



Thomas Hochradner (Hg.)

Verlorene Söhne und Töchter

Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle



HOLLITZER



Thomas Hochradner (Hg.)

Verlorene Söhne und Töchter

Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle

Veröffentlichungen des
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
Band 6

Verlorene Söhne und Töchter

Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle

Bericht einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger
Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg
in Kooperation mit der Salzburger Bachgesellschaft,
7./8. Oktober 2016

herausgegeben von
Thomas Hochradner

redigiert von
Isolde Deleyto Rösner

HOLLITZER





Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit finanzieller Unterstützung von Stadt und Land Salzburg.



STADT : SALZBURG



LAND
SALZBURG



salzburger
bach
gesellschaft



Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Auf dem Umschlag:

Mozarts Geburtshaus in Salzburg (um 1844), kolorierter Stahlstich aus *Meyer's Universum*, Bd. 11 (1844); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM).

Layout und Satz: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU.

ISBN 978-99012-498-7 (print)

ISBN 978-3-99012-500-7 (e-book)

ISSN 2617-3328

Alle Rechte vorbehalten.

© Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2019

www.hollitzer.at

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	7
Geleitwort des Vorsitzenden der Salzburger Bachgesellschaft	9
Gerhard Walterskirchen „Von meinem Reiche, aber nie von meinem Vaterherzen losgerissen“: Salzburg huldigt Kaiser Franz I.	11
Anja Morgenstern Die Kantate <i>Der glorreiche Augenblick</i> Op. 136 von Ludwig van Beethoven und die Salzburger Museums-Konzerte 1815/16	21
Thomas Weidenholzer „Kultiviertheit“ versus „gesellschaftliche Artigkeit“ und „barbarische Roheit“. Bemerkungen zur Entstehung bürgerlicher Kultur am Beispiel des Salzburger Theaters und des Museums	42
Karl Müller „Gebt mir gute Texte ...“ oder Salzburg, „das kleine Wien“. Autorinnen und Autoren der Textvorlagen zur Musik aus Salzburg nach dem Zusammenbruch des Fürsterzbistums	60
Eva Neumayr „Da diese Kirche die erste der Stadt ist ...“ – Zur Organisation der Musik an der Salzburger Metropolitankirche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	101
P. Petrus Eder OSB Theoretika aus der Sammlung des P. Martin Bischofreiter von St. Peter	114

Margit Haider-Dechant Joseph Woelfl – Salzburgs größter Virtuose?	125
Elke Michel-Blagrove Franz Jakob Freystädler – Benedikt Hacker – Sebastian Oehlinger – Thaddäus Susan: Eine Zusammenfassung ihres Lebens und Wirkens	140
Carena Sangl Salzburgs ‚Goldkehlchen‘: Elisabeth Neukomm und Anna Pauline Milder-Hauptmann	154
Domink Šedivý Erst in Wien erfolgreich? Die Karriere von Ignaz Assmayr	169
Irene Holzer Vom Komponisten zum Verleger? Zur widerständigen Wandlung des Tonsetzers Anton Diabelli	176
Herbert Lindsberger Extravagant auf Empfehlung. Auf Reise mit Sigismund Neukomm	194
Till Reininghaus Franz Xaver Wolfgang Mozart alias „W. A. Mozart Sohn“ – der steinige Weg des jüngeren Mozart-Sohns und seine Beziehungen nach Salzburg	203
Christoph Großpietsch ‚Wohnen‘ und ‚wallen‘ – Mozarts Geburtshaus und die ‚Wallfahrer‘ nach 1816	218
Thomas Hochradner Im Schatten der Stadt Salzburg: Das Musikleben in Hallein	250
Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum	269

Vorwort des Herausgebers

Zu den zahlreichen Veranstaltungen, mit denen 2016 die zweihundertjährige Zugehörigkeit Salzburgs zu Österreich feierlich begangen wurde, zählte auch das kleine Symposium „Salzburgs Musikleben um 1816. Die Zeit der verlorenen Söhne und Töchter“, das in Zusammenarbeit des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum mit der Salzburger Bachgesellschaft am 7. und 8. Oktober 2016 im Kleinen Studio der Universität Mozarteum Salzburg stattfand. Eine Drucklegung der Referate war ursprünglich nicht vorgesehen. Dann aber erwiesen sich die Ausführungen der beteiligten Kolleginnen und Kollegen als ausgesprochen ertragreich und ließen darüber hinaus einen in dieser Intensität bisher nicht geleisteten Überblick zu Protagonisten und Protagonistinnen der Salzburger Musikgeschichte während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, ihren Möglichkeiten vor Ort und ihrer Suche nach Entfaltung fern der Heimat erkennen. Die Feiern zur Inbesitznahme Salzburgs durch den neuen Landesherrn Kaiser Franz I. und dessen Besuch im Jahre 1816, die Salzburger Aufführung von Ludwig van Beethovens *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, die Geschichte von Mozarts Geburtshaus und das zwischen Intellektualität und Provinzialität balancierende Umfeld des kulturellen Lebens einer von Rezession geprägten Stadt endeln den Rahmen, in den sich Biographien der berühmten Sängerinnen Elisabeth Neukomm und mittelbar auch Anna Pauline Milder-Hauptmann, der erfolgreichen Komponisten Sigismund (von) Neukomm, Ignaz Assmayr und nicht zuletzt des nicht so glanzvoll reüssierenden Franz Xaver Wolfgang Mozart und manch anderer einschreiben, ehe sie ihre künstlerische Laufbahn in die Ferne führte und manche von ihnen doch gelegentlich zurückkehren ließ. Womit deutlich wird, dass die Errichtung des Grabmals für Johann Michael Haydn in der Stiftskirche St. Peter im Jahr 1827 keineswegs einen Schlusspunkt setzte, sondern inmitten einer neuen, bürgerlich dominierten Ära stand.

Das Netzwerk der Referate hatte zahlreiche neue Perspektiven zu jenen Generationen aufgetan, die Salzburgs Musikleben nach der Auflösung der Hofmusikkapelle im Jahr 1807 prägten. So fiel die Entscheidung, die Publikation der Vorträge voranzutreiben, nicht weiter schwer; der nun vorliegende Band kann als weiterführender Komplementär der von Dominik Šedivý als Band 2 der Reihe *Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* herausgegebenen Anthologie *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzia-*

lismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gelesen werden. Isolde Deleyto Rösner hat die Veröffentlichung dieses Buches mit großem Einsatz redaktionell vorbereitet; ihr wie auch Land und Stadt Salzburg, welche mit ihren Förderungen die Druckkosten zu bestreiten halfen, sowie dem Hollitzer Wissenschaftsverlag als verlässlichen Partner des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte sei auf das Herzlichste Dank gesagt.

ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner

Geleitwort des Vorsitzenden der Salzburger Bachgesellschaft

Der Salzburger fürsterzbischöfliche Hof war seit dem Mittelalter eine erst-rangige Stätte der Pflege der Künste, insbesondere auch der Musik. Kristallisationspunkt war dabei die Salzburger Hofmusikkapelle, die 1807 mit dem gesamten Hofstaat aufgelöst wurde. Die Auflösung oblag dem letzten Kapellmeister, Luigi Gatti, und erfolgte somit bald nach der Flucht des Fürsterzbischofs Colloredo nach Wien (1800), der Säkularisation des geistlichen Fürstentums (1803), dem Ende des kurzlebigen Kurfürstentums (1805) und dem Tod des weit über die Grenzen Salzburgs hinaus als Komponist hochgeschätzten Michael Haydn (1806).

Die Napoleonischen Kriege, die Flucht des Erzbischofs, der Verlust der Eigenständigkeit, die beträchtlichen Gebietsverluste (schwerwiegend des Rupertiwinkels) und schließlich die Angliederung an Österreich, verbunden mit dem Absinken der Residenzstadt zu einer bedeutungslosen Provinzstadt, waren zunächst ein Desaster für Salzburg. Es dauerte Jahrzehnte, bis wieder neue Strukturen des Musiklebens aufgebaut werden konnten, die hauptsächlich durch das Bürgertum getragen wurden.

In der Zwischenzeit kam es dennoch zu einer erstaunlichen musikalischen Produktivität, vor allem durch den Kreis ehemaliger Schüler von Michael Haydn: Joseph Woelfl, Sigismund Neukomm, Ignaz Assmayr, Anton Diabelli, Sebastian Oehlinger u.a.m. Allerdings mussten alle Genannten Salzburg verlassen; ihre Karriere fand in Wien oder anderwärts im Ausland statt.

Ein Symposium, das der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg in Kooperation mit der Salzburger Bachgesellschaft ausrichtete, hatte sich zur Aufgabe gemacht, das Schaffen der verlorenen Söhne und Töchter wieder ins rechte Licht zu rücken und ihren Spuren in Salzburg nachzugehen. Spannende Einblicke in eine zu Unrecht vergessene Epoche der Salzburger Musikgeschichte waren erwartet worden – Erwartungen, die auch eingelöst wurden. Dass die Referate dieser Tagung nunmehr in einer Publikation greifbar sind, erfüllt mich mit großer Freude.

o. Univ.-Prof. Dr. Albert Hartinger

„Von meinem Reiche, aber nie von meinem Vaterherzen losgerissen“: Salzburg huldigt Kaiser Franz I.

Die „Einverleibung Salzburgs durch Österreich 1816“ war bereits mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Darstellungen unter politischen und militärhistorischen Aspekten, zuletzt bei Kurt Anton Mitterer, wo auch die ältere Literatur verzeichnet ist.¹ Vom vorliegenden Beitrag wurde als zusätzliche Perspektive die Funktion der Musik im Rahmen der Huldigungsfeiern für Kaiser Franz I. erwartet.

Am 3. Mai 1816 berichtete die *Salzburger Zeitung*:

Ein Tag wichtiger Ereignisse ist für Salzburg gekommen. Der 1. Mai [1816] wird in den Annalen Juvaviens unvergeßlich bleiben, denn an diesem wurde hier die feierliche Besitzergreifung von den durch den Wiener Frieden im Jahr 1809 abgetretenen Teilen des Hausruckviertels, sowie des Innviertels und des Fürstentums Salzburg mit Ausnahme der Pfliegerichte Waging, Tittmoning, Teisendorf und Laufen, in so weit selbe auf dem linken Ufer der Salzach und Saalach gelegen sind [...] für das Kaisertum Österreich vorgenommen.²

Es soll hier nicht auf die langwierigen Verhandlungen und unterschiedlichen Positionen eingegangen, nur so viel in Erinnerung gerufen werden: Nach dem Ende des geistlichen Reichsfürstentums Salzburg war der Habsburger Ferdinand von Toskana 1803 als Kurfürst in das um Berchtesgaden und Teile von Passau und Eichstätt vermehrte Erzstift Salzburg eingezogen. Seine Herrschaft ist aber ebenso Episode geblieben, wie die nachfolgende österreichische und bayerische in den Wirren der Napoleonischen Kriege. Nacheinander wurde das Land von verschiedenen Herren, die sich der Unsicherheit ihres Besitzes

1 Kurt Anton Mitterer, *1816 – Schicksalsjahr für Salzburg. Vom Ende des Fürsterzbistums bis zum Grenzeinsatz im Salzachkreis*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (MGSJK) 156 (2016), S. 245–276.

2 *Salzburger Zeitung*, Nr. 88 vom 3. Mai 1816, S. 349.

durchaus bewusst waren, ausgeplündert und seiner Kunstschatze und seiner alten Einrichtungen beraubt.³

Auch der österreichische Kaiser Franz I. hatte bereits bei seinem ersten Salzburg-Besuch am 2. Oktober 1807 wertvolle Kunstgegenstände, Urkunden und Handschriften, Inkunabeln und Gemälde als Staatseigentum beansprucht. Aufgrund des Reichsdeputationshauptschlusses von 1803 stand einem Monarchen das Recht zu, Güter einzuziehen.⁴ So wurde die endgültige Angliederung an Österreich nach erbittertem bayerischen Widerstand 1816 nach Meinung des Historikers Hans Wagner „wohl von den meisten Salzburgern als Erlösung und Garant einer gesicherten Zukunft begrüßt“.⁵ Heinz Dopsch vertrat indes die Ansicht, dass die Bevölkerung gespalten blieb: „Die Bauern waren für Österreich, die Bürgerschaft stand dagegen der österreichischen Herrschaft reserviert gegenüber“⁶, denn für Bayern sprach dessen liberaleres und fortschrittlicheres Staatswesen mit mehr Bürgerrechten und weniger Vorrechten des Adels und der Kirche. Wie auch immer: Liest man die Berichte in der *Salzburger Zeitung*, dem offiziellen Organ der Regierung, so meint man, für Salzburg wären durch die Angliederung an Österreich paradiesische Zustände nahe.

Am 22. April 1816 hatte Kaiser Franz I. das „Besitzergreifungspatent“ unterzeichnet, am 1. Mai 1816 fand die offizielle Übernahme Salzburgs durch Österreich statt. Wie die *Salzburger Zeitung* am 3. Mai 1816 meldete, begann der Festakt morgens um acht Uhr und bot ein „hier nie gesehenes Schauspiel“: Das königlich-bayerische Militär öffnete die Stadttore und empfing die k.k. Truppen am Linzer Tor. Es folgte eine Parade des bayerischen Infanterie-Regiments Kronprinz auf dem Residenzplatz. Die Wachen wurden gewechselt, das königlich-bayerische Wappen von der Salzburger Residenz abgenommen und der österreichische Doppeladler angebracht. „Lauter Jubel grüßte den kräftigen, wieder zu uns geflogenen Adler“, kommentierte die *Salzburger Zeitung*.⁷

Im Markus-Sittikus-Saal der Alten Residenz vollzog der Generalkommissar des Salzachkreises – des neunten bayerischen Kreises, der von Kitzbühel

3 Hans Wagner, *Salzburgs Geschichte und Gegenwart – eine wertvolle Bereicherung Österreichs*, in: *Festschrift für Hans Wagner zum 60. Geburtstag*, Salzburg: Eigenverlag der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1982 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 8), S. 117–131: 123.

4 Ignaz Rieder, *Kurze Geschichte des Landes Salzburg*, Salzburg: Pustet 1905, S. 123.

5 Wagner, *Salzburgs Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 3), S. 123.

6 Heinz Dopsch, *Kleine Geschichte Salzburgs*, Salzburg: Pustet² 2009, S. 163.

7 *Salzburger Zeitung*, Nr. 88 vom 3. Mai 1816, S. 349.

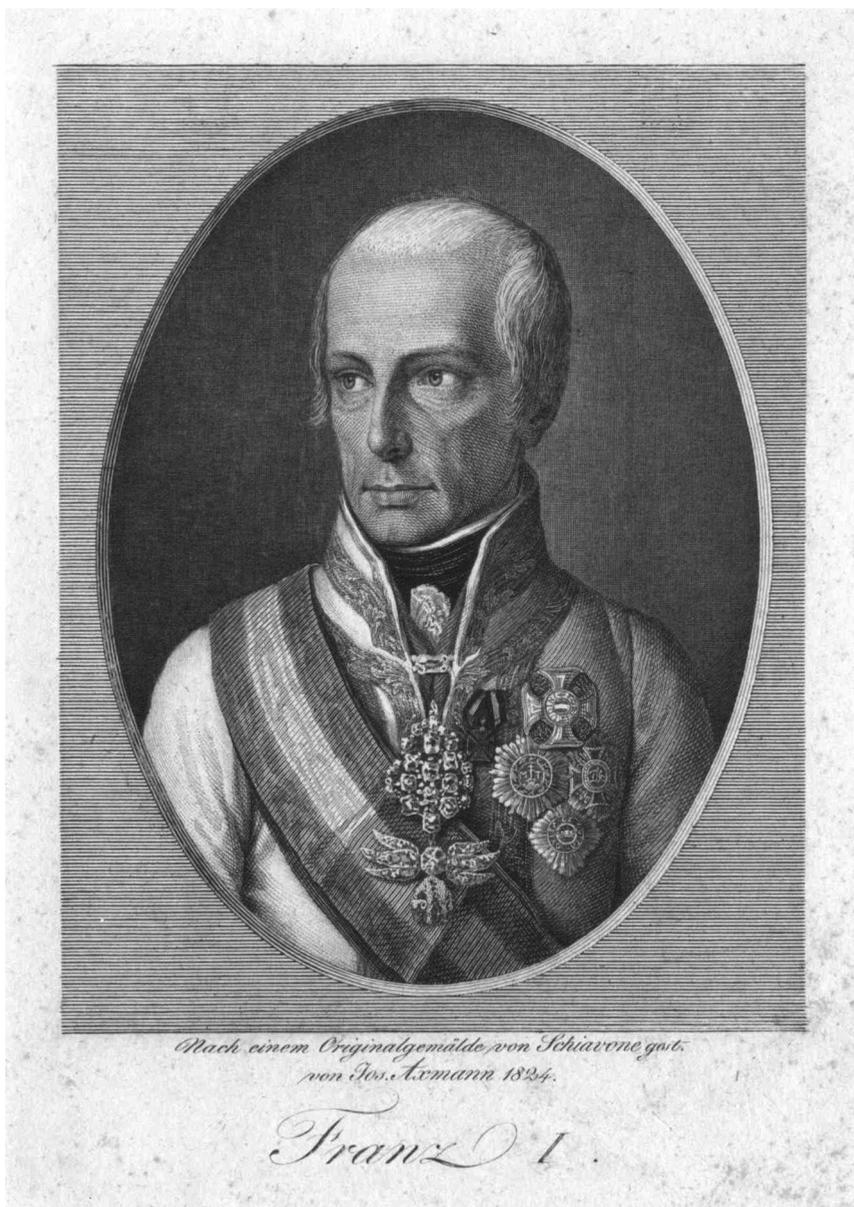


Abb. 1: Kaiser Franz I. (1768–1835), Kupferstich von Josef Axmann, 1824; © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

über den Chiemgau bis zu den südlichen Teilen des Inn- und Hausruckviertels reichte – Karl Graf Preysing die Abtretung der genannten Landesteile. Die Staatsdiener wurden vom geleisteten Eid für das Königreich Bayern entbunden und der Vertreter Österreichs, Regierungspräsident Bernhard Gottlieb Freiherr von Hingenau, vollzog die Besitznahme. Nach Promulgation des Abtre-

146

Kirchenlied.

Bey einem Lob = und Dankfeste.

Nach Anleitung des ambrosianischen Lobsgesangs :
Te Deum laudamus &c.

In prächtigen Tonne, Langsam.

Herr! großer Gott! dich lo - ben wir, bekennen

dich, und danken dir. Die ganze Schöpfung

preiset dich, durch Himmel, Erd' und Meer -

Abb. 2: Deutsches Te Deum „Herr! großer Gott! dich loben wir“ aus *Der Heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, Landshut 1777, nach dem Faksimile, hg. v. der Stadt Landshut, Landshut 2003, S. 140

tungs- und des Besitznahme-Patentes erfolgte unter dem Geläute der Glocken der Einzug in den Dom, wo Domdechant Michael Graf Spaur ein solennes Hochamt hielt und das Te Deum angestimmt wurde.⁸ Vom Mönchsberg herab

⁸ Nähere Hinweise fehlen. Es kann nur vermutet werden, dass Luigi Gatti, von 1782 bis 1817 Kapellmeister am Dom zu Salzburg, eigene Werke zur Aufführung brachte.

„rollte der Donner der Kanonen“. Ihn wiederholten, wie der nicht genannte Berichterstatter der *Salzburger Zeitung* begeistert schrieb, „die majestätischen Berge froh in den Gegenden fort, wo überall dankende Herzen schlagen“.⁹ Abends wurde der österreichische Bevollmächtigte Freiherr von Hingenau im Nationaltheater¹⁰ mit „Trompeten- und Paukenschall empfangen, Regisseur Ullmann verfasste einen Prolog und es wurde das Volkslied Gott erhalte Franz den Kaiser: etc. abgesungen“.¹¹ Eine „allgemeine Stadtbeleuchtung“ beschloss die Feierlichkeiten.

Dem Beispiel der Stadt Salzburg folgten Golling, Braunau, Mondsee und Schärding. Aus Golling wurde berichtet, dass die Bevölkerung nach Verlesung der Besitznahme-Urkunde ihr „Freudengefühl mit allgemeinen Freudenäußerungen, dem Schall der Trompeten und Pauken und Lösung mehrerer Böllerschüsse“¹² bekundete. In Braunau begleitete Harmoniemusik¹³ die Zeremonie, in Mondsee zog die Nationalgarde mit Feldmusik¹⁴ auf und unter dem Geläute der Glocken wurde von den Türmen herab die „segensvolle Stunde“ verkündet: „Wir sind, was wir immer waren, Österreicher“.¹⁵ Schärding hatte eine Triumphpforte errichtet, die Schuljugend streute Blumen und „der tausendstimmige Jubel Hoch lebe unser guter Kaiser wurde vom Donner des Geschützes und dem Schall der Trompeten“ unterstützt. Für die anschließende Tafel hatte der „vormalige fürstlich Esterhazyische Kammersänger Posch ein eigenes schönes Gesellschaftslied¹⁶ entworfen“.¹⁷ Einige Häuser waren mit Transparenten geschmückt. Unter anderem war zu lesen: „In ewig schöner Pracht ist nun der Freiheit Tag erwacht.“ Der Schärddinger Rauchfangkehrer hatte an seinem Haus den ergreifenden Spruch angebracht: „Nun steig ich froher in die Rauchfäng ein, indem mein Joch bald wird leichter sein“.¹⁸

9 *Salzburger Zeitung*, Nr. 88 vom 10. Mai 1816, S. 349.

10 Nach der Säkularisation wurde das Hoftheater vom k.k. Ärar als „Nationaltheater“ übernommen. Vgl. *Denkschrift*, hg. vom Magistrate der Landeshauptstadt Salzburg aus Anlass des einhundertfünfzigjährigen Bestandes eines selbständigen Theaters in Salzburg, nach historischen Notizen des Salzburger Baumeisters Josef Eder, Salzburg: R. Kiesel 1925, S. 10.

11 *Salzburger Zeitung*, Nr. 88 vom 3. Mai 1816, S. 350.

12 *Salzburger Zeitung*, Nr. 93 vom 10. Mai 1816, S. 369.

13 Eine von Holz- und Blechblasinstrumenten ausgeführte Musik mit den typischen Schlaginstrumenten Kleine und Große Trommel sowie Schellenbaum.

14 Mit Aufzügen und Fanfaren.

15 *Salzburger Zeitung*, Nr. 97 vom 15. Mai 1816, S. 385.

16 Der Begriff „Gesellschaftslied“ stammt von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und bezeichnet eine Gattung, die an bestimmte Gesellschaftsschichten und Aufführungsorte gebunden ist. Vgl. *Der Musik-Brockhaus*, Wiesbaden: Brockhaus / Mainz: Schott 1982, S. 210.

17 *Salzburger Zeitung*, Nr. 107 vom 29. Mai 1816, S. 425.

18 *Salzburger Zeitung*, Nr. 107 vom 29. Mai 1816, S. 425.

Am 31. Mai 1816 kündigte die *Salzburger Zeitung* allen Bewohnern Salzburgs die „so sehnlich erwünschte Ankunft des Kaisers“ für den 6. Juni an. Von Innsbruck kommend traf Franz I. nach Aufhalten in St. Johann, Saalfelden und Lofer, wo Triumphpforten errichtet worden waren und die Bürger „mit klingendem Spiele“¹⁹ aufwarteten, „unter feierlichem Glockengeläute und dem Donner der Kanonen vom Mönchsberg um zehn Uhr in Salzburg ein“. Bereits an der Grenze war er mit nicht näher bekannten „Gedichten und Gesang“²⁰ begrüßt worden und fuhr „unter vielen Triumphpforten“ zum Neutor, wo er von einer Deputation der Stadt willkommen geheißen wurde. Am Lyzealgebäude hatten sich „die studierenden Jünglinge mit ihren Professoren in Gala“ unter einer Triumphpforte versammelt und sangen „unter Begleitung blasender Instrumente jenen sinnvollen Gruß ab, welchen Professor Hölzl für diesen erfreulichen Anlass gedichtet hatte“.

Nur der Text dieses Grußes unter dem Titel *Der wahre Vaterlandssinn* blieb erhalten.²¹ In neun Strophen mit den folgenden zentralen Aussagen nimmt der Autor Bezug auf die Auseinandersetzungen diesseits und jenseits der Grenze:

[...] *Wozu doch immer Zwist und Streit
Mit so viel Grimm und Bitterkeit?*
[...] *Drum reichet über Berg und Fluss
Euch brüderlich die Hand zum Gruß.*
[...] *Drum weg mit allem Grenzenstreit
Zu brüderlicher Einigkeit. [...]*

Unter „rauschender Musik“ ging danach die Fahrt zum Schloss Mirabell, wo der Monarch von Freiherrn von Hingenau begrüßt wurde. An der Aufgangstreppe standen 44 weiß gekleidete Mädchen und überreichten einen Kranz von Myrten und Lorbeer.²² Der Lorbeerkranz war mit einem Band umwunden, auf dem der Spruch zu lesen war: „Diese Treuen und noch mehr sind wie ein Blumenkranz, dauernder jedoch, vereint um ihren Kaiser Franz“.

19 Mit Pfeifen und Trommeln.

20 Vielleicht mit dem „Vaterländischen Gesang“ von Johann Anton Susán in der Vertonung von Thaddäus Susán. Dieses Lied erschien 1816 im Verlag Duyle in Salzburg.

21 Salzburg Museum, 15264.

22 Zum Symbolcharakter dieser Aktion ist zu sagen: Die Zahl vier ist im Gegensatz zur Dreizahl als dem Symbol Gottes die traditionelle Zahl des irdischen Universums. Die Myrte ist das Sinnbild der Liebe, der Lorbeer wegen seiner immergrünen Blätter Sinnbild der Jugend, zugleich Zeichen des Sieges, des Ruhmes und des Friedens. Vgl. *Herder Lexikon Symbole*, Freiburg i. Br.: Herder 1978, S. 103, 115 und 175.

Für die folgenden Tage sah das Programm Besuche des Kaisers in Kleßheim und Leopoldskron, bei den Kapuzinern, auf der Festung und in Hellbrunn vor und der Kaiser gab eine „allgemeine Audienz“.²³ Die Besuche der genannten Schlösser und Wahrzeichen Salzburgs geschahen gewiss nicht ohne Hintergedanken, denn nach seinem Besuch ließ der Kaiser zur Ausstattung der Franzensburg in Laxenburg unter anderem die italienischen Ledertapeten der Festung Hohensalzburg, die Renaissanceöfen des Rathauses, die Holzdecke des Rathaussaales und Möbel aus der Abtei St. Peter nach Wien abtransportieren.²⁴

Für den 12. Juni 1816 kündigte die *Salzburger Zeitung* den Bewohnern Salzburgs einen „Tag der Wonne und des Jubels“ an, einen Tag „wie diese ihn noch nie erlebt hätten“, nämlich den Tag der Huldigung der durch den Münchener Staatsvertrag „unter Österreichs mildestes Szepter zurückgekehrten Bewohner“.²⁵ Bereits um sechs Uhr morgens riefen das Geläute der Domglocken und 101 Kanonenschüsse zum Festakt. Um sieben Uhr zog das Militär auf, um halb neun Uhr vormittags versammelten sich „die zur Huldigung Berufenen“ im Rittersaal der Residenz und nahmen am Hochamt im Dom, das vom Domdechant Michael Graf Spaur zelebriert wurde, teil.

Beim anschließenden Huldigungsakt in der Residenz resümierte der Kaiser:

*Ereignisse, welchen keine menschliche Natur zu widerstehen vermochte, haben Euch auf kurze Zeit von meinem Reiche aber nie von meinem Vaterherzen losgerissen. Die göttliche Vorsicht [Vorsehung] hat Euch wieder unter mein Szepter zurückgeführt und mit Freuden nehme ich Euch auf, denn ich habe die Beweise der Anhänglichkeit und Treue, die Ihr mir vor der Trennung von meinem Reiche gegeben, in meinem Herzen bewahrt. Bekannt mit den Leiden, die Euch getroffen, werde ich die mir von Gott verliehene Macht dazu verwenden, sie zu heilen, Euch die wohlthätigen Früchte meiner väterlichen Regierung fühlen lassen.*²⁶

„Allergnädigst geruhte seine Majestät“, wie die *Salzburger Zeitung* berichtete, „den Huldigenden auf ihr untertänigstes Bitten den Handkuß zu gewähren.“ Doch die Petition, die eine Delegation aus Salzburg im September 1816 nochmals in aller Form dem Kaiser vortrug, die Bitte um eine eigene Landesregie-

23 *Salzburger Zeitung*, Nr. 114 vom 10. Juni 1816, S. 452 und Nr. 116 vom 12. Juni 1816, S. 461.

24 Friederike Zaisberger, *Geschichte Salzburgs*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1998, S. 247.

25 *Salzburger Zeitung*, Nr. 117 vom 14. Juni 1816, S. 465.

26 Rieder, *Kurze Geschichte des Landes Salzburg* (wie Anm. 4), S. 132.

zung, um die Restituierung des Landtages, um die Wiedererrichtung der 1810 von den Bayern aufgehobenen Universität und um einen eigenen Bischof blieb für viele Jahre unerhört.²⁷

Weniger erfreulich dürfte für den Monarchen der Besuch des Kapellhauses, der Wohn- und Unterrichtsstätte der Domsingknaben in der alten Pfarrgasse (heute Sigmund-Haffner-Gasse 20) verlaufen sein. Durch die Franzosenkriege hatte dieses Institut so sehr gelitten, dass phasenweise nur noch zwei bis vier anstatt fünfzehn Knaben im Haus wohnten. Kaiser Franz hatte daher bereits 1807 die Aufhebung des Kapellinstituts verfügt. Da es sich beim Kapellhaus der Rechtsstruktur nach jedoch um eine erzbischöfliche Stiftung, die von Erzbischof Max Gandolph 1677 eingesetzt worden war, handelte, konnte die Aufhebung verhindert werden. Das Problem sollte nun so gelöst werden, dass eine Zusammenlegung des Singknabeninstituts mit dem von Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo 1790 eingerichteten Schullehrer-Seminar geplant wurde. Dagegen sprachen sich die Pädagogen aus. 1816 wurde daher eine Unterbringung im Virgilianum beim Priesterhaus, dem Erziehungsinstitut, das 1702 von Erzbischof Johann Ernst Graf Thun eingerichtet worden war, diskutiert. Wegen des verheerenden Stadtbrandes 1818, dem auch das Virgilianum zum Opfer fiel, wurde auch dieses Vorhaben verhindert. Deshalb übertrug die Regierung dem Konsistorium die Aufsicht über das Kapellhaus.²⁸

Zur Feier der „Landeshuldigung“ war Salzburg, wie die *Salzburger Zeitung* am 14. Juni 1816 berichtete, „glänzend beleuchtet“: Glockenspielturm, Kapitelschwemme, Festung, Rathausturm, Edmundsburg und Neutor erstrahlten im Licht. Abends wurde im Schauspielhaus der Prolog „Juvaviens Wiedergeburt“²⁹ gegeben. An den Wohnhäusern waren Transparente angebracht³⁰ – Spruchbänder, mit denen sich die Bewohner gegenseitig zu übertreffen suchten. So war beispielsweise am Haus des Kaufmanns Zezi „Über ihm nur Einer,

27 Nach dem Tod von Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo († 1812) war nur ein Administrator in der Person des Bischofs von Chiemsee Christoph Sigmund Graf Zeil-Trauchburg bestellt worden. 1823 zog, nach zehnjähriger Vakanz, der bisherige Bischof von Laibach, Augustin Gruber, als Erzbischof in Salzburg ein. Eine eigenständige Verwaltung erhielt Salzburg erst im Jahr 1857 und die Universität im Jahr 1962. Vgl. Hans Wagner, *Salzburgs Geschichte im Überblick*, in: *Festschrift für Hans Wagner zum 60. Geburtstag* (wie Anm. 3), S. 3–19: 18.

28 Gerhard Walterskirchen, *Salzburgs Kirchenmusik am Übergang vom Hochstift des Reiches zur österreichischen Provinz*, in: *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, hg. v. Friedrich W. Riedel, Sinzig: Studio-Verlag 2006 (*Kirchenmusikalische Studien* 10), S. 117–128.

29 Vermutlich die Wiederholung des von Regisseur Ullmann verfassten Prologs vom 1. Mai 1816.

30 *Salzburger Zeitung*, Nr. 119 vom 17. Juni 1816, S. 477.

neben ihm ist Keiner“ zu lesen, am Haus des Baumeisters Rauscher „Heil dem Sieger, dem Retter vom gallischen Joch“ und am Haus des Buchdruckers Duple „Er lebt bloß für das Wohl seiner Völker“. In vier Fenstern des Graphikers Günther war voll Poesie gesetzt:

*Die Lüfte wehen nun linder,
der Busen atmet frei,
drum flammt das Herz der Kinder
dem Vater Franz aufs Neu.*

Kaum zu übertreffen war der Spruch des Buchdruckers Oberer am Hannibalplatz: „Setzte Liebe nur die Weltherrschaft ein, das ganze Erdenrund, o Kaiser, wäre dein!“ Großen Aufwand trieb die Abtei St. Peter: Das äußere Portal des Hofeingangs war mit Triumphbögen umzogen und „im Hof ertönten gemütherhebend aus einer grüngeschmückten Halle Vokal- und Instrumentalharmonien“.³¹

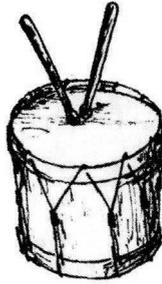
Auch auf dem Land wurde der 12. Juni 1816 als „Tag der Freude“³² begangen. In St. Michael im Lungau versammelten sich Bürgermiliz und „Untertanen“ und zogen „mit fröhlicher Musik“ [der Miliz] zur Kirche, wo Pfarrer Augustin Winklhofer „kernvoll“ über Kapitel 13, Vers 1 aus dem Römer-Brief predigte: „Jedermann unterwerfe sich der obrigkeitlichen Macht.“ Nach dem Hochamt wurde auch hier das Te Deum angestimmt, die Kaiserhymne beschloss den Gottesdienst. „Nachmittags jubelten die Untertanen in voller Freude in den Gasthäusern.“ Ein für diesen Tag verfasstes Gedicht beendigte den Tag. Für die Bewohner von Saalfelden blieb, wie die *Salzburger Zeitung* am 14. Juni berichtete, der 12. Juni 1816 „herzerhebend und unvergeßlich“. Eine „schöne Instrumentalmusik“ und der „Donner des Geschützes“ verkündeten den „fernen Tälern die nie erlebte Feier“. Die Bürger-Kompanie eröffnete mit „wehender Fahne und türkischer Musik“³³ den Zug zur Kirche. Die türkische Musik wechselte mit dem „rührenden Gesang der Schuljugend, die das Volkslied Gott erhalte“ sang. Zell am See feierte gemeinsam mit den Vikariaten Saalbach, Viehhofen, Bruck („dem Mittelpunkt im arkadischen Thale Pinzgau“), Fusch und St. Georgen, und das gleich neun Tage lang. Das Fest begann mit einem Kegelscheiben und endete mit einem dreitägigen Scheiben-

31 Vermutlich wurden die Harmonien für zwei Flöten, zwei Hörner und Fagott bzw. für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte des Hofbeamten und Michael-Haydn-Schülers Adam Joseph Emmert gespielt. Diese Werke sind im Salzburg Museum unter 20707 und 20219 überliefert.

32 *Salzburger Zeitung*, Nr. 119 vom 17. Juni 1816, S. 482.

33 Vgl. Anm. 12.

Die Militärtrommel



Die Türkische Trommel

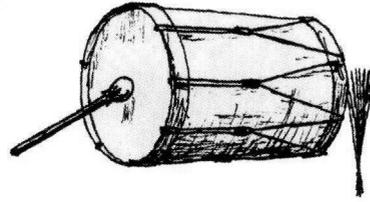


Abb. 3: Militärtrommel und Türkische Trommel, Handzeichnungen von Rupert Birsak, nach Kurt Birsak, *Kleine Salzburger Trommelgeschichte*, Salzburg: Landesverband Salzburger Volkskultur 2000, S. 6 (mit freundlicher Genehmigung des Verfassers)

schießen. Die Hauptscheibe enthielt, wie immer man das deuten möchte, den Doppeladler. Auch in Zell am See trat eine türkische Musik in Erscheinung, in St. Johann im Pongau eine Harmoniemusik. Besonders vermerkt wurde in diesem Bericht, dass nach dem Gottesdienst zwei Trompeter zu Pferde saßen und dass Tanzmusik den Tag beschloss.

Am 15. Juni 1816, morgens um sechs Uhr, reiste der Kaiser, unter dem Feuer von 101 Kanonenschüssen, von Salzburg Richtung Wien ab. So wurde, wie die *Salzburger Zeitung* schrieb, an diesem Tag Neumarkt am Wallersee „das höchste Glück zuteil“, Kaiser Franz I. bei „Höchststirrer Rückreise nach der Kaiserstadt“ zu sehen. Der Marktplatz war mit fünf Triumphpforten und „passenden Inschriften“ geschmückt und der Tag klang „beim Becherklang auf das Wohl des besten Kaisers“ aus. Die *Salzburger Zeitung* wusste bereits am 15. Juni, dass für Wien der 25. Juni 1816 zum „Tag des Jubels“ würde, dem Tag, der den „Retter Europas und Hersteller der österreichischen Monarchie“ in seine Residenz, auf seinen „mit Glanz umstrahlten uralten Thron“ zurückbrachte.

Die Euphorie verstummte rasch, denn die Integration Salzburgs im Kaisertum Österreich erfolgte unter ungünstigen Rahmenbedingungen – Missernten, wirtschaftliche Rezession und Inflation. Bereits im Gefolge der Säkularisation hatten 15 Prozent der Stadtbevölkerung von Almosen leben müssen, 1815 schon mehr als die Hälfte der Gesamtbevölkerung. Die Teuerung der Jahre 1816/17 und der Stadtbrand von 1818 verschlimmerten die Situation weiter. Erst in den 1830er Jahren besserte sich vorübergehend die Lage.³⁴

34 Heinz Dopsch / Robert Hoffmann, *Geschichte der Stadt Salzburg*, Salzburg / München: Pustet 1996, S. 431.

Die Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 von Ludwig van Beethoven und die Salzburger Museums-Konzerte 1815/16

Entstehung und Wiener Erstaufführung 1814

Ludwig van Beethovens (1770–1827) Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 für vier Solostimmen, Chor und Orchester auf einen Text des Salzburger Arztes Aloys Weißenbach (1766–1821) erlebte ihre Uraufführung am 29. November 1814 im großen Redoutensaal in Wien.¹ Diese Akademie mit ausschließlich Werken von Beethoven bildete zweifelsohne den musikalischen Höhepunkt des reichhaltigen Unterhaltungsprogramms während des Wiener Kongresses.² Wie dem Anschlagzettel³ zu entnehmen ist, erklangen zu Beginn die Siebte Sinfonie A-Dur Op. 92 und zum Schluss die Schlachtensinfonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* Op. 91, beide bereits im Dezember 1813 in einem Benefizkonzert zugunsten invalider Soldaten der Napoleonischen Kriege uraufgeführt. Auf dem gedruckten Libretto erscheint neben dem Komponisten auch der Textdichter Aloys Weißenbach in prominenter Weise: „Der glorreiche Augenblick. | Cantate. | Gedichtet | von | Dr. Aloys Weißenbach. | In Musik gesetzt | von Ludwig van Beethoven. | Im November 1814⁴.“

-
- ¹ Zu dem Thema „Beethoven und der Wiener Kongress“ im Allgemeinen und zur Kantate Op. 136 im Speziellen siehe jüngst *Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15). Bericht über die vierte New Beethoven Research Conference Bonn, 10. bis 12. September 2014*, hg. v. Bernhard R. Appel, Joanna Cobb Biermann, William Kinderman und Julia Ronge, Bonn: Beethoven-Haus Bonn 2016 (*Schriften zur Beethoven-Forschung* 26).
 - ² Siehe dazu Michael Ladenburger, *Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hg. v. Birgit Lodes, Laaber: Laaber 2014 (*Beethoven-Handbuch* 4), S. 257–276 (geringfügig veränderter Wiederabdruck aus: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hg. v. Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn: Beethoven-Haus 1989, S. 275–306).
 - ³ Anschlagzettel für Beethovens musikalische Akademie im Wiener Redoutensaal am 29. November 1814, Wien 1814; Beethoven-Haus Bonn, NE 307, Nc 92. Digitalisat: Beethoven Haus Bonn, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_bibliothek_de&_opac=kat_de.pl&_dokid=bb:T00050975 (16. 9. 2016).
 - ⁴ *Der glorreiche Augenblick. Cantate. Gedichtet von Aloys Weissenbach. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven*, November 1814; A-Wn, 2632-A. Digitalisat: ÖNB, <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ152442903> (16. 9. 2016).

