermattet erlag.

**165** ROBERT SCHUMANN, IGNAZ MOSCHELES und JULIUS RIETZ trugen mit andern FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Sarg zur feierlichen Aufbahrung in die Leipziger Pauliner-Kirche. In der Leipziger Trauerfeier erklang Musik aus MENDELSSOHNs eigenen Werken *Antigone* und *Paulus* sowie der Schlusschoral aus BACHS *Matthäus-Passion*, bevor die sterbliche Hülle am 7. November 1847 nachts unter Musikklängen in allen Bahnhöfen in einem Sonderzug nach Berlin überführt und dort am 8. November nach einem weiteren Trauergottesdienst in der Dreifaltigkeitskirche am Halleschen Tor in einem feierlichen Akt auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof neben seiner Schwester FANNY zu Grabe gebettet wurde.

## **F Das Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 (1838-1844)**

**166** Am 13. März 1845 ging nach der hinreissenden Uraufführung von FELIX MENDELSSOHNs e-moll-Violinkonzert mit NIELS WILHELM GADE als Dirigent der sonst so schweigsame ROBERT SCHUMANN mit einem etwas schalkhaften Lächeln im Gewandhaus Leipzig auf den frenetisch umjubelten Solisten und Widmungsträger FERDINAND DAVID zu, der sich fleissig, aber nur mit wenig Erfolg als Komponist versucht hatte (vgl. Fn. 212 hiervoor), und sagte ihm als höchstes Kompliment: ‚Siehst Du, ... das ist das Konzert, das Du immer komponieren wolltest.‘ Unbeteiligt war DAVID an der Komposition freilich nicht; er hatte dem Pianisten und Organisten MENDELSSOHN in Fragen der technischen Behandlung des Soloinstrumentes beratend intensiv zur Seite gestanden.<sup>226</sup>

<sup>225</sup> Veröffentlicht in KLEIN, 1847.

<sup>226</sup> Anonymus: Schallplatteneinführung: FELIX MENDELSSOHN (1809-1847): Violinkonzert e-moll, op. 64. DAVID OISTRACH, Violine, Philadelphia Orchestra, EUGENE ORMANDY. Philips G 05602 R); ERNST MÜLLER 195.

**167** Das Produkt war ein unsterbliches Meisterwerk, das nicht nur zu den allerschönsten Violinkonzerten der ganzen Musikkultur zählt, sondern neben höchsten violinistischen Ansprüchen und ebenso eingängigen wie musikalisch gehaltvollen Kantilenen auch eine ganze Menge kompositorischer Neuerungen aufzuweisen hat: Dazu gehören die praktisch einleitungsfreie Entwicklung des ersten Kopfsatzthemas direkt im Soloinstrument, die zwingende Hinführung zur Solokadenz bereits in der Durchführung des ersten Satzes statt erst an dessen Ende<sup>227</sup>, oder der nahtlose Übergang zwischen Kopf- und Mittelsatz durch das Fagottsolo. Mit dem durch die Holzbläser erzeugten dunklen Timbre des Kopfsatzes entging MENDELSSOHN virtuos-leerer Effekthascherei, den er, wie er dem Widmungsträger des Konzerts schon zu Beginn seiner Pläne anvertraut hatte, am meisten verabscheute (vgl. Rz. 151 Fn. 203 hiervor).

