

Bey Mozarts Grabe – frühe Kompositionen zum Andenken Mozarts¹ Armin Brinzing

Nur Persönlichkeiten, die in das Herzblut eines Volkes gedrungen, werden dann Stoff zu neuen künstlerischen Gestaltungen, sei es im Wege der plastischen, darstellenden oder dichtenden Kunst. Einzelne von diesen Persönlichkeiten stellen sich dann als förmliche Lieblinge der Muse dar, denn sie werden immer wieder, in den verschiedensten Formen und von allerlei Gesichtspunkten und mit einer besonderen Vorliebe behandelt. Es gewinnt der so Behandelte oft einen Charakter, der vielleicht dem wirklichen viel näher kommt, als es jener ist, der sich aus der strenggeschichtlichen Biographie ergibt.²

Mit diesen blumigen Worten leitete Constantin von Wurzbach in seinem 1869 erschienenen *Mozart-Buch* das Kapitel über ›Mozart in der Dichtung, im Drama, Roman, in der Novelle und Erzählung‹ ein. Mitte des 19. Jahrhunderts war Mozart längst zu einem beliebten Gegenstand der unterschiedlichsten Literaturgattungen geworden. Wurzbach listet in seinem Buch zahlreiche Gedichte, Erzählungen, Schauspiele, aber auch Kantaten und musikdramatische Werke auf. Zu nennen wären etwa Titel wie *Die Mozartgeige. Dramatisches Charakterbild in 3 Akten* mit Musik von Franz von Suppé oder das Melodram *Apotheose Mozart's*, ebenfalls mit Musik von Suppé. Es soll hier aber nicht von diesen teils schwülstig-verklärenden, teils ins Komisch-Anekdotenhafte abgleitenden Stücken die Rede sein, sondern von Werken, die in den beiden ersten Jahrzehnten nach Mozarts Tod zu dessen Andenken gedichtet und in Musik gesetzt wurden. Es ergibt sich daraus kein wirklich umfassendes oder gar einheitliches Bild. Vielmehr zeigen diese Kompositionen eine sehr unterschiedliche Herangehensweise an die doch sehr anspruchsvolle Aufgabe, dem großen Tondichter musikalisch zu huldigen.

Ich möchte dabei einen Bogen schlagen von der ersten Trauerkantate *Bey Mozarts Grabe* von Anton Eberl, die bereits wenige Tage nach Mozarts Tod vollendet wurde, über Carl Cannabichs *Gedächtnisfeyer Mozarts* bis hin zu Franz Danzis *Cantate am Jahrstage von Mozard's Tod zu singen*. Diese drei Werke stechen schon deshalb aus der

1 Der vorliegende Text ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, der am 15. Juni 2013 bei der Tagung *Mozartvariationen* in Schwetzingen gehalten wurde.

2 Constantin von Wurzbach: *Mozart-Buch*, Wien 1869, S. 201.

Reihe von Gedenkkompositionen heraus, weil sie von Komponisten stammen, die Mozart noch persönlich kannten.

Selbstverständlich stellte es für einen Komponisten, noch dazu für die nahen Zeitgenossen, eine ganz besondere Herausforderung dar, den großen Meister ausgerechnet in einer neuen Komposition zu ehren. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert wurde dies sicher immer weniger problematisch, da sich bei aller Verehrung für Mozart die musikalische Sprache doch stets weiter entwickelte. So, wie sich das Mozartbild in Literatur und bildender Kunst laufend veränderte, konnten auch die Kompositionen zu Mozarts Ehren mit der historischen Distanz zunehmend eigenständiger gestaltet werden. In den Jahren unmittelbar nach dem Tod Mozarts setzte sich ein Komponist dagegen einem unmittelbaren Vergleich der eigenen Fähigkeiten mit dem Objekt der Verehrung aus.

Es lag daher nahe, bei zahlreichen Gedenkkonzerten und den sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Mozartfesten die Werke des Komponisten selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Doch möchte ich mich, wie gesagt, auf die frühen Versuche konzentrieren, Mozarts Andenken in eigens zu diesem Zweck erschaffenen Werken zu ehren. Und es ist sicher kein Zufall, dass die meisten dieser frühen Gedenkkompositionen von Komponisten stammen, die direkte persönliche Beziehungen zu Mozart hatten und denen es offensichtlich ein besonderes Bedürfnis war, auf diese Weise dem Klassiker ihre Reverenz zu erweisen.

Anton Eberl: *Bey Mozarts Grabe*

Dies gilt in besonderer Weise für die erste, bereits wenige Tage nach Mozarts Tod vollendete *Cantate Bey Mozarts Grabe* von Anton Eberl. Eberl ist in der Mozart-Literatur allenfalls noch in Fußnoten anzutreffen, und zwar als Komponist einiger seinerzeit recht erfolgreich unter dem Namen Mozarts herausgegebenen Kompositionen.³

Da mehrere Klavierkompositionen Eberls von Musikverlagen unter Mozarts Namen veröffentlicht wurden, sah sich Eberl sogar gezwungen, in öffentlichen Stellungnahmen zu erklären, dass dies zwar schmeichelhaft, aber ohne sein Wissen geschehen sei. Wie solche Unterschiebungen von fremden Werken an Mozart im Einzelnen zustande kamen, ist oft schwer nachzuvollziehen. Im Falle Eberls hat ein Redakteur des

3 Robert Haas: »Anton Eberl«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, S. 123–130.

Allgemeinen Literarischen Anzeigers schon im Jahr 1798 Mozarts Witwe Constanze vorgeworfen, dass sie »so wenig Achtung für die Asche ihres Mannes besitzt, daß sie nicht allein zu allen solchen widerrechtlichen Handlungen die Hand willig darbietet, sondern auch selbst in Leipzig einem berühmten Komponisten ähnliche Anträge zu machen sich nicht schämte.«⁴

Ob dahinter auch nur ein Funke Wahrheit verborgen ist, lässt sich kaum feststellen. Dagegen spricht allerdings, dass Constanze mehrfach den Verlag Breitkopf & Härtel auf solche Fehlzuschreibungen aufmerksam machte. Gerade im Fall Eberls wies sie ausdrücklich auf diese Unterschiebungen hin und warnte vor einer Veröffentlichung unter Mozarts Namen in den vom Verlag seit 1798 herausgegebenen *Oeuvres complètes*. So war sie vom Verlag schon vorab über den geplanten Inhalt des 6. Heftes informiert worden und schrieb am 13. November 1799:

Ich rechne es mir aus Achtung für Sie zur Pflicht, Sie vor einem Irthum zu bewahren, der Sie vor dem Publicum compromittiren könnte. Das letzte Stück in dem mir mitgetheilten Verzeichnisse des Inhalts Ihres 6ten Hefts: Andantino, Thema (von Dittersdorf) ist eben so wenig von Mozart, wiewohl es unter seinem Namen passirt hat, als: Zum Steffan sprach im Traume, welches von H. Eberle ist. In beyden diesen Stücken sind Compositionsfehler. Also gesetzt auch das Andantino wäre von Mozart, welches nicht ist, so thäten Sie seinem Namen so wohl als dem Publicum einen schlechten Dienst, und handelten wieder Ihren Grundsatz, nach welchem Sie nur seine vorzüglichen Sachen herausgeben wollen.⁵

Beide Stücke stammten tatsächlich von Eberl, offenbar war der Band aber bereits im Druck, da trotz der Warnung das erste genannte Stück, Eberls Variationen über das Andantino »Freundin sanfter Herzenstrieb« (aus Dittersdorfs *Der Gutsherr*), Aufnahme in den 6. Band der *Oeuvres complètes* fanden.⁶

4 Otto Erich Deutsch: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 1961 (= *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34), S. 423.

5 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV, Kassel u.a. 1963, S. 289–290.

6 Siehe KV⁶ Anh. C 26.04. Dieser Band erschien wohl um den Beginn des Jahres 1800, da er in einer Anzeige in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Februar 1800 als »kürzlich erschienen« bezeichnet wird, s. Gertraud Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: Bibliographie*, Tutzing 1986 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 10),

Wie dem auch sei: Ganz grundlos kann es zu solchen Veröffentlichungen, die das Publikum in die Irre führten, nicht gekommen sein. Eberl war mit Mozart in dessen letzten vier oder fünf Lebensjahren befreundet gewesen, vermutlich war er auch dessen Schüler. Der deutsche Musiker und Lexikograph Ernst Ludwig Gerber berichtet, dass Mozart Eberls Variationen *Zu Steffen sprach im Traume* (nach einem Lied aus Ignaz Umlauffs Oper *Das Irrlicht*) in seinem Unterricht benutzt haben soll.⁷ Bei diesen Variationen (KV⁶ Anh. C 26.05) handelt es sich um jenes Werk, das Breitkopf & Härtel aufgrund der oben zitierten Warnung Constanzes wohl in letzter Minute noch aus dem 6. Band der *Oeuvres complètes* zurückgezogen hatte.

Es ist denkbar, dass die Variationen, die schon um 1788 in Hamburg gedruckt worden sein sollen (und gesichert 1797 in Wien erschienen sind), als Werk eines Mozart-Schülers publiziert werden sollten und der findige Verleger den Hinweis auf den Schüler »vergessen« hat.⁸

Eberl blieb noch Jahre über den Tod des Komponisten hinaus mit dessen Familie eng verbunden. In einem Konzert, das Constanze Mozart am 29. Dezember 1794 im Wiener Kärntnertor-Theater veranstaltete, spielte er ein Klavierkonzert Mozarts (zwischen den Akten von *La Clemenza di Tito*) und im Jahr darauf unternahm Eberl mit Constanze und deren Schwester Aloysia Lange eine gemeinsame Konzertreise nach Hamburg und Leipzig, wo natürlich wiederum Werke Mozarts auf dem Programm standen.

Auf ein enges Verhältnis zur Mozart-Familie verweist auch ein umfangreicher Eintrag im Stammbuch von Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver Wolfgang, datiert auf den 18. Juli 1801, eine Woche vor dessen elftem Geburtstag. Er gehört damit zu den frühesten Einträgen des Stammbuches und wurde (wohl nicht zufällig) auf den beiden letzten Seiten niedergeschrieben.

Bd. 1, S. 190–191. Zu den *Oeuvres complètes* vgl. Ulrich Leisinger: »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015 (= *Bausteine zur Geschichte der Edition*, Bd. 5), S. 337–368, hier S. 344–347. – Eberl selbst hatte schon in einer am 15. Juli 1798 in Hamburg erschienenen Zeitungsnotiz darauf hingewiesen, dass das Werk fälschlich unter Mozarts Namen veröffentlicht worden war, vgl. dazu Alton Duane White: *The Piano Works of Anton Eberl, 1765–1807*, Diss., University of Wisconsin 1971, S. 29–32 und S. 314–316.

7 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1812, Sp. 4; vgl. auch White: *Piano Works*, S. 19–20.