Wie die Wiener Zeitung *Der Wanderer* meldete, wurde das Konzert „von dem allerhöchsten Hof, den anwesenden Soverainen und fremden Monarchinnen, Prinzen und Prinzessinnen, von den meisten hier anwesenden fremden Standespersonen und einem sehr zahlreichen und gewählten Publicum dieser Kaiserstadt besucht“.⁵ Insgesamt waren etwa 2000 Gäste anwesend. Wegen des großen Andranges wurde die Akademie am 2. und am 25. Dezember zu Gunsten des St. Marx Spitals wiederholt.

Aufgrund der besonderen äußeren Umstände gesteht Michael Ladenburger der Akademie am 29. November einen „quasi offiziellen Charakter“⁶ zu, auch Bernhard Appel charakterisiert die Kantate als „offizielle Festkantate, [...] in dem sich die Akteure des politischen Ereignisses feiern lassen“⁷, obwohl der Auftrag nicht direkt vom Wiener Hof ausgegangen war und der Kaiser der Akademie nicht beiwohnte. Mehrere Berichte bescheinigen dem Konzert und besonders der Kantate eine enthusiastische Aufnahme, so zum Beispiel die *Wiener Zeitung*:⁸

Zwischen diesen beyden Stücken [Op. 92 und Op. 91] war eine ganz neu, von Dokt. Aloys Weissenbach verfaßte, und von Hrn. v. Beethoven in Musik gesetzte Cantate, der glorreiche Augenblick betitelt, eingelegt, in welcher der Feuergeist eines der schätzbarsten Dichter, mit dem hohen Genie eines der berühmtesten Kompositoren Deutschlands gleichen Schritt hielt, um das Ziel der Vollkommenheit zu erreichen.

Die in sechs Nummern gegliederte Kantate für 4 Soli (2 Soprane, Tenor und Bass), Chor und großbesetztes Orchester⁹ huldigt den am Kongress maßgeblich beteiligten Herrschern und feiert die Stadt Wien, die die Ehre hat, all diese Herrscher Europas zu beherbergen. Der Eröffnungschor „Europa steht“ nimmt gewissermaßen das Ergebnis des Kongresses vorweg. Im Schlusschor wünschen Frauen, Kinder und Soldaten Wien „Heil und Glück“ und bejubeln den historischen Moment, dem alle soeben beiwohnen: „Welt, dein großer Augenblick!“¹⁰

5 *Der Wanderer*, Nr. 335 vom 1. Dezember 1814, S. 1347. Digitalisat: ANNO – AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wan> (16. 9. 2016).

6 Ladenburger, *Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik* (wie Anm. 2), S. 267.

7 Appel, *Vorwort*, in: *Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15)* (wie Anm. 1), S. 8.

8 *Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener-Zeitung*, Nr. 334 vom 30. November 1814, S. 1. Digitalisat: ANNO – AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz> (16. 9. 2016).

9 *Ludwig van Beethoven. Kantaten*, hg. v. Ernst Hertrich, München: Henle 1996 (*Beethoven. Werke. Gesamtausgabe*, hg. v. Sieghard Brandenburg und Ernst Hertrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn, Abteilung 10, Bd. 1), S. 153–315.

10 Eine ausführliche, sehr lesenswerte Analyse der Kantate bietet jüngst John David Wilson, *Beethovens's Popular Style. Der glorreiche Augenblick and the Art of Writing for the Galleries*, in: *Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15)* (wie Anm. 1), S. 219–288.

Wie aber kam die Verbindung zwischen dem dichtenden Arzt Aloys Weißenbach aus Salzburg und Ludwig van Beethoven in Wien zustande? Weißenbach reiste aus patriotischer Gesinnung im Herbst 1814 zum Kongress nach Wien. Seine Erlebnisse und Eindrücke legte er kurz danach in der Schrift *Meine Reise zum Kongreß* nieder.¹¹ Weißenbach beschreibt darin seine Reisesstationen nach Wien, den dort beobachteten Einzug der Monarchen, sein Zusammentreffen mit deren Leibärzten sowie den Wiener Kollegen. Seiner denkwürdigen Begegnung mit Beethoven ist ein eigenes 30-seitiges Kapitel gewidmet, das mit den Eindrücken einer Vorstellung der Oper *Fidelio* beginnt. Weißenbach schildert im Folgenden Beethovens Tagesablauf und dessen Beziehung zu Erzherzog Rudolph. Des Weiteren zieht er eine Verbindung zwischen dem kräftigen äußeren Erscheinungsbild des Komponisten, „aus dem man das musikalische Genie“ ablesen könne¹², und dessen Charakter, der „ganz der Herrlichkeit seines Talents“ entspreche.¹³ Das Kapitel schließt mit einer Würdigung Beethovens als vaterländischen Komponisten. Merkwürdigerweise erwähnt Weißenbach weder die gemeinsam verfasste Kantate noch die Akademie, in der sie aufgeführt wurde.

Der Zeitpunkt von Weißenbachs Eintreffen in Wien ist nicht mit letzter Sicherheit zu bestimmen. Einer Zeitungsmeldung zufolge kam er einige Tage vor dem 22. September in Wien an.¹⁴ Wahrscheinlich am 20. September besuchte er die bereits erwähnte Vorstellung des *Fidelio*.¹⁵ Einen Tag danach traf er Beethoven, der ihn persönlich mit einer „Besuch=Charte“ zum Kaffee eingeladen hatte.¹⁶ Vorausgesetzt, es hat vor diesem Zeitpunkt keinen Kontakt zwischen Weißenbach und Beethoven bestanden und das Libretto war nicht

11 Aloys Weißenbach, *Meine Reise zum Kongreß. Wahrheit und Dichtung*, Wien: Wallishausser 1816.

12 Ebenda, S. 166.

13 Ebenda, S. 167. Auf diese Passagen beziehen sich wohl Beethovens ironische Äußerungen gegenüber seinem engen Freund Nikolaus Zmeskall: „Was solls mein lieber Z. mit diesem weißen Bach? worin viele, die mich schwarz glauben, wollen, daß ich weiß gewaschen worden bin? ich verstehe es nicht.“ Brief vom 21. Januar 1816, in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hg. v. Sieghard Brandenburg, Bd. 3: 1814–1816, München: Henle 1996 [*Beethoven. Werke. Gesamtausgabe* (wie Anm. 9)], S. 209–212: 209.

14 „Der Professor A. Weissenbach aus Salzburg war schon einige Tage früher angekommen.“ [Meldung über am 22. September in Wien angekommene Gäste], in: *Der Wanderer*, Nr. 268 vom 25. September 1814, S. 1080. Digitalisat: ANNO – AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wan> (16. 9. 2016).

15 Die Beethoven-Forschung geht bislang von der Vorstellung am 26. September 1814 aus. Siehe *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Rev. und wesentlich erw. Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm*, hg. v. Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, Bd. 1, München: Henle 2014, S. 896f.

16 Weißenbach, *Meine Reise zum Kongreß* (wie Anm. 11), S. 164.

von Salzburg nach Wien gesandt worden, begann erst jetzt die Arbeit am Kantatentext. Spätestens am 10. Oktober war das Libretto fertig, denn an diesem Tag sah es Václav Tomášek (1774–1850) während eines Besuchs bei Beethoven nebst zahlreichen Kompositions-Skizzen auf dem Pult liegen.¹⁷ Am 24. November beschäftigte Beethoven Kopisten mit der Abschrift „der soeben fertig gewordenen Cantate“.¹⁸

Vermutlich war der Kontakt zwischen Weißenbach und Beethoven über die Vermittlung des Dichters, Botanikers und später gefürchteten Zensors Johann Baptist Rupprecht (1776–1846) zustande gekommen. Darauf lässt das an ihn adressierte Billett vom 30. Dezember 1814 schließen, in dem Beethoven mitteilt, dass das Honorar von 300 Gulden für Weißenbach bei ihm abzuholen sei.¹⁹ Weißenbach seinerseits vermerkte den Besuch Rupprechts bei ihm am ersten Tag nach seiner Ankunft.²⁰

Vielleicht war Beethoven auf der Suche nach einem Librettisten für seine Huldigungskantate auf Weißenbach auch durch dessen zahlreiche Drucke patriotischer Dichtungen aufmerksam geworden.²¹ Besonders verbreitet war in jenem Jahr Weißenbachs Gedicht *Der heilige Augenblick*, mit dem später gelegentlich die Kantate verwechselt wurde.²² Dieses 14-strophige Gedicht, das 1814 als Einzeldruck in Salzburg, aber auch in verschiedenen Wiener Zeitungen publiziert worden war, besingt den geschichtsträchtigen Moment, in dem Feldmarschall Karl von Schwarzenberg, Oberbefehlshaber der verbündeten Heere, am 18. Oktober 1813 dem österreichischen Kaiser Franz I., dem russischen Zaren Alexander I. und dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. den Sieg über Napoleon verkündet. Die Szene, in der die drei Monarchen vor dem Feldmarschall zu Pferde betend niederknien, war auch in der bildenden Kunst ein beliebtes Motiv. So gab man dem kolorierten Stich *Der heilige Augenblick nach der Schlacht von Leipzig* von Johann Michael Voltz vier Stro-

17 Václav Tomášek, Selbstbiographie, zitiert nach *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (wie Anm. 15), S. 897.

18 Ebenda.

19 Billett Ludwig van Beethovens an Johann Baptist Rupprecht vom 30. Dezember 1814. Siehe *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (wie Anm. 13), S. 64; Maria Rößner-Richarz, *Beethoven und der Wiener Kongress aus der Perspektive von Beethovens Briefen und Dokumenten*, in: *Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15)* (wie Anm. 1), S. 79–118: 103.

20 Weißenbach, *Meine Reise zum Kongreß* (wie Anm. 11), S. 111.

21 Eine Übersicht und Würdigung der Dichtungen bietet Hubert Badstüber, *Dr. Alois Weißenbach und seine Dichtungen*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 69 (1929), S. 121–144. Siehe zudem Johann Evangelist Engl, *Dr. Alois Weißenbach. Beiträge zu seiner Biographie*, Salzburg: Oberer 1876.

22 Ladenburger, *Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik* (wie Anm. 2), S. 266.

phen (Nr. 7–10) Weißenbachs bei.²³ In Wien vertonte Friedrich August Kanne (1778–1833) Weißenbachs Dichtung als klavierbegleitetes Lied, es erschien im Sommer 1814 im Wiener Verlag Steiner.²⁴ John David Wilson hat jüngst in einem lesenswerten Artikel über den ‚popular style‘ Beethovens auf die textliche Verwandtschaft zwischen diesem Gedicht und der Kantate, die bereits im Titel greifbar ist, hingewiesen.²⁵ Sie belegen, so Wilson, dass das Kantatenlibretto nicht grundlegend von Joseph Karl Bernard (1780–1850) bearbeitet worden ist, wie Anton Schindler (1795–1864) in seiner Beethoven-Biographie behauptete.²⁶

Die erste Salzburger Aufführung am 22. Juli 1815

Aloys Weißenbach kehrte noch vor Ende des Kongresses nach Salzburg zurück, wie ein in Salzburg datiertes Schreiben vom 5. März 1815 an Karl von Seinsheim (1784–1864), bayerischer Kämmerer und Kreisrat des noch zu Bayern gehörenden Inn- und Salzachkreises und erster Vorsteher der Salzburger Museums-Gesellschaft²⁷, belegt.²⁸ Im Gepäck hatte er die Partitur der Kongress-Kantate seines neuen Freundes Beethoven²⁹, für den er sich in jenem Brief für die Verleihung eines bayerischen Verdienstordens einsetzte.

23 Siehe <http://library.brown.edu/cds/askb/index.html> (16. 9. 2016) [ein Digitalisat des Drucks auf der Homepage der Brown University Library (Anne S.K. Brown Military Collection)]; bei dem Faksimile in *Beethoven und der Wiener Kongress* (wie Anm. 1), S. 230, fehlen die Gedichtverse am unteren Rand.

24 „Im Kunst- und Musikverlage der k. k. priv. chem. Druckerey, und des S. A. Steiner, am Graben Nr. 612, [...] zu haben: [...] Der heilige Augenblick, von A. v. Weissenbach. In Musik gesetzt von K.[anne]“, Anzeige in der *Wiener Zeitung*, Nr. 189 vom 8. Juli 1814, S. 50. Digitalisat: *ANNO – AustriaN Newspapers Online*, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz> (16. 9. 2016).

25 Wilson, *Beethoven's Popular Style* (wie Anm. 10).

26 Armin Raab, *Vokalwerke mit Orchester der späteren Jahre*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke* (wie Anm. 2), S. 277–300: 284.

27 Für diesen Salzburger Verein finden sich sowohl in den Quellen als auch in der Literatur mehrere Bezeichnungen: Museums-Gesellschaft, Museums-Verein, Museum, Musaeum, Musäum.

28 Hierzu siehe Robert Münster, *Ludwig van Beethoven – verhindertes Träger eines bayerischen Verdienstordens*, in: *Musik in Bayern 73* (2010), S. 207–213: 209. Weißenbach selbst war durch Max I. in Würdigung der medizinischen Behandlung verwundeter bayerischer Offiziere im Militärspital zu Salzburg die goldene Zivildienstmedaille verliehen worden. Eine Reaktion des bayerischen Königs in Bezug auf Beethoven ist nicht bekannt. Münster stellt zu Recht die Frage, für welche Verdienste um das bayerische Königreich Beethoven geehrt hätte werden sollen.

29 Im Herbst 1819 hielt sich Weißenbach erneut drei Monate in Wien auf und besuchte Beethoven in Mödling. Er unterstützte ihn im Vormundschaftsstreit und bot an, den Neffen Karl zu sich nach Salzburg zu nehmen. Siehe den Brief an Beethoven vom 15. November 1819; *Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (wie Anm. 13), S. 340–342.

Im Juli desselben Jahres ergab sich eine Gelegenheit, das große Werk in Salzburg bekannt zu machen, und so fand die erste Salzburger Aufführung der Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 am 22. Juli 1815 im Rahmen eines Konzertes der Museums-Gesellschaft statt.³⁰

Anlass war das glückliche Ende des Wochenbettes der bayerischen Kronprinzessin Therese nach der Geburt von Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach am 1. Juni im Schloss Mirabell. Aloys Weißenbach hatte dafür eigens die Kantate *Das Wiedersehen* gedichtet, die Thaddäus Susan für Solo, Chor und Orchester vertonte.

Einzig Quelle für dieses Konzert ist ein Bericht in der *Salzburger Zeitung* vom 25. Juli 1815³¹, der in ähnlichem Wortlaut einige Tage später auch in der *Münchener Politischen Zeitung*³² erschien:

Vorgestern den 22. Juli feierte das hiesige Museum den Hervortritt Ihrer königl. Hoheit der Kronprinzessin von Baiern aus dem glücklich vollbrachten Wochenbette in einer musikalischen Akademie, die die erhabene Gefeierte mit höchst ihrer Gegenwart zu beehren geruhen.

Das Konzert eröffnete eine auf diese erfreuliche Gelegenheit von Herrn Doktor Weißenbach gedichtete, und vom Hrn. Thadd. Susan in Musik gesetzte Cantate. Sind schon immer die Herzen, wo diese Allgeliebte erscheint, von süßen Gefühlen aufgeregt; so war es doch jetzt den Tönen dieser Cantate gelungen, sie alle der ersten Fürstin, die die norischen Alpen zur Wiege und zum Taufstein Ihres Gebornen erkohr, in eine Empfindung, in das Gefühl der Kinder beim Widersehen der Mutter, zusammengeworfen, als Angebinde zu Füßen zu legen. Durch die Töne und Herzen ist diese Feier zum Familienfeste in der wahrsten Bedeutung geworden.

Uebrigens hat die Musik des Hrn. Susan uns auch noch erinnert, daß der Boden, der die Wiege Mozarts geschaukelt, Polyhymnia noch nicht fremd geworden sey. Den Beschluß des Konzertes machte Beethovens glorreicher Augenblick. Durch die majestätische Schöpfung dieses Gewalthabers im Reiche der Tonkunst erhielt das

30 Zu den Anfängen und der kulturellen Bedeutung dieses wichtigen Salzburger Vereins siehe Franz Martin, *Die Museums-Gesellschaft. Salzburgs ältester Verein*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 75 (1935), S. 119–132 und Thomas Weidenholzer, *Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820*, in: *Bürger zwischen Tradition und Modernität*, hg. von Robert Hoffmann, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1997 (*Bürgertum in der Habsburgermonarchie* 6), S. 53–82: 65–71. Vgl. auch den Beitrag von Thomas Weidenholzer im vorliegenden Band.

31 *Salzburger Zeitung*, Nr. 144 vom 25. Juli 1815 S. [586]. Dieser Bericht dürfte die Quelle für Johann Evangelist Engl gewesen sein, der die Aufführung in seiner Weißenbach-Biographie erwähnt: *Dr. Alois Weißenbach* (wie Anm. 21), S. 17.

32 *Münchener Politische Zeitung*, Nr. 177 vom 29. Juli 1815, S. 801. Digitalisat: BSB München, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4357446> (16. 9. 2016).

Im Zusammenhang mit der neuen von Thaddäus Susan vertonten Kantate ist der Bezug zu Mozart bemerkenswert. Bedeutsam in unserem Zusammenhang ist jedoch der Schluss des Artikels, der zugleich die symbolische Bedeutung der Beethoven-Kantate für diesen Anlass hervorhebt: Dem Artikel zufolge war Prinzessin Therese bei dem Konzert anwesend. Die Präsenz einer Vertreterin des amtierenden Herrscherhauses dürfte die Aufführung der Beethoven-Kantate veranlasst haben, in der auch ausdrücklich dem bayerischen König gehuldigt wird.

Die zweite Salzburger Aufführung am 22. Mai 1816

Doch es blieb nicht bei dieser einen Aufführung, knapp ein Jahr später erklang die Kongress-Kantate erneut im Rahmen eines Museums-Konzertes von besonderer Bedeutung, und zwar am 22. Mai 1816, also drei Wochen nach dem offiziellen Regierungswechsel, mit dem Salzburg endgültig unter die Herrschaft Österreichs kam, aber zwei Wochen vor den offiziellen Huldigungs-Feierlichkeiten, bei denen der Kaiser in der Stadt Salzburg weilte.

Diese zweite Aufführung ist ebenfalls nur durch eine einzige Quelle belegt, ein handschriftliches Verzeichnis, das einerseits die im Museum abgehaltenen Konzerte der Jahre 1813 bis 1820 und andererseits zugleich das vorhandene Notenmaterial dokumentiert. Das Programm für das Konzert am 22. Mai 1816, für das kein gedruckter Zettel erhalten ist, lautet:³³

I.^{te} Abtheilung

1. Overture von Paer.
2. Der glorreiche Augenblick von Bethoven

II.^{te} Abtheilung.

1. Sýmphonie von Joseph Haiden.
2. Grosser patriotischer Chor von Saliere

33 *Verzeichniss der Sammlung von Original=Abschriften aller im Museum zu Salzburg befindliche und gegebene musikalische Stuke von Concerten und Musikalisch=Unterhaltungen vom Jahre 1813 bis 1820.* A-Sca, Realia M 6, S. 17. Der Autor war Ignaz Thanner. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Verzeichnis nicht vollständig und möglicherweise in den Daten gelegentlich ungenau ist, wie die Durchsicht der Salzburger Zeitung, in der die Museums-Konzerte angezeigt wurden, gezeigt hat; so fehlt beispielsweise auch das Konzert vom 22. Juli 1815.

Im Gegensatz zu anderen Huldigungs-Kantaten Weißenbachs³⁴ wurden für die Salzburger Aufführungen von *Der glorreiche Augenblick* keine eigenen Libretti gedruckt.³⁵ Die Ankündigung des Konzerts erfolgte wie üblich in der *Salzburger Zeitung*: „Den sämtlichen Herrn Mitgliedern des Museums wird von den Vorstehern desselben eröffnet, daß Mittwoch den 22. Mai um 6 1/2 Abends ein Konzert statt haben wird.“³⁶

Dass diesem Konzert eine besondere, vereinspolitische Bedeutung zukam, wird aus den Protokollen der Museums-Gesellschaft deutlich. Diese sind im Salzburger Landesarchiv erhalten und bildeten die Grundlage für eine handschriftliche Chronik des Museums bis zum Jahr 1820, die Thaddäus Susan anfertigte und die heute im Archiv der Universität Salzburg aufbewahrt wird.³⁷

Als sich abzeichnete, dass sich die politische Zugehörigkeit Salzburgs erneut ändern würde, berief man für den 5. Mai 1816 eine Plenar-Versammlung ein, die öffentlich publik gemacht wurde.³⁸ Die darin gefassten Beschlüsse zeigen ein klares Bestreben nach einem kontinuierlichen Fortbestehen der Museums-Gesellschaft. Maßgeblichen Anteil daran hatte Aloys Weißenbach als einer ihrer Vorsteher.³⁹ Den Vorstehern des Museums lag es daran, „daß dieses schöne Institut auch von der neuen Regierung anerkannt würde“, und sie machten unter anderem folgende Vorschläge:⁴⁰

34 *Die Wanderer. Zur Feyer der Eröffnung des Museums zu Salzburg, den 28ten Jänner als am Namensfeste Ihrer Majestät der Königin*, Salzburg [1811] (Exemplare: A-Su, A-Wn); *Das Opfer der Berge: zur Feyer der höchsterfreulichen Ankunft Ihrer königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Baiern in der Kreis-Haupt-Stadt Salzburg*, Salzburg 1812 (Exemplare: A-Sm, A-Su); *Die Worte der Weihe*, Salzburg [1812] (Exemplare: A-Su, A-Wn); *Der heilige Augenblick*, Salzburg 1814 (Exemplare: A-Su, A-Wn, D-Mbs).

35 Der Kantaten-Text ist in einem Sammeldruck mit patriotischen Dichtungen, den Aloys Weißenbach während seines Aufenthaltes in Wien 1814/15 herausgab, enthalten: *Teutonia. Ein Denkmahl der vergangenen und Taschenbuch der neueren Zeit*, Wien: Anton Strauß 1815, S. [197]–210: *Der glorreiche Augenblick. Cantate. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven* (Exemplar in A-Gu).

36 *Salzburger Zeitung*, Nr. 100 vom 20. Mai 1816, S. 400.

37 *Geschichte des Museums in Salzburg, von seiner Entstehung im Jahre 1811 an; aus den Akten und Protokollen des Museums verfaßt von J. A. Susan*; A-Su, M III 92, fasc. 3. Die insgesamt 60 Seiten umfassende Sammelhandschrift M III 92 enthält weitere Aufzeichnungen zur Geschichte des Museums, darunter eine jährweise Auflistung der Mitgliedszahlen, Ein- und Ausgaben und die Namen der Vorsteher (1811 bis 1820) sowie eine Liste von 13 Dichtungen von Aloys Weißenbach.

38 *Salzburger Zeitung*, Nr. 88 vom 3. Mai 1816, S. 252.

39 Aloys Weißenbach war Gründungsmitglied des Museums und wurde 1812 in den Vorstand gewählt. Ab Mitte 1816 übernahm er Verantwortung als zweiter und ab 1820 als erster Vorsteher.

40 *Geschichte des Museums* (wie Anm. 37), Bogen 10, fol. 1^v.

- a) daß eine Vollversammlung zu der der k. k. Besitznahms-Commissair Freiherr von Hingenau durch eine Museumsdeputation eingeladen werden soll, um ihn mit der Existenz der Gesellschaft bekannt zu machen und um deren Bestätigung zu bitten
[...]
- c) daß zur Feyer der neuen Besitznahme ein Konzert mit einer Kantate im Museum zu geben sey
[...]

Es liegt auf der Hand, dass Weißenbach für die Wahl von Beethovens *Der glorreiche Augenblick* als Fest-Kantate verantwortlich zeichnet. War doch die erneute (und endgültige) Zugehörigkeit zu Österreich ein Ergebnis der Verhandlungen auf dem Wiener Kongress, anlässlich dessen Weißenbach 1814 den Text gedichtet und Beethoven die Musik komponiert hatte. Die darin ertonende Huldigung des österreichischen Kaisers und der Stadt Wien war nun bestens geeignet, die neue Regierung für sich einzunehmen.

Wie man dem bereits zitierten Programm entnehmen kann, erklang neben einer Ouvertüre von Ferdinando Paër (1771–1839)⁴¹ und einer Sinfonie Joseph Haydns (1732–1809)⁴² zum Abschluss eine weitere dem Anlass entsprechende patriotische Komposition, und zwar der *Große patriotische Chor* „Der Vorsicht Gunst beschütze beglücktes Öst’rreich dich“ von Antonio Salieri (1750–1825). Bei diesem Chor handelt es sich um eine spätere Bearbeitung aus dem *Tyroler Landsturm* von 1799, der im Gründungskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 29. November 1812 uraufgeführt worden war.⁴³

Die Museums-Gesellschaft wurde schließlich am 17. Juni 1816 genehmigt in der Überzeugung, dass „dabey aller mögliche Nachtheil und Mißbrauch sorgfältig verhüthet und die an der Spitze stehenden Männer – worunter die hohe Polizeyhofstelle den wohlgesinnten Herrn D:^r Weissenbach mit besonderem Vertrauen beehrt – alles ordnungswidrige hindanzuhalten bemühet

41 Vielleicht handelte es sich dabei um die Ouvertüre *Les Mines de Pologne*, von der sich gedruckte Orchesterstimmen aus dem Bestand des Museums in der Bibliothek der Stiftung Mozarteum Salzburg befinden (A-Sm, Rara Dru Pae 10). Diese Ouvertüre war 1809 bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen und geht auf die unvollendete, ursprünglich für die Spielzeit 1804/05 in Wien geplante Opera seria *Le mine di Polonia* zurück. Hierzu siehe Wolfram Enßlin, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs. 1. Die Opern*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2004, S. 15f.; John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2003, S. 192–197.

42 In Frage kommen vielleicht die Sinfonien Hob I:93, Hob I:99 oder Hob I:103, von denen sich Stimmenmaterial aus dem Bestand des Museums in A-Sm befindet.

43 Antonio Salieri, *Der Tyroler Landsturm* [Op. 100], [Innsbruck] 1799; A-Su, 78257 I.

seyn werden.⁴⁴ Gewiss haben hierbei Weißenbachs Aufenthalt in Wien und die Aufführung der Kongress-Kantate im November 1814, die zweifelsohne von der Wiener Zensurbehörde genehmigt werden musste, eine positive Rolle gespielt. Weißenbachs Einfluss innerhalb des Museums ist wohl nicht hoch genug zu bewerten. Auch die intensive Musikpflege jener Jahre in der Gesellschaft dürfte maßgeblich auf ihn zurückgehen. Er war auch der Autor eines Mitte 1816 veröffentlichten Aufrufs an die Salzburger Bevölkerung, um neue Mitglieder zu werben, da zahlreiche bayerische Beamte und Offiziere die Stadt verlassen hatten. Darin wurde der Musik eine besondere Stellung eingeräumt:⁴⁵

Als Beweis wie vortheilhaft ein solcher Verein auf jeden einzelnen und auf alle wirkt, soll hier nur auf einen einzigen Zwecke hingedeutet werden: den Genuß der Musik, welcher in einer Stadt, deren Erde die Wiege Mozarts trug und die Hülle Michael Haidens zudeckt, wo Wölfl, Neukomm und mehrere andere berühmte Meister der Töne Leben und Bildung empfangen, gewiss den höchsten Reiz hat und die wärmste Teilnahme finden muss.

Musikalische Veranstaltungen fanden zwischen Anfang November und Ende April regelmäßig im Rathaussaal statt. Als ausübende Musiker wirkten vor allem Dilettanten unter den Vereins-Mitgliedern mit. Externe Chorsänger und Musiker wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt, „um den künftig statt habenden Produktionen den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu geben“.⁴⁶ Für die Gratifikation der musikalischen Mitglieder wurde eine jährliche Summe von 184 Gulden bereitgestellt. Obwohl es im Jahr 1813 diesbezüglich zu beleidigenden Äußerungen anderer Mitglieder gekommen war, hielt der Vorstand an der Bezahlung von externen Musikern fest. Erst 1818, im Jahr des Stadtbrandes, senkte man die finanzielle Gratifikation für die bei den Museums-Konzerten mitwirkenden Tonkünstler auf 150 Gulden ab.

Obwohl Frauen zunächst nicht Mitglied werden konnten, wurden sie ersucht, bei entsprechenden musikalischen Fähigkeiten an Konzerten teilzunehmen. Man unterschied zwischen Musikalischen Unterhaltungen und Konzerten. Erstere boten vorrangig kleinere Werke und Kammermusik, in Konzerten wurden hingegen größere Orchesterwerke wie Sinfonien und Instrumentalkonzerte gegeben. Man kombinierte dieses stets – wie in der Zeit üblich – mit

44 *Zweyte Periode. Des Museum unter dem Schutze der k. k. österreichischen Regierung. Vom 1. May 1816 bis___* [von anderer Hand:] *1820 inklus.*; A-Su, M III 92, fasc. 4, Bogen 1, fol. 1.

45 Zit. nach Martin, *Die Museums=Gesellschaft* (wie Anm. 30), S. 124.

46 *Geschichte des Museums* (wie Anm. 37), fasc. 3, Bogen 8, fol. 1°.

Ouvertüren, Arien und Ensembles aus beliebten Opern von Mozart, Gioachino Rossini, Peter von Winter, Simon Mayr und anderen. Gelegentlich kamen auch die großen Oratorien von Joseph Haydn (*Die Schöpfung*, *Die Jahreszeiten*) und Beethovens *Christus am Ölberg* oder Kantaten von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (*Das Halleluja der Schöpfung*), Peter von Winter (*Timoteo oder Die Macht Töne*) oder Andreas Romberg (*Die Macht des Gesanges*) zur Aufführung. Beethoven war auf den Programmen prominent vertreten⁴⁷, auch Werke Mozarts kamen in jenen Anfangsjahren regelmäßig zu Gehör. Gelegentlich wurden anlassgebundene Stücke aufgeführt, für die in jener Zeit Aloys Weissenbach die meisten Texte lieferte. Sie wurden in der Regel von den einheimischen Komponisten Thaddäus Susan (1779–1838) und Ignaz Assmayr (1790–1862) vertont. Oft handelte es sich dabei um Huldigungen der jeweiligen Herrscher, so etwa bei Namensfesten, Anwesenheiten des Herrscherpaares in der Stadt und ähnlichen Anlässen.

1816 beschloss man die Erstellung eines Inventars der Musikinstrumente und eines Repertoriums über die „bisher so oft zerstreuten, dem Museum eigenthümlich zugehörigen Musikalien“⁴⁸, das der Lyzeums-Direktor Ignaz Thanner (1770–1856) 1820 abschloss. Vermutlich handelt es sich dabei um das bereits erwähnte Verzeichnis der Musikalien und Konzerte 1813 bis 1820, das heute im Salzburg Museum aufbewahrt wird.⁴⁹

Ein Bericht über das Salzburger Musikleben, der im April 1826 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu lesen war, scheint ganz besonders auch auf die Zeit um 1816 zuzutreffen:⁵⁰

Mit unserem Musikwesen steht es noch immer ziemlich gut. Die Geister der hier gebornen und vormals hier lebenden Tonkünstler scheinen darüber zu wachen. Es bilden sich fortwährend ausgezeichnete Dilettanten und die musikalischen Productionen in unserem Museum erregen oft die Bewunderung fremder von Wien u. [nd] a. [nderen] O. [rten] kommender Tonkünstler. [...] Chorpartieen, Ouverturen und Symphonieen werden mit grosser Genauigkeit und mit vielem Feuer gegeben.

47 Das *Verzeichniss 1813–1820* (wie Anm. 33) nennt mehrere Sinfonien, darunter die 1. Sinfonie Op. 21, ein Klavierkonzert, die Ouvertüre zum Schauspiel *Egmont* Op. 84, die Chorfantasie Op. 80, das Oratorium *Christus am Ölberg* Op. 85, Auszüge aus *Fidelio* mit Klavierbegleitung sowie verschiedene Kammermusiken, unter anderem eine Cello-Sonate, eine Klavier-Sonate, eine Violin-Sonate, ein Klavier-Trio und das Lied *Adelaide* Op. 46.

48 *Geschichte des Museums* (wie Anm. 37), fol. 1^r.

49 *Verzeichniss 1813–1820* (wie Anm. 33).

50 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 28 vom 26. April 1826, Sp. 288.

Die musikalischen Quellen

Zur Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 existiert die autographe Partitur Beethovens, die aufgrund der kurzen Kompositionszeit nicht die letzte Fassung wiedergibt.⁵¹ Für die Aufführung wurde eine Abschrift angefertigt, die Beethoven gründlich durchsah und in vielen Details ergänzte.⁵² Dieser liegt auch die kritische Edition der Gesamtausgabe zugrunde.⁵³ Bald nach den Aufführungen ließ Beethoven weitere Partitur-Abschriften nach dieser überprüften Kopie anfertigen, unter anderem eine – heute nicht mehr erhaltene – für Erzherzog Rudolph, sowie eine weitere für Aloys Weissenbach, die sich heute in der Bibliothek der Stiftung Mozarteum Salzburg befindet.⁵⁴ Ob diese nur zur Erinnerung gedacht war oder bereits im Hinblick auf eine Salzburger Aufführung angefertigt wurde, muss offen bleiben. Einen gewissen Widmungscharakter eignet das autographe Titelblatt, das heute allerdings getrennt von der Partitur im Beethovenhaus Bonn aufbewahrt wird. Auf diesem sind explizit der Komponist und der Librettist festgehalten: „Kantate | Der Glorreiche Augenblick | von Professor Weissenbach | in Musick gesetzt | von | ludwig van Beethoven“.⁵⁵ Nüchterner dagegen nimmt sich das Titelblatt der überprüften Bonner Abschrift aus; hier ist nur der Kompositions-Anlass festgehalten: „Kantate | Der glorreiche Augenblick | geschrieben zur Congreßzeit | 1814“.⁵⁶ Da die Abschrift bei Beethoven verblieb, waren die Namen des Dichters und Komponisten nicht nötig.

Wie gelangte die Partitur für Weissenbach, die den Salzburger Aufführungen 1815/16 zugrunde lag, in die Bibliotheca Mozartiana der Stiftung Mozarteum Salzburg? Deren Vorgängerinstitution, der Dommusikverein und Mozarteum, hatte nach seiner Gründung 1841 mit dem Museum einen Vertrag über die Durchführung der Museums-Konzerte geschlossen.⁵⁷ Als diese Zu-

51 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 17.

52 D-BNba, Slg. Hans Conrad Bodmer, HCB Bk 7/19.

53 *Ludwig van Beethoven. Kantaten* (wie Anm. 9).

54 A-Sm, Rara Hs Bee 136.

55 Autographes Titelblatt der Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, Wien: Haslinger 1837; Beethoven Haus Bonn in der Sammlung Hans Conrad Bodmer, HCB BMh 10/50. Digitalisat: https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=wm175&_seite=1-1 (16. 9. 2016). Über die bewegte Geschichte dieses Titelblatts soll bei anderer Gelegenheit ausführlicher berichtet werden.

56 Titelseite, D-BNba, Slg. Hans Conrad Bodmer, HCB Bk 7/19. Digitalisat: https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=wm319&_seite=1-1 (16. 9. 2016).

57 Karl Wagner, *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Helbling 1993, S. 20 und 80f.

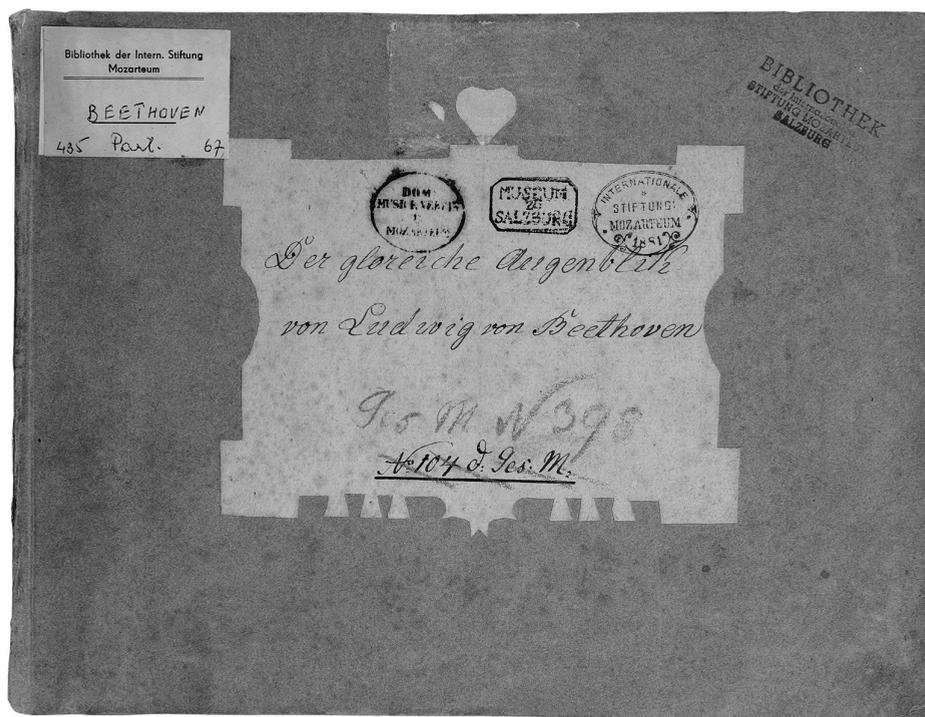


Abb. 1: Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, überprüfte Partitur-Ab-schrift, Einbandtitel von Ignaz Thanner; A-Sm, RaraHs Bee 136; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

sammenarbeit 1860 endete, verkaufte das Museum (ab 1849 unter dem Namen „Geselligkeits-Verein“) seine Musikalien. Einen Teil davon erwarb der Dommusikverein und Mozarteum im Jahr 1861. Diese Ankäufe sind durch die jeweiligen Einträge im Repertorium über die musikalische Bibliothek nachgewiesen.⁵⁸ Unter Nr. 398 der „Gesang-Musicalien“ wurde der Eingang der Beethoven-Kantate vermerkt: „L. v. Beethoven | *Der glorreiche Augenblick* Cantate | Solo-, Chor-, Orchester-Stimmen, Partitur | 1861 | v[om] Musaeum erkaufte.“⁵⁹ Der historische Umschlagtitel sowie alle Stimmen weisen einen Besitzer-Stempel „MUSEUM | ZU | SALZBURG“ auf.

Von Beethoven wurden an großen Orchesterwerken auch die 1., 3. und 8. Sinfonie sowie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* Op. 91 angekauft. Insgesamt handelt es sich um einen Erwerb von rund 200 Werken, meist Auf-führungsmaterial, darunter 125 Vokalwerke, knapp 70 Konzert- und fünf

58 *Repertorium über die musikalische Bibliothek des Dom=Musik=Vereines u. Mozarteum's zu Salz-burg*; A-Sd, ohne Signatur.

59 *Ebenda*, S. 327.

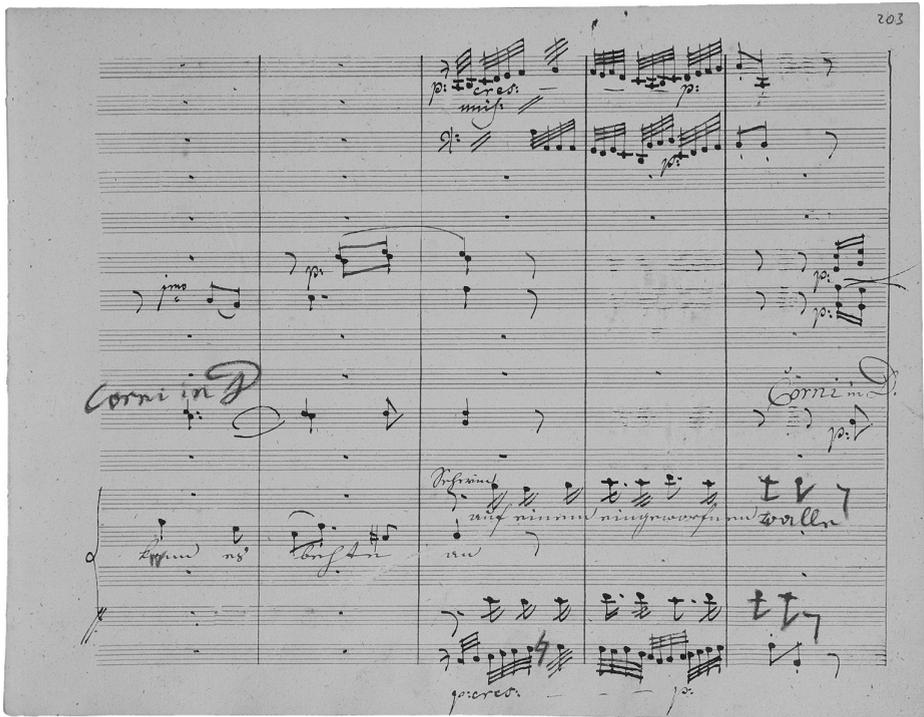


Abb. 2: Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, überprüfte Partitur-Abschrift, S. 204; A-Sm, RaraHs Bee 136; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

Klavier-Musikalien, wozu die Stimmen zu Paërs Oouvertüre *Les Mines de Pologne* und Salieris *Patriotischer Chor* zählen.