## G Literatur

1. ACHENBACH RÜDIGER/KRIEGE HARTMUT: Die Päpste und die Macht. Düsseldorf<sup>3</sup>2004.
2. AMANN HANS: Die Schweizerreise der Familie Mozart. Bern/Stuttgart/Toronto 1991.
3. ANDRESEN CARL/DENZLER GEORG: dtv-Wörterbuch der Kirchengeschichte. (dtv, 3245.) München 1982.
4. Anonymus: Schallpatteneinführung: FELIX MENDELSSOHN (1809-1847): Violinkonzert e-moll, op. 64. DAVID OISTRACH, Violine, Philadelphia Orchestra, EUGENE ORMANDY. Philips G 05602 R.
5. ASSMANN JAN: Die Zauberflöte - Oper und Mysterium. München 2005.
6. BARTH KARL: Wolfgang Amadeus Mozart. Zürich 1956.
7. BAUER WILHELM A./DEUTSCH OTTO ERICH (Hgg.): Mozarts Briefe. (Fischer-Bücherei, 318.) Frankfurt am Main/Hamburg 1960.
8. BÄUMER REMIGIUS: Art. Loreto. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. VI. Freiburg im Br. <sup>2</sup>1961, Sp. 1143f.
9. BEAUJEAN ALFRED: Mozart, der Kirchenmusiker. Werkeinführung im Begleitheft zu: WOLFGANG AMADEUS MOZART: Geistliche Musik und Orgelwerke. (Mozart Edition, Folge 11.) Philips 6747 384 (10 LP), S. 3-6.
10. BERGDOLT KLAUS: Art. Kastration. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. V. München <sup>2</sup>2002, Sp. 1050.
11. Die *Bekennnisschriften* der evangelisch-lutherischen Kirche, herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930. Göttingen <sup>9</sup>1982.
12. BIBA OTTO: Church and State. In: HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON (Hg.): The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music. London 1992, p. 58-62.
13. BICHSEL PETER: Möchten Sie Mozart gewesen sein? Meditation zu Mozarts Credo-Messe KV 257. In: BICHSEL PETER: Möchten Sie Mozart gewesen sein? Stuttgart 2006, S. 7-38.
14. BÖCKEL OTTO: Die Quintessenz der Judenfrage. Ansprache an seine Wähler und alle deutschen-nationalen Männer im Vaterlande. (Deutsche Volksbibliothek. Erste Reihe, Heft 1.) Berlin <sup>9</sup>1891.
15. BONO SALVATORE: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert. Aus dem Italienischen von Achim Wurm. Stuttgart 2009.
16. BRAUNBEHRENS VOLKMAR: Mozart in Wien. (Piper-Taschenbuch, 8233.) München/Zürich <sup>2</sup>2006, bes. S. 232-242.
17. BRENDL ALFRED: Der neue Stil (1976). In: ALFRED BRENDL: Über Musik. Sämtliche Essays und Reden. München/Zürich <sup>2</sup>2005, S.111-123.
18. Briefe Mozarts. Mit einem Geleitwort von MAX MELL. (Insel-Bücherei, 516.) Leipzig o.J.
19. BURG ANDREAS: Art. Amandus, 1. Bischof von Strassburg. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK) Bd. I. Freiburg im Br. <sup>2</sup>1957, Sp. 417.
20. CANISIUS CLAUDIUS: Goethe und die Musik. München/Zürich 1998.
21. COHNS BENJAMIN GUNNAR: Vorwort (Vorwort zur Rekonstruktion der c-moll-Messe MOZARTS KV 427), p. viii-xx, unter: [http://musikmph.de/musical\\_scores/vorworte/1049.pdf](http://musikmph.de/musical_scores/vorworte/1049.pdf).

<sup>227</sup> Dies wurde dann auch für die Schöpfer zweier weiterer Meisterwerke der Gattung wegweisend: PIOTR TSCHAIKOWSKI liess sich im März/April 1878 in Montreux am Genfersee bei der Komposition seines *Violinkonzertes* in D-Dur op. 35 ebenso hiervon leiten wie JEAN SIBELIUS' (1865-1957) 1903/1905 bei seinem *Violinkonzert* in d-moll op. 47, das unter dem Dirigat von RICHARD STRAUSS uraufgeführt wurde.