8 Vgl. dazu auch White: *Piano Works*, S. 25.

Eberl gab »des unvergeßlichen Mozart's Sohn« unter anderem folgenden Ratschlag mit auf den Weg:

Nur Selbstzufriedenheit allein, gewährt wahres und dauerhaftes Glück, das uns keine Macht der Welt zu entreißen im Stande ist; Zufriedenheit mit sich Selbst entsteht aus dem Bewußtseyn erfüllter Pflichten, und das Mittel Sie zu erlangen ist: *rastlose Tätigkeit*, ununterbrochene *Anstrengung unserer Kräfte*, zur Entwicklung und Ausbildung der Anlagen und Fähigkeiten, mit denen uns die gütige Natur oft so reichlich versehen hat.⁹

Eberls Kantate *Bey Mozarts Grabe* ist von der Forschung bislang eher beiläufig zur Kenntnis genommen worden.¹⁰ Dies mag auch damit zu tun haben, dass der Text von eher bescheidener Qualität ist und uns im Blick auf Mozart selbst nichts Neues bieten kann. Der andere Grund dürfte in der Tatsache begründet sein, dass eine Aufführung der Kantate bislang nicht nachgewiesen werden konnte und man daher davon ausgeht, dass diese erste dem Andenken Mozarts gewidmete Komposition nie aufgeführt wurde. Selbst wenn dem so gewesen sein sollte, stellt sich die Frage, warum unmittelbar nach dem Tod des Komponisten ein eigener Text zu dessen Andenken verfasst und offensichtlich in großer Eile komponiert wurde. Aus dem Datierungsvermerk am Schluss des hastig niedergeschriebenen Autographs geht hervor, dass Eberl die Niederschrift am 11. Dezember 1791, 6 Tage nach dem Tod Mozarts vollendete.¹¹ Warum, wenn nicht für einen ganz konkret geplanten Anlass, sollte Eberl mit solcher Eile gearbeitet haben?

Der Titel *Bey Mozarts Grabe* ist zwar sicher nicht wörtlich zu nehmen, also im Sinne einer geplanten Aufführung am Ort des Begräbnisses auf dem Friedhof St. Marx, doch

9 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana, Signatur: Doc Var 1, S. 261–262. Abgedruckt bei Karsten Nottelmann: *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* Bd. 14), Bd. 1, S. 54f. Online-Ausgabe: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=3204> [5.7.2018] – Hervorhebungen im Original unterstrichen.

10 Gernot Gruber: »Mozart und die Nachwelt«, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hg. von Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber, Laaber 2009 (= *Mozart Handbuch*, Bd. 5), S. 249–512, hier S. 261. Das Werk ist verzeichnet in: Franz Josef Ewens: *Anton Eberl: ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800*, Dresden 1927, S. 122 und White: *Piano Works*, S. 321–322 (w.o.n. 8).

11 Bei der Datierung am Ende des Autographs scheint sich Eberl in der Eile verschrieben zu haben. Er schrieb zunächst »Finie le 12 December [1]790 Antono Eberl« und korrigierte das Datum dann in »11 December [1]791«.

angesichts der nie geklärten Frage nach der genauen Begräbnisstätte und deren vielfach beklagter Unauffindbarkeit macht ein solcher Titel doch nachdenklich.

Am 10. Dezember, am Tag zuvor also, wurde zu Ehren Mozarts in der Wiener Hofpfarrkirche zu St. Michael eine feierliche Totenmesse gehalten, wobei vermutlich Teile von dessen *Requiem* aufgeführt wurden.¹² Es ist durchaus möglich, dass Eberls Kantate für eine weitere Gedenkveranstaltung in weltlichem Rahmen gedacht war. Gedenkkonzerte, deren Einnahmen der Witwe Mozarts zugutekommen sollten, wurden mehrere veranstaltet, das erste wohl am 23. Dezember 1791 im Burgtheater in Anwesenheit des gesamten Hofes.¹³ Über das Programm dieses Konzerts ist freilich nichts bekannt, es ist aber durchaus möglich, dass Eberl mit seiner Komposition nicht nur sein großes Vorbild ehren, sondern auch die Witwe unterstützen wollte, indem er für einen solchen Anlass ein neues Werk komponierte.

Von der Musik hat sich nur das Autograph des Klavierauszuges erhalten (für Singstimmen und »Cembalo«). Es gehörte früher zur Sammlung Wilhelm Heyer in Köln und wurde 1926 bei Henrici in Berlin versteigert.¹⁴ Heute befindet es sich in der Nydahl Sammlung in Stockholm.¹⁵

12 Walther Brauneis: »Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche«, in: *Singende Kirche* Nr. XXXVIII/1 (1991), S. 8–11.

13 Siehe Deutsch: *Dokumente*, S. 379, vgl. auch Walther Brauneis: »Unveröffentlichte Nachrichten zum Dezember 1791 aus einer Wiener Lokalzeitung«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 165–168, bes. S. 167. Laut Georg Nikolaus Nissen schlug Kaiser Leopold II. Constanze bei der Audienz am 11. Dezember ein Gedenkkonzert mit Werken Mozarts vor, um damit Mozarts hinterlassene Schulden zu tilgen; siehe Georg Nikolaus Nissen: *Biographie W. A. Mozart's: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828, S. 581 (siehe auch Deutsch: *Dokumente*, S. 377). Demnach sagte der Kaiser zu Mozarts Witwe: »Geben Sie ein Concert von seinen hinterlassenen Werken, und ich will es unterstützen.« Die Aufführung anderer Werke (wie Eberls Kantate) schließt dies aber nicht von vorn herein aus.

14 Georg Kinsky: *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln* Bd. [1], Berlin, 1926, S. 28 (Nr. 137). Die Besetzung wird hier mit »Chor und Sopran-Solo mit Cembalo« angegeben und das Autograph entsprechend als »Partitur« bezeichnet. Vgl. auch die Beschreibung in Georg Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog* Bd. IV, Köln 1916, S. 109 (Nr. 164).

15 Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande, MMS 494. Vgl. Bonnie Lomnäs und Erling Lomnäs: *Catalogue of music manuscripts, Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Nydahl Collection)*, Stockholm 1995, S. 64.

Gut denkbar, dass Eberl das Werk in dieser Form beendet und die Orchestrierung nicht mehr vorgenommen hat, da sich eine möglicherweise geplante Aufführung doch nicht realisieren ließ. Das Stück umfasst neben der Ouvertüre neun weitere Nummern: Chöre, Rezitative und Arien. Die Musik ist sehr einfach gehalten und operiert mit simplen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Floskeln der Trauer und des Pathetischen. Schon Franz Josef Ewens bemerkte in seiner Dresdner Dissertation von 1927, das Werk sei »denkbar primitiv gehalten«, indem die Begleitung oft nur die Singstimmen verdoppelt. Auch ist die Melodik meist sehr anspruchslos, die Chorsätze sind zweistimmig, nur der abschließende Chor der drei Parzen ist für drei Soprane gesetzt.

Die verbreitete Zuschreibung des Textes an Eberls Bruder Ferdinand, der u.a. Opernübersetzungen und Lustspiele verfasste, beruht auf einem Missverständnis von Otto Erich Deutsch, der sich dabei auf Robert Haas bezog.¹⁶ Haas würdigte zwar Ferdinand Eberl ausführlich, brachte diesen aber nicht in Zusammenhang mit dem Text der Mozart-Kantate.

Vielmehr wies Haas darauf hin, dass Anton Eberl den Text zu seinem einaktigen Melodram *Pyramus und Thisbe*, das am 7. Dezember 1794 im Kärntnertortheater aufgeführt wurde, selbst verfasst hatte. Von daher wird man es Anton Eberl durchaus zutrauen können, dass er auch diesen Text selbst schrieb – zumal schon aufgrund der äußerst knappen Frist zwischen dem Tod Mozarts und dem Abschluss des Manuskripts die Einschaltung eines anderen Textdichters schwer vorstellbar erscheint.

In Eberls Kantate kommt eine ganze Schar mythologischer und allegorischer Gestalten zu Wort. Einleitend versichern die Musen nach der Ouvertüre in einem Chor ihrer Schwester Terpsichore ihr Mitgefühl für den Verlust des Sohnes:

Gerecht ist deines Schmerzens Thräne
sieh Schwester, auch wir weinen sie
der besten einer deiner Söhne,
Therpsichore, er starb zu früh
wir wollen alle mit dir trauern
und Deutschland wollen wir bedauern
das einen solcher wenigen verlor

¹⁶ Deutsch: *Dokumente*, S. 373, der auf Haas: *Eberl*, S. 126 verweist.

Es folgt ein kurzes Rezitativ, in dem Terpsichore den Tod ihres Sohnes beklagt, erwidert von einem weiteren Chor der Musen. Am umfangreichsten und musikalisch anspruchsvollsten ist das sich anschließende Rezitativ mit Arie, die »Deutschlands Genius« vorträgt (Sopran, siehe Abb. 1). Dieser beklagt, dass nun sein »Liebling« nicht mehr sei und verflucht Atropos, die Deutschland durch den Raub des Komponisten einen »unersetzlichen Verlust« zugefügt habe. Die Wirkung des Mozart'schen Werkes wird dabei in seiner ganzen Breite von den Tränen der Rührung bis hin zur Leidenschaft umrissen:

Ihr die in seinen Zaubertönen
 so oft des Schöpfers Macht verspührt
 euch die er bald zu sanften Thränen
 bald bis zur Leidenschaft gerührt
 ihr fühlt in eurer zarten Brust
 des Mannes Kunst und den Verlust
 euch wird die schöne Thräne edeln
 sie wird selbst Deutschland Ehre seyn

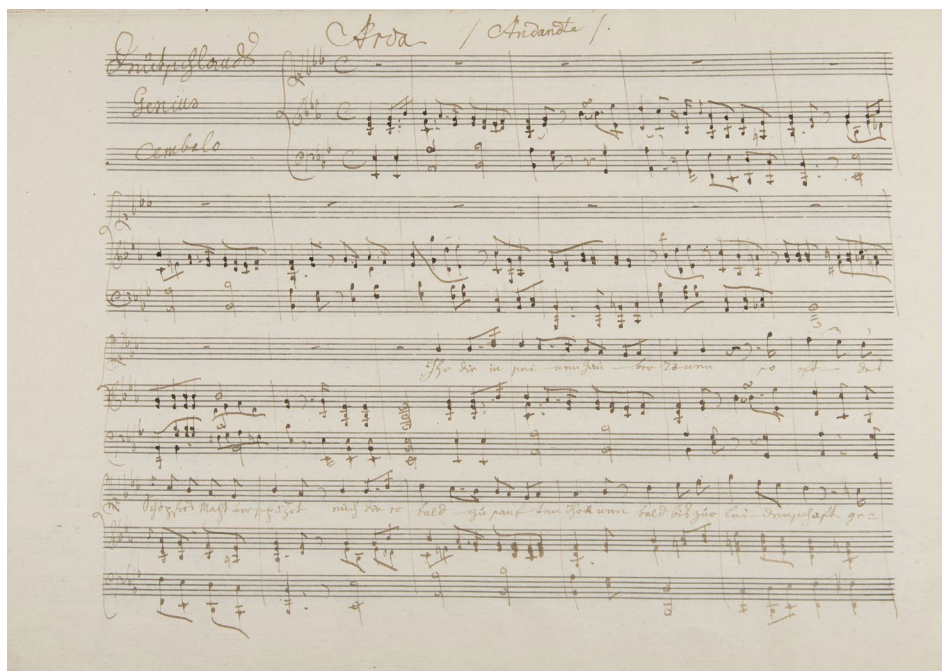


Abb. 1: Anton Eberl: *Bey Mozarts Grabe*. Beginn der Arie von *Deutschlands Genius*: »Ihr die in seinen Zaubertönen«. Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande, MMS 494, S. 14 (Autograph).