Die Salzburger Partitur-Abschrift versah Beethoven nicht nur mit einem autographen Titelblatt, sondern sah sie auch noch einmal kritisch durch, dabei nahm er an einigen Stellen eigenhändige Korrekturen vor, so im Quartett Nr. 5, Takte 134 und 138.⁶⁰ Vor allem in Takt 138 waren Korrekturen nötig geworden, da Beethoven an dieser Stelle in seinem Autograph eine Änderung in den Gesangsstimmen vorgenommen hatte, danach aber wohl zunächst vergaß, diese auch in der überprüften Abschrift (D-BNba) einzutragen, nach der die Kopie für Weißenbach hergestellt worden ist.⁶¹ In der Bonner Abschrift stand in Takt 138 in der Sopran-Partie der Seherin irrtümlich eine Pause. Beethoven

60 Die Salzburger Partitur-Abschrift ist zwar im neuesten Werkverzeichnis (wie Anm. 15), S. 901 nachgewiesen, wurde aber keiner Autopsie unterzogen, sodass bis jetzt unbekannt geblieben ist, dass neben der Bonner eine weitere durch Beethoven überprüfte Abschrift der Kongress-Kantate existiert.

61 Zu der Stelle siehe den Kritischen Bericht in der Gesamtausgabe, Abteilung 10, Bd. 1 (wie Anm. 9), S. 350.

ergänzte dort mit Röteln und (später?) Tinte die Noten fis^2-e^2 und das fehlende Textwort „walle“. In der Salzburger Abschrift waren diese beiden Takte zunächst ebenfalls leer geblieben, auch hier trug Beethoven das Fehlende in Röteln und Tinte nach.

Im selben Takt trug Beethoven in der Salzburger Abschrift zudem für den Vokal-Bass die Noten d^1-cis^1 nach, korrigierte in Takt 134 den Gesangstext „[er-]kann“ in „[er-]kenn“ und ergänzte – wie auch in der Bonner Abschrift – die Instrumentenbezeichnung „Corni in D“. Außerdem fügte er im Instrumentalbas in Takt 136 vor der siebten Note ein Auflösungszeichen als Warnungsakzident ein.

Das Aufführungsmaterial wurde in Salzburg hergestellt. Nahezu die gesamten Stimmen stammen von einem Hauptschreiber, der in jener Zeit auch für die Salzburger Kirchenmusik tätig war, namentlich aber bislang noch nicht identifiziert werden konnte.⁶² Er wird im Schreiberkatalog des Musikarchivs der Erzdiözese Salzburg als Schreiber 24 geführt.⁶³

Es handelt sich um einen sowohl für das Dom-Musikarchiv als auch für St. Peter nachgewiesenen Kopisten unter anderem eines mit 1813 datierten Kirchenliedes von Andreas Brunnmayr. Ein weiterer anonymer Kopist, der Salzburger Schreiber 150, bislang für Abschriften von Josef Ayblinger und Ignaz Assmayer in St. Peter nachgewiesen, ist für das Herstellen weiterer Vokalstimmen (Chor der Frauen) des Final-Chores Nr. 6 verantwortlich.

Namentlich identifiziert werden konnte der Musikverleger Benedikt Hacker (1769–1829), er schrieb je eine Sopran- und Altstimme (Chor der Frauen) des Final-Chores (Nr. 6).

Das erhaltene Stimmenmaterial gibt eine Vorstellung von der Größe des Orchesters und des Chores. Maximal vier erste und vier zweite Violinen, zwei Bratschen, zwei Celli und zwei Kontrabässe bildeten eine relative kleine Streicherbesetzung gegenüber der üppigen Bläserbesetzung mit zusätzlicher Piccoloflöte und drei Posaunen. Für den Chor sind pro Stimmlage jeweils drei Stimmen vorhanden, er umfasste also mindestens zwölf Sänger, wenn nicht zu zweit aus einer Stimme gesungen wurde.

62 Ich danke meiner Kollegin Dr. Eva Neumayr herzlichst für die Identifizierung der Schreiber.

63 Die Nummerierung der Schreiber basiert auf dem von Manfred Hermann Schmid begonnenen und seither an den Musikarchiven des Stifts St. Peter (Petrus Eder OSB) und des Archivs der Erzdiözese Salzburg (Ernst Hintermaier, Lars E. Laubhold, Eva Neumayr) fortgeführten Schreiberkatalog.

Violino Primo.

Al. i. Coro.

Allò ma non Troppo.

ff. f. fmo.

ff. f. f.

4. voci soli. f. f. f. f.

2. voci. pp. voci. f. f. f.

ff. f. f. p. f.

f. f. f. f.

cresc. f. p.

pizzic.

Abb. 4: Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, Violino principale, S. 1, Salzburger Schreiber 24 (Hauptschreiber); A-Sm, RaraHs Bee 136; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

Don Don Ludwig *Coro Finale*

Soprano 2^{da}

Ad Al. $\frac{2}{4}$ $\frac{8}{8}$

Es haltet für you ein
 Wenn Don Ludwig, ein glänzender Don Don Ludwig
 zu sein auf allen ein
 Erinnert die - ge - gen den die Mitten
 ein Mitten zu la - - - ge
 Es haltet für - you ein Wenn
 ein Ludwig, ein Ge - - - - -
 = - - - - - *Es* ein glän - zen - - -
 Don Don Ludwig zu sein ns

No. 104 Geo. M.

BIBLIOTHEK
 der
 STIFTUNG MOZARTEUM
 SALZBURG

Abb. 5: Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, Sopran 2, Nr. 6, Chor der Frauen, Salzburger Schreiber 150; A-Sm, RaraHs Bee 136; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

Für die Stimmen. Alt. *Glorreiche Sinale.*
Recitativo. *Ed* *cantate* für die vier
 Stimmen der Stimmen, von glänzenden
 Für die Stimmen zu pflegen. *And*
 alle die Stimmen der Familien
 Varyen der Mutter der Mutter zu
 la - fen.
 cantate für die vier Stimmen der
 Stimmen, der Stimmen.
 von glänzenden Für die Stimmen zu
 pflegen, und cantate für die vier

BIBLIOTHEK
 der
 STIFTUNG MOZARTEUM
 SALZBURG

Archiv des M.

Abb. 6: Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, Alt, Nr. 6, Chor der Frauen, Handschrift von Benedikt Hacker; A-Sm, Rara Hs Bee 136; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

Einzeichnungen und Datierungsvermerke in den Stimmen belegen, dass dieses Aufführungsmaterial später erneut Verwendung fand. In einer Altstimme findet sich eine Bleistifteintragung von Friedrich Paumgarten.⁶⁴ Dem hier zu lesenden Datum 11. Dezember 1850 konnte ich kein entsprechendes Konzert zuordnen. Eine Aufführung könnte aber mit der im November 1850 durch die Kaiserinwitwe Karoline Auguste erfolgten Übernahme des Protektorats des 1834 von Maria Vinzenz Süß (1802–1868) gegründeten Salzburger Museums in Zusammenhang stehen.

Weitere Einträge im Stimmenmaterial beziehen sich auf eine Aufführung in einem Festkonzert anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaares, das am 20. April 1879 in der Aula der Universität stattgefunden hat. So vermerkte Johann Jahn (ca. 1823–1883), Hornist und Mozarteumslehrer, in der ersten Hornstimme: „25jährigen Hochzeitsfeier | J: Majestäten am 20/4 79. Aula | J. Jahn“. Für dieses Konzert stand im Gegensatz zu 1815/16 ein viel größeres Orchester- und Chorensemble zur Verfügung, neben dem Mozarteum wirkten auch die Salzburger Liedertafel und die Gesangskräfte der k.k. Lehranstalten mit. Dies machte das Anfertigen weiterer Stimmen notwendig, die sich ebenfalls in der Stiftung Mozarteum befinden.⁶⁵ Aufgrund des erhaltenen Stimmenmaterials bestand der Chor 1879 aus mindestens 100 Sängerinnen und Sängern. Die Streicher wurden um insgesamt zwölf Stimmen erweitert: jeweils drei Geigen-Stimmen sowie jeweils zwei Stimmen für Viola, Cello und Kontrabass.⁶⁶ Der Streicherapparat war also nun mehr als doppelt so groß besetzt. Es wurden aber nur zusätzliche Stimmen für den Finalchor hergestellt; dass auch tatsächlich nur der Schlusschor aufgeführt worden ist, bestätigt ein Zeitungsbericht im *Salzburger Volksblatt* vom 22. April 1879: „Einen würdigen und festlichen Schluß machte L. van Beethovens Schluß-Chor aus der Cantate: ‚Der glorreiche Augenblick‘ für Chor und Orchester, der auch zur gelungenen und beifälligen Aufführung gelangte.“⁶⁷ Der Text wurde dem Anlass angepasst und teilweise auch im alten Stimmenmaterial mit Bleistift geändert. Besang der Schlusschor die 1814 in Wien versammel-

64 Coro Nr. 1, Altstimme, Nr. 3, S. 2; A-Sm, Rara Hs Bee 136.

65 A-Sm, OM 2007: Vl 1 (3x), Vl 2 (3x, auf Nr. 1 mit Blei: „Schifferer“), Va (2x), Vc (2x), Kb (2x, auf Nr. 1 mit Blei: „Jos: V:“, auf Nr. 2 mit Blei: „Laschek 20/4 879 Salzburg“), S Chor der Kinder (13x), A Chor der Kinder (11x), S 1 Chor der Frauen (13x), S 2 Chor der Frauen (11x), A Chor der Frauen (10x), T (20x), B (20x).

66 Diese zusätzlichen Stimmen wurden im *Repertorium* vermerkt: „Dupletten Gesang= | u Orchesterst. | 1879“. *Repertorium* (wie Anm. 58), S. 327.

67 „Silberne Hochzeit des Kaiserpaares. Die Feier in Stadt und Land Salzburg. Fest-Concert des Mozarteum“, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 48 vom 22. April 1879, S. 2. Digitalisat: ANNO – AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb> (16. 9. 2016).

ten gekrönten Fürsten, huldigte man 1879 dem amtierenden Herrscherpaar anlässlich ihrer Silberhochzeit.

Ludwig van Beethoven, *Der glorreiche Augenblick* Op. 136, Final-Chor (Nr. 6), Strophe 1

<p>1814</p> <p>Es treten hervor die Schaaren der Frauen, den glänzenden Chor der Fürsten zu schauen. Auf alle die Kronen den heiligen Segen der Mütter zu legen.</p>	<p>1879</p> <p>Es treten hervor die Schaaren der Frauen, den silbernen Bund der Herrscher zu schauen. Auf ihre zwey Kronen den heiligen Segen der Mütter zu legen.</p>
--	--

Der Schlusschor der Kantate Op. 136 wurde 1879 als „erste Aufführung in Salzburg“⁶⁸ angekündigt. Die Hintergründe für das Vorhandensein der Partitur und des alten Aufführungsmaterials im Archiv des Dommusikverein und Mozarteums waren also schon damals vergessen und sind bis heute auch der Beethoven-Forschung unbekannt geblieben. Dabei handelt es sich bei den beiden Salzburger Aufführungen der Kongress-Kantate *Der glorreiche Augenblick* 1815 und 1816 um die beiden einzigen Aufführungen außerhalb Wiens zu Beethovens Lebzeiten und sie bilden auch für die Salzburger Musikgeschichte bedeutende Marksteine.

68 „Salzburger Nachrichten. Mozarteum“, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 44 vom 12. April 1879, S. 2. Digitalisat: ANNO – AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb> (16. 9. 2016).

„Kultiviertheit“ versus „gesellschaftliche Artigkeit“ und „barbarische Roheit“. Bemerkungen zur Entstehung bürgerlicher Kultur am Beispiel des Salzburger Theaters und des Museums

Dass Gras auf den Plätzen Salzburgs wuchs, beobachteten nicht nur die Romantiker, sondern aufgeklärte Reiseschriftsteller bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert.¹ Salzburg sei „mehr still als lebhaft“², „Langeweile“ sei „auf allen Gesichtern“, auf den „ausgestorbenen Promenaden“ würden nur wenige Menschen herumschleichen³ und die Kleidung zeichne sich durch „einen gewissen altdeutschen Zuschnitt“ aus.⁴ Die Stadt war durch ein soziales Gefüge geprägt, dessen „Klüfte [...] häufiger und merklicher, als in irgend einer andern deutschen Hauptstadt“ waren.⁵

Die Salzburger Residenz war im 18. Jahrhundert nicht gerade die glänzendste und die Stadt Salzburg nicht gerade die bedeutendste des Reiches. Der Hof war dennoch ein Ort der „repraesentationi majestatis“, die Nähe zum Fürsten zeugte von gesellschaftlicher Bedeutung.⁶ Das Hofleben folgte genauem Reglement; Protokoll und Etikette regelten den Alltag und strukturierten die

-
- 1 Ich folge hier weitgehend den Gedankengängen eines Aufsatzes, den ich vor zwanzig Jahren veröffentlicht habe: Thomas Weidenholzer, *Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820*, in: *Bürgertum zwischen Tradition und Modernität*, hg. v. Robert Hoffmann, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1997 (*Bürgertum in der Habsburgermonarchie* 6), S. 53–82.
 - 2 *Reise von Venedig über Triest, Krain, Kärnten, Steuermark, und Salzburg samt historisch, statistische Bemerkungen, über die Regierung, und Einwohner dieser Länder*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1793, S. 191; [Joachim Christoph Friedrich Schulz], *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau, durch Südpreußen, über Breslau, Dresden, Karlsbad, Bayreuth, Nürnberg, Regensburg, München, Salzburg, Linz, Wien und Klagenfurt nach Botzen in Tyrol*, III. Teil, fünftes Heft, Berlin: Vieweg 1795, S. 86 und 93.
 - 3 Joseph August Schultes, *Reise auf den Glockner an Kärnthens, Salzburgs und Tyrols Gränze und durch Salzburg und Berchtesgaden*, 4. Bd., Wien: Mörschner und Jasper [nach 1804], S. 250.
 - 4 Schulz, *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau* (wie Anm. 2), S. 97.
 - 5 Ebenda, S. 86 und 93.
 - 6 Gerhard Ammerer, *Präzedenz und Kommunikation an einem geistlichen Hof – Beobachtungen am Beispiel Salzburgs in der Frühen Neuzeit*, in: *Präzedenz, Netzwerke und Transfers*.

In den Techniken des Antichambrierens, dem Warten im Vorzimmer der Macht, mischten sich die Sphären des Politischen und Gesellschaftlichen.

So wie die Welt, in der jede/r durch Geburt ihren/seinen Platz hatte, allmählich unter aufgeklärten Blicken aus den Fugen geriet, verlor das ausziselierte System an Repräsentation sein Sinngefüge, das Höfische verlor seinen Zauber.⁸

Vom zahlenmäßig kleinen Kreis des weltlichen Hochadels, dessen Mitglieder die „natürlichen Gesellschafter“⁹ des Fürsten waren und die höchsten Staatsämter bekleideten, gingen durchaus kulturelle und intellektuelle Impulse aus. Über die Kuenburgische Bibliothek im Langenhof beispielsweise hieß es, bei ihrer Anlage sei „kein Index librorum prohibitorum zu Rathe“ gezogen worden.¹⁰ In ihren Regalen fanden sich die Schlüsselwerke aufgeklärter Literatur von Wieland über Brockes bis Lessing, die Enzyklopädisten, dazu Werke über die Staatskunst, die Ökonomie und die Naturwissenschaften, selbst Klassiker atheistischer Literatur.¹¹ Der „hiesige hohe Adel“ zeichne sich durch „Herablassung, Weltkenntniß und Sitten“ aus, vermerkte denn auch Johann Kaspar Riesbeck.¹²

Kommunikationsstrukturen von Herrscherhöfen und Adelsresidenzen in der Frühen Neuzeit, hg. v. dems. u.a., Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2016, S. 188–207: 201f.

- 7 Ebenda, S. 193; Gerhard Ammerer / Alfred Stefan Weiß, *Bürgertum und Hofadel in der Stadt Salzburg*, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hg. v. Gerhard Ammerer / Elisabeth Lobenwein / Martin Scheutz, Innsbruck / Wien: Studien-Verlag 2015 (*Querschnitte* 28), S. 195–221: 213; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 2: *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr 1983, S. 27.
- 8 Dazu siehe Gerhard Ammerer, *Die Entzauberung der höfischen Welt in Salzburg? Repräsentation und Zeremoniell unter Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772–1803/12) am Beispiel des Regierungsantritts*, in: *Herrschaft in Zeiten des Umbruchs. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo (1732–1812) im mitteleuropäischen Kontext*, hg. v. Elisabeth Lobenwein u.a., Salzburg: Pustet 2016 (*Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 14), S. 326–352.
- 9 Schulz, *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau* (wie Anm. 2), S. 86.
- 10 Kaspar Riesbeck, *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland*, Bd. 1, 2. verb. Aufl., Zürich: 1784, S. 156.
- 11 Thomas Weidenholzer, *Bibliotheken. Über Sakrales, Arkanes, Aufgeklärtes und das Lesen*, in: *Rathaus – Kirche – Wirt. Öffentliche Räume in der Stadt Salzburg*, hg. v. Gerhard Ammerer / Thomas Weidenholzer, Salzburg: Stadtarchiv und Statistik Salzburg 2009 (*Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* Bd. 26), S. 193–210: 200.
- 12 Riesbeck, *Briefe eines reisenden Franzosen* (wie Anm. 10), S. 157.

Der „zweite Adel“ verharrte dagegen in einem zunehmend antiquiert empfundenen ‚aristokratischen‘ Gehabe, die zivilisierte Etikette entleerte sich zunehmend zur inhaltlosen Phrase. „Du findest hier gegen 100 gnädige Herren, die von 3 bis 400 Gulden auf Gnade des Hofes leben, und die du nicht gröber beleidigen kannst, als wenn du zu ihnen: Mein Herr, oder zu ihren Weibern: Madame sagst“, und mit kaum verhohlenem Sarkasmus fährt Riesbeck fort, man müsse sich hier in Salzburg angewöhnen, immer „über das dritte Wort, Euer Gnaden, zu sagen, um nicht für einen Menschen ohne Lebensart gehalten zu werden“.¹³

„Wir sind zivilisiert bis zum Überlästigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit“ kritisierte Immanuel Kant. „Aber uns schon moralisiert zu halten, daran fehlt uns noch sehr viel. Denn die Idee der Moralität gehört noch zur Kultur; der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sittenähnliche in der Ehrliebe und der äußeren Anständigkeit hinausläuft“¹⁴, mache bloß die Zivilisierung aus. Das ist die Polemik eines bürgerlichen Intellektuellen gegen eine Welt, deren Leistung in der ostentativen Zurschaustellung von Müßiggang und demonstrativer Vernichtung von Reichtum beruhte. Artigkeit, Benehmen und ‚Zivilisiertheit‘ blieben dennoch angestrebtes Vorbild¹⁵, eingefordert wurden aber Moralität und Gebildetheit, gelebt werden sollte schließlich Distinktion.

Das Theater als „moralische Anstalt“

Unter Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo erweiterte sich der Kreis, der zum Fürsten Zutritt hatte, gleichzeitig verlagerte sich der kulturelle Schwerpunkt allmählich vom Hof zur Stadt, die kulturelle Praxis vom Zeremoniell zur Geselligkeit in guter Gesellschaft.¹⁶ Von Erzbischof Hieronymus gingen primäre Impulse zur Bildung einer ständeübergreifenden Kultur aus, ohne selbst die repräsentativen Verpflichtungen des Hoflebens in Frage zu stellen. Es entstanden neue Örtlichkeiten geselligen und kultu-

¹³ Ebenda, S. 156.

¹⁴ Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹¹1990 (*Werkausgabe*, Bd. 11), S. 31–50: 44.

¹⁵ Ammerer, *Die Entzauberung der höfischen Welt in Salzburg?* (wie Anm. 8), S. 343f. Ammerer beobachtet für Salzburg ein längeres Festhalten an den Formen höfischer Repräsentation.

¹⁶ Thomas Hochradner, *Ich wünschte dich aus Tausenden zum Musengott zu haben! Musik als Spiegel des kulturellen Selbstverständnisses am Salzburger Hof*, in: *Herrschaft in Zeiten des Umbruchs* (wie Anm. 8), S. 303–325: 319f.

rellen Austausches: ein stehendes Theater¹⁷, das öffentlich und allen zugänglich war sowie die als Tanz- und Konzertsaal adaptierten Räumlichkeiten des Rathauses.¹⁸

Der Fürst, also Erzbischof Hieronymus, ließ das im 17. Jahrhundert unter Paris Lodron errichtete Hof-Ballhaus, das bis dahin adeligem Vergnügen wie dem Spiel von „Jeu de Paume“, Pallone oder Federball gedient hatte¹⁹, zu einem ständig bespielbaren, öffentlichen Theater umbauen. Ebenfalls auf erzbischöflichen Befehl mussten auf dem Rathaus Räume für Bälle und Konzerte adaptiert werden. Für die Kosten dieser kulturellen Horizonterweiterung musste die Stadt aufkommen.²⁰ Als finanzielle Entschädigung durfte der Magistrat den Gewinn jener Bälle und Konzerte lukrieren, die nun ebenfalls auf Anordnung des Landesfürsten stattzufinden hatten. Ein ähnliches, allerdings noch weitergehendes, Kosten-Nutzen-Modell geselligen Kulturschaffens schlug das *Theaterwochenblatt für Salzburg* vor: Ein gutes Theater brauche eine gesicherte Finanzierung. Eine Stadt „thut am besten, wenn sie gemeinschaftlich mit dem Landesherren, dem Adel, den Dikasterien, dem Handelsmann, dem Bürger auf einmal ein Kapital zusammenschießt, welches jährlich so viel Interessen abwirft, als zu Unterhaltung einer Bühne erforderlich ist“. Darüber hinaus solle sich die unternehmende Gesellschaft um die „Ballgerechtigkeit“ bemühen. Bei entsprechender Geschicklichkeit des „Direkteurs“ könne das Unternehmen nach einer gewissen Zeit Gewinn abwerfen.²¹ Diesen radikalen Weg der vollständigen Kapitalisierung des Theaters gingen die Salzburger Reformen nicht, der Gedanke aber, jenseits ständischer Grenzen eine kulturelle Einrichtung zu schaffen, war derselbe.

17 Marion Linhardt, *Sozialgeschichte des Theaters*, in: *Sozialgeschichte Wiens 1740–2010*, hg. v. Andreas Weigl, Peter Eigner und Ernst Gerhard Eder, Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2015 (*Geschichte der Stadt Wien* 8), S. 781–845: 783.

18 Salzburger Landesarchiv (SLA), Hofratsprotokoll, 31. 3. 1775, fol. 469f.; 8. 5. 1775, fol. 668; 7. 8. 1775, fol. 1147f.; 11. 8. 1775, fol. 1165f.; Archiv der Stadt Salzburg (AStS), Pezoltakten 191; AStS, Protokolle des Stadtrates 1775, S. 73f.; Rudolf von Freisauff, *Zur hundertjährigen Jubelfeier des k.k. Theaters zu Salzburg. Eine historische Skizze*, Salzburg: im Selbstverlag 1875, S. 16–18; Arthur Kutscher, *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*, Düsseldorf: Klein 1939, S. 122f.; Thomas Hochradner, *Unter Krummstab, Löwe und Adler: Wahrnehmungsperspektiven einer musikgeschichtlichen Etappe*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* 2), S. 9–26: 16–19.

19 Günther G. Bauer, *Das f. e. Salzburger Hofballhaus*, in: *Ball- und Kugelspiele*, München / Salzburg: Katzbichler 1996 (*Homo Ludens* VI), S. 107–148.

20 Weidenholzer, *Bürgerliche Geselligkeit* (wie Anm. 1), S. 56f.

21 *Theaterwochenblatt für Salzburg* vom 31. Jänner 1776, S. 251 und 255.

Das neue Theater sollte als „moralische Anstalt“ – wie überall in Deutschland, in Salzburg allerdings deutlich zeitverzögert – als ein Gegenkonzept zur höfischen Kultur fungieren und einen Beitrag zur Überwindung ständischer Schranken („Klüfte“) liefern. Das Theater stand im Prinzip allen offen. Es bringe uns „in Gemeinschaft mit allen Ständen“, hieß es 1776 aufgeklärt hoffnungsfroh.²² Hier „werden die Herzen aller Einwohner, der Reichen und der Armen, des Hohen und Niedern, des Gelehrten und Ungelehrten, des Fühlbaren und Rohen zu einerley Endzweck in einem Augenblick vorbereitet, beschäftigt, gerührt, erweicht, mildthätig gemacht, gewarnt, gelehrt, gebessert“.²³ Aber auch das Theater differenzierte sich; während Galerie und Logen von der Noblesse besetzt war, sah man „das Parterre [...] stets mit Dienstmägden cum suis und Bürgerleuten [gemeint sind die Handwerker-Bürger] angefüllt.“²⁴

1775 eröffnete die Schauspieler-Truppe Carl Wahrs das neue Theater mit *Die Gunst der Fürsten*, einem der populärsten Stücke seiner Zeit, zu sehen auf allen bedeutenden Bühnen, von Hamburg über Weimar bis Wien, aus dem Englischen aus vier Vorlagen kompiliert und übersetzt von Christian Heinrich Schmidt. Am zweiten Abend gab man Lessings *Minna von Barnhelm*, jene Komödie, die männliche Ehrbegriffe radikal zur Disposition stellte. Es folgten Schauspiele von Johann Rautenstrauch, Pierre Augustin Beaumarchais, Merciers vielgespieltes *Schubkarren des Essighändlers*, Goethes *Clavigo*, Shakespeares *Hamlet* in der Bearbeitung von Christian F. Weiße und andere.²⁵ Das regelmäßig erscheinende *Theaterwochenblatt* bot dem öffentlichen Theater-Räsonnement eine Plattform, auf der die Stücke und die Leistungen der Schauspielerinnen und Schauspieler besprochen und durchaus auch gegensätzlich beurteilt wurden. In ihm stellte man deutsche Bühnen vor, besprach deren Repertoire und philosophierte über den ‚Nutzen des Theaters‘: dieses verfeinere die Sitten, bringe „demjenigen, welcher nie aus seiner Vaterstadt gekommen ist, eine Kenntnis der Menschen und der Welt bey“. Der Zuschauer gehe „dem Gedanken des Autors immer nach“ und werde „im Denken so geübt, daß er mit der Zeit, ohne Hilfe eines Autors, denken“ lerne.²⁶

22 *Theaterwochenblatt für Salzburg* vom 21. Februar 1776, S. 323.

23 *Vom Nutzen des Theaters*, in: *Theaterwochenblatt für Salzburg* vom 21. Februar 1776, S. 120.

24 [Friedrich Franz Joseph Graf Spaur], *Reise durch Oberdeutschland. In Briefen an einen vertrauten Freund*, Faksimile-Ausgabe der Ausgabe von 1805, Bd. 2: *Nachrichten über das Erzstift Salzburg nach der Säkularisation 1*, Salzburg: Druckhaus Nonntal 1985, S. 155.

25 Vgl. Karl Otto Wagner, *Das Salzburger Hoftheater 1775–1805*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 50 (1910), S. 285–328; Ernst Hintermaier, *Das fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg*, in: *Österreichische Musik-Zeitschrift* 30 (1975), S. 351–363; Ulrike Springer, *Die Verfassungs- und Organisationsstruktur des Salzburger Hoftheaters unter der Regierung von Erzbischof von Colloredo und Kurfürst Ferdinand III. (1775–1805)*, Diss. Universität Berlin 1980.

26 *Theaterwochenblatt für Salzburg* vom 21. Februar 1776, S. 323f.

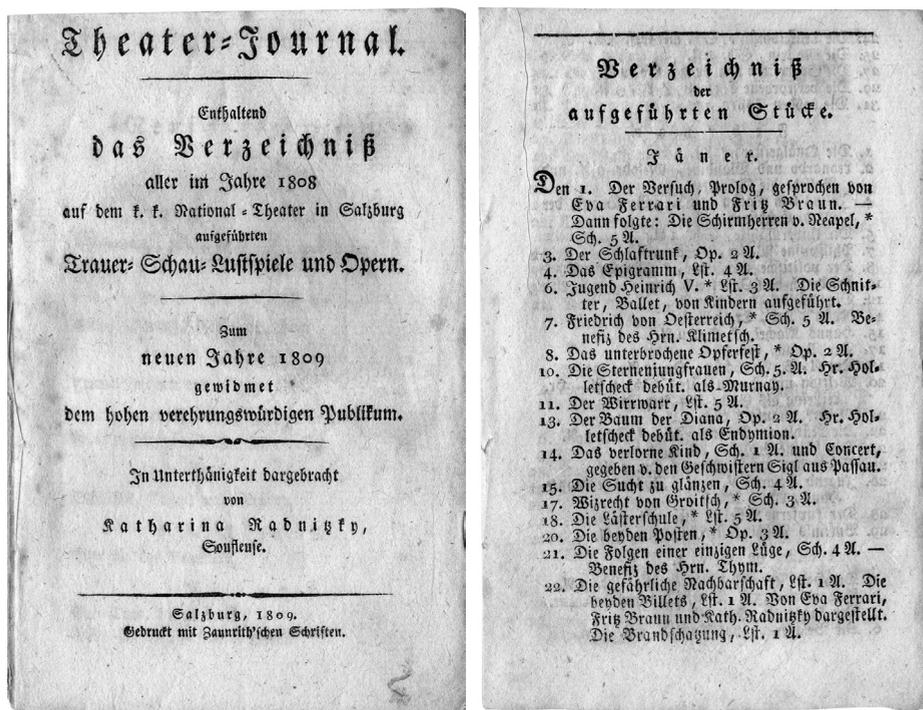


Abb. 1: Titelblatt und S. [7] mit dem Beginn des Verzeichnisses der aufgeführten Stücke aus dem *Theater=Journal* für 1809; © Universitätsbibliothek Salzburg

Das Rathaus zwischen Öffnung und Exklusion

Die Räumlichkeiten des Rathauses zogen ebenfalls einen breiteren Kreis an, waren aber im Vergleich zum Theater exklusiver. Zu den auch auf erzbischöflichen Befehl abgehaltenen Redouten und Casinos hatten nicht alle Zutritt.²⁷ Die geselligen und musikalischen Veranstaltungen brachten Hofstaat, Hofbeamte und gehobene Bürgerliche einander näher. „Abends war Ball auf den Rathaus Saal bey welchem über Tausend Menschen erschienen sind. Bey mir speißte Graf Aicholt mit noch 7 Gästen“, notierte der Abt von St. Peter.²⁸

27 Dazu Gerhard Walterskirchen, *Theater, Redouten, Liebhaber-Konzert, Haus- und Salonmusik an der Wende zum 19. Jahrhundert*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Pustet 2005, S. 371–382.

28 *Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, hg. v. der Historischen Sektion der Bayerischen Benediktinerakademie, bearbeitet und kommentiert von Adolf Hahn, Rudolph und Hannelore Angermüller), St. Ottilien: EOS-Verlag (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Ergänzungsband 46), Eintrag vom 12. Februar 1797, S. 1274.

Die Casini waren keine Konzerte im heutigen Sinn, das gesellige Kartenspiel war die Hauptsache, die Musik diente als Unterhaltung im Hintergrund.²⁹ Die volle Aufmerksamkeit und die Konzentration auf ein Konzert setzten sich erst allmählich durch. Kunst war Gebrauchskunst, sie hatte zu unterhalten und für Abwechslung zu sorgen. So wurden etwa bei der Aufführung von Christoph Willibald Glucks *Orfeo und Euridice* 1786 nur zwei Spielpartien gestattet.³⁰ 1787 berichtete Leopold Mozart seiner Tochter, bei einem Konzert des Violinisten Anton Breymann hätten die „Herrn und Frauenzimmer vom 2ten Adl [...] ein solches spielgeschwätz“ gemacht, dass der „Erzb: 2 mahl zurück sehen und St: St: St: machen musste“.³¹

Moralischer Anspruch und die Gunst des Publikums

Die Reform des Theaters, besser dessen Reformversuch, richtete sich sowohl gegen die bloße Zivilisiertheit als auch gegen den „barbarischen Geschmack“ (Kant). Dabei konstituierte sich die Öffentlichkeit des Theaters im Spannungsfeld zwischen moralischem Anspruch und der Gunst des Publikums. Die Ansprüche an und die Hoffnungen auf das Theater waren weit gesteckt. Nur zu bald sah man sich jedoch gezwungen, zu fragen: „Warum gefallen dem meisten Theil der Zuschauer Stücke, die das Aug und Ohr unterhalten, mehr, als diejenigen, die blos vor das Herz und den Verstand sind.“³² Einem anonymen Leserbriefschreiber, der dem Zeitungsherausgeber und Theaterleiter Lorenz Hübner vorwarf, auch Stücke nur um des Zwerchfellerschütterns aufgeführt zu haben, antwortete dieser, ein Theater sei nur zu führen, wenn es auch besucht werde.³³ Von der Ansbach-Bayreuthischen Hofschauspielergesellschaft, die 1784 in Salzburg gastierte, erhoffte man sich, von „nidrigen Possen und

29 Martin Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*, Frankfurt a. M. / Wien: Lang 1995 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: *Musikwissenschaft* 151), S. 138–154.

30 Vgl. den Brief Leopold Mozarts an seine Tochter vom 31. 3. 1786, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert und durch ein Register erschlossen von Joseph Heinz Eibl, 7 Bände, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962–1975, Bd. 3, Kassel u.a.: Bärenreiter 1987, Nr. 947, S. 526, Z. 42–50.

31 Brief Leopold Mozarts an seine Tochter vom 13. März 1787; ebenda, Bd. 4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, Nr. 1040, S. 35, Z. 20–23.

32 *Theaterwochenblatt für Salzburg* vom 10. Jänner 1776, S. 179.

33 *Salzburger Intelligenzblatt* vom 9. Dezember 1797, S. 781; die Auswahl der Stücke durch Lorenz Hübner wurde auch vom Landesfürsten kritisiert, der gar mit der Schließung des Theaters drohte. Vgl. dazu Freisauff, *Zur hundertjährigen Jubelfeier* (wie Anm. 18), S. 44f.

Schnurpfeifereien“ verschont zu werden.³⁴ Aber auch diese Gesellschaft präferierte Sing- und Lustspiele.³⁵

Die Welt der Kultur, die versuchte, sich über die zivilisierte Etikette zu erheben, war indes ständig bedroht durch die Begehrlichkeit des fleischlich Rothen. Die Grenzen zwischen Theater, Zirkus und religiösem Mysterienspiel waren fließend. Schauspieler, Schausteller, Gaukler, Tierbändiger, aber auch Mechaniker und Guckkastenträger produzierten sich auf Jahrmärkten, in Gaststuben und in provisorisch errichteten Bretterbuden.³⁶ Hans Wurst lockte mit seiner körperlichen Unmittelbarkeit und seiner obszön rabiaten Derbheit das Publikum; Ritterspiele, Spukgeschichten, Feen- und Zauberpossen füllten das Theater: theatralischer Ausdruck des „großen Haufens“, unaufgeklärt, sittenlos und ohne Kultur.³⁷ Im Theater traf die Welt des Spektakels, des unmittelbaren Genusses, auf die Ansprüche aufgeklärter Theaterreformer, „Sin- nen-Geschmack“ auf „Reflexions-Geschmack“ (Kant).³⁸

Franz Michael Vierthaler, Philosoph, Pädagoge, Bibliothekar und Zensor, meinte resignierend, das Theater als Sittenschule sei nur ein schöner Traum gewesen. Das deutsche Theater habe keine Grundsätze, es würden „bald moralische, bald unmoralische, bald republikanische, bald monarchische, bald vaterländische, bald indianische Stücke“ aufgeführt werden. Die „ökonomische Spekulation“ bestimme Auswahl der Stücke. Alles „Verwerfliche“ sah Vierthaler in Schikaneder verkörpert. Dieser sei „der Vater der Possen und Farcen“, es sei ihm „ohnmöglich, ein Stück ohne Zotten zu liefern“. Überall zeige sich „triviale Erfindung, ungebildeter Tonn, und schlecht verhüllte Sinnlichkeit“.³⁹

34 *Salzburger Intelligenzblatt* vom 27. September 1784, S. 15; Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung* (wie Anm. 29), S. 114.

35 Freisauff, *Zur hundertjährigen Jubelfeier* (wie Anm. 18), S. 39.

36 Vgl. Wilhelm Hermann, *Städte und Wandertheater im 18. Jahrhundert*, in: *Stadt und Theater*, hg. v. Bernhard Kirchgässner und Hans-Peter Becht, Stuttgart: Thorbecke 1999 (*Stadt in der Geschichte* 25), S. 119–128.

37 Siegrid Schmidt, *Hanswurst und Schikaneder. ‚Lustige Person‘ im Salzburger Theater?*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hg. v. Peter Csobádi u.a., Bd. 2, Anif: Müller-Speiser 1994 (*Wort und Musik* 23), S. 483–492; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn / Wien: Schöningh 2003.

38 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹¹1990 (*Werkausgabe*, Bd. 10), S. 127f. Vgl. auch Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁵1992, S. 761–767.

39 Franz Michael Vierthaler an den Hofrat, 22. November 1797, zit. nach Freisauff, *Zur hundertjährigen Jubelfeier* (wie Anm. 18), S. 66–72.

Den moralisierenden Theaterreformern waren aber nicht nur die Hanswurstiaden ein Dorn im Auge, sondern auch alle theatralischen Ausdrucksformen barocker Frömmigkeit.⁴⁰ 1779 hatte Hieronymus alle Passionsspiele verboten, die er als „Gemenge von Religion und Possenspiel“ qualifizierte. „Possenreißer“ mit ihren ausgelassenen Gaukeleien würden die Ernsthaftigkeit des Leidens Christi ins Lächerliche ziehen.⁴¹ 1796/97 folgte eine weitere Welle von theatralischen Verboten.⁴²

Auch die purifizierenden Reformen von Liturgie und Kirchenlied sind als Versuche zu verstehen, das Theatralische zurückzudrängen.⁴³

Machen wir einen Blick in das Repertoire der Saison 1801/02:⁴⁴ Spitzenreiter in der Gunst des Publikums war das romantische Volksmärchen *Das Donauweibchen* (Text: Carl Friedrich Hensler, Musik: Ferdinand Kauer)⁴⁵, mit beinahe 2500 Zuschauern ein absoluter Quotenhit. Auf Platz zwei der Salzburger Hitliste landete *Donauweibchen 2. Teil* (1732 Zuschauer), gefolgt von *Die Teufelsmühle, ein Seitenstück zum Donauweibchen* (Musik: Wenzel Müller)⁴⁶ (1104 Zuschauer) und das *Waldweibchen. Eine Fortsetzung des Donauweibchens*⁴⁷ (726 Zuschauer). Angesichts des durchschlagenden Erfolges – immerhin besuchte etwa ein Fünftel der Bevölkerung den ersten Teil des *Donauweibchens* – sei die nicht nur rhetorisch gemeinte Frage erlaubt: Lag das Theater damit nicht näher an den Bedürfnissen und Wünschen der Zeitgenossen? Und bot es nicht Verständigung über Alltag und Notlagen? Ging seine Tendenz nicht gegen den unmoralischen Starken und für den moralischen Schwachen? Das

40 Dazu Thomas Hochradner, *Musik als Spiegel* (wie Anm. 16), S. 312–317.

41 AStS, Generaliensammlung, Verbot der Passionsspiele vom 12. März 1779.

42 AStS, Generaliensammlung, 6. Dezember 1797; aufschlussreich die dem Verbot vorangegangenen Untersuchungen und Stellungnahmen: SLA, Geheime Hofkanzlei LV 6; SLA, Hofratsakten 54½; Friedrich Johann Fischer, *Puppenspiel in Salzburg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 104 (1964), S. 235–270: 270.

43 Thomas Weidenholzer, *Wie ist Aufklärung in einem unaufgeklärten Land möglich? Anmerkungen zu Mozarts Opern, zur Salzburger Gesellschaft, Physik, Liturgie und Pädagogik im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *Mozart interdisziplinär. Beiträge aus den Salzburger Ringvorlesungen zum Mozart-Jahr 2006*, hg. v. Gerhard Ammerer und Joachim Brüggge, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2007 (*Wort und Musik* 64), S. 75–96: 80f.

44 SLA, Kreisamt 293, „Des Herrn Vinzenz Heubergers hochfürstliches Hof-Theater-Gesellschaft in Salzburg“, Total-Ausweis 1801/02.

45 Carl Friedrich Hensler, *Das Donauweibchen. 1.Theil. Ein romantischkomisches Volksmärchen mit Gesang in drei Aufzügen. Musik von Ferdinand Kauer*, Wien: Schmidt 1798.