22. DE CAPITANI FRANÇOIS: Musik in Bern. (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 76.) Bern 1993.
23. DENZINGER HENRICUS/SCHÖNMETZER ADOLFUS [Hgg.]: Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Barcelona/Freiburg im Br./Rom <sup>34</sup>1965.
24. DENZLER GEORG: Die verbotene Lust. 2000 Jahre christliche Sexualmoral. München/Zürich 1988.
25. DEUTSCH WILHELM OTTO: Mozart und die Religion. Eine kritische Bestandsaufnahme. 2005. Abrufbar unter: <http://www.w-o-deutsch.de/mozart/>.
26. DÜHRING EUGEN: Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage. Mit einer weltgeschichtlichen Antwort. Karlsruhe/Leipzig <sup>2</sup>1881.
27. DURANT WILL/DURANT ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 15: Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Leopold Voelker. (Ullstein Buch, 36115.) Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, S. 440-470.
28. EINSTEIN ALFRED: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Zürich/Stuttgart <sup>3</sup>1953. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/Musik/M/Einstein,+Alfred/Mozart.+Sein+Charakter,+sein+Werk/Der+Mensch/Katholizismus+und+Freimaurertum.>
29. FEIL ARNOLD: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2005.
30. FISCHER HANS CONRAD/BESCH LUTZ: Das Leben Mozarts. Eine Dokumentation. Zürich 1968.
31. FREIGEDANK K. (alias RICHARD WAGNER): Das Judentum in der Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik 17. Jahrgang Bd. 33 (1850) S. 101-107 (= Nr. 19 vom 3. September 1850) und S. 109-112 (= Nr. 20 vom 6. September 1850), abrufbar unter [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner\\_Judentum\\_NZfM\\_1850.pdf](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner_Judentum_NZfM_1850.pdf).
32. FRIEDLÄNDER SAUL: Pius XII. und das Dritte Reich. Eine Dokumentation. (Becksche Reihe, 1949.) München 2011.
33. FRITSCH THEODOR: Antisemiten-Catechismus. Leipzig <sup>25</sup>1893.
34. FRUTAZ AMATO: Art. Amandus, Bischof von Bordeaux. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. I. Freiburg im Br. <sup>2</sup>1957, Sp. 417.
35. GECK MARTIN: Mozart. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 2006.
36. GIRDLESTONE CUTHBERT MORTON: Mozart's Piano Concertos. London <sup>3</sup>1978.
37. GLAGAU OTTO: Der Börsen- und Gründungsschwindel in Deutschland. 2 Bände Osnabrück <sup>4</sup>1879.
38. GOETZE WILLIBALD: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64; MAX BRUCH: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-moll op. 26. YONG UCK KIM, Violine, Bamberger Symphoniker, OKKO KAMU. Deutsche Grammophon Gesellschaft 2530 224. Werkeinführung
39. GRAETZ HEINRICH: Volkstümliche Geschichte der Juden. 2 Bde. Lizenzausgabe Köln 2000.
40. GREITHER ALOYS: Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt's Monographien, hg. von KURT KUSENBERG, 77.) Reinbek bei Hamburg 1962.
41. GROSSKREUTZ VERENA: Aus der Düsternis zum Licht. Felix Mendelssohn Bartholdys Die erste Walpurgisnacht. Abrufbar unter: <http://www.verenagrosskreutz.de/ph/programmhefte.htm>.
42. HANSLICK EDUARD: Geschichte des Concertwesens in Wien. I. Teil. Wien 1869, abrufbar unter <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11760&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=44>.
43. HASLER AUGUST BERNHARD: Wie der Papst unfehlbar wurde. (Ullstein-Taschenbuch, 34053.) Frankfurt/Berlin/Wien 1981.
44. HEINE HEINRICH: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 2, Lutetia II, Musikalische Berichte aus Paris: Rossini und Mendelssohn. Essen o.J., S. 688-690; Musikalische Saison von 1844, S. 697-704.
45. HELLWIG KARIN: Der Künstler über sich in seiner Signatur. Diego Velasquez' Karriere ‚vom Handwerker zum Adligen‘ – im Spiegel seiner Unterschriften. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 168 vom Samstag, 21.07.2012, S. 58.
46. HENSEL SEBASTIAN: Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben. Mit zeitgenössischen Abbildungen und einem Nachwort von KONRAD FEILCHENFELDT. (Insel-Taschenbuch, 1671.) Frankfurt 1995.
47. HILDEBRANDT IRMA: Glanz und Tragik auf dem Grünen Hügel. Wagners Muse *Mathilde Wesendonck* (1828-1902). In: IRMA HILDEBRANDT: Die Frauenzimmer kommen. 15 Portraits. München 1994, S. 45-63.
48. HILDESHEIMER WOLFGANG: Mozart. (Suhrkamp Taschenbuch, 598.) Frankfurt am Main <sup>2</sup>1980.