Mit einem kurzen Chor (Tenor und Bass) stimmen auch die »Künstler«, und somit Mozarts Zeitgenossen, in die Klage um den Verstorbenen ein. Diesen antwortet wiederum Terpsichore mit einem Rezitativ, wodurch die Brücke vom mythologischen bzw. allegorischen Personal hin zur Gegenwart geschlagen wird.

Als Gegenspieler von Terpsichore und deren Schwestern, den Musen, treten Atropos und die beiden anderen Parzen, die Schicksalsgöttinnen, auf. Ihnen, allen voran Atropos, die mit dem Durchtrennen des Lebensfadens für dessen Tod verantwortlich ist, wird vorgeworfen, den großen Komponisten allzu früh den Menschen entrissen zu haben. Atropos selbst wehrt sich:

Ungerecht sind eure Klagen gegen mich
denn meine starke Hand
wollte mir den Dienst versagen
zitterte wie ich's noch nie empfand
doch des Schicksaals eiserne Hand [geändert in: »Brust«]
rief nur Atropos du mußt.

Die Kantate endet mit einem tröstenden Chor der drei Parzen, der wieder auf die Unsterblichkeit des musikalischen Werkes verweist:

Die Götter nahmen nur von ihm das Sterbliche zurücke
das Ewige bleibt euch, sein Name und seine Meisterstücke

Bemerkenswert bei Eberls Text ist die Vermischung des antiken mythologischen Personals mit dem auf die Gegenwart verweisenden allegorischen »Genius Deutschlands« und den »Künstlern«, wodurch das Werk sozusagen in die Mitte der Zuhörenden und Aufführenden gerückt wird, die selbst Akteure des musikalischen Gedenkens werden.

Carl Cannabich: *Mozarts Gedächtnis Feyer*

Schon Franz Xaver Niemetschek erwähnte in seiner Mozart-Biographie aus dem Jahr 1798 zwei frühe Gedenkkompositionen auf Mozart: »Auf seinen Tod erschienen

mehrere Trauer Kantaten; darunter zeichnen sich zwey aus, vom Hrn. Wessely und Karl Kannabich dem jüngern aus München.«¹⁷

Bevor ich näher auf das Werk Cannabichs eingehe, sollten noch einige Worte zur Kantate *Mozarts Urne* von Carl Bernhard Wessely gesagt werden. Auch er war wohl mit Mozart persönlich bekannt, denn er dirigierte wahrscheinlich am 19. Mai 1789 die Aufführung des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* im königlichen Nationaltheater am Gendarmenmarkt in Berlin in Anwesenheit des Komponisten. Seit 1788 war Wessely zweiter und von 1790 bis 1792 alleiniger Musikdirektor des Königlichen Nationaltheaters in Berlin.¹⁸ Seine Kantate wurde bereits am 18. März 1792 in Berlin aufgeführt, in einer Rezension heißt es dazu:

Mozards Andenken ward am 18. März [1792], zum Besten der Armen, im Concert des Hrn. D. Fliess, durch eine Cantate von Hrn. Burmann, Mozards Urne, komponirt von Hrn. Musikdirektor Wessely, und durch Mozardsche Instrumental- und Singesachen gefeiert. Der Text ist nicht sonderlich und enthält stellenweise – wie soll man es nennen? z.B. Aufgeflogen über Sphärenhymnen ist sein Geist. Seine Seele schwimmt auf Sonnenwogen, die mit Seraphsblicken ihren Schöpfer preist. Was heisst wohl das?¹⁹

Recht gut kam dem gegenüber die Musik an, die nach Meinung des Rezensenten dem im Opernstil geschulten Komponisten »alle Ehre« machte. Der Textautor Gottlob Wilhelm Burmann hatte 1786 in Berlin schon *Friedrichs Urne* veröffentlicht, ein Gedicht auf den Tod Friedrichs des Großen, das ähnliche poetische Versatzstücke wie der Text auf Mozart benutzt. Wessely legte eine Subskription für den Partiturdruk auf, die aber

17 Franz Xaver Niemetschek: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart: nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, S. 66.

18 Art. »Wessely, Carl Bernhard«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45461> [17.9.2018].

19 »C. S.« [Carl Spazier] in: *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*, hg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Berlin 1793 (*Musikalisches Wochenblatt* XXIV), S. 191. Vgl. auch den kommentierten Abdruck des Textes bei Rainer J. Schwob: *W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus, deutschsprachiger Raum, 1782–1800: Edition*, Stuttgart 2015 (=Beiträge zur Mozart-Dokumentation Bd. 1), S. 207–208.

offensichtlich ohne den nötigen Erfolg blieb.²⁰ Weder die Musik noch der vollständige Text des Werkes konnten bislang nachgewiesen werden.

Constanze Mozarts zweiter Ehemann Georg Nikolaus Nissen übernahm die oben zitierte Passage aus Niemetscheks Darstellung fast wörtlich in seine Mozart-Biographie.²¹ In seiner Salzburger Zeit zwischen 1824 und 1826 arbeitete er intensiv an diesem Werk und war dabei auf der Suche nach allem, was über Mozart veröffentlicht wurde. Dabei berücksichtigte er unter anderem auch »Gedichte auf Mozart«, von denen eine Auswahl im Anhangsband abgedruckt wurde.²²

Aus Nissens Besitz hat sich ein Textdruck von Cannabichs Kantate aus dem Jahr 1797 erhalten, den ein Mittelsmann im März 1825 bei dem Regensburger Antiquar Augustin für ihn erworben hatte (siehe Abb. 2).²³ Anders als jenen zu Danzis Kantate (siehe unten) druckte er den Text jedoch nicht in seiner monumentalen Biographie ab. Nissen bemühte sich aber, auch an eine Notenausgabe heranzukommen, denn Cannabichs Komposition steht auf einer Liste von Werken, um deren Beschaffung er den Altöttinger Organisten Max Keller am 30. Dezember 1825 bat.²⁴

20 Erstmals erschien seine auf den 15. Mai 1792 datierte Ankündigung im *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* Nr. 76, 23. Juni 1792, Sp. 610, die Subskription lief demnach bis Ende Juli 1792; siehe Dexter Edge und David Black: »Bernhard Wessely, subscription for Mozarts Urne«, in: *Mozart: New Documents*, hg. von Dexter Edge und David Black, <https://doi.org/10.7302/Z2oPoWXJ> [3.7.2018]. Er wiederholte den Aufruf aber nach Ablauf der Frist nochmals in *Der Anzeiger [Allgemeiner anzeiger und nationalzeitung der Deutschen]*, Nr. 25 vom 1. August 1792, Sp. 206.

21 Nissen: *Biographie*, S. 697.

22 Nissen: *Biographie*, Anhang S. 181–212.

23 *Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana, Signatur: D2 Moz 1385 Rara. Vgl. auch Anja Morgenstern: »Neues zur Entstehungsgeschichte und Autorschaft der ›Biographie W. A. Mozart's‹ von Georg Nikolaus Nissen (1828/29)«, in: *Mozart-Jahrbuch 2012*, Kassel 2014, S. 21–146, hier, S. 73. Nochmals gedruckt wurde der Text für eine Wiener Aufführung als Beigabe zu dem Textdruck von F. X. Huber und [Franz Xaver] Süßmayr: *Auf die Ankunft Sr. königlichen Hoheit des Erzherzogs Carls in Wien*, [Wien] 1798, darin S. 5–8 (»Mozarts Gedächtnißfeyer. Von Carl Cannabich«).

24 »Trauerkantate auf Mozart, von Cannabich, Mannheim«. Siehe Robert Münster: »Nissens ›Biographie W. A. Mozarts‹«, in: *Acta Mozartiana* 9 (1962), S. 2–14, hier S. 8. Nissen nennt wohl deswegen Mannheim, weil der Name Cannabich in der ihm damals bekannten Familienkorrespondenz Mozarts meist mit Mannheim verbunden ist. In seiner Mozart-Biographie bezeichnet er ihn dann als »Musik-Director an der Münchner Kapelle« (Nissen: *Biographie*, S. 697). Zu Kellers Beiträgen zu Nissens Mozart-Biographie vgl. auch Morgenstern: *Neues zur Entstehungsgeschichte*, S. 71–73.



Abb. 2: [Carl Cannabich:] *Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797, Titelblatt.
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana, D2 Moz 1385 Rara.

Ein Exemplar des ebenfalls 1797 erschienenen Erstdrucks der Musik befand sich im Nachlass von Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver Wolfgang, der in wesentlichen Teilen 1844 an den damaligen »Dommusikverein und Mozarteum« in Salzburg kam. Leider ist dieses Exemplar aber heute verschollen, nachdem Teile der Sammlung 1966 aus dem Musikarchiv des Salzburger Doms gestohlen wurden.²⁵ Ob er, wie sein älterer Bruder

25 Die Bestände des »Dommusikvereins und Mozarteums« wurden 1880 zwischen der bis heute bestehenden Internationalen Stiftung Mozarteum und dem neugegründeten Dommusikverein aufgeteilt. Der unter der Signatur »M.N. 164« verzeichnete Band blieb beim Dommusikverein, dessen Sammlungen heute im Archiv der Erzdiözese Salzburg verwahrt werden. Zu dem Diebstahl wertvoller Musikalien vgl. Hans Spatzenegger: »Entwendete Musikalien aus dem

Carl Thomas (siehe unten), das Exemplar von seiner Mutter bekommen hatte, lässt sich einstweilen nicht feststellen. Jedenfalls befand sich zu diesem Zeitpunkt kein Exemplar mehr im Besitz der Mozart-Witwe, auf das Nissen hätte zurückgreifen können.

Carl Cannabich wurde als Sohn des Direktors des berühmten Hoforchesters 1771 in Mannheim geboren.²⁶ Mozart war mit Christian Cannabich seit seinem Aufenthalt in der kurpfälzischen Residenz 1777/78 befreundet und so kannte Carl Cannabich Mozart von Kindesbeinen an. Später begegnete er Mozart 1780 in München und 1785 in Wien. Bereits im Jahr zuvor hatte er Salzburg besucht und dort für Leopold Mozart auf Violine und Klavier musiziert.