46 Carl Friedrich Hensler, *Die Teufelsmühle am Wienerberg. Ein österreichisches Volksmärchen mit Gesang in 4 Aufzügen. Musik von Wenzel Müller*, Wien: Schmidt 1799.

47 Carl Friedrich Hensler, *Das Waldweibchen. Romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drei Aufzügen. Musik von Ferdinand Kauer*, Wien: Schmidt 1800.

Publikum sah offensichtlich seine Auffassungen über Moral und Sittlichkeit im dramatischen Geschehen bestätigt. Das Trivialdrama ist nicht nur bloße Unterhaltungskunst, sondern auch eine spezifische Form der Bearbeitung von sozialen Ängsten. Der Zug zu einfachen Lösungen mit den probaten Mitteln theatralischer Magie ist allerdings unübersehbar. Das mit einem ledigen Kind sitzende gelassene Donauweibchen verschafft sich ihr Recht mit der ihr eigenen Zauberkraft, verzeiht aber schließlich ihrem ehemaligen Liebhaber. Das Moralische bedurfte nach wie vor übernatürlicher Hilfe, Reminiszenz an den barocken Deus ex machina, letztlich ein zwiespältiges Ergebnis.

Auch wenn sich das Theater dem „schlechten Geschmack der unteren Volksklassen“⁴⁸ anpasste – wie sich Hofkammerrat Leopold Graf Künigl alterierte – und das „vermöglige Publikum“ zunehmend ausblieb⁴⁹, war es gerade das Trivialdrama mit seiner immensen Anziehungskraft für breite Schichten der Bevölkerung, das die Entstehung einer ständeübergreifenden Öffentlichkeit begünstigte.⁵⁰

Das Theater – ein Ort spezifischer Öffentlichkeit

Das Theater war aber auch ein Ort spezifischer Öffentlichkeit, an dem die Fiktionalität des Theatralischen überschritten werden konnte. In einer bemerkenswerten Aktion nutzte die Schauspielerinnen Elise Bürger diese Möglichkeit.⁵¹ Elise Bürger, geschiedene Witwe nach Gottlieb August Bürger, ging nach ihrem Abschied als Aktrice in Wanderbühnen mit musikalisch-deklamatorischen Darbietungen, bei denen auch Lichteffekte zum Einsatz kamen, auf Tournee.⁵² Im November 1807 gastierte Bürger auch in Salzburg, gab einen Soloabend und spielte die *Emilia Galotti*. Als sie, einer Einladung folgend, „von Herren und Damen begleitet“ einen Casino-Ball im Salzburger Rathaus besuchen wollte, wurde ihr die Teilnahme verwehrt, da „für Schauspieler und Schauspielerinnen der Zutritt statutengemäß nicht gestattet sey“. Für die erlittene „spießbürgerliche, kastenähnliche Observanz“ suchte Bürger tags darauf die größere Öffentlichkeit des Theaters, um ihrer Desavouierung

48 SLA, Regierung LIX/15, Gutachten von Leopold Graf von Künigl, 6. Februar 1813.

49 SLA, Kreisamt 294, Kreisamt an Landesregierung, 15. Mai o. J., wohl 1818.

50 Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit 1780–1805. Produktion und Rezeption*, Bonn: Bouvier 1982 (*Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit* 5), S. 226f.

51 Ich folge hier weitgehend der Darstellung von Oskar Pausch, *Ein deklamatorisches Gastspiel Elise Bürgers in Salzburg, 1807*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 154/155 (2014/15), S. 389–393.

52 Traudel Weber-Reich, *Elise Bürger, geborene Hahn (1769–1833)*, in: *Des Kennenlernens werth. Berühmte Frauen Göttingens*, hg. v. ders., Göttingen: Wallstein 2002, S. 87–102.

als Schauspielerin und der Verletzung ihrer weiblichen Integrität Genugtuung zu verschaffen.⁵³ Schockiert musste der Salzburger Polizeidirektor Franz von Carnieri das Theater „mit Publikum aus allen Gassen“ gefüllt sehen und zur Kenntnis nehmen, dass es die „Sottise“ (Affront) der Bürger „nicht nur geduldig und ruhig, sondern mit beinahe alle Schranken des Wohlstandes übertreffenden Enthusiasmus beklatschte“. Der Konflikt entlang der Linien verletzter Ehre barg in der Öffentlichkeit des Theaters das Potenzial der Eskalation. Der Polizeidirektor informierte umgehend den Regierungspräsidenten, riet aber dringend davon ab, von der Schauspielerin öffentliche Abbitte zu fordern. Dies würde sie nur in die Lage versetzen, in „vollen [sic] Triumph“ von hier abzuziehen.⁵⁴

Das Museum – ein Ort „interesselosen Wohlgefallens“

„Das Edle sucht nur friedliche Gefilde“ hieß es zur Eröffnung des Museums am 28. Jänner 1811, dem Namenstag der bayerischen Königin. 300 Personen, wohl alle bessergestellt und aus einflussreicheren Familien, versammelten sich im Domkapitularhaus in der Kaigasse. „Hiesige Kunst dilettanten“ brachten eine „große Symphonie“ zum Erklingen. Aloys Weißenbachs *Aechte Größe* gab das Motto. Weißenbach war Arzt und Professor an der Medizinischen Fakultät, nunmehr Emeritus. „O blicke weg von diesem Zeitbilde“, dichtete er, „Willst du das Große suchen deutscher Mann! | Es grinsen dich aus dem Medusenschilder | Die Schauer von verheerten Welten an. Das Edle sucht nur friedliche Gefilde, | In die es seine Keime streuen kann“.⁵⁵ Der „verheerten“ Welt abgewandt sollte das „Edle“ im Museum fruchtbar werden. Die Sehnsucht nach Frieden, nach einer Sphäre der Abgeschlossenheit und Harmonie war ästhetisches wie gesellschaftliches Programm.⁵⁶ *Die Wanderer* von Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfeld, in Töne gesetzt von Thaddäus Susan, stimmte auf eine ähnliche Thematik ein.⁵⁷

Das Museum war 1810 aus der Vereinigung der Musikalischen Gesellschaft, welcher Kaufmann Franz Schöpfer vorstand, und dem Lese-Institut, das Jo-

53 Zit. nach Pausch, *Deklamatorisches Gastspiel* (wie Anm. 51), S. 389.

54 Der Salzburger Polizeidirektor Franz von Carnieri an den Österreichischen Polizeipräsidenten Joseph Thaddäus Freiherr von Sumerau, 22. November 1807, zit. nach Pausch, *Deklamatorisches Gastspiel* (wie Anm. 51), S. 391f.

55 Aloys Weißenbach, *Aechte Größe*, in: *Salzburger Intelligenzblatt* vom 16. Dezember 1809, Sp. 787.

56 *Salzach-Kreisblatt* vom 2. Februar 1811, Sp. 98f.

57 Joseph Ernst von Koch-Sternfeld, *Rhapsodien aus den Norischen Alpen*, Salzburg: Mayrische Buchhandlung²1813.

soph D'Outrepoint ins Leben gerufen hatte, hervorgegangen.⁵⁸ Bildung und Kunstsinn vereinigten sich. Die Musikalische Gesellschaft gab neben „schöne[n] Stücke[n] aus der Schöpfung, den Jahreszeiten“ auch solche aus Tiedges *Urania*⁵⁹ zum Besten. Lieder aus der *Urania* wurden vielfach vertont, darunter von Ludwig van Beethoven (*An die Hoffnung* Op. 32) und von Franz Schubert (*An die Sonne* D 272). *Urania* ist die Muse der Sternenkunde und steht für Wissen und Wissenschaft, für die ‚Harmonie der Sphären‘, die die Welt zusammenhält. Tiedges *Urania* war so etwas wie ein Bestseller, nach Goethe habe es Zeiten gegeben, „wo nichts gesungen und nichts deklamiert wurde als die ‚Urania‘“. ⁶⁰ In sperrigen Versen verarbeitete Tiedge philosophische Gedankengänge zu singbaren Gedichten für eine nach Bildung und gesellschaftlichem Aufstieg strebende bürgerliche Schicht.

Mit dem Lese- und Geselligkeitsverein entstand ein neuer kultureller Mittelpunkt. „Harmonia“ oder „Casino“ wollte man sich ursprünglich nennen. Die Namenswahl fiel schließlich auf Museum. Das war Programm. Museion hieß die alexandrinische Bibliothek, die das Wissen der Welt vereinigte. Museion nannte man auch Tempel, in denen die Musen verehrt wurden.

1812 übersiedelte das Museum in das Rathaus, in das „ehemalige Rathaus“, wie es in Bayerischer Zeit bisweilen genannt wurde.⁶¹ Ein scheinbar paradoxer Vorgang: Während die bayerische Administration den Magistrat auflöste und durch eine staatliche Verwaltung ersetzte⁶², ermöglichte sie gleichzeitig einer im Entstehen begriffenen neuen, gesellschaftlichen Elite die symbolische Besitzergreifung des altständischen Repräsentationsortes.

Der Rathaussaal, das lange Zimmer und das kleine und große Fürstenzimmer wurden vornehm ausgestattet. Wandleuchter mit Spiegelgläsern, Glasluster, Wandspiegel, fünfzehn „Canapees“, „Scherrtische“, zwölf tournierte Spieltische, „gelblblüscherne, grünwollenzeugene und mit Pers überzogene“ Sessel,

58 Universitätsbibliothek Salzburg, Handschriftensammlung, M III/92: Joseph D'Outrepoint, *Geschichte des Museums bis zur Eröffnung des Protokolls am 21. November 1811; Neue Oberdeutsche Literaturzeitung*, Nr. 53 vom 17. April 1811, S. 615.

59 Christoph August Tiedge, *Urania, über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit*, Halle: Renger 1801, zit. nach *Urania. Ein Gedicht in sechs Bänden*, Wien: Schade 1825.

60 Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Christoph Michel, Frankfurt a. M.: Deutsche Klassiker-Verlag 1999 (*Briefe, Tagebücher und Gespräche* 12; *Bibliothek deutscher Klassiker* 167), S. 93, Gespräch vom 25. Februar 1824.

61 Etwa mehrfach im *Salzach-Kreis-Blatt*.

62 Stefan Miedaner, *Salzburg unter Bayerischer Herrschaft. Die Kreishauptstadt und der Salzkreis von 1810 bis 1816*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 125 (1985), S. 9–306: 106–109.

selbstverständlich ein „Billiard“ und anderes gehörten zum Inventar. Auch durften „Weis und blaue Girlanden von Leinwand“ nicht fehlen.⁶³ Der zweite Stock mit den kleineren Zimmern war der Lektüre vorbehalten.⁶⁴ In einer „große[n] Küche“ und einer „Kaffe Küche“ sorgte sich „Tracteurice Mad. Augustini“ um leibliches Wohl.⁶⁵

Zur Eröffnung der Rathaus-Räumlichkeiten waren die *Worte der Weihe* von Aloys Weißenbach in der Vertonung von Ignaz Aßmayr zu hören. Die Kantate erinnert an freimaurerische Motive. Ein Maurermeister, sein Obergeselle und ein Chor der Gesellen feiern die Fertigstellung des Baus. „Die reine Schürze gürtet um die Lende“, hieß es da. „Das Richtmaß nehmt, die Kelle in die Hände, | und schwingt sie wieder himmelwärts empor!“; fordert der Meister die Gesellen auf. „Bedenkt: was ihr gebaut, es seye | Bedeutungslos Gemeines nicht! Aus Altem ruft ihr das Neue, | In dunkle Räume Farb’ und Licht! | Die Besten kommen zu der Weihe, | Das Wort zu hören, das der Meister spricht.“⁶⁶ Hilaritas, die Göttin der Heiterkeit, und Concordia, die Göttin der Eintracht, übergeben schließlich den neu gestalteten Festsaal den „Reinen, Redlichen und Frommen“.⁶⁷ Der Hof als politischer, gesellschaftlicher und kultureller Mittelpunkt existierte nicht mehr. Das Rathaus war an seine Stelle getreten.

Im Museum traf sich der „gebildetste Zirkel der Stadt“⁶⁸ zwischen acht Uhr morgens und elf Uhr abends⁶⁹, um vom Alltag Abstand zu gewinnen. Man konnte die aufliegenden Zeitungen und Zeitschriften studieren, Billard oder Karten spielen, sich bilden oder unterhalten.

Kultur, Kunst und Geselligkeit emanzipierten sich nun endgültig von ständischen Beschränkungen. Die Kultur trat als zweite Welt neben die bürgerliche Lebens- und Arbeitswelt. Im Streben nach Besserem und Edlem sollten

63 AStS, Pezoltakten 177, Auszug aus dem „Inventarium der dem Communal-Vermögen der Kreishauptstadt Salzburg gehörenden Mobilien“, datiert 17. Juni 1811.

64 AStS, Pezoltakten 177, „Mieth-Kontrakt zwischen Kommunaladministration und Museum“, datiert 19. Juli 1811.

65 Universitätsbibliothek Salzburg, Handschriftensammlung, M III/92: Johann Anton Susan, *Geschichte des Museums in Salzburg von seiner Entstehung im Jahre 1811 an*, o. S. Das „Augustini“ war ein Kaffeehaus in der Judengasse.

66 Aloys Weißenbach, *Die Worte der Weihe. Abgesungen bey der feyerlichen Eröffnung des neu decorirten Museum-Saales zu Salzburg*. In *Musik gesetzt von Ignatz Aßmayer*, Salzburg: ohne Verlagsangabe [1812], S. 4.

67 Ebenda, S. 5.

68 Friedrich Spaur, *Spaziergänge in der Umgebung der Stadt*. Neue mit vielen lithographischen Ansichten vermehrte Original Auflage, Salzburg 1834, Reprint Salzburg: Druckhaus Nonntal 1985, S. 100.

69 SLA, HS 623, Statuten des Museums vom 20. Dezember 1810.

sich alle, das heißt die neue Elite, enger aneinanderschließen und „dem finsternen Geist selbstsüchtigen Zurückziehens, kleinstädtischer Partheisucht oder betäubender Rohheit“ widerstreben.⁷⁰ In den Räumlichkeiten des Museums könne man die Welt draußen lassen und „im traulichen Gespräch mit Gleichgesinnten und auf gleiche Stufe Erhobenen [...] sich wieder finden“, meinte der Priester und Dichter Johann Anton Susan. Der „Geist hat es ebenfalls mit dem Bürger gemein, daß er unter anhaltender Anstrengung ermüdet, und sich um seine Restauration umsieht, die, nicht ins Gemeine herabsinkend, vielmehr durch eine angemessene Wahlverwandschaft ihn neu anregt, erfrischt, erheitert“.⁷¹

Der Bereich der Geselligkeit war heterosexuell, insoweit die Frauen gebraucht wurden, von der Sphäre der gehobenen Konversation waren sie jedoch ausgeschlossen. Ordentliche Mitglieder konnten nur Männer werden. Frauen mussten durch ein ordentliches Mitglied der Museums-Gesellschaft eingeführt werden oder sie waren durch die Mitgliedschaft ihres „männlichen Familienoberhaupts“ zugelassen.⁷²

Die Statuten formulierten „literarische Ausbildung durch Lektüre, Konversation und geselliges Vergnügen“ als Vereinszweck.⁷³ Das Museum sollte dabei weder „eine trockene Studierstube oder ein bloßer Neuigkeitskram, noch ein bloßer Tanzsaal“, sondern der „Mittelpunkt aller edlern geselligen Vergnügungen im auserwählten Kreise und genußvoller Manchfaltigkeit“ sein.⁷⁴

Einmal pro Woche gab es „größere Konversation, nach Umständen mit Concert und Tanz“.⁷⁵ Die Museums-Bälle und regelmäßige musikalische Veranstaltungen befriedigten das gesellige und das ästhetische Bedürfnis. Mitglieder dilettierten als Musiker in Konzerten und deklamierten eigene Dichtungen.⁷⁶ In den Bibliotheksräumen konnten „Künstler und Technologen, als Mahler, Bildhauer und Fabricanten“ ausstellen.⁷⁷ Nur in der „Gesamtheit der Kunstgegenstände“ vollende sich „wahre Bildung“.⁷⁸

70 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 31. Dezember 1812.

71 Susan, *Geschichte des Museums* (wie Anm. 65), o. S.

72 Statuten 1810 (wie Anm. 69).

73 SLA, HS 623, Statuten des Museums vom 20. Dezember 1810.

74 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 31. Dezember 1812.

75 Statuten 1810 (wie Anm. 69).

76 Elke Michel-Blagrove, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg. Quellen, Repertoire, Musiziergelegenheiten 1804–1842. Studien zum Musizieren in Bürgertum und Adelskreisen*, Diss. Universität Mozarteum Salzburg, Salzburg 2014.

77 Statuten 1810 (wie Anm. 69).

78 Susan, *Geschichte des Museums* (wie Anm. 65), o. S.

Die Lektüre von Zeitungen und Zeitschriften war ein wichtiger Bestandteil des Vereinslebens. Graf Spaur vermachte dem Museum gegen eine ansehnliche Summe 1250 Bücher und Musikinstrumente. Zum Fundus der Bibliothek gehörten etwa die *Jenaer Literaturzeitung*, die *Göttinger gelehrte Anzeigen*, die *Heidelberger Annalen*, Landkarten und Lexika. 1812 wurden der *Nürnberger Korrespondent*, der *Münchener Polizei-Anzeiger*, der *Erzähler von St. Gallen*, *Waatlers theologische Annalen*, *Geist der Zeit*, die *Augsburger Zeitung* und *Der Freimütige* als zu teuer abbestellt. Dafür abonnierte man die *Wiener Militär-Zeitschrift* und das *Journal für Luxus und Moden* neu⁷⁹, ab 1819 auch das *Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung*.⁸⁰ 1820 wagten die Herren der Gesellschaft „aus Respekt vor den Damen“ nicht die *Wiener Modezeitung* abzubestellen.⁸¹ 1821 erreichten die geistlichen Mitglieder Abonnements theologischer Zeitschriften.⁸²

Konversationsblätter berichteten das Neueste aus der Seitenblicke-Gesellschaft und der Welt der Mode, informierten über Kleidung und Schmuck, Design und Architektur. Auch wenn die Lektüre dieser Blätter bisweilen den realen Konsum ersetzte, sie ermöglichten einen virtuellen Zugang vor allem dann, wenn man so wie in Salzburg von der großen Welt abgeschnitten war, und machten Lust auf die Warenwelt.⁸³ Voraussetzung dieser Teilhabe war „Geschmack“, die Fähigkeit zum Spiel mit den feinen Nuancen.⁸⁴

Die ausgewählte und exklusive Sphäre war die eine Seite, Distinktion die andere. Schon der jährliche Mitgliedsbeitrag in der Höhe von 18 Gulden zog eine Grenze. Man brauchte eine Befürwortung, um als neues Mitglied aufgenommen zu werden. 1813 beklagte sich aber Johann Anton Susan, mehrere Mitglieder hätten Personen beiderlei Geschlechts eingeführt, „die entweder nicht Museumsfähig, oder zweifelhaften Rufes, oder schmutzig gekleidet gewesen seien“.⁸⁵ 1819 zeigte sich der Vorstand über „Unannehmlichkeiten“ entrüstet, die durch den Besuch der Bälle und Casini durch „Unberechtigte“ entstanden

79 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 31. Dezember 1812.

80 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 26. Dezember 1818.

81 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 24. November 1820.

82 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 9. Dezember 1821.

83 Julia A. Schmidt-Funke, *Kommerz, Kultur und die ‚gebildeten Stände‘. Konsum um 1800*, in: *Goethezeitportal* [Onlinefassung], www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/Schmidt-Funke_Konsum.pdf (13. 4. 2017).

84 Daniel L. Purdy, *Modejournale und die Entstehung des bürgerlichen Konsums im 18. Jahrhundert*, in: *Der lange Weg in den Überfluss. Anfänge und Entwicklung der Konsumgesellschaft seit der Vormoderne*, hg. v. Michael Prinz, Paderborn / Wien: Schöningh 2003 (*Forschungen zur Regionalgeschichte* 43), S. 219–230.

85 Susan, *Geschichte des Museums* (wie Anm. 65), o. S.

seien. Künftig durften nun Fremde und einheimische Nicht-Mitglieder nur mehr mit vom Vorstand gezeichneten Eintrittsscheinen zugelassen werden.⁸⁶ Ein eigenes „Fremdenbuch“ sorgte für Übersicht und Kontrolle.⁸⁷

Diese neue Elite spiegelte sich deutlich in der sozialen Struktur der Gesellschaft. Von den 171 Mitgliedern, die zu Beginn beitraten, gehörten etwa 40 Prozent dem Adelsstand an (Ritter- und Grafenstand). Dieser hohe Adelsanteil erklärt sich durch die große Anzahl von durchwegs adeligen Offizieren. Die zahlenmäßig größte Gruppe stellten die Beamten mit etwa einem Viertel der Mitglieder. Angeführt wurden sie von den Spitzen der Verwaltung, die meist hochadeliger Herkunft waren. Zahlenmäßig überwogen die bürgerlichen Beamten. Etwa ein Zehntel der Mitglieder stellten Geistliche, Mediziner, Advokaten und Professoren. Handwerker-Bürger – auch Wirte und Brauer – waren nicht vertreten. 1819 waren sechs Angehörige des Grafenstandes Museumsmitglieder. Die beiden mit Abstand größten Gruppen waren Beamte und Vertreter intellektueller Berufe. Dazu kamen die Spitzen der Kaufmannschaft, sowie der Baumeister Ferdinand Laschensky und der Brauer Seraphin Kobler.⁸⁸ Letzterer war übrigens einer der Rädelsführer, die 1796 den Abtransport von Geld und Pretiosen durch Erzbischof Hieronymus verhinderten.⁸⁹

Resümee

In der höfischen Welt waren die Wahrnehmung öffentlicher Aufgaben und private Geselligkeit ineinander übergegangen. Die gehobene bürgerliche Welt trennte dagegen die Sphären der Arbeit und der Geselligkeit. Der „Geist“ habe es mit dem „Bürger gemein, daß er bey anhaltender Anstrengung ermüdet, und sich um eine Restauration umsieht, die nicht in das Gemeine herabsinkend, vielmehr durch eine angemessene Wahlverwandtschaft immer neu anregt, erfrischt, erheitert“, vermerkte der dichtende Priester Johann Anton Susan.⁹⁰

86 SLA, HS 623, Protokoll der Generalversammlung vom 26. Dezember 1818.

87 *Königlich Baiarisches Salzach Kreis-Blatt* vom 6. Februar 1811, Sp. 107.

88 Salzburg Museum, *Realia M 6*, „Verzeichniß der ordentlichen Mitglieder des Museums in Salzburg für den 2ten Semester 1819“.

89 Elisabeth Lobenwein, *Die Ohnmacht der Mächtigen – Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo und die „Fassaffäre“ (August 1796)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 154/155 (2014/15), S. 365–388: 387; zu Seraphin Kobler: Thomas Weidenholzer, *Das „Höllbräu“*. *Zur Geschichte eines Salzburger Braugasthofes von 1700 bis in die Gegenwart*, in: *Das „Höllbräu“ zu Salzburg. Geschichte eines Braugasthofes*, hg. v. Erich Marx, Salzburg: Informationszentrum 1992 (*Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* 4), S. 61–132: 86–91.

90 Susan, *Geschichte des Museums* (wie Anm. 65), o. S.

Diese gehobene Sphäre etablierte sich jenseits ständischer Hierarchie und rückte individuell zu erwerbendes intellektuelles Vermögen, künstlerisches Verständnis und „Geschmack“ in den Mittelpunkt. Damit antizipierte sich außerhalb einer ständisch zerklüfteten Gesellschaft, die durch die Napoleonischen Kriege und durch die Verfassungs- und Verwaltungsreformen Bayerns erheblich unter Druck geraten war, eine Welt, die auf Mündigkeit und Selbstverantwortlichkeit zielte.⁹¹ An diesem Kosmos kann nur teilhaben, wer „Geschmack“ hat, über ausreichend „kulturelles Kapital“ verfügt.⁹² „Geschmack“ beweist nach Immanuel Kant nur derjenige, der zu ästhetischen Urteilen über das Schöne in der Lage ist.⁹³ „Das Geschmacksurteil ist [...] kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“⁹⁴ Allein der „Geschmack am Schönen“ sei „uninteressiertes und freies Wohlgefallen“, denn kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft zwingt den Beifall ab.⁹⁵ Der „reine Geschmack“ schließt die Hingabe zur unmittelbaren Empfindung (einem Interesse), dem „Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes“⁹⁶ aus. Er verschließt sich dem „Leichten“, „Gefälligen“, „Infantilen“ und „Primitiven“, das die Raffinesse des Kenners beleidigt. Jenen „Geschmack“ nennt Kant „jederzeit noch barbarisch, wo die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalles macht“.⁹⁷ Der Kampf gegen das Rohe gründet in der Antithese von Kultur und körperlicher Lust, in der Opposition von kultiviertem Bürgertum und Volk, „diesem phantasmagorischen Ort der rohen ungebildeten Natur“.⁹⁸

Das Museum war eine Welt des „reinen uninteressierten Wohlgefallens“, des „reinen Geschmacksurteils“. Das Museum war nach innen egalitär und im Unterschied zum Theater nach außen exklusiv und abgeschottet. Weder die von den Bildungsreformern und Volksaufklärern erhoffte Überwindung der ständischen Spaltungen noch die erträumte Welt der in der Bildung Gleichen

91 Thorsten Maentel, *Zwischen weltbürgerlicher Aufklärung und stadtbürgerlicher Emanzipation*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, hg. v. Dieter Hein / Andreas Schulz, München: C.H. Beck 1996, S. 140–154: 140f.

92 Ulrike Döcker, *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert* Frankfurt a. M. / New York: Campus 1994 (*Historische Schriften* 13).

93 Joseph Jurt, *Pierre Bourdieus Konzept der Distinktion*, in: *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 9 (2016) [Onlinefassung], http://lithes.uni-graz.at/lithes/16_14.html (20. 6. 2017).

94 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 38), S. 115.

95 Ebenda, S. 123.

96 Ebenda, S. 125.

97 Ebenda, S. 138.

98 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (wie Anm. 38), S. 765.

entstand, sondern eine „Gesellschaft der feinen Unterschiede in Bildung, Gesittung und Geschmack“.⁹⁹ Das Museum war ein Ort der Distinktion, der sich nicht nur vom Alltag der Arbeit unterschied, sondern soziale und gesellschaftliche Grenzen zog. Das Museum war eine gehobene, ästhetisch aufgeladene, in sich ruhende Sphäre, frei vom naiven Exhibitionismus höfisch geprägter Kultur und deren ostentativem Konsum, aber auch frei von der Naivität bloßer Fleischlichkeit ungebildeter Unterschichten. Das Museum war ein Ort, in dem man „kulturelles Kapital“ gegen aristokratische Standesdünkel und gegen Anmutungen des Ungebildeten akkumulieren konnte.

99 Maentel, *Zwischen weltbürgerlicher Aufklärung* (wie Anm. 91), S. 151.

„Gebt mir gute Texte ...“¹ oder Salzburg, „das kleine Wien“².

Autorinnen und Autoren der Textvorlagen zur Musik aus Salzburg nach dem Zusammenbruch des Fürsterzbistums

Einleitung, Voraussetzungen, Grundlagen

Die Musik- und Kulturgeschichtsforschung hat sich erst in den letzten Jahrzehnten – in Überblicksdarstellungen, mit bibliographischer und archivalischer Verve und in interpretatorischen Detailstudien – mit den weitreichenden und tiefgehenden Folgen des spektakulären staatlichen Zusammenbruchs des Fürsterzbistums in den Jahren 1800/01 beschäftigt. Erhellende bibliographische und kulturgeschichtlich bedeutsame Grundlagenarbeit wurde damit geleistet. Zwar wurden in diversen Darstellungen wiederholt auch vereinzelt Namen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern genannt, deren Texte als Grundlagen für Vokalwerke unterschiedlicher Genres von mit Salzburg nach 1800 verbundenen Komponisten dienten, aber systematisch wurde dieser Spur noch nie nachgegangen. Mein Blick hat dabei keine im engeren Sinne geistlichen Werke im Sinn, auch keine Libretti für Oratorien, Opern, Singspiele oder Operetten, zum Beispiel von Joseph Woelfl (1773–1812), der Textvorlagen unter anderen von Emanuel Schikaneder (1751–1812), Joseph Richter (1749–1813) oder Joachim Perinet (1763–1816) verwendete, oder verschiedene Arten von Gebrauchsgesängen.³

-
- 1 Zitat nach Michael Haydn bei Georg Abdon Pichler, *Vorwort*, in: ders., *Biographien salzburgerischer Tonkünstler*, Salzburg: Oberer'sche Buchdruckerei 1845, S. 21. Dort heißt es: „Wenn er [Michael Haydn] daher selbst sagte: Gebt mir gute Texte, und verschafft mir eine ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinen Bruder [Joseph] waltet, so will ich auch nicht hinter ihm bleiben, so sind dieß keine vorlauten Wort von ihm [...] sondern eine einfache Aeüßerung seines Selbstbewußtseins.“
 - 2 Im *Vorwort* schrieb Pichler (wie Anm. 1): „Salzburg ist schon von mehrern Reisenden ein kleines Rom genannt worden; ist dieses in Bezug auf seine Gebäude einigermaßen richtig, so dürfte es in musikalischer Hinsicht um so mehr ein kleines Wien genannt werden [...]“
 - 3 Eine Auflistung der unterschiedlichen Textsorten kann man z.B. in folgenden Publikationen nachlesen: (1) Alois Josef Hammerle, *Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg. Beiträge zur Geschichte und Statistik dieses Landes nebst biographischen Notizen salzburgerischer Musiker*

Mein Interesse gilt Salzburger Komponisten, die mit ihren Vokalstücken in die unterschiedlichen Kulturräume Salzburgs zwischen 1800 und 1850 hineinsprachen beziehungsweise -klangen, das heißt in die herrschaftlichen (kirchlichen und staatlichen) sowie in die öffentlich-geselligen. Dies geschah mit Hilfe von Fest- und Feier-Kantaten sowie Liedern.

Dabei ist es erstaunlich, welchen Umfang die Recherchen annahmen und auf welche literarischen Texte – auf heute noch bekannte, das heißt im ‚klassischen‘ literarischen Kanon fest verankerte, aber auch solche von heute vergessenen Autorinnen und Autoren – die Komponisten zugriffen. Dabei handelt es sich um etwa 30 Komponisten und circa 110 Textverfasserinnen und Textverfasser. Es gilt also, einen ersten Überblick zu liefern und zugleich an einigen exemplarischen Beispielen den Charakter und die Poetik dieser Kompositionsgrundlagen ansatzweise zu skizzieren.

Die in alle Dimensionen reichenden Erschütterungen des Landes, ein Prozess, der in einer ersten, gewissermaßen ‚heißen‘ Phase unter dem Vorzeichen machtpolitischer Kalküle bis 1816 (Eingliederung in das Staatsgebilde Österreichs) dauerte und in einer zweiten, ‚kalten‘ Phase von 1816 bis zum Jahre 1848 beziehungsweise 1850 währte, als Salzburg endgültig als Kronland Österreichs von Salzburg aus administriert werden konnte, war eine etwa über zwei Generationen hinweg andauernde Odyssee eines seiner bisherigen staatlichen Souveränität beraubten katholischen Landes. Dabei lauteten die Stationen der von feudal-adeligen Machtpolitiken zu verantwortenden Geschichte von Kriegen, Wirrnissen, Unsicherheiten, Demütigungen und Perspektivlosigkeit: Ende 1800 Flucht des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo (1732–1812) nach Wien angesichts der anrückenden napoleonischen Truppen, die Säkularisation des Landes (1801, 1803), die kurzfristige Umwandlung in ein Kurfürstentum, die wiederholten kriegerischen Handlungen und Beset-

und Sänger, Salzburg: Ferdinand Dirr 1874. Hammerle, Salzburger k.k. Studien-Bibliothek, listete für die Jahre von 1800 bis 1874 etwa 260 Dokumente (Publikationen) verschiedenster Art auf, unter anderem Schulgesangs- und Gesangsgebetsbücher, Sammlungen von Kirchengesangstexten und Liedern für die Jugend und für Wehrmänner, patriotische Chorliedtexte, Fastenlieder und Litaneigesänge, Repertoire-Gesänge der Salzburger Liedertafel und für Gesangsquartette sowie eine immense Anzahl (etwa 1200 nicht näher konkretisierte) Programme mit Vokalwerken diverser Veranstalter, z.B. des Dommusikverein und Mozarteums seit 1841, des Cäcilivereins seit 1871. In seine Auflistung integriert Hammerle ab und zu auch einige kleinere literarische Textpassagen. (2) Salzburger Liedertafel, *Gesangsstücke, vorgetragen ... zum Vortheile ihres Chormeisters, Herrn Alois Taux*, Salzburg: Endl & Penker 1859. (3) Werner Lahnsteiner, *Das musikalische Repertoire des k.k. Theaters zu Salzburg 1804–1853*, Magisterarbeit Universität Salzburg 1991. (4) Josef Gassner, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, in: *Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum 1961*, Salzburg: im Selbstverlag 1962, S. 119–365.

zungen des Salzburger Territoriums durch französische Truppen, die wechselnden Zugehörigkeiten zu Österreich beziehungsweise zu Bayern (1806 an Österreich, 1810 an Bayern) und der endgültige Zuschlag des einiger seiner wichtigen territorialen Bestandteile (Berchtesgaden, Rupertiwinkel) beraubten Landes zur Habsburgermonarchie.

Thomas Hochradner hat erst kürzlich die aktuellen Forschungsleistungen zur erwähnten „musikgeschichtlichen Etappe“ Salzburgs zwischen 1800 und der Mitte des 19. Jahrhunderts präzise zusammengefasst⁴ und dabei zugleich auf den seit einigen Jahren feststellbaren, bemerkenswerten Wandel in der Wahrnehmung dieser „Etappe“ hingewiesen – von der stereotypen Punzierung als bloßer „Provinzialität“ des Landes nach 1800 hin zu einer neuen, differenzierteren, weil faktengestützten Lesart dieser Zeitspanne im Zeichen einer damals sich soeben entwickelnden antiabsolutistischen „bürgerlichen Geselligkeit“⁵ und zugleich ästhetischen Bildung. Dabei spielten die Literatur, das Streben nach umfassendem Wissen und die Musik eine zentrale Rolle. Die in der bisherigen Forschung vorherrschende, auf Recherche-Defizite beruhende und zugleich pauschalierende Parallelisierung des prekären politisch-gesellschaftlichen Prozesses seit dem Ende des Fürsterzbistums mit der angeblichen musikgeschichtlichen Dürre seit 1800 werde, so Hochradner, abgelöst von der Wahrnehmung eines erst kürzlich weitgehend bibliographisch erschlossenen bemerkenswerten Musiklebens in der Stadt Salzburg.⁶ Dies steht mit dem 1810 gegründeten Verein Musäum in engem Zusammenhang – das Musäum (auch Musaeum, Museum) als das Ergeb-

4 Thomas Hochradner, *Unter Krummstab, Löwe und Adler. Wahrnehmungsperspektiven einer musikgeschichtlichen Etappe*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* 2), S. 9–28: 10–13.

Hochradner beschreibt in seinem knappen und präzisen Forschungsbericht die einschlägigen Leistungen bis zu Dominik Šedivýs aktuellem Sammelband (2014). Dazu gehören die musik- und kulturhistorischen Arbeiten von Constantin Schneider (1935), Rudolph Angermüller (1981), Karl Wagner (1981), Robert Hoffmann (1981), Thomas Weidenholzer (1997), Gerhard Walterskirchen in: Jürg Stenzl / Ernst Hintermaier / Gerhard Walterskirchen, Hg., 2005) sowie die allgemeinhistorischen Überblicke von Franz Ortner und Peter Putzer (1988) und Hanns Haas (1988).

5 Thomas Weidenholzer, *Bürgerliche Gesellschaft und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820*, in: *Bürger zwischen Tradition und Modernität*, hg. v. Robert Hoffmann, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1997 (*Bürgertum in der Habsburgermonarchie* 6), S. 53–82: 65–71.

6 Pionierarbeit, auch archivalische und bibliographische, hat dabei Elke Michel-Blagrove geleistet. Sie kann sich darin auf Vorarbeiten besonders von Josef Gassner und Werner Lahnsteiner (beide wie Anm. 3) stützen. Vgl. Elke Michel-Blagrove, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg. Quellen, Repertoire, Musiziergelegenheiten 1804–1842. Studien zum Musizieren in Bürgertum und Adelskreisen*, Diss. Universität Mozarteum Salzburg 2014. Die Dissertantin listet fast lückenlos die Programme von 1813 bis 1851 auf.

nis eines Zusammenschlusses einer bereits seit 1784 im Geiste des aufgeklärten Katholizismus bestehenden „Lese-gesellschaft“ mit der erst 1809 gegründeten „Musikalischen Gesellschaft“⁷, die zahlreiche „Konzerte und Musikalisch=Unterhaltungen“ initiierte. Hochradner spricht auch von einer „Schwellenzeit“⁸, die er – wohl zum besseren Verständnis und annäherungsweise – mit dem Tod Michael Haydns 1806 beginnen und mit der Errichtung des Mozart-Denkmales 1842 enden lässt und damit versucht, jene „Etappe“ zwischen ehemals fürsterzbischöflicher Musikkultur und nachfolgenden Mozartkult-Zeiten zu fassen. Thomas Weidenholzer hat schon vor zwanzig Jahren in seinem grundlegenden Aufsatz *Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820*⁹ den Umbruch seit 1800 als ein Konglomerat von Kontinuität und Diskontinuität seit fürsterzbischöflichen Zeiten dargestellt, das heißt als eine neue Phase, in der die Kultur Salzburgs von dem selbstbewusster agierenden städtischen Bürgertum, von den Offizieren, vom niederen Adel, vom Beamtentum, von den Intellektuellen, Handwerkern und Wirtschaftsleuten geprägt wurde.¹⁰ Er führt damit eine erste Untersuchung über das Museum von Franz Martin aus dem Jahre 1935 weiter und vertieft sie. Über das Museum als der zentralen kulturellen Vermittlungsinstanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jenseits des zusammengebrochenen fürsterzbischöflichen Hofes heißt es in Weidenholzers nicht zuletzt soziologisch ausgerichteten Beitrag, der allerdings nur marginal auf die musikalische Vokalkultur zu sprechen kommt:

Die Statuten formulierten ‚literarische Ausbildung durch Lektüre, Konversation, Musik und geselliges Vergnügen‘ als Vereinszweck. [...] Einmal pro Woche gab es ‚größere Conversation, nach Umständen mit Concert und Tanz‘. Die ‚Museums-bälle‘ und regelmäßige musikalische Veranstaltungen befriedigten das gesellige und kulturelle Bestreben der Bürger. Mitglieder des Vereins dilettierten als Musiker und Sänger in Konzerten. Dichtungen von Vereinsmitgliedern wurden vorgetragen. [...] Im Rathaus traf sich eine neue ständeübergreifende ‚bürgerliche‘ Elite.¹¹

1935 hatte, wie bereits erwähnt, der damalige Leiter des Salzburger Landesarchivs Franz Martin erstmals auf die sehr wechselhafte Geschichte der Museums-Gesellschaft, „Salzburgs ältesten Verein“¹², und auf die vom Verein

7 Weidenholzer (wie Anm. 5), S. 66. Siehe auch Hochradner, *Unter Krummstab, Löwe und Adler* (wie Anm. 4), S. 13.

8 Hochradner, *Unter Krummstab, Löwe und Adler* (wie Anm. 4), S. 11.

9 Weidenholzer, *Bürgerliche Gesellschaft und Formen der Öffentlichkeit* (wie Anm. 5), passim.

10 Ebenda, S. 70.

11 Ebenda, S. 67 und 70.

12 Franz Martin, *Die Museums=Gesellschaft. Salzburgs ältester Verein*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 75 (1935), S. 119–132. Martin beleuchtet viele Aspekte des

betriebene, einmal marginale, dann wieder wichtige Rolle der „Konzerte“ und „musikalischen Veranstaltungen“ für das kulturelle Leben Salzburgs aufmerksam gemacht. Obwohl Martin offensichtlich die Programme des Museums einsehen konnte, erwähnt er nur sehr wenige, für die Zeit aber wohl herausragende musikalische Ereignisse. Beethovens Oratorium *Christus am Ölberg* (das dritte Vokalwerk Beethovens, Uraufführung 1803 nach einem Libretto von Franz Xaver Huber¹³), aufgeführt am 21. März 1815 im Rahmen einer sogenannten „Musikalischen Unterhaltung“ des Museums, gehört hier ebenso dazu wie zwei weitere Vokalwerke: Im Museum wurde am 6. November 1816 Friedrich Schillers Balladendichtung *Das Lied von der Glocke* nach der Kantatenmusik von Andreas Jakob Romberg (1767–1821)¹⁴ für vier Solostimmen, Chor und Orchester Op. 25 aus dem Jahre 1808 aufgeführt. Sodann gab man ein damals weit verbreitetes, aber heute völlig vergessenes Chorwerk des deutschen Komponisten Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen (1761–1817) mit dem Titel *Halleluja der Schöpfung* (komponiert 1796, Uraufführung 1799) nach einem Text des deutschsprachigen dänischen Autors Jens Baggesen (1764–1826). Dieses stand am 3. September 1819 – drei Jahre nach der Eingliederung Salzburg in das Habsburgerreich – im Museum auf dem Programm.¹⁵ Den

„geselligen“ und auch sozial engagierten Vereinslebens bis zur endgültigen Auflösung im Jahre 1872: sich wandelndes Selbstverständnis und Namensänderungen, z.B. „Geselligkeitsverein“ 1849, „Handelskasino“ 1854, „Beamtenkasino“ 1860f., ferner gewählte „Vorsteher“ des Vereins mit mehr oder weniger Interesse für musikalische Veranstaltungen jeweils zwischen Anfang November und Ende April (der Vorsteher Weber von Webenau kaufte z.B. ein Piano, Musikalien und stellte einen Chor zusammen; es kam zum Austausch von Musikalien mit dem Musikverein Wien), schwankende Mitgliederentwicklungen und prominente Besucher, z.B. Erzherzog Ferdinand, Fürst Metternich, Erzbischof Augustin Gruber, Mozarts Sohn Franz Xaver Wolfgang, Franz Stelzhamer, sowie Orte des Vereinslebens, z.B. Domherrnhaus am Kai Nr. 101, Rathaus, Faktor Mayr Haus / Getreidegasse 3, Langenhof, erneut Rathaus, Café Simon Lobmayr, erneut Langenhof, Waagplatz 1, Platzl).