49. HOLL MONIKA: Vorwort. In: Wolfgang Amadeus Mozart. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Bd. 5: c-moll-Messe. (Neue Mozartausgabe). Kassel/Basel/London 1983, p. IX-XIX.
50. HUCKE HELMUT: Art. Kastraten. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. VI. Freiburg im Br. 1961, Sp. 16.
51. HUTCHINGS ARTHUR: Mozart. Der Mensch. Braunschweig 1976.
52. JAHN OTTO: Mozart. Bd. I. Leipzig 1923.
53. KASPAR PETER PAUL: Ein grosser Gesang. Graz-Wien-Köln 2002.
54. KAZNELSON SIEGMUND (Hg.): Juden im Deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk. Mit einem Geleitwort von RICHARD WILLSTÄTTER. Berlin <sup>2</sup>1959.
55. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): "... über jeden Ausdruck erhaben und schön". Die Schweizer Reise der Familie Mendelssohn 1822. Mit Briefen der Tochter Fanny, Zeichnungen und Tagebuchauszügen. Wiesbaden 2012.
56. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdys Reise in die Schweiz 1847 in seinen Aquarellen und in Bildern von heute. Leipzig 2009.
57. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Schweizer Skizzenbuch. Wiesbaden 2008.
58. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘? Die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig. (Leipzig – Musik und Stadt. Studien und Dokumente, 2.) Leipzig 2006.
59. KOLLPACHER INGRID: Art. Bertoni, Ferdinando Gasparo. In: BLUME FRIEDRICH (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff, Bd. XV, Sp. 725-728.
60. KONRAD ULRICH: Die 'Missa in c' KV 427 (417<sup>a</sup>) von Wolfgang Amadé Mozart: Überlegungen zum Entstehungsanlass. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 92 (2008) S. 105–119.
61. KRAEMER UWE: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Violin Concerto in E minor, Op. 64; Violin Concerto in D minor. VICTORIA MULLOVA (Violine), Academy of St. Martin in the Fields, Sir NEVILLE MARRINER. London 1990. Philips Digital Classics 432 077-2. Deutschsprachige Werkeinführung.
62. KRETSCHMER HELMUT: Mozarts Spuren in Wien. Wien 1990.
63. KÜHNER HANS: Das Imperium der Päpste. Kirchengeschichte, Weltgeschichte, Zeitgeschichte von Petrus bis heute. (Fischer Taschenbuch, 3425.) Frankfurt am Main <sup>2</sup>1980.
64. KÜNG HANS: Mozart - Spuren der Transzendenz. (Serie Piper, 1498.) München/Zürich <sup>2</sup>1992.
65. LACKMANN THOMAS: Der Sohn meines Vaters. Biographische Studie über Abraham Mendelssohn Bartholdy. Göttingen 2008.
66. LAMPEN WILLIBRORD: Art. Amandus, Apostel der Belgier. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. I. Freiburg im Br. <sup>2</sup>1957, Sp. 416f.
67. LANG JOSEF: Ultramontanismus und Antisemitismus in der Urschweiz – oder: Der Kampf gegen die Säkularisierung von Staat und Gesellschaft (1858-1878). In: BLASCHKE OLAF/MATTIOLI ARAM (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, S. 337-372.
68. LEMKE-MATWEY CHRISTINE: Felix Mendelssohn Bartholdy. 24. Folge: Magie des frühen Todes: das Jahr 1847. Abrufbar unter : [http://www.kulturradio.de/download/fmb/fmb\\_24\\_folge.file.pdf](http://www.kulturradio.de/download/fmb/fmb_24_folge.file.pdf).
69. LEVIN ROBERT D.: Zur Rekonstruktion. In: Kantatenchor Bern/Bach Collegium Bern. Programmheft zu WOLFGANG AMADEUS MOZART: c-moll-Messe KV 427. Vervollständigte Fassung nach R. D. LEVIN. Konzerte vom 13. Mai 2006 in der Stadtkirche Thun und vom 14. Mai 2006 in der Heiliggeistkirche Bern, S. 9-14.
70. MAC INTYRE BRUCE C.: The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period. Ann Arbor 1986.
71. Manifest an die Regierungen und Völker der durch das Judenthum gefährdeten christlichen Staaten laut Beschlusses des Ersten Internationalen Antijüdischen Kongresses zu Dresden am 11. und 12. September 1882. Chemnitz 1882.
72. MARR FRIEDRICH WILHELM: Der Sieg des Judenthums über das Germanentum – vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet. Bern <sup>8</sup>1879.
73. MATTIOLI ARAM: Das letzte Ghetto Alteuropas. Die päpstliche Segregationspolitik in der „heiligen Stadt“ bis 1870. In: BLASCHKE OLAF/MATTIOLI ARAM (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, S. 111-143.
74. MAUL MICHAEL: Die grosse catholische Messe. Bach, Graf Questenberg und die Musicalische Congregation in Wien. In: Bach-Jahrbuch 95. Leipzig 2009, S. 153–175.