Seit 1788 war der junge Cannabich Geiger in der Münchner Hofkapelle, bevor er 1796 als Opern- und Orchesterdirektor nach Frankfurt am Main ging. Die Mozart-Kantate komponierte er wohl noch vor seinem Weggang nach Frankfurt. Nachdem sein Vater gestorben war, übernahm Cannabich im Jahr 1800 die Leitung der Münchner Hofkapelle. Unter seiner Leitung fand u.a. die Münchner Erstaufführung von Mozarts Oper *La Clemenza di Tito* statt.

Cannabich starb bereits am 1. Mai 1806 im Alter von 34 Jahren. Sein enger Freund und Kollege Franz Danzi widmete ihm einen sehr emotionalen Nachruf und stellte dabei eine Parallele zu Mozart her:

So sank Mozart in der Blüthe seines irdischen Seyns; so jüngst mein Freund,
Karl Cannabich.²⁷

Die Partitur erschien 1797 bei Makarius Falter in München unter dem Titel *MOZARTS GEDAECHTNIS FEYER. Seinen Manen gewidmet von seinem Verehrer Carl Cannabich*. Gleichzeitig erschien auch der oben bereits erwähnte Textdruck.

Besitz des Domchors in Salzburg«, in: *Fontes Artis Musicae* 25 (1978), S. 152–156. Vgl. auch Eva Neumayr und Armin Brinzing: »Das Projekt ›Mozart-Nachlass‹: eine Kooperation zwischen der Internationalen Stiftung Mozarteum und dem Archiv der Erzdiözese Salzburg«, in: *Forum Musikbibliothek* 39 (2018), S. 22–30.

26 Am ausführlichsten beschäftigte sich bislang Eric Offenbacher mit Cannabichs Mozart-Kantate, siehe: »Carl Cannabich and his cantata Mozarts Gedächtnis Feyer«, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 7/1 (2003), S. 4–6.

27 Franz Danzi: »Nekrolog«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8. Jg., Nr. 34, 21. Mai 1806, Sp. 529–530, hier Sp. 529.

Aus einem Brief Constanze Mozarts an ihren Sohn Carl Thomas aus dem Jahr 1809 geht hervor, dass die Kantate alljährlich zu Mozarts Sterbetag in München aufgeführt wurde und dass sie selbst ein Exemplar der Partitur besaß. Bei einer Münchner Aufführung war Constanze selbst zugegen: »Sie gefühl mir recht wohl als ich sie dort hörte« bemerkt sie dazu.²⁸ Es war bislang nicht zu ermitteln, wann sie dazu Gelegenheit hatte, sie erwähnte das Werk allerdings schon am 27. November 1799 in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel, in dem sie u.a. »einige vorläufige Notizen zur Lebensbeschreibung« Mozarts mitteilte:

Der junge Cannabich hat auf Mozarts Tod eine Cantate componirt, die in München mit vielem Beyfall aufgenommen und auch in Prag in der Benefice der Mamsell Cannabich gegeben worden ist.²⁹

Am 21. Juli 1800 sandte Constanze Mozart das Werk (vermutlich die Partitur) zusammen mit einigen anderen Dokumenten zu Mozarts Leben leihweise an den Verlag Breitkopf & Härtel.³⁰

Einiges deutet darauf hin, dass Cannabichs Kantate von der in München lebenden Baronin Josepha von Herding in Auftrag gegeben wurde und dass sie auch die jährlichen Aufführungen organisierte.³¹ Constanze Mozart selbst schreibt in dem bereits zitierten Brief dazu:

28 Constanze Mozart-Nissen an Carl Thomas Mozart, 16. Oktober 1809: »Dr. Lichtenthal ist so freundschaftlich, dir bey dieser gelegenheit die *Cantate* von *Canabig* zu überschicken, sie ist wie du sehen wirst auf Mozarts Tod gemacht worden und wird alle jahre auf seinen sterbe Tage in München ihm zu Ehren gemacht. Sie gefühl mir recht wohl als ich sie dort hörte[.] Vielleicht kanst du sie auch einmahl dazu brauchen obwohl sie nicht *idaliensisch* ist«. Zitiert nach: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=49> [17.9.2018]; auch gedruckt bei Rudolf Lewicki: »Konstanze und Nissen an Carl Mozart«, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 1. Jg. (1918/19), Heft 4, S. 4–29, hier S. 15.

29 Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 300.

30 Dort bezeichnet als: »die 1797. in Prag aufgeführte (vollständige) Begräbnißfeyer«; Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 360. Constanze hatte vermutlich in Prag von der Aufführung erfahren, als sie einige Monate später selbst dort hin reiste.

31 Vgl. Robert Münster: *Bayerische Staatsbibliothek: Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo* [Ausstellung u. Katalog Robert Münster], München 1981 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 24), S. 276; derselbe: »*Ich würde München gewis Ehre machen*«: *Mozart und der kurfürstliche Hof zu München*, Weißenhorn 2002, S. 144.

Mozarts Todstag ist wenigstens in den ersten Jahren jährlich von der Baroninn und Generalinn Herding, gebohrnen S.t Martin zu München mit Musik, nur von seiner Composition gefeyert worden.³²

Diese Angaben gingen kurz darauf auch in einen Beitrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein, wo es u.a. heißt:

Uns ist noch eine würdige deutsche Dame bekannt, die des Künstlers Andenken feyerlich begehrt – die Frau Generalin, Baronin von Heeding, gebohrne St. Martin, zu München. Sie hat Mozarts Todestag jährlich, von seinem Sterbejahre an, durch ein Trauerfest in ihrem Hause begangen, wo Musik, und zwar keine andere, als von seiner Komposition, aufgeführt wird. Gewiss das Zweckmässigste, um seinem theuren Namen immer mehr Verehrung zu erwerben.³³

Die Bemerkung der Mozart-Witwe, wonach bei diesen Gedenkkonzerten »in den ersten Jahren« nach dessen Tod nur Werke Mozarts aufgeführt wurden, dürfte sich darauf beziehen, dass später eben auch die Kantate Cannabichs dort musiziert wurde. Denn der Druck des Werkes wurde von der Baronin 1796 in Auftrag gegeben (s.u.).

Josepha Ursula Maria von Herding gehörte seit 1784 als »Kammerherrnsfrau« zu den Münchner Hofdamen und war seit 1804 auch »General-Lieutenants- und Obersthofmeistersfrau Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Kurfürstin«. ³⁴ Sie starb am 25. November 1849 in Mannheim als »Palastdame I. M. der Königin von Bayern« im Alter von 79 Jahren. ³⁵

Die Baronin von Herding muss auch eine gute Sängerin gewesen sein. In einem Konzert am 7. April 1796 im Münchner Redoutensaal, in dem auch Sinfonien und Solokonzerte zur Aufführung kamen, sang sie ein Duett von Mozart zusammen mit dem Bassisten des

32 Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 300.

33 *Allgemeine musikalische Zeitung* Bd. 2, Nr. 13 vom 25. Dezember 1799, Sp. 239. Georg Nikolaus Nissen zitierte aus diesem Artikel in den Arbeitsunterlagen zu seiner Mozart-Biographie unter der Überschrift »Fei[e]rn«, doch ging dieser Hinweis nicht in die Druckausgabe ein (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana: DocND 2, fol. 51^r). Vgl. Nissen: *Biographie*.

34 *Kurpfalzbaierisch-adelicher Damenkalender auf das Jahr 1806*, München 1806, S. 24.

35 Angaben nach der Todesanzeige ihrer Familie in: *Allgemeine Zeitung* Nr. 360, München, 26. Dezember 1849, S. 5623.

Münchener Hoftheaters Johann Georg Gern.³⁶ Gern war zu jener Zeit am Mannheimer Nationaltheater engagiert, als Mozart selbst bei Proben und einer Aufführung des *Figaro* am 24. Oktober 1790 zugegen war.³⁷

Von Herding war auch Subskribentin des in Leipzig 1797 erschienenen Klavierauszuges des *Idomeneo* (Erstdruck), zu dem ein Subskriptionsaufruf von Mozarts Witwe erschienen war³⁸ und wahrscheinlich bei der Münchner Uraufführung zugegen.³⁹ Von daher ist es gut möglich, dass sie bei dieser Gelegenheit Mozart persönlich kennen lernte (wobei zu bedenken ist, dass sie damals erst elf Jahre alt war).

Der 1797 im Verlag von Makarius Falter in München erschienene Druck der Partitur von Cannabichs Mozart-Kantate hat eine verwickelte und noch nicht wirklich geklärte Entstehungsgeschichte im Kontext der Frühgeschichte der Lithographie. Einiges dazu erfahren wir vom Erfinder dieser wegweisenden Drucktechnik, dem Münchner Alois Senefelder, der in seinem *Lehrbuch der Steindruckerey* ausführlich deren Entwicklung darstellt. Dabei geht er auch auf die Cannabich'sche Kantate ein, deren Druck im neuen Lithographieverfahren dieser kostengünstigen und qualitativ ansprechenden Drucktechnik zum Durchbruch verhelfen sollte. Demnach hatten Senefelder und sein Partner, der Musiker Franz Gleißner, 1796 von Frau von Herding den Auftrag zum Druck der Partitur erhalten.⁴⁰ Die Gräfin wollte, so Senefelder, »den Herrn Cannabich damit zu seinem Namenstage überraschen« und dementsprechend wurde auch der Fertigstellungstermin vereinbart (dieser wird nicht ausdrücklich genannt, doch ist Cannabichs Namenstag der 4. November).

Zur Ausführung des gewinnversprechenden Auftrags wurde eigens eine neue Druckpresse angeschafft, die sich aber als untauglich erwies (die alte Presse war vorzeitig vernichtet worden). Dadurch wurden die Arbeiten sehr verzögert und schließlich

36 Robert Münster: »*Ich bin hier sehr beliebt*«: Mozart und das kurfürstliche Bayern; eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors, Tutzing 1993, S. 150.

37 Vgl. Mozarts Brief an seine Frau vom 23. Oktober 1790 (Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 119 und den Kommentar ebd., Bd. VII, S. 600).

38 Er erschien im Juli 1795 im *Journal des Luxus und der Moden* (Bd. 10, S. 314–316), abgedruckt in Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 204–205.

39 Vgl. Robert Münster: »Zur Mozart-Pflege im Münchener Konzertleben bis 1800«, in: Münster: *Ich bin hier sehr beliebt*, S. 147–151 und S. 336–337, hier S. 150 und S. 337.