- 13 Franz Xaver Huber (1755–1814, Journalist, Satiriker, Librettist). Da Beethovens Oratorium vom Verlag Breitkopf & Härtel erst 1811 gedruckt wurde, und zwar auf der Basis eines neu geschriebenen Textes von Christian Schreiber (1781–1857, Theologe, Lyriker, Philosoph) und die Archivmaterialien nichts über den gesungenen Text mitteilen, bleibt es offen, welche Fassung im Museum gesungen wurde.
- 14 Andreas Jakob Romberg galt um 1800 neben Joseph Haydn, Mozart und Beethoven als einer der anerkanntesten Komponisten seiner Zeit. Er war nicht zuletzt ein Spezialist für die Komposition von Kantaten, Hymnen und Gedichten von Schiller-Texten, unter anderem *Die Kindsmörderin* (1809), *Die Macht des Gesanges* (1810), *Der Triumph der Liebe* (1810), *Ode an die Freude* (1811), *Totenfeier* (1812), *Der Graf von Habsburg* (1815) und *Sehnsucht* (1815).
- 15 Zur zeitgenössischen Sicht auf Kunzens *Halleluja* vgl. anonym, *Recension*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 7 vom 3. Oktober 1804, Sp. 127–132: „[...] können wir von der vorliegenden Poesie behaupten, dass sie – so vortrefflich, so rein und erhaben sie auch ist – doch für Musik zu einfärbig, zu wenig abwechselnd in Empfindungen ist. Es gehört Kunst dazu, diese gehäuften Lob- und Preischöre in interessante Haltung zu bringen.“

Abend beschloss man mit dem Kaiserlied *Gott erhalte Franz, den Kaiser*. Der Hymmentext stammte aus der Feder des einstigen Jesuitenpaters, Freimaurers, Josephiners und Professors für Ästhetik Lorenz Leopold Haschka (1749–1827). Franz Martin macht ferner, wenn auch völlig unsystematisch, auf zwei weitere Lieblingsformate dieses (auch sozial engagierten)¹⁶ und politisch opportunen Geselligkeitsvereins aufmerksam: erstens literarisch-musikalische Fest- und Feierveranstaltungen, unabhängig davon, ob sie kirchlicher oder weltlicher Natur waren. Dafür waren offensichtlich die für den jeweiligen Anlass verfassten Kantaten, Hymnen, Panegyrika und Gelegenheitsgedichte unverzichtbar. Und zweitens handelte es sich um die – ganz in der Nachfolge Michael Haydns – stehenden, meist vierstimmigen Liedgesänge am Ende vieler Museums-Programme. Die Textdichter haben bei Martin fast nie einen Namen – mit Ausnahme der auch literarische Anteile enthaltenden Auflistung des Programmablaufs der Weihe des „Musäums“ anlässlich des Namensfestes „Ihrer Majestät der Königin zu Salzburg“, der bayerischen Königin Friderike Wilhelmine Karoline am 28. Jänner 1811. Da haben sodann der als „genialischer Dichter verehrte“¹⁷, umtriebige Gelegenheitsdichter und Kantatenspezialist, Militärarzt, Vorstand des Vereins und spätere österreichisch-kaiserliche Rat Dr. Aloys W. Weißenbach (1766–1821)¹⁸ (*Aechte Größe*, so heißt sein „Gedicht“, deklamiert von dessen Gattin) ebenso wie der „königliche Finanzrat“ Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfeld (1778–1866), Topograph, Historiker und ebenfalls geübter Herrscher-Lobredner, ihren Platz. Koch-Sternfeld hatte für den genannten Anlass seine Kantate *Die Wanderer* beige-steuert – eine Feier der Identität und Einheit von gottgegebenem Herrschertum, Naturschöpfung und Kunstgenialität. Der Rechts-Praktikant am königlichen Stadtgericht und Mitglied des Museums Thaddä(us) Susan (1779–1838)¹⁹ vertonte den Text mit

16 „An eben diesem Tage wurden viele Arme der Stadt mit Geld zum Holzeinkaufe durch das königliche Polizey-Kommissariat beschenkt, und eine bedeutende Quantität Torf in natura armen Familien unentgeltlich ausgetheilt. Auch in der Wohnung der Armen sollte an diesem Feste Trost und Freude herrschen; auch dort stiegen heiße Wünsche für das Wohl der geliebten Königin zum Himmel empor!“ Siehe *Die Feyer des Namensfestes Ihrer Majestät der Königin zu Salzburg*, in: *Königlich-Baierisches Salzach-Kreis-Blatt*, 10. Stück vom 2. Februar 1811, Sp. 99.

17 *Die Feyer des Namensfestes Ihrer Majestät der Königin zu Salzburg* (wie Anm. 16), Sp. 98.

18 Julius Pagel, *Alois Weißenbach*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 41, Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot 1896, S. 601.

19 Thaddä(us) Susan, seit 1811 Criminaladjunct, zuletzt k.k. Pfleger in Ried in Oberösterreich, Ehrenmitglied des Museums, Kantatenkomponist (z.B. *Das Opfer der Berge* 1811, *Das Wiedersehen* 1815) und Komponist von Kirchengesängen und „vaterländischen“ sowie Chorliedern, Zusammenarbeit mit dem Verleger und Komponisten Benedikt Hacker (1769–1829), Freundschaft mit Carl Maria von Weber und Ehemann von Friederike Susan (1784–1848, Dichterin). Vgl. *Thaddäus Susan*, in: Constant von Wurzbach, *Biographisches*

voller Orchesterbegleitung, Chor und mehreren Solostimmen (Wanderer, zwei Pilgerinnen). Im Jambenrausch und rhetorischem Dekorurn verpflichteter Wortwahl wurde unter anderem Folgendes aus der Feder von Koch-Sternfeld intoniert:

[Der Wanderer singt:] Der Berge dunkler Wall, | Igontas [der Salzach] Silber-Wogen, | Umfahn im weiten Bogen, | Von Flur und Wald umzogen | das anmuthsvolle Thal! – | [...] Es deucht mir heimathliche Bahn: | es eilet meines Herzens Regen, | Des Volkes offner Sinn entgegen; | spricht freundlich und so traut mich an. [...] [Zwei Pilgerinnen und der Wanderer im Terzett:] Was Menschen frommt hienieden, | Sey uns zum Ziel beschieden; | Und Eintracht unser Siegel: | Der Sitte reiner Spiegel | Verdunkle nie: – und Scherz und Sang | Beleben diese Hallen, | Wohin nach Tages Müh' und Drang | Wir zur Erholung wallen. | Der KÖNIG theilt das Glück der Seinen, | Er schützt, wenn Gute sich vereinen: | Und SEIN GEMAHL, das hohe Bild der Frau'n | Wird huldvoll auf dieß FEST der Liebe schau'n. | [Chor:] Drum ruft mit vollem Herzen aus: | Es lebe hoch das KÖNIGSHAUS!²⁰

Um jedoch einen einigermaßen verlässlichen, wenn auch nicht lückenlosen Überblick über jene Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu gewinnen, denen die mit Salzburg verbundenen Komponisten ihr kompositorisches Interesse widmeten, kann man auf einige Publikationen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgreifen. Auf diese Weise sind manche (fast vergessene) Autorinnen- und Autoren-Namen und einige Texte zu erschließen, ein Bereich, der bis heute in der musikgeschichtlichen Forschung zu Salzburg meist als Marginalie behandelt wurde. Dabei handelt es sich um die biographischen und werkgeschichtlichen Darstellungen von Benedikt Pillwein (1821) und Georg Abdon Pichler (1845) sowie die teilweise bibliographischen Dokumentationen von Johann Evangelist Engl (1872) und Alois J. Hammerle (1874). Dazu kommen Gerhard Walterskirchens Überblicksbeitrag *Musik zur Unterhaltung* (2005) sowie der Tagungsband *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts* (2014, Symposion von 2012) und die für unseren Zusammenhang besonders ertragreiche, unpublizierte

Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 40, Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski 1880, S. 347f.; Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgerischer theils verstorbener, theils lebender Künstler*, Salzburg: Mayr 1821, S. 234–236; Pichler, *Biographien salzburgerischer Tonkünstler* (wie Anm. 1), S. 49f.

20 Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfeld, *Die Wanderer. Eine Cantate mit voller Orchester-Begleitung*, Salzburg: Verlag Falter und Sohn 1811. Zu Koch-Sternfeld z.B. Hans Katschthaler, *Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfeld (1778–1866)*. Talleyrand aus Wagrain, in: *In Salzburg geboren. Lebensbilder aus sieben Jahrhunderten*, hg. v. August Stockklauser, Salzburg: Salzburger Nachrichten Verlags GmbH 1972, S. 129–132.

Dissertation von Elke Michel-Blagrave (2014).²¹ Denn Michel-Blagrave bietet insbesondere in ihren „Anhängen 1 und 3“ eine für unsere Fragestellung sehr hilfreiche Auflistung der, wenn auch nicht immer gänzlich zu erschließenden (insgesamt) 38 Programme der „Konzerte“ und „Musikalischen Veranstaltungen“ des Museums zu Salzburg der Jahre 1813 bis 1820 beziehungsweise verschiedener kultureller Ereignisse – auch literarisch-musikalischer – von 1796 bis 1851 (darunter Bälle, Theateraufführungen von Werken Salzburger Komponisten nach den „Handzettel[n] der ‚Bekanntmachung‘ [...] des Vereins ‚Museum‘“ und nach „Angaben aus Textbüchern“).²²

Fest und Feier – die Kantaten-Mode

Bei der Recherche nach Textverfasserinnen und Textverfassern nach 1800 fällt auf, dass es – über die politisch-gesellschaftlichen und kirchenpolitischen Umbrüche hinweg (zum Beispiel 1800, 1803, 1806, 1810, 1816, 1824) – eine musikalisch-literarische Fest-, Feier-, Weihekultur, hauptsächlich eine Kantatenmode gab, die einigen Gelegenheitsdichtern wiederholt Anlässe bot, produktiv zu werden. Zwischen 1803 und 1848 konnten sich demnach Texterinnen und Texter für etwa 40 Veranstaltungen und unterschiedlichste Anlässe, sowohl sakral-kirchlicher als auch säkular-(kultur)politischer Art, betätigen. In der Folge bloß eine kleine Auswahl von einschlägigen Werken für diverse Anlässe – im Anhang findet man eine Gesamtübersicht des recherchierten Materials. Für folgende Veranstaltungen wurde man demnach tätig:

- 1803 für die Eröffnung des kurfürstlichen Hoftheaters mit dem „Musikalischen Vorspiel“ *Das Opfer der Musen* von Albrecht Heinrich Baumgärtner (1743–1809)²³ und der Musik von Adam Joseph Emmert (1765 oder 1768–

21 Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburger theils verstorbener, theils lebender Künstler* (wie Anm. 18); Pichler, *Biographien salzburgischer Tonkünstler* (wie Anm. 1); Johann Evangelist Engl, *Gedenkbuch der Salzburger Liedertafel zum fünfundzwanzigjährigen Stiftungs-Feste am 22. November 1872*, Salzburg: im Selbstverlag der Salzburger Liedertafel 1872; Alois Josef Hammerle, *Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg* (wie Anm. 3); Gerhard Walterskirchen, *Musik zur Unterhaltung. Theater, Redouten, Liebhaber-Konzert, Haus- und Salonmusik an der Wende zum 19. Jahrhundert*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl / Ernst Hintermaier / Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet 2005, S. 371–382; *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* 2); Elke Michel-Blagrave, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 6).

22 Anhang 1, Anhang 3, in: Elke Michel-Blagrave, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 6), S. 315–326 und 330–345.

23 Nach Zeugnis von Dr. Schönwald vom 6. Oktober 1936. Baumgärtner war Herausgeber antiker Autoren, Übersetzer und unter anderem der Verfasser des Buches *Geschichte der*

1812).²⁴ In vier Szenen treten im Vorhof des Musentempels Apollo, Minerva als Schutzgöttin der Dichter, als Hüterin des Wissens und der Kunst, einige Genien und drei Musen auf (Thalia und Melpomene, die Musen der komischen beziehungsweise tragischen Dichtkunst, und Terpsichore, die Muse des Tanzes). Der Göttin Minerva wird geopfert und dem „Parterre“ „unter Trompeten und Pauken“ verkündet: „Mög euch genügen | der Musen Spiel! | Euch zu vergnügen | Ist stets ihr Ziel. | [...] Die Schwestern weihen | Euch Herz, Verstand | O reicht den Treuen | Der Liebe Hand.“ Über dem Geschehen leuchtet die „strahlende Sonne“ – aufklärerisches Selbstverständnis des Theaters.

- 1811 für die „Feyer der Eröffnung des Museums zu Salzburg“ im Jänner desselben Jahres, als Joseph Ernst Ritter von Koch-Sternfelds Kantate *Die Wanderer* mit der Musik von Thaddäus Susan aufgeführt wurde.
- 1811/12 für den „Einzug ihrer königlichen [bayerischen] Hoheit in der Kreishauptstadt Salzburg“ im Juni 1811 sowie – ein Jahr später – zur „Feyer der Ankunft des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Baiern in der Kreis-Haupt-Stadt Salzburg“. Johann Anton Susan (1773–1837) hatte schon im Juni 1811 sein Festgedicht *Der Juvaver Willkomm*, wahrscheinlich ohne Vertonung, zum Besten geben lassen und im August desselben Jahres seine Ode ähnlichen Stils nachgereicht.²⁵ Auch Aloys Weißenbach konnte nicht

Götter und vergötterten Helden Griechenlandes und Latiens. Nebst der Beschreibung des Saturnus, der Rhea, Cybele oder Ops, Erlangen: o. V. 1784/85.

- 24 Adam Joseph Emmert, geb. in Würzburg, wo sein Vater Johann Joseph Rector chori der Universität Würzburg war. Adam Joseph kam 1788 nach Salzburg, war Komponist von Kantaten (z. B. 1799 zur „Feier [der Wiederkehr] des Wahltags des Erzbischofs“, uraufgeführt im Hause des Hofdruckers Franz Xaver Duyle mit 59 Sängern und Instrumentalisten), stieg 1798 zum „geheimen Secretär“ am fürsterzbischöflichen Hof auf, pflegte Bekanntschaft mit Michael Haydn, trat 1805 in kurfürstliche Dienste Salzburgs und erhielt 1806 eine Stelle im Haus- und Hofarchiv in Wien. Er war unter anderem Opernkomponist (*Don Silvio von Rosalva* 1801 nach Martin Wieland, *Der Sturm* 1806) und Komponist von (Kirchen-) Liedern, Harmoniemusik und Deutschen Tänzen. Vgl. Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburger theils verstorbener, theils lebender Künstler* (wie Anm. 19), S. 42–44; *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Band 4, Wien: Verl. d. typograf.-literarisch-artist. Anstalt 1858, S. 35.
- 25 Johann Anton Susan, *Der Juvaver Willkomm. Eine Ode*, Salzburg: Franz Xaver Duyle's Buchdruckerei 1811 [7 Seiten]. In 21 Strophen mit je vier ungerimten hymnischen Versen werden das Kronprinzenpaar Ludwig (1786–1868, Hochzeit mit Therese 1810) und seine Gattin Prinzessin Therese von Sachsen-Hildburghausen (1792–1854) angesichts ihres Erscheinens in der königlichen Kreishauptstadt Salzburg wie ein Götterpaar – er ist 25, sie ist 19 Jahre alt – an die „freundliche Brust Juvavias“ gedrückt und mit vielen Regeln der rhetorischen Kunst bejubelt: Ludwig wird als der „junge Löwe Bojarns's“ konstruiert, als „siegbestäubter Held“, als „milder Genius“, der sich nicht „schämen“ soll, „Christ auch zu seyn“, und Therese als „reines Gebild der hohen, treuen, ehrlichen Lieb“. Ihnen sollen die „hochentzückten Saiten“ geschlagen werden – aber auch Warnung ist angesagt: „O möchte spät der Abend heraufgeh'n, | Wo dieser Stern und Sonne sich, ach! |

umhin, eine eigene Kantate unter dem Titel *Das Opfer der Berge* zum selben Anlass zu verfassen, allerdings „in Musik mit voller Orchester-Begleitung“ von Thaddäus Susan.²⁶ Ohne die Allegorie Juvavia kommt Weißenbach nicht aus. Aber sein Text hat etwas Untergründiges und versteckt Angriffiges gegen das bayerische Königshaus, das ja auch „des Krieges Schwert“ gezückt hatte. Letztlich beugen sich die auftretenden Figuren dem neuen Herrscherhaus und erweisen sich als untertänig. Da treten ein Berggeist, eine Bergfrau, Gnomen sowie Hirtinnen und Hirten auf, die dem Herrscherpaar gegenüber ihre salzburgensischen alpenländischen Qualitäten anpreisen, die es zu bewahren gelte – Weißenbachs Dichtung erweist sich weniger als eine Huldigung Bayerns als ein Loblied auf Salzburg. Sein Produkt könnte auch als Warnung an das bayerische Herrscherhaus ausgelegt werden. In einer Reihe von achtzeiligen Stansen heißt es unter anderem aber schließlich doch: „[Juvavia schwört:] Heut bin ich von der Tantalide Loos | Erstarret [sic, statt entstarret] zu hochfreudigem Entzücken! [...] Du sahst Mich von dem Arm des Krieges erdrückt, | Da liessest Du Dein Herz, und Deinen Löwen | Beschützend über meinem Haupte schweben.“

- 1811 für die Eröffnung des „neu decorirten Museum-Saales“ unter Anwesenheit des Bayerischen Kronprinzen (später König Ludwig I.). Als Solistin trat Elisabeth Neukomm (1789–1816) auf, die Schwester des Komponisten Sigismund Neukomm, und sang Aloys Weißenbachs Kantate *Die Worte der Weihe* nach einer Komposition von Ignaz Assmayr (1790–1862). Baumeister und Gesellen treten auf, sprechen und singen im Jambenrhythmus und Reimgeklingel, loben das Werk und übergeben es – ohne römisch-mytho-

Hinunterzieht, Juvave! Von dir – | Von deinem Horizonte. || Doch trübe itzt das freud'ge Willkommen | Noch nicht mit diesem ächzenden Laut; | Und ruf': Hoch leb' des KÖNIGS HAUS! | Hoch leb' LUDWIG – THERESE!!“ Noch im selben Jahr griff der Weltpriester Johann Anton Susan, Bruder des Komponisten Thaddäus, ein zweites Mal in seine Saiten. Vgl. *Dem Könige. Eine Ode bey Gelegenheit der höchstfreulichen Ankunft Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Baiern in Höchstihrer Kreis-Hauptstadt Salzburg am 24ten August 1811*, Salzburg: Mayer'sche Buchhandlung 1811. Der bayerische König (Maximilian I. Maria Michael Johann Baptist Franz de Paula Joseph Kaspar Ignatius Nepomuk, 1756–1825) und seine zweite Frau Karoline Friederike Wilhelmine (1776–1841), stilisiert als deutsche anmutige Göttin „Nossa“, werden in 12 Strophen eindringlich beschworen, nicht wieder Krieg ausbrechen zu lassen, Juvavia doch zu lieben. Den beiden wird des „Volkes-Liebe“ dargereicht: „Auf dem Throne des Ostens [= Gaisberg!] Juvaviens | Halle, lodert darum unserm Könige | Hoch und helle die Flamm-Pyramide: sie | Deutet sinnvoll und kräftig sich: || Hoch und hell ist Juvaviens Liebe zu | Ihrem Könige, fest wie das Felsenhaupt | Dort, und ewig IHM treu wie sein Blicken nach | West – Bojariens Heimath hin!“

- 26 Aloys Weißenbach, *Das Opfer der Berge. Zur Feyer der höchstfreulichen Ankunft Ihrer königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Baiern in der Kreis-Haupt-Stadt Salzburg. Eine Kantate in Musik mit voller Orchester-Begleitung gesetzt von Th. Susan, k.b. Landgerichts-Aktuar*, München: Falter und Sohn Verlag 1815.

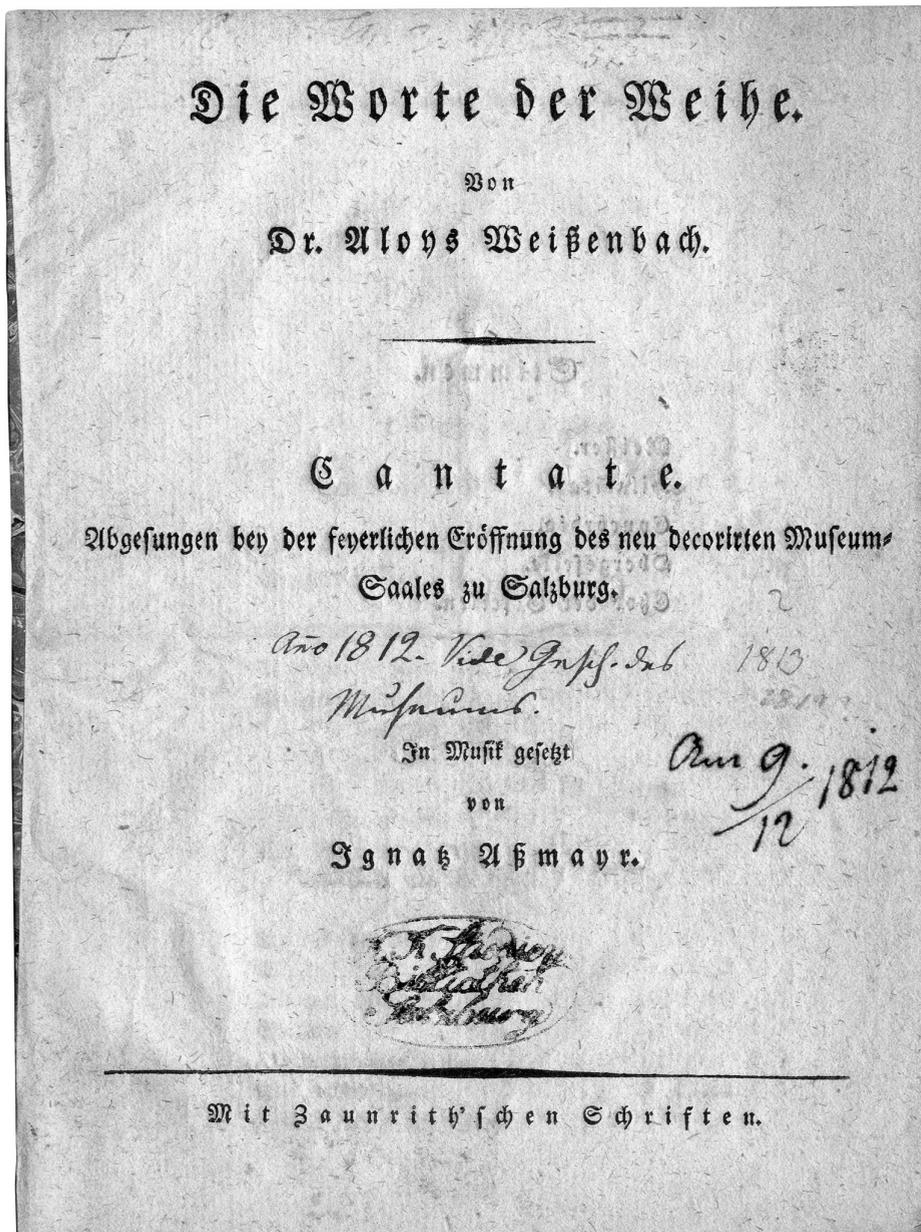


Abb. 1: Aloys Weissenbach, Kantate *Die Worte der Weihe*, Salzburg: Mit Zaurith'schen Schriften 1812, Titelblatt; © Universitätsbibliothek Salzburg

logische Anspielungen, ganz dem Zeitgeist verpflichtet, kommt fast kein derartiger Text aus – der fröhlichen Hilaritas und der einträchtigen Concordia und schließlich klarerweise auch noch dem gottähnlich gezeichneten König Max: „Vater MAX! Dein Name trete | Hier wie allwegs segnend ein! Er nur! Und der Saal wird seyn, | Was Dein Reich – der Freude Stätte!“ Dann werden die „Reinen, Redlichen und Frommen“ begrüßt, die allein das Museum betreten dürfen: „Der Bau wird steh’n, so lang die Worte bleiben“, so meint der Meister beschwörend – „Freude“ und „Eintracht“ werden besungen und mit den Sternen verglichen, die „um die Sonne wandern“.²⁷

- 1816 für den „glorreichen Augenblick“, nämlich die Feier des neuerlichen Zuschlags Salzburgs an Österreich im Rahmen einer nun österreich-patriotischen Orientierung im Mai desselben Jahres.²⁸ In einer „Musikalischen Veranstaltung“ präsentierte das Museum gewissermaßen als Anschluss-Fest am 22. Mai 1816 die Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 von Ludwig van Beethoven wiederum mit dem Text des auf dem Gebiet des Kantatenschreibens sehr umtriebigen und zugleich Museums-Vorstandes Dr. Aloys Weißenbach (1766–1821). Beethoven hatte das Werk zur Eröffnung des Wiener Kongresses 1814 komponiert, wo es im November 1814 uraufgeführt wurde. Das Museum hatte es schließlich 1816 auch nach Salzburg geholt. In sechs Teilen werden das Kaisertum Österreichs und die behauptete Befriedung Europas verherrlicht. „Führer des Volkes“ und eine „Seherin“ treten ebenso auf wie ein „Genius“, weiters Frauen, ebenso Männer und Kinder als verherrlichende Untertanen sowie schließlich die Allegorie Vienna: „Und das Höchste seh’ ich gescheh’n und mein Volk wird Zeuge steh’n, wenn ein gesprengter Weltteil wieder sich zum Ringe füget und schließt, und zum Bunde friedlicher Brüder sich die gelöste Menschheit küsst. [Chor:] Welt! Dein glorreicher Augenblick! [Vienna:] In meinen Mauern bauen sich neue Zeiten auf, und alle Völker schauen mit kindlichem Vertrauen und lautem Jubel d’rauf.“

27 Aloys Weißenbach, *Die Worte der Weihe. Cantate, Abgesungen bey der feyerlichen Eröffnung des neu decorirten Museum-Saales zu Salzburg*. In *Musik gesetzt von Ignatz Aßmayr*, Salzburg: Mit Zaunrithschen Schriften 1811. Ignaz Assmayr (1790–1862) bekam seine musikalische Ausbildung bei dem aus Laufen stammenden Salzburger Stadtorganisten Andreas Brunnmayr (1762–1815); er soll in Salzburg auch Schüler von Michael Haydn gewesen sein; 1808 Organist im Stift St. Peter; 1815 Übersiedelung nach Wien, Schüler von Hofkapellmeister Antonio Salieri sowie von Vizehofkapellmeister Joseph von Eybler; ab 1824 Regenschori am Wiener Schottenstift; 1846 Hofkapellmeister, Bekanntschaft mit Anton Bruckner und Franz Schubert. Er schrieb Messen, Oratorien, zwei Symphonien, Kammermusik und schuf Klavier- und Orgelwerke.

28 Aloys Weißenbach, *Der glorreiche Augenblick*, Kantate von Ludwig van Beethoven Op. 136 [Onlinefassung], www.naxos.com (6. 4. 2018).

- 1819 für das „höchsterfreuliche Namensfest seiner Hochfürstl. Durchlaucht, des Hochwürdigsten Bischofes von Raab Ernest von Schwarzenberg“, aufgeführt am 17. Jänner desselben Jahres im fürstlichen Schloss zu Aigen. Hierbei war wieder Johann Anton Susan der Textverfasser der Kantate, diesmal zu einer Komposition von Benedikt Hacker (1769–1829), die deswegen eine Besonderheit darstellt, weil es sich um einen fünfstimmigen gemischten Chor gehandelt haben soll.²⁹
- 1828 für die Einweihung von „Michael Haydn’s Monument“ in der Stiftskirche zu St. Peter am 10. August 1828 auf einen Text von Johann Anton Susan mit dem Titel *Hast du gehört der Weihe Feyertöne rauschen: Michael Haydn’s Monument, und die feyerliche Einweihung desselben in St. Peters Stiftskirche zu Salzburg*. Die Komposition steuerte angeblich Benedikt Hacker bei.³⁰
- 1829 für die „Geburts-Feyer Sr. K.K. Majestät unsers allergnädigsten Kaisers Franz I“ am 12. Jänner desselben Jahres, „abgesungen im Museum zu Salzburg“. Der Text stammte von Maria Johanna Sedelmaier (auch Sedlmair, Sedlmayer, 1811–1853), die ihn zu einem Melodram mit einer beziehungsweise mehreren Stimmen aus dem Volke schrieb. Johann Evangelist Schlier lieferte die Komposition dazu.³¹ Sedelmaier, Tochter eines Silberarbeiters und einer Ladenbesitzerin und schon als Mädchen besonders angetan von der römischen und griechischen Geschichte, eignete sich autodidaktisch klassische Sprachen an und entwickelte sich zu einer österreich-patriotischen Poetin und Lehrerin.³² Ihr jambisches Melodram ist klarerweise eine Eloge auf den Kaiser – ganz den engen rhetorischen Gren-

29 Zu kompositorischen wie pragmatischen Aspekten von Hackers Komposition vgl. Elke Michel-Blagrave, *Fürst Ernst von Schwarzenberg (1773–1821) in Aigen – Begegnungen, Musikzirkel und Fürst Ernst als Widmungsempfänger*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus?* (wie Anm. 4), S. 171–175. Michel-Blagrave verweist sogar auf eine weitere Komposition Hackers zu diesem Namenstags-Anlass, und zwar nach einem Text von Aloys Weißenbach, der den Fürsten zum Hirten schlechthin stilisiert und dessen Volk als eines mit ihm verschmolzenen darstellt: „Hirtlich sey Ihm [dem Fürsten Schwarzenberg] jede Freude, wo Er auch die Herde weide, Du und wir – wir bleiben seyn!“ (ebenda, S. 175).

30 Johann Anton Susan, *Hast du gehört der Weihe Feyertöne rauschen: Michael Haydn’s Monument, und die feyerliche Einweihung desselben in St. Peters Stiftskirche zu Salzburg [...]*. Vgl. Michel-Blagrave, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 6), Anhang 3, S. 338, dort nach: Peter F. Kramml, *Benedikt Hacker (1769–1829). Ein Salzburger Komponist und Verleger an der Zeitenwende*, Salzburg: Freunde der Salzburger Geschichte 1988 (Salzburg-Archiv 5).

31 Johanna Sedlmayer, *Cantate zur allerhöchsten Geburts-Feyer Sr. K.K. Majestät unsers allergnädigsten Kaisers Franz I. (Abgesungen im Museum zu Salzburg am 12. Februar 1829)*. In *Musik gesetzt von J. E. Schlier*, Salzburg: Franz Xaver Duyle 1829.

32 Über Maria Johanna Sedelmaier vgl. Constant von Wurzbach *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 33, Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski 1877, S. 271; Heinrich Gross, *Deutschlands Dichterinnen [sic] und Schriftstellerinnen [sic]*, zweite Ausgabe, Wien: Carl Gerold’s Sohn 1882. Vgl. auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Johanna_Sedelmaier (7. 4. 2018).

HIRTEN-WONNE.

EINE

KANTANDE

AUF DIE FEYERLICHE

KONSEKRATION UND INTHRONISIRUNG

SR. DURCHLAUCHT DES HOCHWÜRDIGSTEN, HOCHGEBORNEN

HERRN HERRN

FRIEDRICH JOSEPH

FÜRSTEN VON SCHWARZENBERG,

etc. etc.

von dem Hochwürdigen Domkapitel in Salzburg postulirten,
von Sr. k. k. apostolischen Majestät bestätigten,
und von Seiner päpstlichen Heiligkeit confirmirten

Fürst-Erzbischofes in Salzburg,

in der

hohen Metropolitan-Domkirche daselbst,

am

1. und 2. May 1836.

Von

Johann Anton Susan,

Canonicus in Seekirchen.



SALZBURG.

Im Verlage der Mayr'schen Buchhandlung.

Gedruckt in der Zaunritsch'schen Buchdruckerey.

Abb. 2: Johann Anton Susan, „Kantande“ *Hirten-Wonne*, Salzburg: Im Verlage der Mayr'schen Buchhandlung 1836 (Komponist wahrscheinlich Johann Evangelist Schlier), Titelblatt; © Universitätsbibliothek Salzburg

zen des erlaubten Herrscherdiskurses verpflichtet: „des Lichtes Sonne“, Glücksbringer, „milde Hand“, umgeben von „Gerechtigkeit“ und „Liebe“ und getragen von des Himmels Gnade: „Heut geloben wir aufs Neue | Unverbrüchlich sey die Treue, | Die in unsern Herzen lebt.“³³

- 1836 für die „feyerliche Indroduction“ des neuen Erzbischofs Friedrich Fürst zu Schwarzenberg (1809–1885) mit der „Kantate“ *Hirten-Wonne*, erneut aus der Hymnen-Feder des Seekirchner Canonicus Johann Anton Susan (1773–1837) und mit der Musik von Johann Evangelist Schlier (1792–1873), auch vom Museum dem neuen Erzbischof dargebracht.³⁴ Klio, die Muse der Heldendichtung und der Geschichtsschreibung, tritt ebenso auf wie zwei Hirten und die Allegorie Juvavia sowie ein vollmundig preisender Chor. Gekleidet in eine ländliche Szene, in ein „Pastorell“, feiern sie den neuen Oberhirten, indem sie sich ihm – mit erotizistischer Rhetorik aufgeladen, lustvoll hingeben: „[Chor:] Gerüstet mit heiligem Wissen und Drange, | Zu weiden die Schafe mit Lust; | Geröthet mit heiliger Liebe die Wange, | Entquillet nur Eifer der Brust: | Die Stadt und das Land, und das Thal und die Höhen | Sind Zeugen, wetteifernd sein Lob zu erhöhen. [...] [Juvavia:] Voll traulicher Zärtlichkeit schmelzen die Herzen, | Durchdrungen, erhabner Geliebter! Von Dir.“ Und Klio, die mythische Geschichtskundige, weiß den neuen Erzbischof als epochale Erscheinung zu preisen:

33 Johann Evangelist Schlier war Spezialist für dieses Genre und engagierte dafür verschiedene Texter, unter anderem auch Rudolph Hinterhuber (1802–1892). Seine beiden Kantaten des Jahres 1832, die eine zur „Jubel-Feier des vierzigsten Regierungsjahres“ von Franz I., aufgeführt im Rathaussaal am 1. März 1832, und die andere „zur Feyer der Anwesenheit der beyden Majestäten Franz I. und Caroline“ im Juli 1832, sind Beispiel dafür. Bei Hinterhuber tritt sogar Frau „Austria“ auf, Cherub-Stimmen erklingen und wissen, dass Franz „gut, gerecht und bieder“ ist. Sogar Ituriel, der private Engel des heiligen Petrus aus Friedrich G. Klopstocks *Messias* (9. Gesang) wird bemüht, der dafür sorgt, dass um „Jehovas Himmelsthron“ immer huldvoll die Treue Franzens belohnt werde. Dazu kommt noch eine weitere Huldigungsmusik von J. E. Schlier: *Des Königs Otto von Griechenland Abschied von der Heimath*, Salzburg: Mayr 1832. Vgl. Hammerle, *Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg* (wie Anm. 3), S. 151. Außerdem stand Schlier 1837 erneut mit einer „Cantate“ zur Verfügung (Textautor unbekannt), als es galt, die Anwesenheit von Ferdinand I. und Maria Anna im Juli 1837 zu empfangen, „geweiht von dem Magistrate und der Bürgerschaft [...] und aufgeführt bey Gelegenheit des von den Studierenden zu Salzburg veranstalteten Fackelzuges von dem Museum zu Salzburg“.

34 Johann Anton Susan, *Hirten-Wonne. Eine Kantate auf die feyerliche Konsekration und Inthronisirung seiner Durchlaucht des hochwürdigsten, hochgeborenen Herrn Friedrich Joseph Fürsten von Schwarzenberg etc. etc. Fürst-Erzbischofes in Salzburg, in der hohen Metropolitan-Domkirche daselbst, am 1. und 2. May 1836*, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung 1836; Johann Evangelist Schlier, *Cantate zur feyerlichen Indroduction des Hochwürdigsten, Durchlauchtig Hochgeborenen Herrn Friedrich, Fürst-Erzbischofs zu Salzburg, des apostolischen Stuhles zu Rom gebornen Legaten, Primas von Deutschland, Doktors der Theologie, Fürsten zu Schwarzenberg, Herzogs von Krumau etc. In tiefster Ehrfurcht dargebracht von dem Museum in Salzburg, in Musik gesetzt von J. E. Schlier*, Salzburg: Duyle 1836.

„Es rauscht des Gesanges melodische Flut, | Es lodert Dir, FRIEDRICH,
der Segnungen Glut!“

- 1842 für das Fest zur Enthüllung des Mozart-Denkmal lieferte der Erzbischof und Patriarch von Erlau Johann Ladislaus Pyrker (1772–1847) seine bekannte „Volks hymne“ *Oestreich!* Die Komposition stammt von Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858). Das Werk wurde am Ende eines Feuerwerkes von etwa 300 Sängerinnen und Sängern intoniert und rezitiert. Zwei Regimenter Militärmusik sollen nach Pyrkers Erinnerungen das Ereignis begleitet haben. 7 Strophen sind eine tour d’horizon durch alle bekannten Stereotypen des Österreich-Lobs: Wiesen und Wälder, Gärten und Fluren, Wein und Gesang, Stromesland und Bergeshöhn, brüderlich geeinte Völker, „von edlem Blut, in Deutschlands Völkern“, kriegserfahren und heiter, den Künsten, der Musik und den Wissenschaften hingegeben, Mozart und Haydn als die von der „Huld des Himmels“ „auserwählten Söhne“ – „für Glauben, Fürst, und Vaterland. Hoch Oestreich, hoch, es lebe hoch!“³⁵

Johann Anton Susan und Aloys Weißenbach sind die auf dem Feld der Kantaten- und Hymnenproduktion führend in Aktion tretenden Textverfasser, Benedikt Hacker, Thaddäus Susan und Johann Evangelist Schlier sind die diese Fest- und Weihe-Szene dominierenden Komponisten. Dass sich mit Maria Johanna Sedelmaier eine ganz junge Autorin auch ihre Spuren verdienen durfte, soll nicht unerwähnt bleiben. Rhetorisches Schulhandwerk, also Kenntnisse über Reim-, Vers- und Rhythmusbehandlung sowie mythologische Grundierung und Wissen hauptsächlich über literarische Gattungsnormen und -grenzen sowie das rhetorische Dekorum, über die Bauprinzipien und Bausteine der Rede machen die Texte austauschbar im Geiste jeweils opportuner und metaphysisch ausgerichteter Herrscher-Panegyrik und Freundeslobs. Es ist, als ob die aufklärerisch-kritischen, hinter die Fassaden der Macht leuchtenden Botschaften der Lorenzo-da Ponte-Opern Mozarts bereits einer anderen Epoche angehören und ein neues restauratives Kapitel aufgeschlagen würde.

Lieder, Lieder, Lieder – geselliges Leben

Eine etwas vielfältigere Dimension tut sich auf, wenn man dem über die anlassbezogenen Kantaten hinausgehenden Vokalschaffen der in Salzburg geborenen und hier einige Zeit lebenden Komponisten um 1800 näher nachgeht und zusätzlich auch jene Vokalwerke mitberücksichtigt, die im Rahmen von

35 Siehe dazu Dominik Šedivý, *Sigismund von Neukomm's Hymne Oestreich!* (NV 758), in: *Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute*, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Wien: LIT Verlag 2017 (*Reihe Musikwissenschaft* 25), S. 73–82.