75. MIRANDA SALVADOR: The Cardinals of the Holy Roman Church. Essay of a General List of Cardinals (492-2012). Erstellt 1998-2012, abrufbar unter: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/essay.htm>.
76. MÖRIKE EDUARD: Mozart auf der Reise nach Prag. Eine Novelle. (Insel-Bücherei, 230.) Leipzig o. J.
77. MÖRSCHEL TOBIAS: Von der Vergänglichkeit der Macht - Der Kardinalnepot Pietro Aldobrandini. In: ARNE KARSTEN (Hg.): Die Jagd nach dem roten Hut. Göttingen 2004.
78. Mozarts Briefe, hg. von WILLI REICH. (Manesse Bibliothek der Weltliteratur.) Zürich 1948.
79. MÜHLEMANN MARIANNE: Weltgewandtes Wunderkind. In: Der Bund vom 03.02.2009 = <http://www.derbund.ch/zeitungen/kultur/Weltgewandtes-Wunderkind/story/17001778>.
80. MÜLLER BRUNO: Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Lebensbild für alle Musikfreunde. (Benziger Jugendtaschenbücher, 20.) Einsiedeln/Zürich/Köln 1959.
81. MÜLLER ERNST: Robert Schumann. Eine Bildnisstudie. (Musikerreihe, VII.) Olten 1950.
82. MÜLLER GERHARD: Hat Papst Clemens XIV. die Kastration von Sängerknaben verboten? In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 68 (1957) S. 129-131.
83. Museum im Mendelssohn-Haus. Katalog zur ständigen Ausstellung Felix Mendelssohn Bartholdy. O.O. (Leipzig) o.J.
84. NAUDH H. (= NORDMANN HEINRICH): Die Juden und der deutsche Staat. Chemnitz <sup>11</sup>1883.
85. NICOLAI HEINZ: Zeittafel zu Goethes Leben und Werk. In: WOLFGANG VON GOETHE. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 14. München <sup>9</sup>1994 = dtv-Nachdruck 1998, S. 382-548.
86. NUZZI GIANLUIGI: Vatikan AG. Ein Geheimnarchiv enthüllt die Wahrheit über die Finanz- und Politskandale der Kirche. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Rita Seuss. Salzburg 2010.
87. OOMEN HANS-GERT/SCHMID HANS-DIETER (Hgg.): Vorurteile gegen Minderheiten. Die Anfänge des modernen Antisemitismus am Beispiel Deutschlands. (Reclam Taschenbuch, 9543.) Stuttgart 1999.
88. RIEZLER WALTER: Beethoven. Zürich <sup>8</sup>1962.
89. SCHAUBER VERA/SCHINDLER HANNS MICHAEL: Die Heiligen und Namenspatrone im Jahresablauf. Zürich 1985.
90. SCHMITT HERMANN: Art. Amandus, Bischof von Worms. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. I. Freiburg im Br. <sup>2</sup>1957, Sp. 417.
91. SCHÖNERER GEORG Ritter von: Reden des Reichsrathsabgeordneten Georg Ritter von Schönerer. Horn 1896.
92. SCHOOP ALBERT: Johann Konrad Kern. Jurist, Politiker, Staatsmann. Frauenfeld/Stuttgart 1968.
93. SCHÜLER GOTTLIEB A.: Die Judenfrage – Eine Frage an das deutsche Volk und an die deutschen Juden. Marburg <sup>2</sup>1880.
94. SCHUMANN EUGENIE: Erinnerungen. Stuttgart 1927.
95. SCHUMANN ROBERT: Aus Kunst und Leben. Ausgewählt und eingeleitet vomn WILLI REICH. Basel 1945.
96. SEIBT GUSTAV: Rom oder der Tod. Berlin 2000.
97. SOLOMON MAYNARD: Mozart. Ein Leben. Kassel/Stuttgart/Weimar 2005.
98. STEGEMANN MICHAEL: Davidde penitente. Begleitheft zu WOLFGANG AMADEUS MOZART: Ave Verum Corpus KV 618; Davidde penitente KV 469. KRISZTINA LAKI (Sopran), NICOLE FALLIEN (Sopran), Hans-PETER BLOCHWITZ (Tenor), Nederlands Kamerkoort, La petite Bande, SIGISWALD KUIJKEN. Deutsche Harmonia Mundi GD77045, S. 5f.
99. STOECKER ADOLF: Das moderne Judenthum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-sozialen Arbeiterpartei. Berlin <sup>2</sup>1880.
100. STÖCKLI RITA: Neuenburgerhandel. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). Bd. IX. Basel 2010, Sp. 189f.
101. T HART MAARTEN: Mozart und ich. Aus dem Niederländischen von Gregor Seferens. München/Zürich 2006.
102. UHL ALOIS: Papstkinder. Lebensbilder aus der Zeit der Renaissance. Düsseldorf/Zürich 2003.
103. VON FISCHER KURT: Händel – Mozart. Ein Stück Rezeptionsgeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 83 vom Samstag/Sonntag, 08./09.04.1995, S. 68.
104. VON KLEIST HEINRICH: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende. Zum Taufangebinde für Cäcilie M. In: Berliner Abendblätter vom 15. und 16. November 1810.
105. VON TREITSCHKE HEINRICH: Ein Wort über unser Judenthum. Berlin <sup>3</sup>1880.
106. WAGNER RICHARD: Das Oratorium ‚Paulus‘ von Felix Mendelssohn Bartholdy (1843). In: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Volksausgabe Bd. XII. Leipzig 1912.