40 Alois Senefelder: *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* Bd. 1, München 1818, S. 17–19. Vgl. auch Hans Schneider: *Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchner Musikverlag (1796–1888)* Bd. 1, Tutzing 1993, S. 79.

waren »nur 33 auf allen Seiten brauchbare Abdrücke herausgekommen, und das übrige alles Makulatur.«⁴¹ Als absehbar war, dass der Fertigstellungstermin nicht einzuhalten war, gab es heftige Auseinandersetzungen mit dem Verlag und der Auftraggeberin. Schließlich wurden den Druckern das Manuskript der Kantate und das verbliebene brauchbare Papier abgenommen »und zu Herrn Falter transportiert, welcher die fernere Besorgung dieser Arbeit übernahm, wobey wir noch empfindliche Vorwürfe im Namen und von Seiten der Bestellerin dulden mußten.« Die Frage, wie die erhaltenen Exemplare des Drucks in diesen Kontext einzuordnen sind, wurde bislang nicht gestellt und kann auch in diesem Beitrag nicht beantwortet werden.⁴²

Geht man davon aus, dass die nachweislich 1796 begonnene Drucklegung der Partitur erst nach der Erstaufführung in Angriff genommen wurde, so dürfte die erste Aufführung bereits zu Mozarts Todestag 1795 erfolgt sein. Zwar ist um diese Zeit kein Besuch der Mozart-Witwe in München nachgewiesen, doch scheint es sehr gut möglich, dass Constanze bei der Uraufführung anwesend war.⁴³ Ihre Ausführungen zum Münchener Mozart-Kult, insbesondere jenem im Hause der Frau von Herding, lassen auf eine genaue persönliche Kenntnis schließen. Nicht zuletzt gehörte Frau von Herding zu den Subskribenten des von Constanze Mozart im Jahr 1795 initiierten Erstdrucks von Mozarts Münchener Oper *Idomeneo* (der dann erst 1797 erschien), so dass man auch dies als Ergebnis einer persönlichen Beziehung zwischen den beiden Frauen sehen kann.

Schon die Drucklegung einer Partitur und eines Textheftes im Jahr 1797, denen im folgenden Jahr auch noch ein Klavierauszug folgte, zeugen von einem offensichtlich regen Interesse an der Komposition. Das Werk wurde nicht nur in München und Prag, sondern u.a. auch in Hamburg und Wien aufgeführt. Es war sicher für die Aufführung

41 Senefelder: *Lehrbuch* Bd. 1, S. 23.

42 Da ausdrücklich von einer Fertigstellung durch Falter die Rede ist und die von Senefelder hergestellten 33 Exemplare nicht abgeliefert wurden, müssten die erhaltenen Exemplare von Falter selbst, unabhängig von Senefelder produziert worden sein – eine Frage auf die Schneider: *Falter*, S. 79, nicht eingeht. Jedenfalls dürften alle erhaltenen Exemplare im Notenstich hergestellt worden sein. Die Ausgabe ist übrigens nicht, wie Schneider schreibt, recht selten. Jedenfalls weist alleine RISM weltweit 34 Exemplare nach, siehe <https://opac.rism.info/search?id=00000990008607&View=rism> [5.7.2018], RISM A/I: C 848 / CC 848.

43 Vgl. Viveca Servatius: *Constanze Mozart: Eine Biographie*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 191; Servatius vermutet einen Besuch 1797 in München, den sie in Zusammenhang mit dem in jenem Jahr erschienenen Druck der Kantate bringt; aus dem oben Gesagten lässt sich aber schließen, dass die erste Aufführung wohl schon 1795 stattfand.

in einem repräsentativen Rahmen gedacht, da die Besetzung einen großen Apparat erfordert: ein Orchester mit Streichern, je zwei Hörnern, Flöten, Oboen und Klarinetten sowie vier Solostimmen und Chor. Durch ihre zahlreichen Mozart-Zitate dürfte sich Cannabichs Kantate zwar für eine Aufführung im Rahmen der erwähnten Gedenkkonzerte bei der Baronin Herding qualifiziert haben, doch die große Besetzung lässt Zweifel daran aufkommen, dass sie tatsächlich in ihrem Haus zur Aufführung kam. Da die Baronin selbst, wie oben geschildert, in öffentlichen Konzerten sang, ist vielleicht eher an eine Aufführung im Rahmen eines solchen Konzerts zu denken.

Die in Constanze Mozarts Brief erwähnte Prager Aufführung des Werks fand bereits am 17. März 1797 statt, und zwar im Rahmen einer Benefizvorstellung im Nostitz-Theater für Elisabetha Augusta Cannabich, die 1776 geborene Schwester des Komponisten.⁴⁴ In dem in Brünn erschienenen *Allgemeinen europäischen Journal* hieß es dazu:

Zur Benefizvorstellung für die Dlle. Elise Cannabich: Der erste Akt von der italienischen Oper: *La Clemenza di Tito*, d.i. Die Großmuth des Titus; zum Beschluß eine musikalische Akademie in welcher auch eine von Karl Cannabich neu in Musik gesetzte Kantate: Mozarts Gedächtnißfeier (würdig ihres Gegenstands) gesungen war.⁴⁵

Die Sängerin war damals für »erste ernsthafte Rollen« als Mitglied der Guardasonischen italienischen Operntruppe engagiert.⁴⁶ Die Verbindung der Kantate mit einem Ausschnitt aus Mozarts für Prag geschriebenen Oper *La clemenza di Tito* ist durchaus typisch für den Prager Mozart-Kult der Zeit – und für die Konzerte, die von Prager Sängerinnen und Sängern unter Ausnutzung der Prager Mozart-Begeisterung zum eigenen Vorteil veranstaltet wurden.⁴⁷

44 Rudolf L. Beck: »Geschichte und Genealogie der Hofmusikerfamilie Cannabich 1707–1806«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 298–309, hier S. 305. Sie hatte 1793 ein Stipendium des Kurfürsten Carl Theodor für ein Gesangsstudium in Italien erhalten (ebd. S. 307). Im Kommentar zu diesem Brief (Mozart: *Briefe* Bd. VI, S. 509) wird sie mit ihrer Schwester Rosa verwechselt, für die Mozart in Mannheim 1777 die Klaviersonate KV 309 geschrieben hatte.

45 Zitiert nach Tomislav Volek: »Das Repertoire des Nostitz-Theaters in Prag in den Jahren 1794, 1796–1798«, in ders.: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen*, hg. von Milada Jonášová und Matthias Johannes Pernerstorfer, Bd. 1, Wien 2016, S. 177–294, hier S. 238.

46 Volek: *Das Repertoire*, S. 284.

47 Ebd., S. 181f.

Der zur Prager Aufführung veröffentlichte Textdruck enthält einen wichtigen zusätzlichen Hinweis, denn dort heißt es, das Werk sei »Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich«. ⁴⁸ Dies ist der einzige, aber aufgrund der Beteiligung der Schwester des Komponisten absolut glaubwürdige Hinweis auf die Autorschaft des Textes. Cannabich war des Öfteren literarisch tätig und veröffentlichte, wie es in der Biographie Lipowskys heißt, in der Münchner Zeitschrift *Aurora* zwischen 1804 und 1805 »schöne Aufsätze, die [...] ihm ebenfalls Ehre machen«. ⁴⁹

Schon im folgenden Jahr wurde in Hamburg ein Klavierauszug gedruckt, der am 10. März 1798 im *Hamburgischen Courant* angekündigt wurde. Daraus geht hervor, dass das Stück »in der hiesigen musikal. Akademie mit vielem Beyfall« aufgeführt worden sei. ⁵⁰ Besonders hervorgehoben werden dabei die in das Werk eingearbeiteten Mozart-Zitate: »man wird auf eine angenehme Weise überrascht, wenn einige Stellen uns die Werke des unsterbl. Mozart aus welchen sie glücklich angebracht sind, wieder ins Gedächtnis zurückzuführen«.

Beide Ausgaben der Musik zeichnen sich durch ansprechende Titelblätter aus, die sich in unterschiedlicher Weise auf den Inhalt des Werkes beziehen. Auf dem Titelblatt der 1797 in München erschienenen Partitur zeigt eine von Johann Michael Mettenleiter gezeichnete Vignette eine trauernde Muse bei einem Mozart-Kenotaph. ⁵¹ Neben ihr liegen als Attribut der Musik eine antikisierende Leier und vier Notenbände mit einigen von Mozarts bekanntesten Opern (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* und *Don Giovanni*).

Auf dem stilisierten Sarkophag ist ein kurzer Text zu Ehren des Komponisten zu erkennen: »EWIG EWIG GLÄNZT DEIN RUHM IN HARMONIENS HEILIGTHUM« (siehe Abb. 3).

48 *Mozarts Gedächtnißfeyer. Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich. Aufgeführt im Prager Nationaltheater am 17. März 1797*, Prag 1797.

49 Felix Joseph Lipowsky: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 48.

50 Schneider: *Falter*, S. 79. Vgl. auch Robert von Zahn: *Musikpflege in Hamburg um 1800: der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= *Beiträge zur Geschichte Hamburgs* Bd. 41), S. 53.

51 Vgl. Schneider: *Falter*, S. 78f.

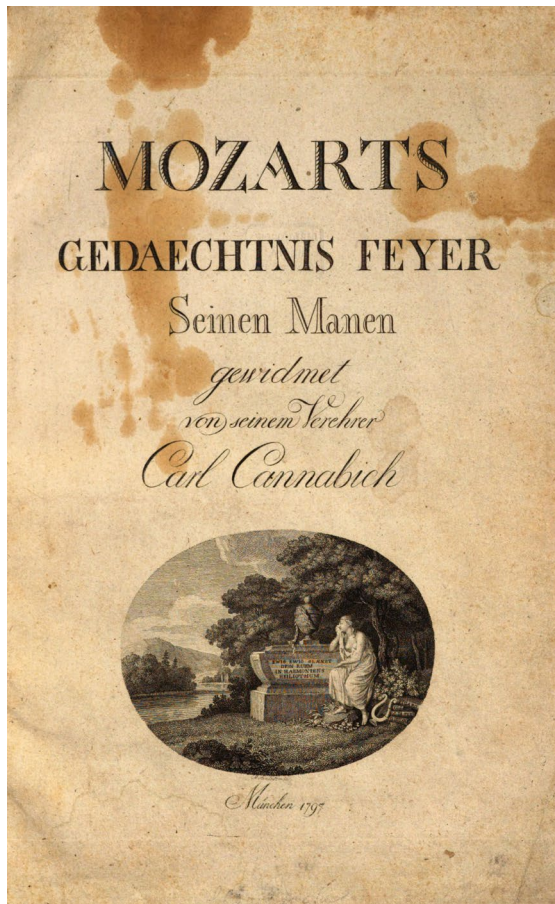


Abb. 3: Carl Cannabich: *Mozarts Gedächtnis Feyer*, München 1797, Titelblatt. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 58.

Diese Worte stellen ein abgewandeltes Zitat aus dem Text der Kantate dar, wo sie Refrain-artig zwischen den einzelnen, direkt aneinander anschließenden Teilen der Kantate wiederholt werden. Während aber im musikalischen Werk das Publikum mit den Worten »ewig glänzt sein Ruhm« angesprochen wird, richtet sich das stilisierte Grabmonument an den verstorbenen Künstler selbst (»ewig glänzt dein Ruhm«).