Veranstaltungen des Museums für das Salzburger Publikum zu hören waren. Diese haben jedoch nur insofern mit ‚Salzburger‘ Musikkultur zu tun, als das gebildete städtische Salzburger Publikum damit unterhalten und belehrt wurde. Ein Aspekt hauptsächlich stadtbürgerlichen Kunst-Geschmacks und Selbstverständnisses wird fassbar.

Letzteres trifft – bereits in österreichischer Zeit – zum Beispiel auf Andreas Jakob Rombergs (1767–1821) Schiller-Vertonung *Das Lied von der Glocke* (1799), aufgeführt im November 1816, zu oder auch auf jene der Schiller-Ode *Die Macht des Gesanges* (1795) durch denselben Komponisten, aufgeführt im Dezember 1817³⁶ – dies ein frühes Beispiel der im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmenden Schiller-Verehrung, die auch Salzburg erfassen sollte.³⁷

Auch aus der Runde der sogenannten Salzburger Komponisten reiht sich die bekannteren in die Schiller-Beschäftigung beziehungsweise -Verehrung ein: Ignaz Assmayr, Johann Evangelist Schlier, Sigismund Ritter von Neukomm und Joseph Woelfl. Assmayr vertonte mit seinem Op. 18 Schillers Phantasie *Resignation* (1784) aus dem Jahr 1812, eine Art theologie- und philosophietheoretisches Streitgespräch zwischen der Allegorie einer verstorbenen Seele und jener der Ewigkeit.

Johann Ev. Schlier hingegen hatten es Schillers Oden und Balladen angetan, etwa die berühmt gewordene *Ode an die Freude* (1785), die er für Chor, für vier Hörner, ein Klavier (oder Gitarre) und vier Männerstimmen in Musik setzte und dabei ganz in der Nachfolge von Beethoven (9. Symphonie, 4. Satz, 1824) stand.³⁸ Dazu kamen Schillers *Hero und Leander* (gedichtet 1801) und der Frau-

36 Andreas Jakob Romberg (1767–1821) war nicht nur Komponist, sondern auch Geiger und Dirigent. Er stammte aus einer Musikerfamilie aus Norddeutschland. Er war unter anderem in Münster, Paris, Bonn, Hamburg und Gotha tätig und galt zu Beginn des 19. Jahrhunderts neben Haydn und Mozart als einer der anerkanntesten Komponisten.

37 Anne Feler (Hg.), *Friedrich Schiller in Europa. Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2013; Norbert Oellers (Hg.), *Schiller, Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*, 2 Bände, Frankfurt a. M. [u.a.]: Athenäum Verlag [u.a.] 1970, ²1976 (*Wirkung der Literatur* 2); Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, durchges. und aktualisiert Stuttgart: Kröner ²2011. 1859 gab es anlässlich der Wiederkehr des 100. Geburtstages Schillers Feierlichkeiten im Zeichen der „deutschen Freiheit“, seit 1866 steht ein Schiller-Denkmal in der Stadt Salzburg. Es gab seit dem 19. Jahrhundert mehrere Straßen, die nach Friedrich Schiller benannt wurden.

38 G(eorg) P(ichler): *Biographisch-artistische Nachrichten über den Compositeur Johann Schlier*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 86 vom 19. Juli 1842, S. 1f. Eine der meist unbeachteten, idealistisch-aufklärerischer Tradition verpflichteten Strophen samt Ausdruck von Freude lautet: „Rettung von Tyrannenketten, | Großmut auch dem Bösewicht, | Hoffnung

en-Hymnus *Würde der Frauen* (publiziert im von Friedrich Schiller herausgegebenen *Musen-Almanach für das Jahr 1796*).³⁹

Auch Joseph Woelfl hatten es Dichtungen Schillers angetan, und zwar dessen Hohelied auf Freundschaft und Treue: die Ballade *Die Bürgerschaft* (publiziert in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1799*).

Sigismund von Neukomm beschäftigte sich ebenfalls mit Schiller, und zwar insbesondere in den der antiken Tragödie nachempfundenen Chorpässagen seines Trauerspiels *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (1803), die Neukomm außerordentlich herausforderten.⁴⁰ Schiller hatte sein Trauerspiel sogar ein „Trauerspiel mit Chören“ genannt, was seine intensive Beschäftigung mit dem antiken Chor zur Grundlage hatte.

Auch Peter von Winter (1754–1825) reüssierte im Dezember 1813 mit seiner Kantate *Timoteo* [der Gottesfürchtige KaMü] oder *Die Macht der Töne* (1810) nach einem englischen Text von John Dryden (1631–1700) in einem Konzert des Museums. Winter kam aus Mannheim, war auch Gesangslehrer, Dirigent und als Geiger und Kontrabassist Mitglied der Mannheimer Hofmusikkapelle. 1798 avancierte er zum Hofkapellmeister, 1808 zum Mitglied des Pariser Konservatoriums und 1815 zum Mitglied der Königlichen Musikakademie Schwedens. Er schrieb unter anderen auch nach Texten von Gottfried August Bürger (1747–1794), einem der sehr beliebten Textautoren vieler Komponisten über die Jahrhunderte hinweg⁴¹, sowie nach Dichtungen von Emanuel Schikaneder, Goethe, Shakespeare oder Lorenzo Da Ponte.

In dieser Reihe Salzburger Museums-Events ist auch Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) zu erwähnen, der in einer „Musikalischen Unterhaltung“ vom November 1814 mit der Vertonung einer Ballade vertreten war – wahrscheinlich brachte man Zumsteegs Vertonung von Theodor Körners *Klotars Abschied*.

auf den Sterbebetten, Gnade auf dem Hochgericht! | Auch die Toten sollen leben! | Brüder trinkt und stimmt ein, | Allen Sündern soll vergeben, | Und die Hölle nicht mehr sein.“

39 Die ersten Verse von *Würde der Frauen* lauten: „Ehret die Frauen! Sie flechten und weben | Himmlische Rosen ins irdische Leben, | Flechten der Liebe beglückendes Band. | Sicher in ihren bewahrenden Händen.“

40 Zur Chorbehandlung bei Neukomm vgl. Gisela Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm. Ein vergessener Salzburger Musiker*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 76 (1936), S. 1–67: 15f.

41 Die Plattform *The LiederNet Archive* (www.lieder.net/lieder/) verzeichnet derzeit nicht weniger als 47 Texte Bürgers in 94 musikalischen Versionen, nur übertroffen von Goethe (625 Texte) und Friedrich Schiller (89 Texte).

Fragment eines Romans zur Aufführung.⁴² Zumsteeg stammte aus Württemberg, lernte früh Friedrich Schiller kennen und wurde Hofkapellmeister in Stuttgart. Er vertonte eine Reihe von Schiller-Texten. Der aus Dresden stammende Körner (1791–1813), der im Lützow'schen Freikorps als 22-Jähriger gefallen war, war in Salzburg mit seinen antinapoleonischen Kriegsliedern⁴³, aber auch Liebesgedichten kein Unbekannter. Auch die mit Salzburg eng verbundenen Komponisten Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), Johann Evangelist Schlier (1792–1873) und Albert Stadler (1794–1884) haben auf Körners Dichtungen zugegriffen.⁴⁴ Zumsteeg, Vertreter der Schwäbischen Liederschule, war ein überaus eifriger Lieder-, Oden- und Balladen-Komponist. Texte unter anderen von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) und Gottfried August Bürger (1747–1794) vertonte er, aber auch Texte von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), Friedrich Schiller (1759–1805), Friedrich von Matthison (1761–1831), Johann Gaudenz Freiherr von Salis-Seewis (1762–1834), Martin Opitz (1597–1639), Johann Christoph Friedrich Haug (1761–1829), Ludwig Gotthard Theobul Kosegarten (1758–1818), Karl Ludwig August Freiherr von Münchhausen (1759–1836), Christian Ludwig Neuffer (1769–1839) sowie Johann Heinrich Voß (1751–1826). Einzig Martin Opitz gehört nicht dem literarischen Aufklärungszeitalter an, sondern hat sich als Poetologe der sich damals emanzipierenden deutschsprachigen Dichtung des 17. Jahrhunderts einen Namen gemacht.

Wie die eben genannten Autoren hatte auch der Komponist und Theatermann Anton Emil Titl mit Salzburg eigentlich nichts zu tun, doch wurden seine Vokal-Kompositionen in Salzburg gehört. Anton Emil Titl (1809–1882), der aus Mähren stammte, war in Prag Militärkapellmeister und schließlich an Wiener Theatern tätig. Titl war auch Liederkomponist, unter anderem vertonte er Texte von Johann Nepomuk Vogl (1802–1866), Joseph Theodor Wander Ritter von Grünwald (1817–1845) und Heinrich Heine (1797–1856). 1841 kam im Museum allerdings Titls Balladen-Komposition *Die nächtliche Heerschau*, eine martialische, todesmystische Verherrlichung militärischer Gewalt aus der Ge-

42 Im Programm der „Musikalischen Veranstaltungen“ des Vereins Museum vom 26. November 1814 ist wohl fälschlicherweise von der „Kotar Ballade“ die Rede. Vgl. Michel-Blagrove, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 5), Anhang 1, S. 317. Karl Theodor Körners Text ist in folgender Ausgabe nachzulesen: *Theodor Körners poetischer Nachlass. Zweyter Band*, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1829, S. 77f.

43 Vgl. Theodor Körner, *Leyer und Schwerdt* [einzige rechtmäßige, von dem Vater des Dichters veranstaltete Ausgabe], Berlin: Nicolaische Buchhandlung 1814.

44 Auch Theodor Körner war ein sehr beliebter Textautor. *The LiederNet Archive* (www.lieder.net/lieder/) verzeichnet derzeit 50 Körner-Texte.

dichtsammlung *Todtenkränze* (1827) aus der Feder von Joseph Christian von Zedlitz (1790–1862) zur Aufführung. Der Freiherr von Zedlitz, Offizier und Diplomat in verschiedenen Diensten, gebürtig aus Schlesien, war mit Joseph von Eichendorff bekannt und avancierte mit seinen Texten zu einem der beliebtesten Textvorlagen-Produzenten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴⁵

„Gebt mir gute Texte ...“⁴⁶ soll Johann Michael Haydn, der Doyen der Salzburger Liederdichter und des vierstimmigen Männergesangs, gesagt haben. Tatsächlich waren wesentlich Michael Haydn, „der Salzburger Haydn“, und mit ihm Ignaz Assmayr, Benedikt Hacker, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Sigismund Neukomm, Johann Evangelist Schlier, Albert Stadler und Joseph Woelfl die an literarischen Textvertonungen interessiertesten Komponisten dieser Salzburger „Etappe“. Aber auch Anton Diabelli, Joseph Eitzenberger, Joseph Joachim Fuetsch, Georg Johann Schinn und Thaddäus Susan waren im Salzburger Musikleben auf die eine oder andere Weise mit ihren Textvertonungen präsent beziehungsweise haben das Ihre dazu beigetragen.⁴⁷

45 Dazu bietet die Suchmaschine *The LiederNet Archive* (www.lieder.net/lieder/) einen Überblick. Zedlitzs *Die nächtliche Heerschau* regte auch Carl Loewe, Sigismund von Neukomm und Michael Glinka zu Kompositionen an. Nicht weniger als ca. 40 Zedlitz-Texte erfuhren eine musikalische Bearbeitung. Die genannte Online-Plattform enthält derzeit – stetig erweitert seit 1995 – etwa 15.000 Komponisten-Namen und ca. 12.800 Autorinnen- und Autoren-Namen sowie viele digitalisierte Texte, die vertont wurden. Aufschlussreich ist auch die Bibliographie der Musikalienbestände des Salzburger Museums Carolino Augusteum seit 1834; dazu Gassner, *Die Musikaliensammlung* (wie Anm. 3). In dieser Auflistung werden oft auch die Namen der Textautorinnen und Textautoren genannt. Die zahlreichen Gesangs-Darbietungen im Museum, etwa mit Arien aus Opern, Singspielen oder Oratorien (z.B. von Joseph Haydn, Wenzel Müller, Luigi Cherubini, Franz Danzi, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Giacomo Meyerbeer, Konradin Kreutzer, Gaetano Donizetti, Franz von Suppé, Albert Lortzing, Friedrich von Flotow, Giuseppe Verdi) oder gar die Aufführungen im k.k. Theater (ab 1804) bleiben, wie schon erwähnt, unberücksichtigt. Elke Michel-Blagrove bietet in ihrer Dissertation *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 6) auch eine Zusammenstellung der Komponisten, deren Werke im Museum aufgeführt wurden (vgl. Anhang 2 und 3, S. 327–345). Allein für die Jahre zwischen 1813 und 1820 listet sie ca. 70 Komponisten auf. Werner Lahnsteiner nennt in seiner Diplomarbeit *Das Musikalische Repertoire des k.k. Theaters zu Salzburg 1804–1853* (wie Anm. 3) fast 250 Librettisten, die für Werke verantwortlich zeichnen, die auch in Salzburg aufgeführt wurden.

46 Pichler, *Biographien salzburgerischer Tonkünstler* (wie Anm. 1), S. 21.

47 Pillwein (1821), Pichler (1845), Engl (1872), Hammerle (1874), Gassner (1961) und die Archiv-Recherchen von Šedivý (2014) und Michel-Blagrove (2014) sowie die Online-Plattform *The LiederNet Archive* (vgl. Anm. 40) sind zwar für diese Darstellung ausreichende Grundlagen, um viele der vertonten Texte von Autorinnen und Autoren identifizieren zu können; sie listet eine Reihe von Text-Vertonungen auch von „Salzburger“ Komponisten auf, die sonst nicht zu eruieren sind. Nicht immer allerdings war dies möglich – Autopsien der Bibliotheksbestände wären ein breites Betätigungsfeld.

Die Salzburger Liedkultur um und nach 1800 ist ohne die Leistungen Michael Haydns auf diesem Gebiet schwer vorstellbar. Man hat seine Lieder auch im Rahmen der Veranstaltungen des Vereins Museum gesungen – jedenfalls in den Jahren 1813, 1814, 1816 und 1817. Eine neue Vokalbesetzung war damit entdeckt worden. Das Salzburg Museum beherbergt eine große Anzahl von Lieder-Sammlungen, hauptsächlich für Männerquartett, aus der Feder von Michael Haydn.⁴⁸ Ab 1788 hatte Haydn begonnen, „erste Kompositionen für unbegleitete Männerstimmen (Terzette und Quartette), gleichstimmige deutsche Lieder für die geselligen Treffen in seinem Freundeskreis“ zu schreiben, also vorab nicht für konzertante Aufführungen – es sollten letztlich circa 50 bis 60 sein.⁴⁹ Sie besingen unter anderem Gott, die Schönheit der zivilisierten Natur, die Liebe, die Sehnsucht, den Feierabend, die Freiheit, das gute Essen und Trinken, die studentische Freundschaft, das Commercialsleben und die Geselligkeit, Vanitas, Mutter und Kind und das Glück – sie können aber auch gesungene Tischgebete sein. Man kennt zwar viele Textverfasser – insgesamt ließen sich 26 eruieren –, aber nicht alle. Ausnahmslos bezog sich Haydn auf Autoren des 18. Jahrhunderts, die zwischen 1720 (Johann Friedrich Agricola⁵⁰) und 1777 (Karl Philipp Lohbauer⁵¹) geboren wurden – *Hymne an Gott* (Agricola) und *Trinklied im Freien* (Lohbauer, komponiert am 8. September 1800) bilden die Eckpfeiler. Die inhaltliche Bandbreite war demnach groß, die poetische Vielfalt freilich begrenzt: „[Agricola:] Senke tief, o Gott, in unsre Herzen | Weisheit, Liebe, frohen Tatendrang. | Dir in Freuden, dir in Not und Schmerzen, | Dir ertönet unser Lobgesang. [...]“; „[Lohbauer:] Hier schwinget die Wonne den zaub’rischen Stab [...] Wie selig erhebt sich die Brust, | Hier opfern wir fröhlich dem Gotte der Lust.“⁵² Der Aufführungsort dürfte meist der Weinkeller im Stift St. Peter gewesen sein, das

48 Vgl. Gassner, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum* (wie Anm. 2), S. 208–215.

49 *Johann Michael Haydn. Biographische Skizze. Salzburg 1808*, hg. v. Armin Kircher mit einem Nachwort und Registern, Faksimile-Ausgabe, Stuttgart: Carus-Verlag 2006, S. 71f. [Nachdruck von *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von den verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen und zum Besten seiner Wittve herausgegeben*, hg. v. Werigand Rettensteiner, Joseph Otter und Georg Schinn, Salzburg: Mayr’sche Buchhandlung 1808]. Zu Geschichte und Gattung des Männerliedes vgl. *Das Männerlied: Liederbuch für Männerchöre*, hg. v. Walther Lipphardt, Kassel / Basel: Bärenreiter 1966.

50 Johann Friedrich Agricola (1720–1774) war Musiker und Komponist, auch Musikschriftsteller. Er stammte aus Thüringen und machte Karriere am Hof Friedrichs II., wo er preußischer Hofkapellmeister wurde. Sein bevorzugtes kompositorisches Tätigkeitsgebiet waren Oratorien, Kantaten, Lieder und Opern.

51 Karl Philipp Lohbauer (1777–1809) kam aus Württemberg und war Offizier und Lyriker. Vgl. Karl Philipp Lohbauer, *Gedichte*, Frankfurt / Leipzig 1801. Lohbauers Text findet sich unter anderem in *Ausgewählte mehrstimmige Männergesänge von Joh. Michael Haydn*, hg. v. Otto Schmid-Dresden, Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel 1897.

52 Die Singphoniker. Singphonic Michael Haydn. CD (cpo 999 333-2), undatiert.

sogenannte Haydnstübchen.⁵³ Die Palette seiner heute noch bekannten Textdichter umfasste etwa Aloys Blumauer (1755–1798, zum Beispiel *Lied der Freiheit*), Matthias Claudius (1740–1815, *Abendlied* oder *Der Mond ist aufgegangen*)⁵⁴, Friedrich Matthison (1761–1831, *Die Elfen*), Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791, *Die Feierabendstunde*) und Haydns Freunde, Friedrich Graf Spaur (1756–1821, *An den Hain in Aigen*) und Werigand Rettensteiner (1751–1822, zum Beispiel *Commerslied. Rundgesang* aus dem Jahr 1803), sowie Gottfried van Swieten (1733–1803, *Tischgebet*) und Johann Heinrich Voss (1751–1826, *Willkommen im Grünen*).⁵⁵ Viele Texte der Autoren, auf die Haydn für seine Lieder zugriff, waren damals beliebte Grundlage für Vertonungen.⁵⁶

Bei der Analyse der Arbeiten über ‚Salzburger Komponisten‘ stechen schließlich noch einige weitere interessante Aspekte ins Auge. Da sind etwa die Lied-Kompositionen von Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844).⁵⁷ Denn dieser greift nicht nur auf damals schon kanonisierte beziehungsweise anerkannte Dichtung zu (zum Beispiel auf Texte von Franz Grillparzer, Theodor Körner, Lord Byron, Friedrich Schiller, Friedrich Leopold von Stolberg), sondern auch – ungewöhnlich und im Unterschied zu nahezu allen anderen seiner Kollegen – auf Texte von Frauen, zum Beispiel auf Gedichte von Charlotte von Ahlefeld (1781–1849, *Das Finden*)⁵⁸ und Gabriele von Baumberg (auch Bamberg, 1768–1839, *Das liebende Mädchen, Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht*).⁵⁹

53 Zur geselligen Singpraxis des Haydn-Freundeskreises vgl. Kramml, *Benedikt Hacker* (wie Anm. 30) sowie Michel-Blagrave, *Fürst Ernst von Schwarzenberg (1773–1821) in Aigen* (wie Anm. 29), S. 162.

54 *The LiederNet Archive* (www.lieder.net/lieder/) verzeichnet derzeit 73 Texte des Autors.

55 Auch Johann Heinrich Voss, der bekannte Übersetzer unter anderem von Homers Epen und selbst Lyriker, gilt als einer der Textgroßmeister für Komponisten – *The LiederNet Archive* verzeichnet derzeit ca. 80 Voss-Texte.

56 Vgl. *The LiederNet Archive* (www.lieder.net/lieder/).

57 Vgl. den dokumentatorischen Roman von Ludwig Laher, *Wolfgang Amadeus junior: Mozart Sohn sein*, Innsbruck: Haymon Verlag 1999.

58 Franz Xaver Wolfgang Mozart, *Drei deutsche Lieder* Op. 27. Anlässlich des Festes der Salzburger Festspielereöffnung des Jahres 2015 hat man Franz Xaver Wolfgang Mozart die Reverenz erwiesen, indem man drei Lieder seines Opus 27, darunter Ahlefelds *Das Finden*, zur Aufführung brachte. Charlotte von Ahlefeld war hauptsächlich Verfasserin von Unterhaltungs- und Frauenromanen, unter anderem des Romans *Maria Müller* (1799). Nur ein Gedichtband von ihr wurde zu Lebzeiten, unter dem Pseudonym „Natalie“ veröffentlicht, *Gedichte*, Berlin: Johann Friedrich Unger 1808. Einige ihrer Gedichte sind auf der Online-Plattform zeno.org nachzulesen (www.zeno.org/literatur).

59 Franz Xaver Wolfgang Mozart, *6 Lieder* Op. 9. Gabriele von Baumberg, verheiratete Batsányi, war eine österreichische Lyrikerin und konnte zeit lebens nur drei Sammelbände publizieren, darunter Gabriele Batsányi, *Sämmtliche Gedichte. Ich führe dich in jenen Hayn, komm mit!*, Wien: Johann von Trattner 1800; *Amor und Hymen*, Wien: Joh. Vincenz Degen 1807.

Dichtungen von weiblichen Autoren beeindruckten auch Benedikt Hacker und Joseph Woelfl, die an Texten von Amalia von Imhoff (1776–1831) Gefallen fanden, die als poetische Dilettantin im Weimarer Zirkel der Herzoginwitwe Anna Amalia Aufnahme fand, in Schillers *Musen-Almanach* um 1800 publizieren durfte und später, ab 1816, in Berlin einen romantischen Salon führte. Hacker nahm sich eines der besten Texte Imhoffs mit dem Titel *Die Freuden der Gegenwart* (publiziert im *Musen-Almanach auf das Jahr 1798*) an, einem Carpe-diem-Gedicht: „Haschet im Fluge den Augenblick, | Freunde, er kehret euch nimmer zurück.“ Joseph Woelfl vertont ihre mehrstrophige lyrische Schauererzählung *Die Geister des Sees* – seine Komposition widmet er der Dichterin.

Prinzipiell ist zu sagen, dass es nur ganz wenige Frauen sind, insgesamt nur fünf von insgesamt etwa 110 Textautoren, die mit ihren Gedichten, Kantaten (zum Beispiel Maria Johanna Sedelmaier) und Balladen zum Zuge kommen. Dies ist nichts Außergewöhnliches; es entsprach in etwa dem Anteil der damals publizierenden Frauen.

Ein ganz besonderes Beispiel sei noch erwähnt: Thaddäus Susan, Bruder des Dichters Johann Anton Susan und Ehegatte der Seekirchnerin Friederike, geborene Salzer (1784–1848), die nicht weniger als etwa 600 Gedichte hinterlassen hat und seit 1816 in diversen Blättern publizierte, vertonte den Text *Die Freundschaft* seiner Frau. Thaddäus Susan, der einen bemerkenswerten Briefwechsel mit Carl Maria von Weber führte, legte diesen Text einem Brief an Weber im November 1811 bei: „Wie schön ist dieses Leben, | Wenn an der treuen Hand | Des Freundes wir entschweben | Dem dunklen Sorgenland!“⁶⁰

Franz Xaver Wolfgang Mozart hat – am häufigsten von den hier besprochenen Komponisten – Texte von Ludwig Hölty (1748–1776, zum Beispiel *Klage an den Mond*, *Erntelied*, *Die Entzückung*, *Die Nachtigall singt überall*, *Totengräberlied*) vertont. Neben Franz Xaver Wolfgang Mozart haben sich auch Benedikt Hacker und Joseph Eitzenberger für Hölty und zwei seiner gelungensten Gedichte interessiert – Hacker für *Die Seligkeit der Liebenden* (entstanden 1776) und Eitzenberger für das *Maylied* (erstmal in dem von Johann Heinrich Voß herausgegebenen Leipziger *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1773* publiziert). In der *Seligkeit der Liebenden* heißt es unter anderem:

60 Briefwechsel zwischen Carl Maria von Weber und Thaddäus Susan (Im Anhang: Gedichte von Friederike Susan, Thaddäus Susan Leben und künstlerisches Wirken, Friederike Susan Leben und künstlerisches Wirken). *Blätter des Gedenkens zusammengestellt von Friedrich Susan dem Urenkel*, Wien: im Selbstverlag 1986. Unklar ist, ob diese Komposition mit jener mit dem Titel *Freundschaft* ident ist, die Elke Michel-Blagrove in ihrem Beitrag *Fürst Ernst von Schwarzenberg in Aigen* (wie Anm. 29, S. 179) zitiert.

Die Liebe macht zum Goldpalast die Hütte, | Streut auf die Wildniß Tanz und Spiel; | Enthüllet uns der Gottheit leise Tritte, | Giebt uns des Himmels Vorgefühl! | [...] Sie kümmern sich um keine Erdengüter, | Sind sich die ganze weite Welt, | Und spotten dein, du stolzer Weltgebieter, | Vor dem der Erdkreis niederfällt! | Kein Endlicher mißt ihrer Freuden Kette, | Wer nicht den Kelch der Liebe trank!⁶¹

Das *Maylied* glänzt durch seine konstruierte Volksliedhaftigkeit – Natur, Liebe, Erotik: „Willkommen liebe Sommerzeit, | Willkommen schöner May, | Der Blumen auf den Anger streut, | Und alles machet neu. | [...] Ihr [der Mädchen] Busen ist von Blümchen bunt, | Ich sah ihn schöner nie, | Es lacht ihr rosenrother Mund, | Ahi, Herr May, Ahi!“⁶² Hölty war Mitglied des Göttinger Hainbundes und bewunderte Friedrich Klopstocks religiöse Dichtung, übersetzte Schriften von Shaftesbury (1671–1713), des englischen Moralphilosophen und Philanthropen, ins Deutsche – eine außerordentliche sprachliche Leistung des jungen Autors. Seinerzeit galt Hölty als eine der großen Dichteroberungen aufklärerischer Empfindsamkeit, des elegischen Duktus und der Todeszugeneigtheit in der Literatur – doch er starb schon mit 28 Jahren.⁶³

Versucht man ein vorläufiges Resümee zu ziehen, so ist es, als ob sich die Salzburger Komponisten – mit Blick auf ihre bevorzugten Textautorinnen und Textautoren – in zwei Welten bewegen würden – mit wenigen Durchlässigkeiten. Mit einem Bein stehen sie in der quasi-religiösen Tradition des Herrscherlobs, mit dem anderen in einer neuen säkularen modernen „Etappe“, indem sie fast ausschließlich auf Texte von zeitgenössischen Dichterinnen und Dichtern zugreifen. Eine neue Subjektivität bricht sich Bahn – neue Innenwelten sollten das Signum der Zeit werden.

61 Ludwig Hölty, *Die Seligkeit der Liebenden*, in: *Sämtliche Werke* [Onlinefassung], <http://www.zeno.org/literatur> (31. 12. 2017) [Erstdruck im *Musen Almanach für 1778*, hg. v. Johann Heinrich Voss in Hamburg].

62 Ludwig Hölty, *Maylied*, in: *Sämtliche Werke* [Onlinefassung], <http://www.zeno.org/literatur> (31. 12. 2017) [Erstdruck im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1773* in Leipzig].

63 Höltys Gedichte trafen den Nerv der Epoche besonders gut. Schon Vater W. A. Mozart hatte Hölty-Texte vertont (z.B. *Der alte Landmann an seinen Sohn, Üb' immer Treu und Redlichkeit*). Auch Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach, Conradin Kreutzer, Franz Schubert, Johannes Brahms, Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy beschäftigten sich mit Texten von Hölty. Höltys Gedichte waren kurz nach seinem Tod von einigen seiner Freunde herausgegeben worden, so dass die Komponisten offenbar leichten Zugriff hatten: *Gedichte von Ludewig Heinrich Christoph Hölty*, hg. v. Friderich Leopold Graf von Stolberg und Johann Heinrich Voß, Carlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder 1784. *The LiederNet Archive* verzeichnet ca. 80 Gedichte Höltys, die vertont wurden.

Anhang: Komponisten und Autorinnen / Autoren der Werke Salzburger Komponisten bzw. nachweislich in Salzburg aufgeführter/überlieferter Werke in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts

1. Nach Komponisten

Assmayr, Ignaz (1790–1862)

- Haslauer, Johann Joseph, *Das Gelübde* (1830–1832), Wien: Anton Pichler 1933, UA 1833 – Kantate *Morgenfeier* (1817, Op. 15); *Schäfers Freude* (vor 1822, Op. 19); Quelle: Dominik Šedivý (Typoskript)
- Heiter, Theodor (= Franz von Hölzl, 1791–1850), Posse für Haustheater in drei Akten *Am Röthelstein oder Der Arzt im Walde* (verm. zwischen 1815 und 1820); Quelle: Dominik Šedivý (Typoskript)
- Kuffner, Christoph (1780–1846), Libretti zu *Saul und David* (1840, Op. 49), *Saul's Tod* (1841, Op. 50); Quelle: Dominik Šedivý (Typoskript)
- Mailáth, Johann Graf, *Antenbrennerlied* (1823); Quelle: Dominik Šedivý (Typoskript)
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Resignation* (Op. 18)
- Weißenbach, Aloys (1766–1821), Kantate *Die Worte der Weihe*. Abgesungen bey der feyerlichen Eröffnung des neu decorirten Museum-Saales zu Salzburg, Salzburg: Mit Zaunrithschen Schriften 1811. Solistin Elisabeth Neukomm. In Anwesenheit des bayerischen Kronprinzen (später König Ludwig I.)
- Körner, Karl Theodor (1791–1813), *An Sie* + Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Der Abend – Zuruf – Nachruf* (= *Vier Lieder*, Op. 35). Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, in Musik gesetzt und gewidmet dem Fräulein Amalie von Henickstein
- Bearbeitung der Musik von Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) nach Christoph August Tiedges (1752–1841) *Gesänge aus Urania* (1804)

Viele Textautorinnen und Textautoren der Kompositionen Assmayrs blieben bisher unbekannt (z.B. *Salzburgs Gruß*. Cantate zur Ankunft Sr. Exzellenz Grafen Künburg 1805, Operette *Die Zigeuner*, Lied *Kleiner Spaß als Gratulation für R. St.* 1810, Oratorium *Die Sündfluth* 1812, Kantate *Kleinigkeit zum Namensfeste der Mutter* ca. 1815, *Kantate zur Namensfeier von Abt Sigismund* 1832)

Beethoven, Ludwig van (1770–1827)

- Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Der glorreiche Augenblick*. Kantate von Ludwig van Beethoven (Op. 136, aufgeführt im Museum 1816)

Bergt, Christian Gottlob August (1772–1837)

Textautor unbekannt:

- *Der Abschied* (Terzett), aufgeführt im Museum am 22. 3. 1820

Diabelli, Anton (1781–1858)

- Erzherzog Rainer, *Mein Glaube. Grabschrift Seiner Kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Rainer (von ihm selbst verfaßt)*. In Musik gesetzt für vier Männerstimmen mit Begleitung der Physharmonika o. J.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1737–1823), *Die Schlummernde* (7 Gesänge für Herz und Gefühl, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 101)
- Goethe, Johann Wolfgang (1749–1832), *Wer nie sein Brot mit Tränen aß; Menschenschicksal*
- Gotter, Ludwig Andreas (1661–1735), *Die entfernte Geliebte* (Lieder der Liebe und Zärtlichkeit, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 98)
- Haug, Johann Christoph Friedrich (1761–1829), *Minneglück* (Lieder der Liebe und Zärtlichkeit, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 98)
- Kleinschmidt, Friedrich August, *Andenken*
- Kotzebue, August von (1761–1819), *Ständchen* (7 Gesänge für Herz und Gefühl, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 101)
- Lehr, Friedrich von, *Musiklied*
- Reissig, Christian Ludwig von (1784–1847), *Huldigung*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Nacht und Träume*. Für eine Singstimme, mit Pianoforte und Physharmonika (1855, zum vaterländischen Andenken an ihn dem Landesmuseum in Salzburg gewidmet)
- Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), *Lied auf dem Wasser zu singen*

Textautoren unbekannt:

- *Cantate*, aufgeführt im Museum am 18. 1. 1815
- *Cantate für Kinder*. Zur Geburts oder Namens Feyer Ihres geliebten Vaters oder Ihrer geliebten Mutter, von vier Singstimmen und Begleitung des Piano Forte (Op. 76), Wien: Chemische Druckerei 1813/14
- *Periodische Unterhaltungen für Gesang und Klavier*, Wien: Chemische Druckerey 1805/1806

Eckschlager Alois

Textautor unbekannt:

- *An die Freundschaft, dem Hochwohlgebohrnen, gnädigen, hochachtungswürdigsten Herrn, Herrn Johann Bapt. von Kleinmayrn [...] zum hohen Namensfeste ehrfurchtsvoll geweyht*. Für eine Singstimme und Pianoforte (Manuskript um 1813)

Eckschlager, Joseph

Textautor unbekannt:

- *An die Sterne*. Für Singstimme mit Gitarre- oder Clavierbegleitung. Meinem väterlichen Freunde M. R. Pf. in A., Salzburg: Hacker in Komm. 1808

Eisenhofer, Franz Xaver (1783–1855)

Textautor unbekannt:

- Vierstimmiges Lied, im Museum gesungen am 7. 12. 1814

Eitzenberger, Joseph

- Fischer, Anton, *Abschied von der Heimath* (1848) (nach J. Gassner 1961, S. 182)
- Hölty, Ludwig (1748–1776), *Mailed*
- Matthison, Friedrich (1761–1831), *Der Frühlingsabend; Liebe; Der Abend* (1832); *Lied aus der Ferne* (1832)

- Salis, Johann Gaudenz Freiherr von (1762–1834), *Der Herbstabend*
- Seidl, Johann Gabriel (1804–1875), *Bild aus alter Zeit* (1839)
- Vogl, Johann Nepomuk (1802–1866), Ballade *Heinrich der Vogler* (1853); *Silvanus* (1840, Op. 6); *Lied und Liebe* (1838)

Textautor unbekannt:

- *Fest Cantate zur Feyer der Ankunft Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Herrn Cardinals und Erzbischofs Fürst Friedrich von Schwarzenberg in Pfarr Werfen* (August 1845)

Emmerich, Joseph Wolfgang (1772–1839)

- Durach, Johann Baptist (1766–1832), *Theodolindens Traumgesicht*. Historisches Festspiel zur allerhöchsten Namens-Feier ihrer Majestät Theresia, Königin von Bayern (aufgeführt im Museum 1827)

Emmert, Joseph Adam (1765–1812)

- Baumgärtner, Albrecht Heinrich (1743–1809), *Das Opfer der Musen. Ein musikalisches Vorspiel*, aufgeführt bey Eröffnung des kurf. Hoftheaters in Salzburg 1803, Salzburg: Zaurith'sche Schriften
- Varesco Giambattista (1735–1805), Kantate *Per il gloriosissimo giorno* zum Jahrestag des Regierungsbeginns [1803] von Erzherzog Ferdinand in Salzburg (1804). In drei Teilen: Joseph Adam Emmert, Johann Georg Schinn (1768–1833) und Luigi Gatti (1740–1817)

Fuetsch, Joseph Joachim (1766–1852)

- Miller, Johann Martin (1766–1852), *Der Gärtner* (1775)

Gatti, Luigi (1740–1817)

- Varesco, Giambattista (1735–1805), Kantate *Per il gloriosissimo giorno* zum Jahrestag des Regierungsbeginns [1803] von Erzherzog Ferdinand in Salzburg (1804). In drei Teilen: Joseph Adam Emmert, Johann Georg Schinn (1768–1833) und Luigi Gatti (1740–1817)

Hacker, Benedikt (1769–1829)

- Brandstädter, Heinrich Konrad, *Der Sommerabend*
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Nähe des Geliebten; Ich denke dein ...*
- Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Die Seligkeit der Liebenden*
- Imhoff, Amalia von (1776–1831), *Die Freuden der Gegenwart* (1798)
- Koch-Sternfeld, Joseph Ernst R. von (1778–1866), *Lustige Gesänge aus den norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte*, Nr. 1–6, Salzburg: Benedikt Hacker 1816 (*Zachariesel, Gassellied, Kirchweihlied, Alpenlied, Der komische Singlelehrer der Solmisation, Das Katzensgeschrei*)
- Münchhausen, Karl Ludwig August Freiherr von (1759–1836), *Das Blümchen Immerschön*
- Nernst, Carl Ludwig, *Zur Blume*
- Neuffer, Christian Ludwig (1769–1839), *An Wilhelminen*
- Overbeck, Christian Adolph (1755–1821), *Er und Sie*
- Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798), *Amynt an Daphne*
- Schmidt, Friedrich Wilhelm August (= Schmidt von Werneuchen, 1764–1838), *Je länger, je lieber; Liebe; Der May; An Henrietten*

- Susan, Johann Anton (1773–1837), *Zum Nahmenstag. Fürst Ernst gewidmet*. Musik von Benedikt Hacker (einzige Kantatenkomposition für fünfstimmigen gemischten Chor (1819); *Hast du gehört der Weihe Feyertöne rauschen: Michael Haydn's Monument, und die feyerliche Einweihung desselben in St. Peters Stiftskirche zu Salzburg* (1828)
- Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Zwey Gesänge auf das höchsterfreuliche Namensfest: seiner Hochfürstl. Durchlaucht, des Hochwürdigsten Bischofes von Raab Ernest von Schwarzenberg* (o. J.)