107. WAGNER RICHARD: *Das Judentum in der Musik*. An Frau Marie Muchanoff geborene Gräfin Nesselrode. Stark erweiterte Fassung des unter dem Pseudonym K. FREIGEDANK veröffentlichten Pamphlets von 1850. Leipzig <sup>2</sup>1869, abrufbar unter <http://archive.org/details/Wagner-Richard-Das-Judentum-in-der-Musik>.
108. WALK JOSEPH (Hg.): *Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung*. (Uni-Taschenbücher, 1889.) Heidelberg <sup>2</sup>1996.
109. WEBER CHRISTOPH: *Senatus Divinus: Verborgene Strukturen im Kardinalskollegium der frühen Neuzeit (1500-1800)*. Frankfurt am Main 1996.
110. WEISS OSKAR/KELLER KJELL: *Concerto Classico. Eine kleine Bildmusik*. Bern 1996.
111. WERNER ERIC: Felix Mendelssohn. In: BLUME FRIEDRICH (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/London/New York 1949ff. Bd. IX, Sp. 59-98.
112. WIDMANN JOSEF VIKTOR: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Zürich/Stuttgart <sup>3</sup>1980.
113. WILDHAGEN CHRISTIAN: *Zwischen Barock und Romantik. Mendelssohns geistliche Chormusik*. Beiheft zu MENDELSSOHN: *Chorwerke/Choral Works (Complete)*. Chamber Choir of Europe. NICOL MATT. Brilliant Classics 99997. 2002, S. 3-25.
114. WILI HANS-URS: *Bundesinterventionen*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. Bd. III. Basel 2004, Sp. 10f.
115. WILI HANS-URS: *Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14.-16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):*
  - a. *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771;
  - b. *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR.
116. WILI HANS-URS: *Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Dezember 2005* :
  - a. BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): *A Ceremony of Carols* op. 28 (1942/1943);
  - b. CÉSAR FRANCK (1822-1890): *Messe in A-Dur* op. 12 für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, vierstimmigen Chor, Harfe, Violoncello, Kontrabass und Orgel (1860/1872): *Gloria* (nur Teile), *Panis angelicus* (Sopran-Solo, Violoncello, Harfe und Orgel), *Agnus Dei*;
  - c. HUGO DISTLER (1908-1942): *Geistliche Chormusik* op. 12. Nr. 4: *Singet frisch und wohlgenut. Motette auf die Weihnacht für vierstimmigen Chor a cappella*. Entstehung von op. 12: 1934-1941;
  - d. PHILIPP FRIEDRICH BUCHNER (1614-1669): *O welche Freude im Himmel. Weihnachtskantate aus den ersten „Concerti ecclesiastici“ für (Soli), gemischten Chor und Continuo*. Venedig 1642;
  - e. GEORG FORSTER (1510-1568): *„Vom Himmel hoch da komm ich her“*. Fünfstimmiger Satz. (Tübingen 1544).
117. WILI HANS-URS: *Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern: JOHANNES BRAHMS: Ein Deutsches Requiem für Sopran, Bariton, Chor und Orchester* op. 45, abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/brahmsrequiemwerkbeschreibung.pdf>.
118. WILI HANS-URS: *Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf>.
119. WILI HANS-URS: *Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 10. November 2012 im Casino Basel und vom 11. November 2012 im Casino Bern: CARL ORFF (1895-1982): Carmina Burana*. *Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (1937), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/carminaburanadokumentation.pdf>
120. WOLF HUBERT: *Papst & Teufel. Die Archive des Vatikan und das Dritte Reich*. (Becksche Reihe, 6036.) München 2008.
121. WOLFF CHRISTOPH: *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente*. Kassel/Basel/New York <sup>3</sup>2001.
122. ZWEIG STEFAN: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) Frankfurt am Main <sup>32</sup>2000.