Im Verlauf der Komposition wird dieser Text zusätzlich insofern abgewandelt, als bei manchen Textwiederholungen die Bezeichnung »Harmoniens Heiligthum« durch »der

Musen Heiligthum« ersetzt wird. Eine Anmerkung im Textdruck von 1797 erläutert darüber hinaus, dass Harmonia die »Die Göttin der Tonkunst« sei.⁵²

Der in Hamburg erschienene Klavierauszug des Jahres 1798 ist durch einen beigefügten ganzseitigen Kupferstich von Johann Christian Fritzsch künstlerisch noch anspruchsvoller gestaltet (s. Abb. 4).⁵³ Mozarts Büste ist hier auf einen Denkmalsockel erhoben, der von Attributen der Musik und des Ruhmes, aber auch der Trauer und Vergänglichkeit umgeben ist. Der geflügelte Knabe bei einer Urne mit gesenkter Fackel steht für den Tod, die zerbrochene Säule für die Vergänglichkeit und natürlich die Musikinstrumente und das Buch für die musikalischen Schöpfungen.

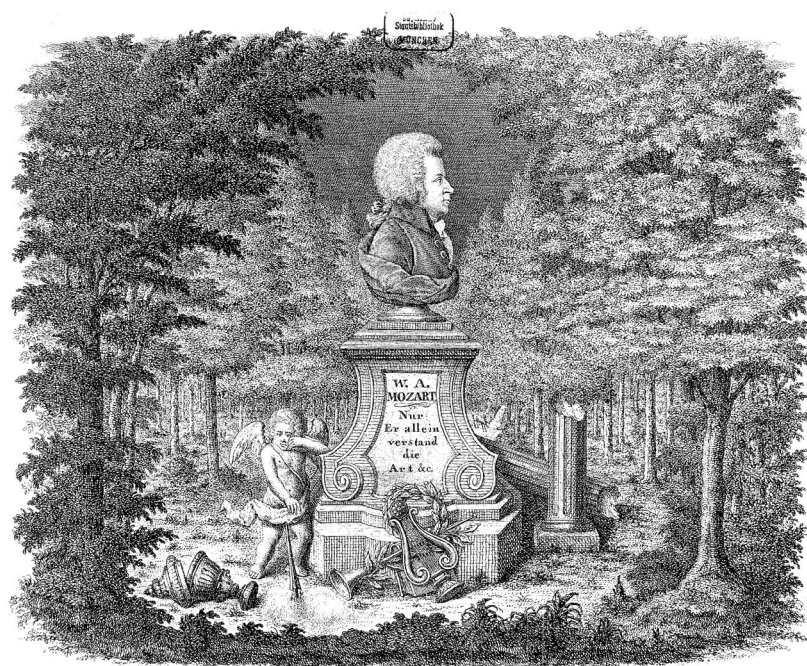


Abb. 4: Carl Cannabich: *Gedächtnisfeyer Mozarts*, Klavierauszug von H. N. Hoffmann, Hamburg [1798], Titelillustration. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 20658.

Die Worte »Nur Er allein verstand die Art &c.« auf dem Denkmalsockel sind für sich genommen schwer verständlich, das »&c.« weist aber darauf hin, dass es sich hier um

⁵² *Mozarts Gedächtnißfeyer* (wie Anm. 23), S. [4].

⁵³ Vgl. auch Münster: *Idomeneo*, S. 276.

ein aus einem größeren Zusammenhang heraus gelöstes Zitat handelt. Tatsächlich ist auch dies ein Zitat aus dem Kantatentext:

Wenn tändelnd er das Spiel ergriff
So floh vor seiner Meisterhand
der bangen Sorgen scheues Heer
Von seiner Götterkunst gebannt
Ach leider, ist es nur allzu wahr
Nur er allein verstand die Art
Die mit dem heitern frohen Scherz
Den sanften Ernst geziemend paart

Bei der auf dem Monument zitierten Stelle erscheint auch erstmals ein besonderer kompositorischer Kunstgriff Cannabichs, den er noch einige Male wiederholt. Er zitiert hier nämlich aus einem der beliebtesten Werke Mozarts, der *Zauberflöte*. Um keinen Zweifel daran zu lassen, dass es sich um ein ganz bewusstes Zitat handelt, ist die Stelle in der Partitur mit dem Text der Vorlage sogar genau angegeben: »Mann und Weib, Weib, und Mann pp. /: Zauberflöte:/«.⁵⁴

Das Zitat stammt aus dem Duett von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« aus dem ersten Aufzug. Doch es handelt sich bei diesem Zitat nicht einfach nur um eine Referenz, eine Ehrbezeugung an Mozart. Vielmehr sind alle musikalischen Zitate ganz bewusst platziert, sie korrespondieren mit dem Text der Kantate und kommentieren ihn auf der orchestralen Ebene, wobei also die ursprünglich mit der Musik verbundenen Texte stets mitzudenken sind.

Im Kantatentext ist bei diesem ersten Zitat vom Antagonismus zwischen Scherz und Ernst, dem Heiteren und dem Erhabenen die Rede. Gerade diese Mischung der Affekte, der verschiedenen Sphären des musikalischen Ausdrucks, war Mozart ja verschiedentlich vorgeworfen worden.⁵⁵ Dem gegenüber hebt Cannabichs Text gerade diese besondere Fähigkeit hervor, das Heitere und das Erhabene in einem Kunstwerk zu vereinen. Die Entsprechung trifft auf das gewählte Zitat in zweierlei Hinsicht zu. Zum einen sprechen die beiden Opernfiguren in dem konkreten Zitat den korrespondierenden Antagonismus männlich –

⁵⁴ Cannabich: *Partitur*, S. 16.

⁵⁵ Vgl. auch Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, S. 306–307.

weiblich an, der sich in der Vereinigung in einem höheren Sein, einem nahezu göttlichen Zustand aufhebt. Und darüber hinaus trifft dies natürlich auf die gesamte Oper zu, die eben das leistet: den »heiteren frohen Scherz« mit dem »sanften Ernst geziemend« zu vereinen.

Im folgenden zweiten Solo-Abschnitt werden die vom Sopran vorgetragenen Worte

Hat je des Jünglings heisse Brust
Der Liebe unnennbare Lust
In sanftern Seufzern⁵⁶ ausgehaucht?

von einem Zitat aus *Così fan tutte* überlagert. Es handelt sich dabei um den Beginn der Arie des Ferrando »Ah lo veggio, quell'anima bella« (Nr. 24).⁵⁷ Auch hier ist das Zitat mit Bedacht gewählt, bezieht sich Cannabich damit doch auf das heiße Verlangen Ferrandos nach der Liebe Fiordiligis.

Das nächste Solo, nun vom Bass vorgetragen, enthält ein Zitat aus dem Finale der *Don Giovanni* mit der beigedruckten Angabe »Altre cure piu grave di queste«.⁵⁸ Zu dem Text »Dann braust der Sturm nicht schauriger«⁵⁹ zitiert Cannabich die aufgeregten Begleitfiguren der Streicher zu den Worten des Komturs, welche auf die von Blitzen und Erdbeben begleitete Höllenfahrt Don Giovannis vorausweisen (und die auch schon in der Ouvertüre vorweggenommen werden).

Als kurzes instrumentales Nachspiel (in der Partitur als »Echo« bezeichnet) erklingt abschließend, nur von Bläsern vorgetragen, ein Zitat aus dem Finale der Zauberflöte: »Dann ist die Erd' ein Himmelreich, und Sterbliche den Göttern gleich«. Cannabich zitiert die später von den drei Knaben vorgetragene Melodie in jener Variante, wie sie zu Beginn in der instrumentalen Einleitung erklingt.⁶⁰ Mit diesem Verweis auf den Unsterblichkeits-Topos schließt sich der Kreis zu den auf beiden Druckausgaben abgebildeten Mozart-Denkmalern und der zentralen Aussage des Eingangs-Chores:

56 Im Librettodruck von 1797 »Tönen«.

57 In der Cannabich-Partitur, S. 21, lautet das Zitat wörtlich »Ah, lovedo, quest'anima bella«.

58 Cannabich: *Partitur*, S. 27.

59 Der entsprechende Textabschnitt lautet vollständig: »Wenn seine Muse Ernst gebot, | Dann braust der Sturm nicht schauriger, | Dann rollt der Donner minder hehr | Als seiner Töne Strom.«

60 Cannabich: *Partitur*, S. 40–41, entsprechend Takt 6–10 bei Mozart.

Verblüht ist er, doch nicht gestorben;
Er lebt in seinen Werken fort.

Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen*

In einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb Franz Danzi am 23. Mai 1804 aus München: »Mozarten betreffend, so hab' ich ihn zwar gekannt, aber nur kurze Zeit, als er nehmlich von seiner letzten Reise hierdurch kam. Ich will mich indessen bemühen, Notizen über ihn und seine Werke zu sammeln, und dann Ihnen meine Ausbeute überschicken.«⁶¹

Danzi begegnete Mozart also Anfang November 1790 in München, als der Wiener Kollege auf der Rückreise von der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt war. Danzi erwähnt dabei nicht, dass es darüber hinaus weitere Berührungspunkte zwischen ihm und Mozart gab. Im Mai 1763 wurde er (zwei Monate vor Mozarts erstem Besuch in der Residenz) in Schwetzingen als Sohn eines aus Italien eingewanderten Mannheimer Hofmusikers getauft. Der Cellist Innocenz Danzi begleitete bei der Münchner Uraufführung des *Idomeneo* die Secco-Rezitative und war nach Aussage Mozarts »ein sehr guter accompagnateur«. Es würde zu weit führen, hier die vielfältigen Verbindungen zur Familie Mozart auszubreiten.⁶² Von zentraler Bedeutung ist freilich Danzis Ehefrau Margarete, geborene Marchand. Deren Vater Theobald Marchand, ein berühmter Theatermann seiner Zeit, war ein enger Freund von Mozarts Vater. Margarete Marchand lebte – zusammen mit ihrem Bruder Heinrich und Mozarts Schwester Maria Anna (Nannerl) – von 1782 bis 1784 im Haus Leopold Mozarts in Salzburg, der die beiden jungen Leute musikalisch ausbildete. Margarete war 14 Jahre alt, als sie nach Salzburg kam, und Dokumente wie das Tagebuch von Mozarts Schwester zeigen, dass die beiden Marchand-Kinder wie Familienmitglieder das alltägliche Leben zwischen Marktbesuchen,

61 Franz Danzi: *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar Pechstaedt, Tutzing 1997, S.34–36.
Vgl. auch Harald Strebel: »Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrerers, seinen ›Marchandischen‹ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart«, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart. Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich* 14. Jg. (2004), Heft 23, S. 17–57, hier S. 18–19.

62 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Strebel: *Danzi*.

Musikunterricht und musikalischen Aufführungen mit der Familie Mozart teilten.⁶³ Mozart selbst und seine Frau Constanze hatten während ihres Besuchs in Salzburg von Juli bis Oktober 1783 ausgiebige Gelegenheit, die beiden Gäste kennen zu lernen und gemeinsam zu musizieren.