Textautor unbekannt:

- *Aufmunterung zur Freude* (4-stimmiges Männerlied), im Museum gesungen am 22. 4. 1866¹

Haydn, Johann Michael (1737–1806)

- Agricola, J. F. (1720–1774), *Hymne an Gott*
- Becker, W. G. (1753–1813), *Die Verwandlungen; Der Morgen im Lenz*
- Blumauer, Aloys (1755–1798), *Tischlied; Lied der Freiheit*
- Brandstädter, T. C., *Zu Ihr! Zu Ihr; Friedenslied*
- Claudius, Matthias (1740–1815), *Abendlied*
- Gamera, G. de (1742–1803), *Welsches Lied I, II*
- Halem, Gerhard Anton von (1752–1819), *Das Leben gleicht der Blume*
- Herrosee, Carl Friedrich Wilhelm (1754–1821), *Die Seligkeit der Liebe*
- Honnickl, Joseph (Domchorvikar zu Salzburg), *Ihr Freunde, singet Freudenlieder; Sehnsucht nach Liebe (Quelle reinsten Seligkeit); Die Schweitzer beim Fällen der Freiheitsbäume*
- Lang, *Die Krone der Lieder*
- Lohbauer, Karl Philipp (1777–1809), *Trinklied im Freien*
- Mahlmann, Siegfried August (1771–1826), *Herbstlied (Das Laub fällt von den Bäumen)*
- Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Die Elfen*
- Müller, Johann Gottwerth (1743–1828), *Monsieur Hans*
- Overbeck, Christian Adolph (1755–1821), *Sehnsucht nach dem Frühling; Der Bund (Hand in Hand durchs Leben wandern)*
- Rettensteiner, Werigand (= Reiner, 1751–1822), *Die Wiedergenesung; Bierlied; Commerslied; Der Obersulzer Wein*
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739–1791), *Die Feierabendstunde*
- Spaur, Friedrich Graf (1756–1821), *An den Hain zu Aigen*
- Stamford, Heinrich Wilhelm von (1740–1807), *Ständchen*
- Swieten, Gottfried van (1733–1803), *Tischgebet*
- Ueltzen, Hermann Wilhelm Franz (1759–1808), *Das Liedchen von der Ruhe*
- Voigt, Christian Friedrich Traugott (1770–1814), *Sehnsucht nach dem Landleben*
- Voß, Johann Heinrich (1751–1826), *Liede im Grünen; Trüb und heiter*
- Wallner, Severin, *Ständchen; Träume nichts als von dem Glücke*

Die Textautorinnen und Textautoren folgender Lieder konnten bisher nicht erschlossen werden: *Verwandlung* (5. Februar 1795, Männerquartett, MH 591); *An unsern Garten* (2. September 1795, Männerquartett, MH 604), *Frühlingslied* (Männerquartett, MH 620), *Die Vergänglichkeit aller Dinge* (23. Juli 1796, Klavierlied MH 631), *Der Wunsch* (1795/99, Klavierlied, MH 762), *Ständchen – Wenn*

1 Anm.: J. Gassner (1961) verzeichnet viele Lieder Hackers, ohne Textautorinnen und Textautoren zu nennen (S. 200–202).

die Nacht mit stiller Ruh (18. April 1795, MH 593 und 20. April 1795, MH 594), *Die Mutter an ihr Kind in der Wiege* (1791/99, Kanon), *Glück fehl dir vor allen* (1795, Kanon, MH 582), *An den Wald; Abschiedslied; Sittenlehre; Rundgesang für eine Gesellschaft Studierender; Das Gebet; Willkommen uns, wer frohen Muths; Hinaus, hinaus ins offene Feld (Türkisches Kriegslied); Träume nichts als vom Glück; Freude wirbelt in den Lüften; Ausgesöhnt mit dem Geschicke; Im Arm der Lieb ruht sichs so wohl; Ich höre noch den Ton; Laß dich von deinem Herrn besingen; Höre Mädchen meine Bitte; Jugendglück; An die Sonne (Schön flammst du); Abendempfindung; Lebe mit der ganzen Welt in Frieden; Nützt das Leben weise²*

Joseph Höß (1778–1831), Hofdomorganist

- Johann Anton Susan, *Lied der Werktags-Schüler*. Fürst Ernst gewidmet (1819)

Kaan von Albest, Raimund (1802–1863)

- *Des Liedes Zauber* (Komponist und Textautor zugleich)

Mozart, Franz Xaver Wolfgang (1791–1844)

- Ahlefeld, Charlotte von (1781–1849), *Das Finden*
- Baumberg, Gabriele von (Batsányi, 1768–1839), *Das liebende Mädchen; Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht*
- Götz, Johann Nikolaus (1721–1781), *Der Vergnügsame*
- Grillparzer, Franz (1791–1872), *Nacht umhüllt / Berthas Lied*
- Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Klage an den Mond; Erntelied; Die Entzückung; Grüner wie die Au; Die Nachtigall singt überall; Todtengräberlied*
- Jacobi, Johann Georg (1740–1814), *Mein Mädchen*
- Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Liebeständelei*
- Lord Byron (1788–1824), *Erinnerung*
- Mächler, Karl Friedrich (1763–1857), *An spröde Schönen; Darf ich zu deinem Preise; Nein*
- Salomon, M.: *An sie*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *An Emma; Das Geheimnis*
- Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), *In der Väter Hallen ruhte*
- Unger, Johann Karl (1771–1836), *Die Einsamkeit*
- Zachariae, Justus Friedrich (1726–1777), *Du Echo meiner Klagen*

Textautor unbekannt:

- Kantate *Der erste Frühlingstag* (komponiert am 19. 3. 1825, Aufführung im Museum); *An den Abendstern*

Nagnzaun, Michael Josef P. (1789–1860)

- Nagnzaun, Michael, *Predigt am Einweihungstage der Liebfrauenkirche in Mühlendorf, den 19. Nov. 1815*. Nebst einer auf diese Feyer von demselben verfaßten Cantate, Salzburg: Zaunrith'sche Schriften [1815]

2 Anm.: J. Gasser 1961 nennt eine Reihe von Liedersammlungen, ohne Textautorinnen und Textautoren mitzuteilen, z.B. *VI deutsche Canons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung* (1800); *Gesänge zu vier Männerstimmen ohne Instrumental-Begleitung* (1800); *9 Lieder für 4 Singstimmen; Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; Auserlesene Sammlung von Melodien zum Singen bey Freundschaftlichen und vergnügten Zusammenkünften für Drey Discant- und eine Bassstimme*.

Neukomm, Sigismund (1778–1858)

- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Schäfers Klage* (1809); *Der Fischer; Trost in Tränen*
- Hebel, Johann Peter (1760–1826), *Gott grüßt manchen, der ihm nicht dankt*
- Heine, Heinrich (1797–1856), *Die einsame Thräne*
- Herder, Johann Gottfried (1744–1803), *Des Einsamen Klage* (Op. 10)
- Hölty, Ludwig Heinrich Christoph (1748–1776), *Klage an den Mond* (Op. 10)
- Lord Byron (1788–1824), *Farewell*
- Mahlmann, Siegfried August (1771–1826), *Schwermut*
- Pyrker, Ladislaus (1772–1847), *Oestreich!* Eine Volkshymne gesungen bei Gelegenheit des Mozart-Festes in Salzburg 1842
- Recke, Elisa Charlotte Konstantia von der (1754–1833), *An die Zeit*
- Rochlitz, Johann Friedrich (1769–1842), *Abschied* (Op. 10); *Sehnsucht*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (1805)
- Schulze, Konrad Friedrich (1789–1817), *Die Elfenwand*
- Tiedge, Christoph August (1752–1841), *Hoffnung und Erinnerung*; Kantate *Der Ostermorgen*
- Zingref, Julius Wilhelm (1591–1635), *Die Trennung*

Oehlinger, Sebastian (1785–1818)

- Wallner, André, Kantate *Le Simbole de la Mort*. Fürst Ernst von Schwarzenberg gewidmet (1808)

Textautor unbekannt:

- Vierstimmiges Lied (gesungen im Museum am 14. 4. 1816)

Romberg, Andreas Jakob (1767–1821)

- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Das Lied von der Glocke* (gesungen im Museum am 6. 11. 1816); *Die Macht des Gesanges* (gesungen im Museum am 17. 12. 1817)

Schgrafer, Jakob Johann Anton (1799–1859)

- Johann Daninger, Oratorium *Die Angst und der Tod*. Ausgeführt am Gründonnerstage abend um 7 Uhr in der Franziskanerkirche zu Salzburg, Salzburg; Franz Xaver Duyle 1851

Schinn, Georg Johann (1768–1833)

- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig (1719–1803), *Rosen pflücke; Amor ein Vogel; Elpin; An Doris Blumen; Der Verliebte; Der Zufriedene*
- Langbein, August Friedrich Ernst (1757–1835), *Die Post Stationen des menschlichen Lebens*
- Varesco, Giambattista (1735–1805), Kantate *Per il gloriosissimo giorno* zum Jahrestag des Regierungsbeginns [1803] von Erzherzog Ferdinand in Salzburg (1804). In drei Teilen: Joseph Adam Emmert, Johann Georg Schinn (1768–1833) und Luigi Gatti (1740–1817)

Textautor unbekannt:

- *Gelobt sei Jesus Christus* („Wach ich früh morgens auf“). Volkslied, gesungen bei der Fronleichnamspzession am Studentenkrantztag in Salzburg; *Um mich her ist alles so friedsam; Wer Lebenslust fühlet; Wir Katzen haben unsre Weise; Die Geige ruft*

Schlier, Johann Evangelist (1792–1873)

- Becker, Nikolaus (1809–1845), *Der freie Rhein*
- Collin, Heinrich Joseph von (1771–1811), *Herzog Leupold vor Solothurn*
- Gleich, Joseph Alois (1772–1841), Melodram *Die Ueberschwemmung von Wien*
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*
- Hinterhuber, Rudolph, *Cantate zur Jubel-Feier des vierzigsten Regierungs-Jahres Seiner Majestät unsers allergnädigsten Kaisers und Landesvaters Franz I.* Auf dem Rathhaus-Saale zu Salzburg aufgeführt am 1. März 1832, Salzburg: In der Mayr'schen Buchhandlung [1832]
- Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Schlachtgebet*
- Lord Byron (1788–1824), *Childe Harolds Nachtgesang*
- Leitner, Karl Gottfried von (1800–1890), *Der Rosmarin*
- Radnitzky, August (1810–1897), *Abschied von Gastein*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Ode an die Freude; Hero und Leander*
- Sedlmayer, Maria Johanna (1811–1853), *Cantate zur allerhöchsten Geburts-Feyer [...] Kaisers Franz I.* Abgesungen im Museum zu Salzburg am 12. Februar 1829, Salzburg: Franz Xaver Duyle [1829]
- Seidl, Johann Gabriel (1804–1975), *Postillon*
- Susan, Johann Anton (1773–1837), *Hirten-Wonne. Eine Kantate auf die feyerliche Konsekration und Inthronisierung Sr. Durchlaucht des Hochwürdigsten, Hochgebornen Herrn Herrn Friedrich Joseph Fürsten von Schwarzenberg*, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung 1836 (Komponist wahrscheinlich Johann Evangelist Schlier, da im selben Jahr vermutlich zum identischen Werk auch das Textheft *Cantate zur feyerlichen Introduction des Hochwürdigsten, Durchlauchtig Hochgebornen Herrn Herrn Friedrich, Fürst-Erzbischofs zu Salzburg, des apostolischen Stuhles zu Rom gebornen Legaten, Primas von Deutschland, Doktors der Theologie, Fürsten zu Schwarzenberg, Herzogs von Krumau etc.* In tiefster Ehrfurcht dargebracht von dem Museum in Salzburg, in Musik gesetzt von J. E. Schlier, [Salzburg]: Franz Xaver Duyle [1836] aufgelegt wurde)

Textautoren unbekannt:

- *Des Königs Otto 1. von Griechenland Abschied von der Heimath*
- Festspiel *Das Fest der Treue in Salzburgs Alpen* (aufgeführt im Museum am 11. 2. 1830)
- *Cantate zur Feyer der Anwesenheit der beyden k. k. Majestäten Franz I. und Caroline zu Salzburg im Juli 1832.* Geweiht von dem Museum zu Salzburg
- *Cantate zur Feyer der Anwesenheit der beyden k. k. Majestäten Ferdinand I. und Maria Anna zu Salzburg im July 1837.* Geweiht von dem Magistrate und der Bürgerschaft der k. k. Kreis-Hauptstadt Salzburg, und aufgeführt bey Gelegenheit des von den Studierenden zu Salzburg veranstalteten Fackelzuges von dem Museum zu Salzburg (1837)

Schneider, Friedrich (1786–1853)

- Apel, August (1771–1816), Oratorium *Das Weltgericht*. Aufgeführt unter der Leitung des Capellmeisters des Dom-Musik-Vereines und Directors des Mozarteums Alois Taux am Dienstag, den 14. März 1848. Abends um 7 Uhr, im Rathhaus-Saale.

Stadler, Albert (1794–1884)

- Heine, Heinrich (1797–1856), *Elfengedicht* (Buch der Lieder)
- Kaltenbrunner, Carl A. (1804–?), *Der Gräber*
- Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Hedwigs Gesang*
- Leitner, Karl Gottfried von (1800–1890), *Des Sängers Braut*

- Pannasch, Anton (1789–1855), *Das blinde Mädchen*
- Prechtler, Johann Otto (1813–1881), Romanze *Der Schiffer*

Susan, Thaddäus (1779–1838)

- Koch-Sternfeld, Joseph Ernst Ritter von (1778–1866), *Die Wanderer*. Zur Feyer der Eröffnung des Museums zu Salzburg, den 28ten Jänner 1811 als am Namensfeste Ihrer Majestät der [bayerischen] Königin. Eine Cantate. Mit voller Orchester-Begleitung gesetzt von Thaddäus Susan, Rechts-Praktikanten am k. Stadtgerichte und Mitglied des Museums; *Vier Gedichte aus den Rhapsodien aus den norischen Alpen*. Zum Singen beim Klaviere oder Fortepiano in Musik gesetzt (unbekannt ist, um welche Gedichte aus der über 200 Seiten umfassenden Sammlung es sich handelt)
- Susan, Friederike (1784–1848), *Freundschaft* (7-stimmiges Chorwerk, 1812)
- Weißenbach, Aloys: *Das Opfer der Berge*. Zur Feyer der [...] Ankunft [...] des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Baiern in der Kreis-Haupt-Stadt Salzburg. Eine Kantate in Musik gesetzt mit voller Orchester-Begleitung von Th. Susan, Salzburg: Mit Zaunrith'schen Schriften 1812; *Wiedersehen*. Gefeyert bei dem Hervorgange der K. Hoheit der Kronprinzessin von Baiern, aus dem Wochenbette, im Museum zu Salzburg, den 22. Juli 1815

Textautoren unbekannt:

- *Die Grubenfahrt* (achtstimmiges Lied, 1817)
- *Schlummerlied für S. K. H. Maximilian, erstgeborener Sohn Sr. k. Hoheit des Kronprinzen von Bayern* (1811)
- *Des Kaiser Franzen-Bild und das Maien-Blümchen*. Zwey vaterländische Gesänge (1816)³

Titl, Emil (1809–1882)

- Vogl, Johann Nepomuk (1802–1866), *Zigeunermusik; Bergmanns Ständchen; Das Lied vom Eisen; Grablied; Neue Kameradschaft*
- Grünwald, Joseph Theodor von (1817–1845), *Der Sennerin Heimweh*
- Heine, Heinrich (1797–1856), *Die Bergstimme*
- Zedlitz, Freiherr von (1796–1869), *Die nächtliche Heerschau* (aufgeführt im Museum 1841)

Winter, Peter von (1754–1825)

- Dryden, John (1631–1700), Oratorium *Timoteo oder Die Macht der Töne*. Nach dem Englischen von John Dryden (aufgeführt im Museum 1810 und 1813)

Textautor unbekannt:

- *Jagdgesang*

Woelfl, Joseph (1773–1812)⁴

- Blumauer, Aloys (1755–1798), *Lied der Freyheit*
- Conz, Karl Philipp (1762–1827), *Liebeszuruf*

3 Johann Evangelist Engl (1872) verzeichnet 30 ein- oder mehrstimmige Gesänge mit oder ohne Klavierbegleitung, ohne die Textautorinnen und Textautoren zu nennen.

4 Ausgewertet wurden *J. Woelfl's Gesaenge am Klavier*. Zweites Heft. Enthaltend Lieder und eine vierstimmige Hymne von Ramler. Leipzig: Breitkopf & Härtel (auf Texte von Blumauer, Conz, Jaeger, Matthisson, Steigentesch).

- Imhoff, Amalia von (1776–1831), *Die Geister des Sees*
- Jaeger, Daniel, *Das Röslein der Freude*
- Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Der Wald; Der Seefahrer*
- Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798), *11 Lieder und eine vierstimmige Hymne* (WoO 21), darunter *Liebeszuruf, Liebeswahnsinn*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), *Die Bürgschaft* (WoO 108, 1798)
- Steigentesch, Ernst Freiherr von (1774–1826), *Wiegenlied*⁵

Zumsteeg, Johann Rudolf (1760–1802)

- Bouterweck, Friedrich Ludewig (1766–1828), *Der Baum der Liebe*
- Bürger, Gottfried August (1747–1794), *Die Entführung; Leonore; Das Lied der Treue* (1803); *Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn* (1801/02)
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), Ballade *Colma; Das Blümlein Wunderschön; Lied des gefangenen Grafen*
- Haug, Johann Christoph Friedrich (1761–1829), *An Lenoren; Ständchen an Feodoren; Minnelied; Lob der Geselligkeit*
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724–1803), *Die Frühlingsfeier*
- Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Klotars Abschied* (aufgeführt im Museum 1814)
- Kosegarten, Ludwig Gotthard (1758–1818), *Die Sterne*
- Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Andenken; Geisternähe; Adelaide; Die Rosenknospe*
- Neuffer, Christian Ludwig (1769–1839), *Sonnenuntergang im Walde; Lied aus der Ferne*
- Münchhausen, Karl Ludwig August Freiherr von (1759–1836), *Blümchen Tausendschön*
- Opitz, Martin (1597–1639), *Die Erscheinung; Kriegslied*
- Salis, Johann Gaudenz Freiherr von (1762–1834), *Ermunterung*
- Schiller, Friedrich (1759–1805), Ballade *Maria Stuart; Ritter Toggenburg; Thekla* (aus *Wallenstein*)
- Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), Ballade *Die Büßende*
- Ulmenstein, Heinrich Christian Freiherr von (1777–1840), Ballade *Elwine*
- Voß, Johann Heinrich (1751–1826), *Die Spinnerin; An den Genius der Menschlichkeit; Des Gefangenen Ahndung*

Unbekannte Verfasser

1807 – *Das Fest der Rückkunft gefeiert in dem Museum zu Salzburg* am 30. 9. 1807. Chöre mit Begleitung des Tanz=Orchesters gesungen (Hammerle 1874, S. 144). Textautor unbekannt.

1811 – Johann Anton Susan, *Festgedicht Juvavia Willkomm*. Zum Einzug ihrer königlichen Hoheit [...] in der Kreishauptstadt Salzburg. Der Juvaver Willkomm an Ihre Königliche Hoheiten etc etc. den Kronprinzen und die Kronprinzessin von Bayern bey der höchstfreulichen Ankunft Höchstderselben in der k. Kreishauptstadt Salzburg am 15ten im Junius 1811. Eine Ode. Komponist unbekannt.

5 Haider-Dechant (2011) listet unter anderem auch folgende Vokalwerke auf, ohne aber Textautoren zu nennen: *6 englische Lieder, Three English Songs, An Lina, Die Braut oder das Geld, Reise nach der Geliebten, Meine Wünsche*. Sie nennt auch einige Librettisten von Woelffs Opern, z.B. Emanuel Schikander (*Der Höllenberg oder Prüfung und Lohn*. Heroisch-komische Oper in zwei Akten), Joseph Richter (*Das schöne Milchmädchen oder der Guckkasten*. Singspiel in zwei Akten), Joachim Perinet (*Der Kopf ohne Mann*. Komische Oper), Heinrich Gottlieb Schmieder (*Das trojanische Pferd*. Komische Oper).

- 1812 – Luigi Gatti: Kantate Ino (= Inno) für Singstimme mit Begleitung des Pianoforte [*Inno per una voce e pianoforte*] mit deutschem Text, Salzburg 1812. Textautor unbekannt.
- 1813 – Eckschlager Alois: *An die Freundschaft, dem Hochwohlgebohrnen, gnädigen, hochachtungswürdigsten Herrn, Herrn Johann Bapt. von Kleinmayrn, königlichen Landrichters zu Radstadt, zum hohen Namensfeste ehrfurchtsvoll geweyht von Alois Eckschlager*. Für eine Singstimme und Pianoforte. Textautor unbekannt.
- 1814 – Andreas Brunnmayr: Kantate *Singt in unserm Jubelkreise*. Fürst Ernst von Schwarzenberg gewidmet (Huldigungskantate). Textautor unbekannt.
- 1814 – Aloys Weißenbach: *Der Einzug des Kaisers Franz I. in Wien*. Im Junius 1814. Komponist unbekannt.
- 1817 – Dr. Aloys Weissenbach (k.k. Rathe): *Ode auf die Vermählungsfeier Ihrer kaiserlichen Hoheit der Frau Erzherzoginn Leopoldine von Oesterreich, königlichen Prinzessinn von Ungarn und Böhmen*. Aus der *Wiener-Modenzeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, II. Jahrgang, Blatt 39. Komponist unbekannt.
- 1819 – *Die Schulprüfungs-Feyer in Aigen im Jahre 1819, am 5. August, gehalten in höchster Gegenwart und Theilnahme Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht, und Hochwürdigsten Bischofs zu Raab, Ernst von Schwarzenberg [...] Salzburg 1819*. Textautor unbekannt.
- 1820 – Christian Gottlob August Bergt (1772–1837), *Der Abschied* (Terzett). Textautor unbekannt.
- 1820 – Benedikt Hacker: *Willkomm, an den bey dem Provinzial-Kapitel zu Wien am 23. August 1820 zum Definitor erwählten, und als Guardian in Salzburg neubestättigten P. Bonus, des Ordens des heil. Franziskus Kapuziner*. Bey dessen Zurückkunft von Wien [...] und am 3ten September als am Schutzensengel- zugleich Kirchweih-Feste im Kapuziner-Kloster zu Salzburg mit 4stimmigen Gesange komponiert von Bened. Hacker. Textautor unbekannt.
- 1821 – Johann Anton Susan: *Prolog mit einer allegorischen Scene auf das allerhöchste Namensfest Sr. Majestät unsers allergnädigsten Kaisers Franz I.* Gesprochen auf dem k.k.Theater zu Salzburg am 4. Oktober 1821 von Mademoiselle Marie Tschan, Schauspielerin. Komponist unbekannt.
- 1824 – *Cantate zur höchst erfreulichen Ankunft Sr. kaiserl. Hoheit des durch hl. Herrn Erzherzogs Franz Karl, am 23. Mai 1824 in Salzburg*. Im Rathaussaale bei höchster Anwesenheit aufgeführt. Komponist und Textautor unbekannt.
- 1824 – Johann Anton Susan: *Stanzas auf den Einzug von Fürst Erzbischof Augustin Gruber*. *Ecce sacerdos magnus*. Komponist unbekannt.
- 1825 – *Die Ankunft des Regierungspräsidenten Graf Ugarte*. Aufführung einer großen Kantate mit 109 Mitwirkenden auf dem Residenzplatz. Textautor unbekannt.
- 1832 – *Cantate zur Feyer der Anwesenheit der beyden k. k. Majestäten Franz I. und Caroline zu Salzburg im Juli 1832*. Geweiht von dem Museum zu Salzburg, Salzburg: Franz Xaver Duyle

1832. Komposition: Johann Evangelist Schlier. Textautor unbekannt.

1832 – *Kantate zur Namensfeier von Abt Sigismund*. Komposition: Ignaz Assmayr. Textautor unbekannt.

1835 – Johann Anton Susan: *Hirtenklage*. Auf den Tod des Fürst-Erzbischofs Augustin Gruber [...] Am Morgen des 18. Juny 1835. Komponist unbekannt.

1836 – Johann Evangelist Schlier: *Cantate zur feyerlichen Introduction des Hochwürdigsten, Durchlauchtig Hochgeborenen Herrn Herrn Friedrich, Fürst-Erzbischofs zu Salzburg, des apostolischen Stuhles zu Rom gebornen Legaten, Primas von Deutschland, Doktors der Theologie, Fürsten zu Schwarzenberg, Herzogs von Krumau etc.* In tiefster Ehrfurcht dargebracht von dem Museum in Salzburg, in Musik gesetzt von J. E. Schlier, [Salzburg]: Franz Xaver Duyle [1836], Text, 4 Bl. (Textautor wahrscheinlich Johann Anton Susan) = *Hirten-Wonne*. Eine Kantate auf die feyerliche Konsekration und Inthronisirung [...] Friedridi Joseph Fürsten von Schwarzenberg [...] Fürst-Erzbischofes in Salzburg, in der hohen Metropolitan-Domkirche daselbst, am 1. und 2. May 1836, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung [1836] (Komponist wahrscheinlich Johann Evangelist Schlier).

1837 – *Cantate zur Feyer der Anwesenheit der beyden k. k. Majestäten Ferdinand I. und Maria Anna zu Salzburg im July 1837*. Geweiht von dem Magistrate und der Bürgerschaft der k. k. Kreis-Hauptstadt Salzburg, und aufgeführt bey Gelegenheit des von den Studierenden zu Salzburg veranstalteten Fackelzuges von dem Museum zu Salzburg, Salzburg 1837. Komposition: Johann Evangelist Schlier (k. k. Lieutenant in der Armee). Textautor unbekannt.

1842 – *Cantate zur Feyer der glücklichen Wiederkunft Sr. Eminenz des Hochwürdigsten. durchlauchtig: Hochgeborenen Herrn Herrn Friedrich, Cardinal, Fürsterzbischof zu Salzburg, Legatus natus des heiligen apostolischen Stuhles zu Rom, Primas von Deutschland, der Theologie Doktor usw. Fürst zu Schwarzenberg, Herzog zu Krumau*, Salzburg: Franz Xaver Duyle 1842. Textautor unbekannt.

1845 – *Fest Cantate zur Feyer der Ankunft Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Herrn Cardinals und Erzbischofs Fürst Friedrich von Schwarzenberg in Pfarr Werfen*. Komposition: Joseph Eitzenberger. Textautor unbekannt.

o. J. – Donat Müller: Oratorium *Der Tod Jesu*. Zur andächtigen Betrachtung am Charfreitage Abends um halb 6 Uhr bei der Grabmusik in der Lyceums-Kirche in Salzburg, [Salzburg]: Franz Xaver Duyle o. J. Komponist unbekannt.

2. Nach Autorinnen und Autoren

1. Agricola, J. F. (1720–1774), *Hymne an Gott* – Haydn, Johann Michael
2. Ahlefeld, Charlotte von (1781–1849), *Das Finden* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
3. Apel, August (1771–1816), Oratorium *Das Weltgericht*, aufgeführt unter der Leitung des Capellmeisters des Dom-Musik-Vereines und Directors des Mozarteums Alois Taux am Dienstag, den 14. März 1848. Abends um 7 Uhr, im Rathhaus-Saale – Schneider, Friedrich
4. Baumberg, Gabriele von (Batsányi, 1768–1839), *Das liebende Mädchen; Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang

5. Baumgärtner, Albrecht Heinrich (1743–1809), *Das Opfer der Musen. Ein musikalisches Vorspiel*, aufgeführt bey Eröffnung des kurf. Hoftheaters in Salzburg 1803, Salzburg: Zaunrith'sche Schriften – Emmert, Joseph Adam
6. Becker, Nikolaus (1809–1845), *Der freie Rhein* – Schlier, Johann Evangelist
7. Becker, W. G. (1753–1813), *Die Verwandlungen; Der Morgen im Lenz* – Haydn, Johann Michael
8. Blumauer, Aloys (1755–1798), *Lied der Freyheit* – Woelfl, Joseph
9. Blumauer, Aloys (1755–1798), *Tischlied; Lied der Freiheit* – Haydn, Johann Michael
10. Bouterweck, Friedrich Ludewig (1766–1828), *Der Baum der Liebe* – Zumsteeg, Johann Rudolf
11. Brandstädter, Heinrich Konrad, *Der Sommerabend* – Hacker, Benedikt
12. Brandstädter, T. C. – *Zu Ihr! Zu Ihr; Friedenslied* – Haydn, Johann Michael
13. Bürger, Gottfried August (1747–1794), *Die Entführung; Leonore; Das Lied der Treue* (1803); *Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn* (1801/02) – Zumsteeg, Johann Rudolf
14. Claudius, Matthias (1740–1815), *Abendlied* – Haydn, Johann Michael
15. Collin, Heinrich Joseph von (1771–1811), *Herzog Leupold vor Solothurn* – Schlier, Johann Evangelist
16. Conz, Karl Philipp (1762–1827), *Liebeszuruf* – Woelfl, Joseph
17. Daninger, Johann, Oratorium *Die Angst und der Tod*. Ausgeführt am Gründonnerstage abend um 7 Uhr in der Franziskanerkirche zu Salzburg, Salzburg: Franz Xaver Duyle 1851 – Schgrafer, Jakob Johann Anton
18. Dryden, John (1631–1700), Oratorium *Timoteo oder Die Macht der Töne*. Nach dem Englischen von John Dryden (aufgeführt im Museum 1810 und 1813) – Winter, Peter von
19. Durach, Johann Baptist (1766–1832), *Theodolindens Traumgesicht*. Historisches Festspiel zur allerhöchsten Namens-Feier ihrer Majestät Theresia, Königin von Bayern (aufgeführt im Museum 1827) – Emmerich, Joseph Wolfgang
20. Erzherzog Rainer, *Mein Glaube. Grabschrift Seiner Kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Rainer (von ihm selbst verfaßt)*. In Musik gesetzt für vier Männerstimmen mit Begleitung der Physiharmonika o. J. – Diabelli, Anton
21. Fischer, Anton, *Abschied von der Heimath* (1848) – Eitzenberger, Joseph
22. Gamerra, G. de (1742–1803), *Welsches Lied I, II* – Haydn, Johann Michael
23. Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, *Die Schlummernde* (7 Gesänge für Herz und Gefühl, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 101) – Diabelli, Anton
24. Gleich, Joseph Alois (1772–1841), Melodram *Die Ueberschwemmung von Wien* – Schlier, Johann Evangelist
25. Gleim, Johann Wilhelm Ludwig (1719–1803), *Rosen pflücke; Amor ein Vogel; Elpin; An Doris Blumen; Der Verliebte; Der Zufriedene* – Schinn, Georg Johann
26. Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), Ballade *Colma; Das Blümlein Wunderschön; Lied des gefangenen Grafen* – Zumsteeg, Johann Rudolf
27. Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen* – Schlier, Johann Evangelist
28. Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Nähe des Geliebten; Ich denke dein ...* – Hacker, Benedikt
29. Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), *Schäfers Klagelied* (1809); *Der Fischer; Trost in Tränen* – Neukomm, Sigismund
30. Goethe, Johann Wolfgang von, *Wer nie sein Brot mit Tränen aß; Menschenschicksal* – Diabelli, Anton
31. Gotter, Ludwig Andreas, *Die entfernte Geliebte* (Lieder der Liebe und Zärtlichkeit, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 98) – Diabelli, Anton

32. Götz, Johann Nikolaus (1721–1781), *Der Vergnügsame* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
33. Grillparzer, Franz (1791–1872), *Nacht umhüllt / Berthas Lied* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
34. Grünwald, Joseph Theodor von (1817–1845), *Der Sennerin Heimweh* – Titl, Emil
35. Halem, Gerhard Anton von (1752–1819), *Das Leben gleicht der Blume* – Haydn, Johann Michael
36. Haslauer, Johann Joseph, *Das Gelübde* (1830–1832), Wien: Anton Pichler 1933, UA 1833 – Assmayr, Ignaz
37. Haslauer, Johann Joseph, Kantate *Morgenfeier* (1817, Op. 15); *Schäfers Freude* (vor 1822, Op. 19) – Assmayr, Ignaz
38. Haug, Johann Christoph Friedrich, *Minneglück* (Lieder der Liebe und Zärtlichkeit, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 98) – Diabelli, Anton
39. Haug, Johann Christoph Friedrich (1761–1829), *An Lenoren; Ständchen an Feodoren; Minnelied; Lob der Geselligkeit* – Zumsteeg, Johann Rudolf
40. Hebel, Johann Peter (1760–1826), *Gott grüßt manchen, der ihm nicht dankt* – Neukomm, Sigismund
41. Heine, Heinrich (1797–1856), *Die Bergstimme* – Titl, Emil
42. Heine, Heinrich (1797–1856), *Die einsame Thräne* – Neukomm, Sigismund
43. Heine, Heinrich (1797–1856), *Elfengedicht* (Buch der Lieder) – Stadler, Albert
44. Heiter, Theodor (= Franz von Hölzl, 1791–1850), Posse für Haustheater in drei Akten *Am Röthelstein oder Der Arzt im Walde* (verm. zwischen 1815 und 1820) – Assmayr, Ignaz
45. Herder, Johann Gottfried (1744–1803), *Des Einsamen Klage* (Op. 10) – Neukomm, Sigismund
46. Herrosee, Carl Friedrich Wilhelm (1754–1821), *Die Seligkeit der Liebe* – Haydn, Johann Michael
47. Himmel, Friedrich Heinrich (1765–1814) Bearbeitung der Musik nach Christoph August Tiedges (1752–1841) *Gesänge aus Urania* (1804) – Assmayr, Ignaz
48. Hinterhuber, Rudolph, *Cantate zur Jubel-Feier des vierzigsten Regierungs-Jahres Seiner Majestät unsers allergnädigsten Kaisers und Landesvaters Franz I.* Auf dem Rathhaus-Saale zu Salzburg aufgeführt am 1. März 1832, Salzburg: In der Mayr'schen Buchhandlung [1832] – Schlier, Johann Evangelist
49. Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Die Seligkeit der Liebenden* – Hacker, Benedikt
50. Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Klage an den Mond* (Op. 10) – Neukomm, Sigismund
51. Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Klage an den Mond; Erntelied; Die Entzückung; Grüner wie die Au; Die Nachtigall singt überall; Todtengräberlied* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
52. Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776), *Mailed* – Eitzenberger, Joseph
53. Honnickl, Joseph (Domchorvikar zu Salzburg), *Ihr Freunde, singet Freudenlieder; Sehnsucht nach Liebe (Quelle reinsten Seligkeit); Die Schweitzer beim Fällen der Freiheitsbäume* – Haydn, Johann Michael
54. Imhoff, Amalia von (1776–1831), *Die Freuden der Gegenwart* (1798) – Hacker, Benedikt
55. Imhoff, Amalia von (1776–1831), *Die Geister des Sees* – Woelfl, Joseph
56. Jacobi, Johann Georg (1740–1814), *Mein Mädchen* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
57. Jaeger, Daniel, *Das Röslein der Freude* – Woelfl, Joseph
58. Kaan von Albest, Raimund (1802–1863), *Des Liedes Zauber* – Kaan von Albest, Raimund
59. Kaltenbrunner, Carl A. (1804–?), *Der Gräber* – Stadler, Albert
60. Kleinschmidt, Friedrich August, *Andenken* – Diabelli, Anton
61. Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724–1803), *Die Frühlingsfeier* – Zumsteeg, Johann Rudolf
62. Koch-Sternfeld, Joseph Ernst Ritter von (1778–1866), *Die Wanderer*. Zur Feyer der Eröffnung

- des Museums zu Salzburg, den 28ten Jänner 1811 als am Namensfeste Ihrer Majestät der Königin (bayerischen). Eine Cantate. Mit voller Orchester-Begleitung gesetzt von Thaddäus Susan, Rechts-Praktikanten am k. Stadtgerichte und Mitglied des Museums; *Vier Gedichte aus den Rhapsodien aus den norischen Alpen*. Zum Singen beim Klaviere oder Fortepiano in Musik gesetzt (unbekannt ist, um welche Gedichte aus der über 200 Seiten umfassenden Sammlung es sich handelt) – Susan, Thaddäus
63. Koch-Sternfeld, Joseph Ernst R. von (1778–1866), *Lustige Gesänge aus den norischen Alpen für eine, zwey und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte*, Nr. 1–6, Salzburg: Benedikt Hacker 1816 (*Zachariesel, Gassellied, Kirchweihlied, Alpenlied, Der komische Singlehrer der Solmisation, Das Katzensgeschrei*) – Hacker, Benedikt
 64. Körner, Karl Theodor (1791–1813), *An Sie* (= aus: *Vier Lieder* Op. 35). Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, in Musik gesetzt und gewidmet dem Fräulein Amalie von Henickstein – Assmayr, Ignaz
 65. Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Hedwigs Gesang* – Stadler, Albert
 66. Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Klotars Abschied* (aufgeführt im Museum 1814) – Zumsteeg, Johann Rudolf
 67. Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Liebeständelei* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
 68. Körner, Karl Theodor (1791–1813), *Schlachtgebet* – Schlier, Johann Evangelist
 69. Kosegarten, Ludwig Gotthard (1758–1818), *Die Sterne* – Zumsteeg, Johann Rudolf
 70. Kotzebue, August von, *Ständchen* (7 Gesänge für Herz und Gefühl, mit Begleitung der Gitarre und willkürlicher Flöte, Op. 101) – Diabelli, Anton
 71. Kuffner, Christoph (1780–1846), Libretti zu *Saul und David* (1840, Op. 49), *Saul's Tod* (1841, Op. 50) – Assmayr, Ignaz
 72. Lang, *Die Krone der Lieder* – Haydn, Johann Michael
 73. Langbein, August Friedrich Ernst (1757–1835), *Die Post Stationen des menschlichen Lebens* – Schinn, Georg Johann
 74. Lehr, Friedrich von, *Musiklied* – Diabelli, Anton
 75. Leitner, Karl Gottfried von (1800–1890), *Der Rosmarin* – Schlier, Johann Evangelist
 76. Leitner, Karl Gottfried von (1800–1890), *Des Sängers Braut* – Stadler, Albert
 77. Lohbauer, Karl Philipp (1777–1809), *Trinklied im Freien* – Haydn, Johann Michael
 78. Lord Byron (1788–1824), *Childe Harolds Nachtgesang* – Schlier, Johann Evangelist
 79. Lord Byron (1788–1824), *Erinnerung* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
 80. Lord Byron (1788–1824), *Farewell* – Neukomm, Sigismund
 81. Mahlmann, Siegfried August (1771–1826), *Herbstlied* (*Das Laub fällt von den Bäumen*) – Haydn, Johann Michael
 82. Mahlmann, Siegfried August (1771–1826), *Schwermut* – Neukomm, Sigismund
 83. Mailáth, Johann Graf, *Antenbrennerlied* (1823) – Ignaz Assmayr
 84. Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Andenken; Geisternähe; Adelaide; Die Rosenknospe* – Zumsteeg, Johann Rudolf
 85. Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Der Abend; Zuruf; Nachruf* (= aus: *Vier Lieder* Op. 35). Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, in Musik gesetzt und gewidmet dem Fräulein Amalie von Henickstein – Ignaz Assmayr
 86. Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Der Frühlingsabend; Liebe; Der Abend* (1832); *Lied aus der Ferne* (1832) – Eitzenberger, Joseph
 87. Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Der Wald; Der Seefahrer* – Woelfl, Joseph
 88. Matthisson, Friedrich (1761–1831), *Die Elfen* – Haydn, Johann Michael
 89. Miller, Johann Martin (1766–1852), *Der Gärtner* (1775) – Fuetsch, Joseph Joachim

90. Möchler, Karl Friedrich (1763–1857), *An spröde Schönen; Darf ich zu deinem Preise; Nein* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
91. Müller, Johann Gottwerth (1743–1828), *Monsieur Hans* – Haydn, Johann Michael
92. Münchhausen, Karl Ludwig August Freiherr von (1759–1836), *Blümchen Tausend schön* – Zumsteeg, Johann Rudolf
93. Münchhausen, Karl Ludwig August Freiherr von (1759–1836), *Das Blümchen Immerschön* – Hacker, Benedikt
94. Nagnzaun, Michael, *Predigt am Einweihungstage der Liebfrauenkirche in Mühldorf, den 19. Nov. 1815*. Nebst einer auf diese Feyer von demselben verfaßten Cantate, Salzburg: Zaurith [1815] – Nagnzaun, Michael
95. Nernst, Carl Ludwig, *Zur Blume* – Hacker, Benedikt
96. Neuffer, Christian Ludwig (1769–1839), *Sonnenuntergang im Walde; Lied aus der Ferne* – Zumsteeg, Johann Rudolf
97. Neuffer, Christian Ludwig (1769–1839), *An Wilhelminen* – Hacker, Benedikt
98. Opitz, Martin (1597–1639), *Die Erscheinung; Kriegslied* – Zumsteeg, Johann Rudolf
99. Overbeck, Christian Adolph (1755–1821), *Er und Sie* – Hacker, Benedikt
100. Overbeck, Christian Adolph (1755–1821), *Sehnsucht nach dem Frühling; Der Bund (Hand in Hand durchs Leben wandern)* – Haydn, Johann Michael
101. Pannasch, Anton (1789–1855), *Das blinde Mädchen* – Stadler, Albert
102. Prechtler, Johann Otto (1813–1881), *Romanze Der Schiffer* – Stadler, Albert
103. Pyrker, Ladislaus (1772–1847), *Oestreich!* Eine Volkshymne gesungen bei Gelegenheit des Mozart-Festes in Salzburg 1842 – Neukomm, Sigismund
104. Radnitzky, August (1810–1897), *Abschied von Gastein* – Schlier, Johann Evangelist
105. Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798), *Amynt an Daphne* – Hacker, Benedikt
106. Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798), *11 Lieder und eine vierstimmige Hymne* (WoO 21), unter anderem *Liebeszuruf; Liebeswahnsinn* – Woelfl, Joseph
107. Recke, Elisa Charlotte Konstantia von der (1754–1833), *An die Zeit* – Neukomm, Sigismund
108. Reissig, Christian Ludwig, *Huldigung* – Diabelli, Anton
109. Rettensteiner, Werigand (= Reiner 1751–1822), *Die Wiedergenesung; Bierlied; Commerlied; Der Obersulzer Wein* – Haydn, Johann Michael
110. Rochlitz, Johann Friedrich (1769–1842), *Abschied* (Op. 10), *Sehnsucht* – Neukomm, Sigismund
111. Salis, Johann Gaudenz Freiherr von (1762–1834), *Der Herbstabend* – Eitzenberger, Joseph
112. Salis, Johann Gaudenz Freiherr von (1762–1834), *Ermunterung* – Zumsteeg, Johann Rudolf
113. Salomon, M., *An sie* – Mozart, Franz Xaver
114. Schiller, Friedrich (1759–1805), *An Emma; Das Geheimnis* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
115. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Das Lied von der Glocke* (aufgeführt im Museum am 6. 11. 1816); *Die Macht des Gesanges* (aufgeführt im Museum am 17. 12. 1817) – Romberg, Andreas Jakob
116. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (1805) – Neukomm, Sigismund
117. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Die Bürgschaft* (WoO 108, 1798) – Woelfl, Joseph
118. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Ballade Maria Stuart; Ritter Toggenburg; Thekla (aus Wallenstein)* – Zumsteeg, Johann Rudolf
119. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Nacht und Träume*. Für eine Singstimme, mit Pianoforte und Physharmonika (1855, zum vaterländischen Andenken an ihn dem Landesmuseum in Salzburg gewidmet) – Diabelli, Anton
120. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Ode an die Freude; Hero und Leander* – Schlier, Johann Evangelist
121. Schiller, Friedrich (1759–1805), *Resignation* (Op. 18) – Assmayr, Ignaz