Aufgrund dieser persönlichen Beziehungen seiner Frau zu den Mozarts wäre Danzi für den Verlag Breitkopf & Härtel eine interessante Quelle für biographische Informationen gewesen. Der Verlag hatte 1798 begonnen, die Werke Mozarts als *Oeuvres complètes* herauszugeben. Ergänzend dazu war geplant, eine Biographie zu veröffentlichen, wozu u.a. auch Mozarts Witwe um Informationen gebeten wurde. Anscheinend hatte Danzi aber, trotz seiner angekündigten Bemühungen, nichts beizusteuern, denn es fehlen jegliche Spuren, die darauf hindeuten, dass Danzi solches Material je geliefert hat. Danzis Frau Margarete war schon im Jahr 1800 im Alter von nur 32 Jahren gestorben. Es wäre zu erwarten, dass sich bei ihr Unterlagen, etwa Korrespondenzen, hätten finden müssen, die Näheres zu ihrer Beziehung zur Familie Mozart aussagen – doch davon ist bislang nichts bekannt geworden.

Jahre später arbeitete Constanze Mozarts zweiter Mann, Georg Nikolaus Nissen an seiner großen Biographie Mozarts, zu der er alles verfügbare Material sammelte. Er starb wie Danzi 1826. In der postum von seiner und Mozarts Witwe herausgegebenen Biographie findet sich auch ein Abdruck des Textes der Mozart-Kantate – mit Hinweis auf die Komposition Danzis.⁶⁴ Es gibt jedoch keinerlei Hinweis darauf, dass Danzi in irgendeiner Weise zur Mozart-Biographie Nissens beigetragen hat. Im Gegenteil lässt sich sogar nachweisen, dass Nissen Danzis Mozart-Kantate nicht vom Komponisten selbst, sondern von einem seiner Helfer erhalten hat. Denn am 10. Januar 1826 schickte der bereits erwähnte Altöttinger Stiftsorganist Maximilian Keller verschiedene Mate-

63 Marie Anne Mozart: »meine tag ordnungen«: *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783 mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, hg. von Geneviève Geffray unter Mitarbeit von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1998.

64 »Text am Jahrestage von Mozart. Musik von Danzi«, in: Nissen: *Biographie*, Anhang S. 186. Nissens Werk erschien erst 1829, obwohl auf dem Titelblatt das Jahr 1828 angegeben ist; zur Entstehungsgeschichte der Mozart-Biographie Nissens siehe Morgenstern: *Neues zur Entstehungsgeschichte*, zu den Gedichten speziell S. 44–47.

rialien für Nissens Biographie nach Salzburg.⁶⁵ Darunter befand sich auch die Ausgabe von Danzis Kantate, die als 6. Heft der Reihe *Délassement Musical* erschienen war.

Danzi nahm vielfach auf Mozart Bezug, hier seien nur einige Dinge genannt: Er veröffentlichte Bearbeitungen Mozart'scher Werke, besonders der Opern, für verschiedene Besetzungen, er zitierte und variierte verschiedene Mozart'sche Themen in seinen Instrumentalwerken. Auch publizistisch setzte er sich in einem kleinen Aufsatz »Gedanken über Mozart's theatralische Werke« mit dem großen Vorbild auseinander. Bemerkenswert ist, dass er dabei beklagt, der unnachahmliche Mozart werde leider nur allzu oft nachgeäfft. Eine gewisse Ironie ist es dabei, dass z.B. ein Rezensent in seiner Oper *Die Mitternachtsstunde* Mozart, insbesondere den *Figaro*, »nicht wenig, hin und wieder auch etwas über Gebühr, hindurch hörte«.⁶⁶

Danzis *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen* erschien im Juli 1808 im Mainzer Verlag Schott (s. Abb. 5).⁶⁷ Im gleichen Jahr veröffentlichte Danzi das Werk nochmals in seiner im Münchner Verlag von Makarius Falter erscheinenden Reihe *Délassement musical – Erholungen beym Klavier*. Allerdings druckte der Verlag Mozarts Kantate nicht neu, sondern übernahm einfach den Mainzer Druck, der in München nur mit einem neuen handschriftlichen Titelblatt versehen wurde.⁶⁸

65 Brief von Maximilian Keller an Anton Jähndl in Salzburg, Altötting, 10. Januar 1826 (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana: Doc1826/1); Keller schickte die Werke, um die ihn Nissen gebeten hatte, an dessen wichtigen Salzburger Mitarbeiter, den Chorregenten Anton Jähndl, da er Nissens Adresse nicht hatte. Abdruck des Briefes in: Rudolph Angermüller: »Aus dem Briefwechsel M. Kellers mit A. Jähndl. Neues zu Nissens Mozartbiographie«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 19 (1971), H. 1–2, S. 18–28, hier S. 19–20. Digitalisat des Briefes mit Link zur Online-Edition der Digitalen Mozart-Edition: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-23976> [30.10.2018].

66 Vgl. zur *Mitternachtsstunde* auch den Beitrag von Joachim Veit »Franz Danzis *Mitternachtsstunde* – ein Echo auf Mozarts *Figaro*« in vorliegendem Band, S. 103–129.

67 Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen, mit Clavier Begleitung*, Mainz, Plattennr. 360. Vgl. Volkmar von Pechstaedt: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi*, Tutzing 1996, S. 76 (Nr. 164) sowie Strebel: *Danzi*, S. 55. Die Stichbücher des Verlags vermerken im Juli 1808 einmal den Druck von 300 Exemplaren, dann noch weiteren 50. Nachdrucke erfolgten im Februar 1811 (24 Exemplare) und im Juni 1812 (50 Exemplare). Siehe Bayerischen Staatsbibliothek München: Stichbücher des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, Stichbuch 1, 1–449, Signatur: Ana 800.C.I.1 (Digitalisat der Seite: http://daten.digitalensammlungen.de/bsb00109528/image_366 [1.10.2018]).

68 Schneider: *Falter*, S. 175.

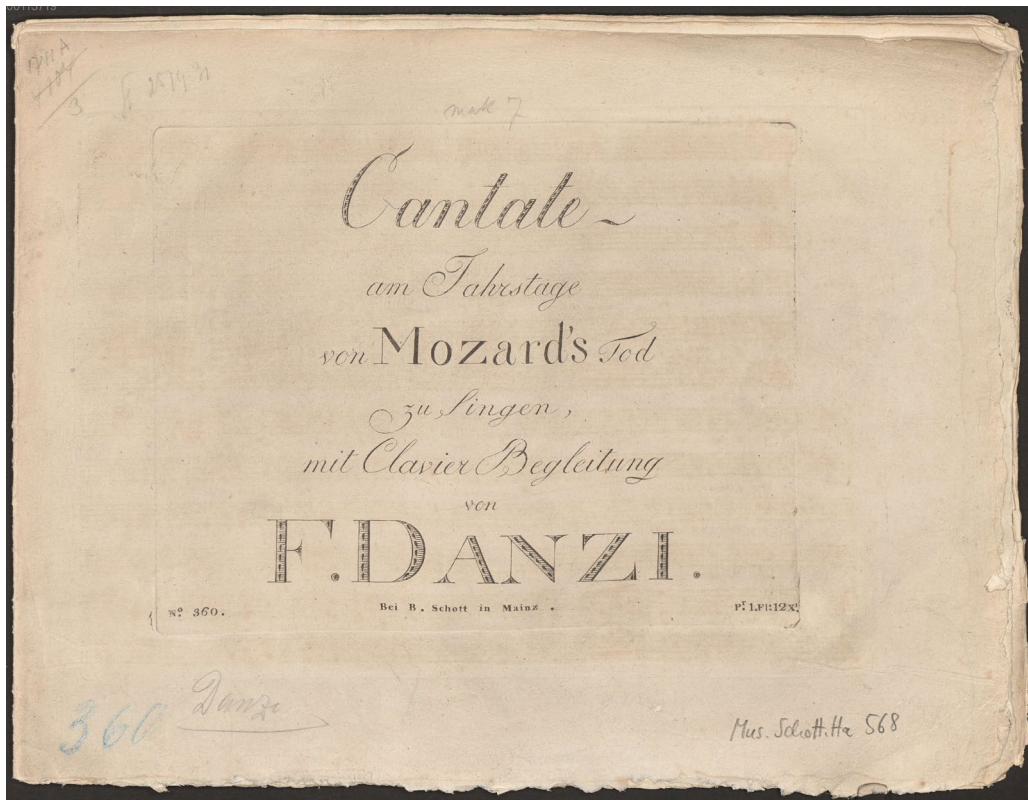


Abb. 5. Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen*, Mainz [1808], Titelblatt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Schott.Ha 568.

Ob Danzi die Kantate zu einem bestimmten Anlass komponierte, ließ sich bislang nicht feststellen. Bereits der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vermutete, dass die Musik »für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben, und ursprünglich von Blasinstrumenten allein begleitet worden« sei.⁶⁹ Für die Existenz einer ursprünglichen Bläserbegleitung gibt es allerdings keinen konkreten Hinweis.

Jedenfalls sei, bemerkt der Rezensent, die Klavierbegleitung »etwas dürftig und schwächlich, und dies«, fährt er fort »wird eben hier um so mehr bemerkt, da wol Jedermann bey der Behandlung dieses Gegenstandes etwas Grosses, Durchgreifendes, Herrliches erwartet.«

⁶⁹ *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 7, Leipzig, 16. November 1808, Sp. 111.

Die Erwartung des Herrn Rezensenten geht wohl etwas an den tatsächlichen Gegebenheiten vorbei, denn offenbar beabsichtigte Danzi eben kein monumentales Werk – wie jenes seines engen Freundes Cannabich – sondern eine intimere Komposition, die von einer kleinen Gesellschaft gemeinsam im häuslichen Rahmen musiziert werden konnte. Die Singstimmen sind dementsprechend, so wiederum unser Rezensent, »mit Sorgsamkeit und Zartheit ausgeführt«.

Sicher ist der Kreis von Mozart-Verehrern, für den Danzis Kantate ursprünglich gedacht war, ebenfalls in München zu suchen. Nicht zuletzt deuten auch textliche Anspielungen auf Cannabichs sehr viel aufwendiger angelegte Kantate hin, wenn es im Text heißt:

Der Zeitgenoss hat ihn geehrt
die Nachwelt fühlt noch seinen Werth.
Und dies Gefühl von seinem Werth vereinigt uns in diesen kleinen Zirkel
den Manen dieses grossen Mannes ein feyerliches Jahresfest zu weihn.⁷⁰

Den Manen des Mozarts war auch Cannabichs Kantate gewidmet, die aber ganz im Gegensatz zu Danzis Werk für einen feierlichen Rahmen gedacht war und nur mit großem Aufwand aufzuführen ist. Bei dem Begriff der »Manen« spielt übrigens auch eine gewisse Doppeldeutung des Begriffes eine Rolle: Zum einen sind die Manen die Seelen der Verstorbenen, im zeitgenössischen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff aber auch die ehemaligen Schutzgeister, die der Verstorbene auf der Erde hatte.⁷¹ Und mit diesen konnten sich sicher einige der bei der Aufführung beider Kantaten anwesenden Freunde und Förderer Mozarts identifizieren.

Nach München deutet auch die handschriftliche Widmung Danzis auf dem heute in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrten Exemplar des *Délassement musical* hin. Er widmete dieses Exemplar nämlich einer gewissen *Baronne Lerchenfeld Née Comtesse de Haslange*.⁷²

70 Danzi: *Cantate*, S. 7.

71 Vgl. *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit* Bd. 3, Amsterdam 1809, S. 52.

72 Bei Schneider: *Falter*, S. 174 abgebildet.

Bei dieser Baronin handelt es sich um Maria Johanna von Lerchenfeld-Sießbach, geb. Gräfin Haslang.⁷³ Für ihre Tochter Maria Josepha von Paumgarten schrieb Mozart die Szene *Misera, dove son!* (KV 369). Bei seinem München-Aufenthalt 1780/81 besuchte er oft das Haus der Familie Paumgarten, wobei Mozart in einem Brief an den Vater auch darauf hinwies, sein Freund Christian Cannabich werde von der Familie hoch geschätzt – und daher auch er selbst.

Wir befinden uns hier also wieder mitten in dem Münchner Kreis von Mozart-Verehrern und persönlichen Freunden des Komponisten.

Möglicherweise wurde das Stück schon 1802 in einem Mozart-Gedenkkonzert in München aufgeführt. Am 20. Dezember dieses Jahres nämlich erschien in der Rubrik »Stadtneuigkeiten« des *Münchner Tagblatts* ein »An Herrn Kapellmeister Danzi« gerichtetes Gedicht mit dem Hinweis »Bey der Aufführung seiner vortrefflichen Komposition im letzten Liebhaber Konzerte«. Dieses Gedicht spielt auf Mozarts Tod an und bezieht sich recht deutlich auf den Text von Danzis Kantate. In den Schlußzeilen wird Danzi geradezu zur Reinkarnation Mozarts stilisiert:

Mozart schied; – es war die Harmonie betrübt,
Und sie weinte, (mit ihr jeder, der sie liebt)
Da verweilt sein halb verklärter Blick
Bey dem Schmerz, und die blasse Lippe spricht:
>Tröste dich, ich sterbe nicht;
Danzi bleibt bei dir zurück!<⁷⁴

Man vergleiche den Beginn von Danzis Kantate:

Die Tonkunst trau'rt. In dumpfen Klagetönen
Beginnt ihr Saitenspiel ein feyerliches Lied:
Der Liebling unter ihren Söhnen,
Ihr Mozart war's, der heute schied.⁷⁵

73 Vgl. Michael Günther: »Ein neu entdecktes Portrait der Josepha von Paumgarten von Georg Anton Abraham Urlaub. Eine bedeutende Förderin Mozarts in München und ihr Umfeld«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 58 (2006), S. 106–128, hier S. 110–111.

74 *Münchner Tagblatt* Nr. 275, 20. Dezember 1802, S. 1227f.

75 Danzi: *Cantate*, S. 2–5.

Die kleine Kantate ist durchkomponiert. Den größten Anteil an der Komposition hat das Ensemble aus zwei Sopranen, Tenor und Bass. Eingeschoben sind kurze rezitativische Abschnitte, die jeweils von einer Sopranstimme ausgeführt werden.

Wie gesagt eignet sich das Stück aber ganz allgemein für das gemeinsame Musizieren im häuslichen Kreis – wie übrigens die gesamten *Erholungen bey dem Klavier*, die – so der Rezensent – »recht eigentlich für Liebhaber und Liebhaberinnen von sehr mässiger Kunstfertigkeit und Uebung, aber von Geschmack und anspruchslosem [...] Sinn« eingerichtet seien.

Besondere literarische Qualität ist auch Danzis Text kaum zuzuschreiben, der vor allem auf die Unsterblichkeit des Werkes abhebt und dessen die Herzen der Menschen bewegende und besänftigende Kraft betont. Bemerkenswert ist vielleicht die für einen Opernkomponisten wie Danzi interessante (und auch auf ihn selbst als mutmaßlichen Textdichter verweisende) Aussage, wonach die Komposition zugleich einer an sich belanglosen Dichtung zu bleibender Bedeutung verhelfen kann. Denn im Blick auf Mozarts Opern heißt es hier:

wie sichtbar ist in ihnen das schöpferische Werde!
Wodurch sein Saitenspiel,
Gedanken, Anmuth und Gefühl,
und Leben manchem Dichterwerke gab
das längst vergessen wäre
wenn seine Zauberharmonie
nicht allgemeinen Reitz hineingelegt.⁷⁶

⁷⁶ Danzi: *Cantate*, S. 6–7.

Literaturverzeichnis

- Angermüller, Rudolph: »Aus dem Briefwechsel M. Kellers mit A. Jähndl. Neues zu Nissens Mozartbiographie«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 19 (1971), H. 1–2, S. 18–28.
- Beck, Rudolf L.: »Geschichte und Genealogie der Hofmusikerfamilie Cannabich 1707–1806«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 298–309.
- Brauneis, Walther: »Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche«, in: *Singende Kirche* Nr. XXXVIII/1 (1991), S. 8–11.
- Brauneis, Walther: »Unveröffentlichte Nachrichten zum Dezember 1791 aus einer Wiener Lokalzeitung«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 165–168.
- Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, Bd. 3, Amsterdam 1809.
- Danzi, Franz: »Nekrolog«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8. Jg., Nr. 34, 21. Mai 1806, Sp. 529–530.
- Danzi, Franz: *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar Pechstaedt, Tutzing 1997.
- Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 1961 (= *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34).
- Edge, Dexter und Black, David: »Bernhard Wessely, subscription for Mozarts Urne«, in: *Mozart: New Documents*, hg. von Dexter Edge und David Black, <https://doi.org/10.7302/Z2oPoWXJ> [3.7.2018].
- Ewens, Franz Josef: *Anton Eberl: ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800*, Dresden 1927.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790–1792.
- Gruber, Gernot: »Mozart und die Nachwelt«, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hg. von Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber, Laaber 2009 (= *Mozart Handbuch* Bd. 5).
- Günther, Michael: »Ein neu entdecktes Portrait der Josepha von Paumgarten von Georg Anton Abraham Urlaub. Eine bedeutende Förderin Mozarts in München

- und ihr Umfeld«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 58 (2006), S. 106–128.
- Haas, Robert: »Anton Eberl«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, S. 123–130.
- Haberkamp, Gertraud: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: Bibliographie*, Tutzing 1986 (= *Musikbibliographische Arbeiten* Bd. 10).
- Huber, F. X. und Süßmayr, [Franz Xaver]: *Auf die Ankunft Sr. königlichen Hoheit des Erzherzogs Carls in Wien*, [Wien] 1798.
- Kinsky, Georg: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog* Bd. IV, Köln 1916.
- Kinsky, Georg: *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln* Bd. [1], Berlin, 1926.
- Köchel, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 8. Aufl., Wiesbaden 1983.
- Kurpfalzbaierisch-adelicher Damenkalender auf das Jahr 1806*, München 1806.
- Leisinger, Ulrich: »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015 (= *Bausteine zur Geschichte der Edition* 5), S. 337–368.
- Lewicki, Rudolf: »Konstanze und Nissen an Carl Mozart«, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 1. Jg. (1918/19), Heft 4, S. 4–29.
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811.
- Lomnäs, Bonnie und Lomnäs, Erling: *Catalogue of music manuscripts, Stiftelsen Musik-kulturens Främjande (Nydahl Collection)*, Stockholm 1995.
- Morgenstern, Anja: »Neues zur Entstehungsgeschichte und Autorschaft der ›Biographie W.A. Mozart's‹ von Georg Nikolaus Nissen (1828/29)«, in: *Mozart-Jahrbuch* 2012, Kassel 2014, S. 21–146.
- Mozart, Marie Anne: »*meine tag ordnungen*«: *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783 mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, hg. von Geneviève Geffray unter Mitarbeit von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1998.
- Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1962–1975 (Bd. I–VII), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad, Kassel u.a. 2006 (Bd. VIII).
- Mozart: Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/briefe>.

- Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797.
- Mozarts Gedächtnißfeyer. Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich. Aufgeführt im Prager Nationaltheater am 17. März 1797*, Prag 1797.
- Münster, Robert: »Ich bin hier sehr beliebt«: Mozart und das kurfürstliche Bayern; eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors, Tutzing 1993.
- Münster, Robert: »Ich würde München gewis Ehre machen«: Mozart und der kurfürstliche Hof zu München, Weißenhorn 2002.
- Münster, Robert: »Nissens ›Biographie W. A. Mozarts‹«, in: *Acta Mozartiana* 9 (1962), S. 2–14.
- Münster, Robert: *Bayerische Staatsbibliothek: Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo* [Ausstellung u. Katalog Robert Münster], München 1981 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge*, 24).
- Neumayr, Eva und Brinzing, Armin: »Das Projekt ›Mozart-Nachlass‹: eine Kooperation zwischen der Internationalen Stiftung Mozarteum und dem Archiv der Erzdiözese Salzburg«, in: *Forum Musikbibliothek* 39 (2018), S. 22–30.
- Niemetschek, Franz Xaver: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart: nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798.
- Nissen, Georg Nikolaus: *Biographie W. A. Mozart's: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828.
- Nottelmann, Karsten: *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg Bd. 14).
- Offenbacher, Eric: »Carl Cannabich and his cantata Mozarts Gedächtnis Feyer«, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 7/1 (2003), S. 4–6.
- Pechstaedt, Volkmar von: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi*, Tutzing 1996.
- Schneider, Hans: *Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchner Musikverlag (1796–1888)* Bd. 1, Tutzing 1993.
- Schwob, Rainer J.: *W.A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus, deutschsprachiger Raum, 1782–1800: Edition*, Stuttgart 2015 (= *Beiträge zur Mozart-Dokumentation* Bd. 1).
- Senefelder, Alois: *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* Bd. 1, München 1818.
- Servatius, Viveca: *Constanze Mozart: Eine Biographie*, Wien/Köln/Weimar 2018.

- Spatzenegger, Hans: »Entwendete Musikalien aus dem Besitz des Domchors in Salzburg«, in: *Fontes Artis Musicae* 25 (1978), S. 152–156.
- Strebel, Harald: »Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrerers, seinen ›Marchandischen‹ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart«, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart. Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich* 14. Jg. (2004), Heft 23, S. 17–57.
- Volek, Tomislav: »Das Repertoire des Nostitz-Theaters in Prag in den Jahren 1794, 1796–1798«, in ders.: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen*, hg. von Milada Jonášová und Matthias Johannes Pernerstorfer, Bd. 1, Wien 2016, S. 177–294.
- White, Alton Duane: *The Piano Works of Anton Eberl, 1765–1807*, Diss., University of Wisconsin 1971.
- Wurzbach, Constantin von: *Mozart-Buch*, Wien 1869.
- Zahn, Robert von: *Musikpflege in Hamburg um 1800: der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= *Beiträge zur Geschichte Hamburgs* Bd. 41).