122. Schmidt, Friedrich Wilhelm August (= Schmidt von Werneuchen, 1764–1838), *Je länger, je lieber; Liebe; Der May; An Henrietten* – Hacker, Benedikt
123. Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739–1791), *Die Feierabendstunde* – Haydn, Johann Michael
124. Schulze, Konrad Friedrich (1789–1817), *Die Elfenwand* – Neukomm, Sigismund
125. Sedlmayer, Maria Johanna (1811–1853), *Cantate zur allerhöchsten Geburts-Feyer [...] Kaisers Franz I.* Abgesungen im Museum zu Salzburg am 12. Februar 1829, Salzburg: Franz Xaver Duyle [1829] – Schlier, Johann Evangelist
126. Seidl, Johann Gabriel (1804–1875), *Bild aus alter Zeit* (1839) – Eitzenberger, Joseph
127. Seidl, Johann Gabriel (1804–1975), *Postillon* – Schlier, Johann Evangelist
128. Spaur, Friedrich Graf (1756–1821), *An den Hain zu Aigen* – Haydn, Johann Michael
129. Stamford, Heinrich Wilhelm von (1740–1807), *Ständchen* – Haydn, Johann Michael
130. Steigentesch, Ernst Freiherr von (1774–1826), *Wiegenlied* – Woelfl, Joseph
131. Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), Ballade *Die Büßende* – Zumsteeg, Johann Rudolf
132. Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), *In der Väter Hallen ruhte* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
133. Stolberg, Friedrich Leopold zu (1750–1819), *Lied auf dem Wasser zu singen* – Diabelli, Anton
134. Susan, Friederike (1784–1848), *Freundschaft* (7-stimmiges Chorwerk, 1812) – Susan, Thaddäus
135. Susan, Johann Anton (1773–1837), *Hirten-Wonne*. Eine Kantate auf die feyerliche Konsekration und Inthronisirung [...] Friedridi Joseph Fürsten von Schwarzenberg [...] Fürst-Erzbischofes in Salzburg, in der hohen Metropolitan-Domkirche daselbst, am 1. und 2. May 1836, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung [1836] – Komponist wahrscheinlich Schlier, Johann Evangelist
136. Susan, Johann Anton (1773–1837), *Kantate Zum Nahmenstag. Fürst Ernst gewidmet*. Musik von Benedikt Hacker (einzige Kantatenkomposition für fünfstimmigen gemischten Chor, 1819; *Hast du gehört der Weihe Feyertöne rauschen: Michael Haydn's Monument, und die feyerliche Einweihung desselben in St. Peters Stiftskirche zu Salzburg* (1828) – Hacker, Benedikt
137. Susan, Johann Anton (1773–1837), *Lied der Werktags-Schüler. Fürst Ernst gewidmet* (1819) – Joseph Höß (1778–1831), Hofdomorganist
138. Swieten, Gottfried van (1733–1803), *Tischgebet* – Haydn, Johann Michael
139. Tiedge, Christoph August (1752–1841), *Hoffnung und Erinnerung*; Kantate *Der Ostermorgen* – Neukomm, Sigismund
140. Ueltzen, Hermann Wilhelm Franz (1759–1808), *Das Liedchen von der Ruhe* – Haydn, Johann Michael
141. Ulmenstein, Heinrich Christian Freiherr von (1777–1840), Ballade *Elwine* – Zumsteeg, Johann Rudolf
142. Unger, Johann Karl (1771–1836), *Die Einsamkeit* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
143. Varesco, Giambattista (1735–1805), Kantate *Per il gloriosissimo giorno* zum Jahrestag des Regierungsbeginns [1803] von Erzherzog Ferdinand in Salzburg (1804). In drei Teilen: Joseph Adam Emmert, Johann Georg Schinn (1768–1833) und Luigi Gatti (1740–1817) – Emmert, Joseph Adam; Gatti, Luigi; Schinn, Johann Georg
144. Vogl, Johann Nepomuk (1802–1866), Ballade *Heinrich der Vogler* (1853); *Silvanus* (1840, Op. 6); *Lied und Liebe* (1838) – Eitzenberger, Joseph
145. Vogl, Johann Nepomuk (1802–1866), *Zigeunermusik; Bergmanns Ständchen; Das Lied vom Eisen; Grablied; Neue Kameradschaft* – Titl, Emil
146. Voigt, Christian Friedrich Traugott (1770–1814), *Sehnsucht nach dem Landleben* – Haydn, Johann Michael
147. Voß, Johann Heinrich (1751–1826), *Die Spinnerin; An den Genius der Menschlichkeit; Des Gefangenen Ahndung* – Zumsteeg, Johann Rudolf

148. Voß, Johann Heinrich (1751–1826), *Liede im Grünen; Trüb und heiter* – Haydn, Johann Michael
149. Wallner, André, Kantate *Le Simbole de la Mort*. Fürst Ernst von Schwarzenberg gewidmet (1808) – Oehlinger, Sebastian
150. Wallner, Severin, *Ständchen; Träume nichts als von dem Glücke* – Haydn, Johann Michael
151. Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Das Opfer der Berge*. Zur Feyer der [...] Ankunft [...] des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Baiern in der Kreis-Haupt-Stadt Salzburg. Eine Kantate in Musik gesetzt mit voller Orchester-Begleitung von Th. Susan. Salzburg: Mit Zaunrith'schen Schriften 1812; *Wiedersehen*. Gefeyert bei dem Hervorgange der K. Hoheit der Kronprinzessin von Baiern, aus dem Wochenbette, im Museum zu Salzburg, den 22. Juli 1815 – Susan, Thaddäus
152. Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Der glorreiche Augenblick*. Kantate von Ludwig van Beethoven (Op. 136, aufgeführt im Museum 1816) – Beethoven, Ludwig van
153. Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Die Worte der Weihe*. Cantate, Abgesungen bey der feyerlichen Eröffnung des neu decorirten Museum-Saales zu Salzburg, Salzburg: mit Zaunrith'schen Schriften 1811 – Assmayr, Ignaz
154. Weißenbach, Aloys (1766–1821), *Zwey Gesänge auf das höchsterfreuliche Namensfest: seiner Hochfürstl. Durchlaucht, des Hochwürdigsten Bischofes von Raab Ernest von Schwarzenberg* (o. J.) – Hacker, Benedikt
155. Zachariae, Justus Friedrich (1726–1777), *Du Echo meiner Klagen* – Mozart, Franz Xaver Wolfgang
156. Zedlitz, Freiherr von (1796–1869), *Die nächtliche Heerschau* (aufgeführt im Museum 1841) – Titl, Emil
157. Zingref, Julius Wilhelm (1591–1635), *Die Trennung* – Neukomm, Sigismund

Im Anhang genannte Literatur:

Engl, Johann Evangelist, *Gedenkbuch der Salzburger Liedertafel zum fünfundzwanzigjährigen Stiftungs-Feste am 22. November 1872*, Salzburg: im Selbstverlag der Salzburger Liedertafel 1872.

Gassner, Josef, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, in: *Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum 1961*, Salzburg: im Selbstverlag 1962, S. 119–365.

Haider-Dechant, Margit, *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*, Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011.

Hammerle, Alois Josef, *Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg. Beiträge zur Geschichte und Statistik dieses Landes nebst biographischen Notizen salzburgischer Musiker und Sänger*, Salzburg: Ferdinand Dirr 1874.

Šedivý, Dominik, Typoskript zu Werken von Ignaz Assmayr, Raimund Kaan von Albest, Benedikt Hacker und Franz Xaver Mozart; private Auflistung, dem Verfasser dieses Beitrags im Oktober 2016 freundlicherweise überlassen.

„Da diese Kirche die erste der Stadt ist ...“ – Zur Organisation der Musik an der Salzburger Metropolitankirche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Als die Salzburger Hofmusikkapelle 1806 infolge der politischen Entwicklungen aufgelöst wurde, brachte das auch für die Musik am Salzburger Dom gravierende Folgen, hatten doch die Instrumentalisten der Hofmusikkapelle, aber auch die Gesangssolisten, mannigfaltige Aufgaben in der Kirchenmusik erfüllt.¹ Nun wurden einige Musiker in den Hofmusikkapellen von Wien (z.B. der Geiger Joseph Otter (1760–1836)², sein Sohn Ludwig (1786–1877)³ und der Sänger Giuseppe Tomaselli (1758–1836)⁴ und München übernommen, manche folgten dem scheidenden Landesfürsten, – Ferdinand II. von Toskana nach Würzburg – zum Beispiel der Geiger Attilio Grisi (1765–1852)⁵ – und nur wenige ehemalige Mitglieder der Hofmusikkapelle blieben, wie die beiden Hornisten Joseph Michael Mayer (1751–1832)⁶ und Jakob Kutschera (um 1749–1813)⁷ oder der Organist Gottlieb Milder (1763–1817)⁸, in Salzburg. Die Musik am Salzburger Dom hatte allerdings als Teil der Liturgie unverändert

-
- 1 Vgl. Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. Universität Salzburg 1972.
 - 2 Ebenda, S. 303–307.
 - 3 Ebenda, S. 308.
 - 4 Ebenda, S. 434f.
 - 5 Ebenda, S. 150. Bezüglich Lebensdaten und Umzug nach Würzburg vgl. Luca Aversano, *The Works for Violin and Orchestra by Luigi Gatti*, in: *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und seine Hofkapellmeister. Symposiumsbericht*, hg. v. Eva Neumayr und Lars E. Laubhold unter der Projektleitung von Ernst Hintermaier, Lucca: LIM Verlag 2013 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 10; *Musica Transalpina* 2; *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 12), S. 359–371: 369.
 - 6 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 254f. Todesdatum 8. September 1832, erhoben aus Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), Dompfarre, Sterbebuch V, 1820–1854, S. 121.
 - 7 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 213.
 - 8 Ebenda, S. 285–287. Geburtsdatum 3. Jänner 1763, erhoben aus AES, Dompfarre, Taufbuch IX/2, 1756–1814, S. 158.

weiterzugehen, daher war eine Neuorganisation der Musik an der Domkirche dringend notwendig.

Da die Finanzierung der Musik am Salzburger Dom als Metropolitankirche – im Unterschied zu der Hauptkirche der Stadtpfarre, die der Dom ebenfalls seit 1635 war und für die ebenfalls eine Gruppe von Berufsmusikern, die Stadtpfarrmusikanten, beschäftigt wurden⁹ – immer Sache des Landesherrn gewesen war, fühlte sich offenbar auch Kaiser Franz II./I. bemüht, sich direkt mit der Materie zu befassen. Er verfasste 1807 ein sogenanntes „Handbillet“¹⁰, in dem er den „künftigen Personal- und Besoldungsstand der Musiker, und Diener für die Salzburger Domkirche“ detailliert auflistete und insgesamt 3320 fl. jährlich für Instrumentalisten und Solisten der Salzburger Dommusik genehmigte. Obwohl nicht alle Vorschläge des Kaisers für eine Neubesetzung der Musikerstellen umgesetzt wurden – der nunmehrige Domkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817) hatte insbesondere die beiden Klarinetten abgelehnt, da „das Instrument in seiner Stimmung mit den Domorgeln nicht brauchbar ist“¹¹ – ist dieses Schriftstück vor allem in seiner Wirkung wichtig, da noch zwanzig Jahre später darauf Bezug genommen wird.

1808 werden von Luigi Gatti einige Musiker, darunter die Violinisten Lorenz Bergmaier (†1845)¹², Georg Hodspotzky¹³, Benedikt Hacker (1769–1829)¹⁴ und der Organist Andreas Brunnmayr (1762–1815), vorgeschlagen und offenbar auch angestellt.¹⁵ Als im Mai 1812 im Salzburger Dom Gattis groß besetz-

9 Eva Neumayr, *Der Dom als Stadtpfarrkirche*, in: Eva Neumayr / Lars Laubhold / Ernst Hintermaier, *Musik am Salzburger Dom zwischen dem Ende des 17. und der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Wien: Hollitzer in Verb. (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese 17).

10 AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 262 (zeitgen. Abschrift).

11 Vgl. Luigi Gatti, *Bericht in betreff der Aufnahme einiger brauchbarer Individuen zur Herstellung einer vollständigen Musik für den Domchor*, 1807, in: Monika Gehmacher, *Luigi Gatti. Sein Leben und seine Oratorien. Mit thematischem Katalog des Gesamtschaffens*, Diss. Universität Wien 1959, S. 54–57: 57.

12 Rudolf Angermüller, *Künstlerisches Personal des Dom-Musik-Verein und Mozarteum 1841–1880 und der Dommusik von 1880–1826*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 24 (1976), Heft 3/4, S. 3–31: 20.

13 Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1901, S. 164. Georg Hodspotzky dürfte allerdings, entgegen der Angaben Eitners, nicht bereits um die Jahrhundertwende Hofmusiker in München geworden sein; nach Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 305, war er von 1804 bis 1806 Schüler von Joseph Otter. Seine Lebensdaten sind bis dato unbekannt.

14 *Salzburger Mozart-Lexikon*, red. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller unter Mitarbeit von Andrea Blöchl-Köstner, Bad Honnef: Bock 2005, S. 148f.

15 Ebenda, S. 57.

Absch. II.
 Lieber Joseph Stadion! Zu Hochselig Meinem Fuhr.
 r. Hofrath über Ihre Wohlthätigkeit vom 8. August d. J.
 anfallend Sie im Aufstehen der künftigen Kammer mit
 Expedition, sind der Einsamkeit und dem Ansehen der
 Domkirche in Beziehung; jener der Aufsicht, des Vortrags
 derselben, und der Exekutionen zum Vortheil, und zu selbst
 mit dem Domkapitel in der Ordnung ist, anzuhilfen, und das
 was Ihnen selbst noch die Obliegenheiten und Vermessun-
 gen nicht zu dem Vorhaben anzugehen, und zu thun.
 Und wir müssen die Einsamkeit mächtig bescheiden
 jedoch die zu vertheilen = als hoch Musici bis zu
 ihrer andern Eintheilung und Anweisung zur Exer-
 zierung unserer Predigten mit ihnen demselben Zweck
 bei der Domkirche dienen lassen.
 Salzburg den 21. Junii 1807.
 Franz v.

Abb.1: Seite 1 einer zeitgenössischen Abschrift des sogenannten „Handbilletts“ (mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Erzdiözese Salzburg); © Archiv der Erzdiözese Salzburg

tes Requiem in C¹⁶ für den in Wien verstorbenen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo aufgeführt wird, ist die Dommusik offenbar wieder arbeitsfähig.¹⁷

Nach dem Tod Luigi Gattis im März 1817 übernimmt zunächst der Bassist Matthias Schitra (um 1750 – 1824) die Leitung der Dommusik. Es kommt, von der neuen österreichischen Regierung angeregt, zur Inventarisierung der

16 Eva Neumayr, *Die Requiemkompositionen Luigi Gattis (1740–1817)*, in: *Keine Chance für Mozart* (wie Anm. 5), S. 387–417: 393ff.

17 Eva Neumayr / Lars E. Laubhold, *Kirchenmusik am Salzburger Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 29–44: 33–36.

Dommusikalien und Instrumente¹⁸, deren Ergebnis unter anderem der 1822 von Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852)¹⁹ fertiggestellte *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana Conscriptus 13 July anno MDCCXXII*²⁰ ist. Als Matthias Schitra 1824 stirbt, wird Fuetsch provisorischer Leiter der Dommusik, was er bis zu seiner Pensionierung 1841 auch bleiben wird.

Im gleichen Jahr (1824), nach einer Zeit, in der die Administratoren Sigismund Christoph Graf von Zeil und Trauchburg (1812–1814) und Leopold Maximilian Graf von Firmian (1816–1824) an der Spitze der Erzdiözese standen, bekommt Salzburg mit Augustin Gruber (1763–1835)²¹ einen neuen Fürsterzbischof, der, wie die *Salzburger Zeitung*²² am 25. März vermeldet, „zur innigsten Freude für die Bewohner der Stadt Salzburg“ genau ein Jahr nach seinem feierlichen Einzug in den Salzburger Dom, am 25. März 1825, mit Billigung des Kaisers ein neues Domkapitel installiert. Diesem gehören Michael Graf von Spaur als Dompropst, Joseph Graf von Daun als Domdechant, Franz Xaver Rieger und die Konsistorialräte Joseph Sebastian Naupp, Sebastian Pichler, Joseph Marchner, Aloys Hofmann, Carl Harf, Ignaz Schumann von Manns-egg, Joseph Stoff und Philipp Metzger an. Diese waren dann auch die Protagonisten in der Diskussion zur Neuorganisation der Musik am Dom, die 1827, vermutlich mit Blick auf das 1828 ins Haus stehende 200-Jahr-Jubiläum der Domweihe, begann.

Mehrere Dokumente, darunter eine Chorordnung von 1828, lassen den Schluss zu, dass die Dienste, welche die Musiker im Dom leisten mussten, bis auf kleinere Änderungen die gleichen waren, die schon vor 1807 von der viel besser besetzten Hofmusikkapelle geleistet worden waren.²³ Joseph Joachim Fuetsch listet sie in einer Eingabe vom 5. Mai 1827 auf:

18 Vgl. *Inventarium aller in Dom gehörigen, und befindlichen Musik Instrumenten*, von der Hand Joseph Joachim Fuetschs, 11. April 1822 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 522).

19 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 128–130.

20 *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana Conscriptus 13 Julij anno* [später eingefügt:] *ab Joachimo Fuetsch m[anu propria] Chori dirigente* [Ende der Einfügung] *MDCCCXXII*, 2 Manuskriptbände; AES, ohne Signatur.

21 Peter Unkelbach, *Augustin Gruber (1763–1835). Katechet, Staatsbeamter, Bischof und Metropolit im josephinischen Österreich*, Limburg / Salzburg: Erzbischöfliches Konsistorialarchiv Salzburg 1999 (*Schriftenreihe des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds* 6).

22 Bericht aus der *Salzburger Zeitung* vom 25. März, wörtlich übernommen in: Österreichisch-Kaiserlich privilegierte *Wiener Zeitung*, Nr. 76 vom 5. April 1825, S. 1.

23 Vgl. dazu die genaueren Ausführungen im Kapitel *Zeremonielle und liturgische Hintergründe als Grundlage des musikalischen Handelns*, in: Neumayr / Laubhold / Hintermaier, *Musik am Salzburger Dom* (wie Anm. 9).

Die Kirchendienste, welche die besoldeten Individuen gratis zu leisten verbunden synd, bestehen in den Donnerstag=Ämtern, Samstag Lytaneyen, auch den Lytaneyen welche im Jahre hindurch an L. Frauen Vorabende oder Tügen gehalten zu werden pflegen. Josephi und Anna Bruderschaft Lytaneyen. Die 3 grossen Lytaneyen bey 40stündigen Gebethe. Die 9 Lytaneyen und das Hochamt in der Johann v. Nepomuk noven, wofür aber jedesmahliger dirigens 5 f: 24 xr R: W: als Tafelgeld für sich erhält. Auch gehen zu den verpflichten Diensten alle figurirten Sonntags Ämter, alle Vespere und Ämter in Festis Praepositi, Decani und Palii, wie auch ehemals in festis Canonici. Die Ämter zu St. Sebastian nach der Sebastiani Procession im Monat Jänner, das Amt bey den Ursulinerinnen am St: Markustag, wenn die Procession ausgehen kann. Die 2 Ämter in der Fronleichnamsoctav, das erste bey P:P: Augustinern, und das andere zu St: Sebastian.²⁴

Das entspricht im Wesentlichen jenen Festen, die sich Luigi Gatti, wahrscheinlich bei seinem Amtsantritt 1782, in seinem *Ordo Festivitatum et Functionum in hac Metropolitana Ecclesia Salisburgensi*²⁵ notiert: wöchentliche Messen an Donnerstagen und Sonntagen, 52 Litaneien an den Samstagen, 30 Litaneien vor Marienfeiertagen, dazu die Litaneien zu den Festen Johannes Nepomuk, Joseph und Anna und die drei großen Sakramentslitaneien, die mit dem 40-stündigen Gebet am Abend des Palmsonntags begannen, dazu noch Vespere und Prozessionen. Die Musiker waren in jedem Fall durch Proben und Aufführungen voll ausgelastet und konnten sich ihr karges Gehalt kaum durch Nebenbeschäftigungen aufbessern.

1827 allerdings war das fest angestellte „Musikpersonal“ des Domes vor allem durch „Todfälle und Auswanderungen“ auf „8 Individuen“ zusammengeschrumpft, nämlich den „provisorischen Musik Dirigens Fuetsch“, den Organisten Joseph Höß (1778–1831)²⁶, den Fagottisten Andreas Weiss (1756–1837), den vormaligen Waldhornisten Michael Mayr (1751–1832) als Pauker und Violinspieler, Peter Pirkl (1781–1859)²⁷, damals bereits Thurnermeister, als Violinist, Johann Baptist Weindl (um 1781–1839) als „Contrabassist“

24 AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263.

25 Salzburg Landesarchiv (SLA), Reg. IX/185, fol. 76^r–77^v.

26 Ernst Hintermaier, *Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart*, in: *Die große Orgel im Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, hg. v. Metropolitankapitel von Salzburg (Schriftleitung: E. Hintermaier), Salzburg: Konsistorialarchiv [1988], S. 44.

27 Auch Pirchl, Pirchel geschrieben. Vgl. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 322f.

und zwei Kalkanten, nämlich Johann Georg Schlier und Leopold Neubau.²⁸ Hauptstütze der Musik am Dom bildeten aber immer noch die Domchorvikare und –choralisten des Domchores und die Kapellknaben, aber auch diese waren 1827 dezimiert:

*Die Zahl der brauchbaren Chorvikarien ist seit 8 Monaten auf 5 herabgekommen. Wegler ist gestorben, Schilling und Perfler sind an den Brustorganen so geschwächt, daß man sie für den Chor als verloren ansehen kann; für Krankheitsfälle wird man selbst mit der Bedingung am Altare in Verlegenheit kommen, so wie auch im Chore außerdem Choralisten öfters nur 2-3 zugegen sind.*²⁹

Dabei mussten zwei der Domchorvikare und Domchoralisten auch noch das Orgelpositiv und die Violone im Presbyterium spielen, da die Stellen des Domstiftsorganisten und eines extra Violone-Spielers längst gestrichen waren.

Was die Solisten anbelangt, war ebenfalls Not am Mann: 1824 war mit Matthias Schitra der letzte Bass-Solist der Hofmusikkapelle gestorben. Bewerbungen gab es, die Joseph Joachim Fuetsch zu begutachten hatte. Folgende Passage steht in einem Gutachten Fuetschs betreffend die Bewerbung eines gewissen, auch am Theater engagierten Johann Huber. Sie wirft ein Licht auf die Bedingungen, unter denen Fuetsch zu arbeiten hatte:

Endlich den Johann Huber N° 916 betreffend, wäre meine unmaßgebliche Meinung, ihm seine Bitte ganz zu gewehren, daß er, wie der Tenorist Brindl, als Baß Sänger für jede Function, kleine und grosse dürfte bestellt werden: Indem ich Endes Unterzeichneter schon vor 4 Jahren aus Gefälligkeit des Mathias Schitra seel: die BaßSängersstelle bey kleinen Functionen übernahm, und bis jetzt nothgedrungen versehen mußte. Daß man erwegen möchte, daß meine körperliche Beschaffenheit nicht so stark, mein Alter mit 61 Jahre nicht mehr so gering, und die getheilte Aufmerksamkeit auf direction und Singen zugleich für mich zu anstrengend wird: Auch daß dermahlen sehr schwer ein Bassist zu finden ist, wie benannter Huber, der die Fertigkeiten besitzt, welche der Dom Hochchor erfordert. Wenn des Hubers Bitte nicht sollte gewehrt werden, oder nur so zum Theil, wie es bey dem ehevorigen Bassisten Hoch war, nemlich nur für Sonn und Festtage, so würde er gezwungen seyn wiederum abzureisen, weil er dermahlen vom hiesigen Theater austritt, und ihm ein so geringer Betrag, welcher ihn von diesen Diensten zufallen würde zu seiner Susten-

28 AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263, Stellungnahme von M. Hoffmann zum Schriftstück *Den in Vorschlag zu bringenden Mußik-Personalstand für die dasige Metropolitankirche betreffend* von Joseph Marchner und zum Schriftstück Fuetschs vom 5. Mai 1827.

29 Gutachten von J. Marchner vom 4. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

tation zu u[n]bedeutend wäre. Ich nehme mir daher die Freyheit, besagten Huber bestmöglichst zu empfehlen, daß seine Bitte gewehrt, und ich von diesem mir täglich schwereren Geschäfte des Singens entlediget werden dürfte.³⁰

Vor dem Hintergrund des 1828 anstehenden 200. Jubiläums der Domweihe intensivierten sich 1827 die Überlegungen zu einer Neuorganisation der Dommusik, die in ausführlichen Vorschlägen und Stellungnahmen, vor allem aus den Kreisen des neugebildeten Domkapitels, ihren Niederschlag in den Akten fanden:

Da diese Kirche die Erste in der Stadt ist, so soll sich auch diese von allen anderen hiesigen Kirchen durch eine schöne und gutbesetzte Kirchen-Musik auszeichnen; besonders aber an den Festis Pallii 1mae Classis, an welchen S^{re} hochfürstl: Gnaden der Hochwürdigste Herr Erzbischof in höchsteigener Person zu pontifizieren pflegen; so wie auch an anderen hohen Festen, als z. B. am Geburtsfeste S^{re} Majestät des Kaisers und der Kaiserinn pp an den Festis Praepositi et Decani, an den Monath Sonntagen, bey den 3 großen Lytaneyen am 40ig stündigen Gebethe in der Charwoche, als wohin meistens der gröste Theil des Stadt- und Land= volkes, nebst manchmal auch vielen Fremden waltet:

Hierzu werden aber Männer, welche nicht nur der Musik gut kundig sind, sondern auch ainige ausgezeichnete Musiker erfordert. Um diese für solche große Dienstleistungen zu bekommen, so ist es auch nothwendig, daß selbe hiefür angemessen salariert werden.³¹

Für die Besetzung der Instrumentalisten wurden von den Domkapitularen, die verschiedentlich einräumten, keine „Musikkundigen“ zu sein und „was alles zur Production einer ordentlichen Figuratmusik erforderlich ist“ nicht zu verstehen³², verschiedene Möglichkeiten in Betracht gezogen, die von der Einbeziehung von „Dilettanten“, wie sie in St. Peter schon mit Erfolg gepflegt wurde³³, bis zum wechselweisen Verzicht auf den Ripien-Chor oder auf die colla-parte begleitenden Posaunen reichten, „indem diese 3 Posaunen die 3 Singstimmen als den Alt, Tenor und Bass zwar verstärken, äusserst selten obligat sind, dabey aber das Gesang [sic!] in dieser großen Kirche bey so wenigen

30 Gutachten von Joseph Joachim Fuetsch vom 1. März 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263), S. 2f.

31 Unbekanntes Mitglied des Domkapitels, 10. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

32 Joseph Naupp in seinem Gutachten vom 13. Mai 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

33 Gutachten Joseph Marchners vom 4. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

und manchmal schwachen Sängern überschreien [...]“³⁴ Andere Domkapitulare brachten weniger figural gestaltete Gottesdienste oder die Einbeziehung der Thurner zur Sprache. Gemeinsam ist allen Vorschlägen das Bewusstsein, dass die finanziellen Mittel auf jene Summe beschränkt seien, die Franz II./I. zwanzig Jahre vorher in seinem „Handbillet“ genehmigt hatte:

*Ich meine nicht, daß die jetzigen Kosten der Dom=Musik die Höhe der Auslagen so bestimmen sollen, als ob diese bey den Vorschlägen zur künftigen Organisierung dieser Musik nicht überschritten werden dürften: das Erzstift Salzburg verdient hinsichtlich seines hohen Alters und des Hinsehens, daß es noch immer unter den übrigen Kirchen Deutschlands behauptet, fortan einer besonderen Auszeichnung, doch wird bey dem Vorschlage die in dem allerhöchsten Handbillet vom J. 1807 bewilligte Summe schwerlich überschritten werden dürfen.*³⁵

Die Thurnergesellen, die an der Metropolitankirche traditionell für das Blasen der Posaunen zuständig gewesen waren³⁶, während der Thurnermeister die Violinen verstärkt hatte³⁷, hatten sehr wahrscheinlich gleich nach der Auflösung der Hofmusikkapelle ihre Dienste auf andere Blasinstrumente erweitert:

Werden sie als Trombeter gebraucht, so geschihet dieses an den festis palii und 7stündigen Gebethen wo Dusch und Intraden zu blasen synd, und wozu 4 Trombeter nothwendig synd: Übrigens werden nur zwey Trombeter gebraucht zu den Vespere und Ämtern an festum palii. Zu den festis Praepositi und Decani aber zu den Ämtern allein. Nach geendeten Dusch und Intraden gehen jederzeit die übrigen zu ihren Posaunen, und nur als Trombeter erscheinen ihre Nämien im

34 Ebenda: „Wenn Fuetsch ferner bemerkt, daß man ungeachtet seines vorgeschlagenen großen Personales doch nicht im Stande sey, die 3 Lytaneyen in der Charwoche zu produciren: so muß ihm erwiedert werden, daß es in der Stadt viele Beamte, Honoratioren und Dilettanten gibt, die nicht nur bey den 3 Lytanein, sondern auch in festis Pallii gern den Chor besuchen werden, wenn sich der Chorregent herablassen und die Mühe machen will, selbe einzuladen. Auf solche Art behilft man sich in vielen Orten, und insbesondere auch hier zu St. Peter ohne besondere Kosten.“

35 Gutachten des Aloys Hofmann vom 10. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

36 Im Verein mit den Stadtpfarr-Musikanten, besonders bei Seelenmessen, besetzten sie auch im 18. Jahrhundert alle möglichen Instrumente. Vgl. Eva Neumayr, *Salzburger Requiem-vertonungen der Vorklassik und ihr musikalisches Vokabular*, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 2014, Innsbruck u.a. 2014, S. 72–87: 75–81.

37 Peter Pirkel, der damalige Thurnermeister, war allerdings ursprünglich Hofklarinetist gewesen und hatte sich erst nach der Ablehnung der Anstellung von Klarinetisten durch Luigi Gatti (siehe oben) auf das Violin-Spielen verlegt. Vgl. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 1), S. 323.

*monatlichen Conto. Das Hauptinstrument der Thurner ist daher die Posaun oder Trombon, welches Instrument von jeher in der Dom=Kirche als Ausfüllungs Instrument zu gebrauchen gewöhnlich war [...]*³⁸

Weil die Thurner gut ausgebildete Musiker waren³⁹, die überdies wegen der Pauschalabgeltung an den Thurnermeister wenig zusätzliche Kosten verursachten, wurden die Thurnergesellen auch an der Metropolitankirche⁴⁰ immer mehr an den anderen Instrumenten eingesetzt, ja es wurde sogar vorgeschlagen, sie als Kirchenmusiker anzustellen:⁴¹

Dabey ist zu bemerken, daß man seine sehr geschickten Leute, Orgel und Gesang ausgenommen, fast zu allen Instrumenten brauchen kann, was für Krankheits Fälle u. d. gl. sehr dienlich ist.

*Sonderbar ist, daß man den Thurnermeister bey den gestifteten Großen Jahrtagen für die Posaunen von den Gebühren ausschließt, weßwegen auch die Posaunen, die gerade bey solchen Aemtern an ihrem Platze sind, wegbleiben. Diese sollen gegen eine verhältnißmäßige Gebühr seiner Zeit wieder in Anwendung kommen.*⁴²

Die Feierlichkeiten zur 200-jährigen Wiederkehr der Domweihe wurden vom 23. bis 28. September 1828 mit geradezu barocker Prachtentfaltung begangen. Sie begannen mit einer großen Reliquien-Prozession am 23. September, bei der die im Zuge der vorhergehenden Renovierung der Kathedralkirche ausgelagerten Reliquien wieder in die Kirche zurückgebracht wurden. Ignaz

38 Brief Joseph Joachim Fuetschs an das Konsistorium vom 8. April 1825 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 265).

39 Vgl. anonymes Gutachten vom 10. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263): „Da diese 4 Thurnergesellen, ausser den Posaunenblasen auch andere Instrumente gut spielen, als z. B. Violin, Viola, Contrabasso, Oboe, Flauto, Clarinetto, Fagotto Horn und Trompetten; so könnten auch diese im Nothfalle nach Gutbefinden des Musik Dirigenten, um unnöthige Auslagen zu ersparen, und bey dem Mangel in irgend eines Musick-Individuums, besonders bey grösseren Musickstärken, wenn diese 4 die Intra-den geblasen haben, anstatt den Posaunenblasen, welches Letztere zwar etwas feyerlicher ist; aber doch dermal bey einem für diese so große Kirche so geringen Musickpersonale zu entbehren wäre, indem diese 3 Posaunen die 3 Singstimmen, als den Alt, Tenor und Bass zwar verstärken, äusserst selten obligat sind, dabey aber das Gesang in dieser großen Kirche bey manchmal schwachen Sängern überschreien, da doch der Gesang immer vorherrschend und die übrigen sowohl Saiten als Blasinstrumente größtentheils nur begleitend seyn sollen; sodann zu anderen Instrumenten verwendet werden“.

40 In der Stadtpfarrmusik waren sie ja schon im 18. Jahrhundert als Instrumentalisten aktiv. Vgl. Eva Neumayr / Lars E. Laubhold, *Kirchenmusik am Salzburger Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus* (wie Anm. 17), S. 38–44.

41 AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263.

42 Joseph Marchner am 4. November 1827 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, Akten 263).

Schumann von Mannsegg, selbst Domkapitular, berichtet in seiner Beschreibung des Säkularfestes:

Am benannten 23ten nun Vormittags um neun Uhr wurden diese Reliquien in einer feyerlichen Procession, jedoch nur innerhalb der Kirche selbst, wieder in ihre Altäre eingesetzt. Sie waren vorher an Einem der beyden größeren Seitenaltäre, dem sogenannten Schneeherrnaltar, welcher zu diesem Ende mit Blumenguirlanden decorirt worden war, ausgesetzt worden. Der Zug wurde also eingerichtet, daß nach der bey Processionen üblichen umgekehrten Rangordnung, zuerst diejenigen sechs Kisten mit Reliquien, welche in die Seitenaltäre einzusetzen waren, von verschiedenen Welt- und Ordenspriestern getragen wurden, und diesen die Reliquien der heiligen Stifter Rupert und Virgilius in einer Kiste von sehr schöner und künstlicher Arbeit, von sechs Domherrn getragen, nachfolgten. Dann folgte mit den übrigen Domkapitularen und Dignitaren der hochwürdigste Erzbischof. Dieser hielt nun bey jedem Altare die zur Einsetzung passenden, auf die entsprechenden Heiligen Bezug habenden Gebethe. Und zwar wurden nach der Ordnung zuerst in den Hochaltar die Reliquien der heil. Rupert und Virgilius, dann an sechs Seitenaltären nach der Reihe die übrigen heiligen Reliquien eingesetzt, nämlich: 1) des heil. Martin, 2) des heil. Hermes, welche der Erzbischof Luitpram im neunten Jahrhunderte, da er nach Rom gereiset war, als ein Geschenk vom heil Vater von da zurückgebracht hat, 3) des heil Leviten Gislarius, eines Schülers des heil Rupert, 4) das Haupt des heil Martyrers Gereon, 5) Reliquien der heil Martyrer Chrysanthus und Daria, 6) des heil. Leviten Vincentius.⁴³

Leider sind in seiner Beschreibung die erklungenen Werke nicht genannt, wir erfahren aber immerhin das Ausmaß der musikalischen Aufführungen, die im Zuge der Liturgie stattfanden:

Nach der Einsetzung des Hochwürdigsten in den Tabernakel des Speisealtars, wo dasselbe gewöhnlich aufbewahrt ist, wurde die feyerliche Vesper auf das einfalende Fest des heil. Rupert abgehalten. An den fünf folgenden Tagen, nämlich am 24ten, als am Hauptfeste des heil Rupert oder der Uebertragung der Reliquien dieses Heiligen, am 25ten als am Jahrestage der vor 200 Jahren geschehenen Einweihung der Metropolitankirche, und die noch drey folgenden Tage, bis einschließlic den 28ten September, wurde in der festbegehenden Kirche zur eigentlichen Jubelfeyer ein vierzigstündiges Gebeth, und zwar an jedem dieser Tage wurde um acht Uhr, nach ausgesetztem heiligsten Altarssakramente, eine Predigt und dann ein feyerliches Hochamt, Nachmittag um drey Uhr aber Vesper

⁴³ Abt Albert Nagnzaun, Fortsetzung des Abteylichen Tagebuches nämlich: vom 1ten Jänner 1824 bis 31ten Dec. 1828. (Archiv der Erzabtei St. Peter), S. 428f.

*und musikalische Litaney gehalten. Die Predigt am letzten dieser Tage, nämlich am 28ten September, hielt der Erzbischof selbst. Die ganze Festlichkeit wurde am 28sten nach der Litaney mit einem Tedeum beschlossen.*⁴⁴

Bereits am Vorabend des Festes gab es demnach eine feierliche Vesper, dann täglich ein feierliches Hochamt, eine Vesper und eine Sakraments-Litanei und zum Abschluss der Feier am letzten Tag noch ein Te Deum. „Feyerlich“ beinhaltet in diesem Zusammenhang vor allem die Information, dass mit der ganzen Besetzung inklusive Bläsern⁴⁵ musiziert wurde, wie es bei den besonders feierlichen Festen, den *Festa Pallii*, am Salzburger Dom seit dem 18. Jahrhundert üblich war. Aus dem Tagebuch des Abtes Albert Nagnzaun von St. Peter geht überdies hervor, dass offenbar ausnahmsweise nicht auf den Musik-Emporen unter der Kuppel, sondern, wie sonst nur bei den Sakramentslitaneien in der Karwoche üblich, auf der großen West-Empore musiziert wurde. Unterstützung erhielten die Dommusiker von den damals für ihre qualitätsvollen Kirchenmusikaufführungen bekannten sankt-petrischen Musikanten. Leider äußert sich der durchaus musikliebende Abt, der in jungen Jahren auch selber als Kopist tätig war⁴⁶, nicht darüber, welche Stücke gespielt wurden:

*Die Musik wurde bey der ganzen Feyerlichkeit auf dem großen Chore angeordnet, und dazu das Musik-Personale von St. Peter geladen, weßwegen ich zu St. Peter tags zuvor die Vesperas gar nicht, und das Hochamt um 7 Uhr Morgens abhalten ließ.*⁴⁷

Nicht einmal ein Jahr später schilderte der Organist und Musikverleger Vincent Novello auf der „Wallfahrt zu Mozart“ in seinem Tagebuch die Messe vom Dienstag, den 16. Juli 1829:

-
- 44 Ignaz Schumann von Mannsegg, *Geschichte des Lebens weiland des Hochwürdigsten und Hochgeborenen Herrn Herrn Augustin Gruber, Erzbischofes von Salzburg, des österreichischen Kaiserreiches Fürsten, Seiner k. k. Majestät wirklichen geheimen Rathes, Legaten des apostolischen Stuhles, Primas von Deutschland, Doctors der Gottesgelehrtheit etc. etc. mit besonderer Rücksicht auf das Erzbisthum Salzburg*, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung 1836, S. 103f.
- 45 Während bis etwa Anfang der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts Trompeten und Pauken den liturgisch höchsten Festrang ausdrückten, erfüllten später auch andere Instrumente diese Funktion. Vgl. Lars E. Laubhold, Gatti, *Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik*, in: *Keine Chance für Mozart* (wie Anm. 5), S. 117–143, passim.
- 46 Vgl. Eva Neumayr / Lars E. Laubhold, *Quellen zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in Salzburg im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Mozart Jahrbuch 2009/10*, Kassel: Bärenreiter 2011, S. 187–209: 199.
- 47 Abt Albert Nagnzaun, *Fortsetzung des Abteylichen Tagebuches nämlich: vom 1ten Jänner 1824 bis 31ten Dec. 1828*. (Archiv der Erzabtei St. Peter), S. 432.

Der Gottesdienst begann mit der Prozession, wobei das Sakrament unter einem Baldachin getragen wurde, umgeben von Priestern, die eine gregorianische Hymne sangen. Ein schöner Effekt wurde dadurch erzielt, daß die Chorsänger dann und wann innehielten, ehe sie ihre feierlichen Strophen wieder begannen. Es wurde nur von Männerstimmen ohne jede Begleitung gesungen.

Das Orchester war auf der Galerie rechter Hand aufgestellt, die nahe dem Altar von einem der Pfeiler getragen wird, auf denen die Kuppel ruht. Es bestand aus zwei ersten, einer zweiten Geige, Viola und Baß (kein Cello), drei Posaunen (Alt, Tenor und Baß) und der Orgel.

Der Organist⁴⁸ war ein unauffälliger, beachtenswerter Spieler. Er begleitete die Stimmen sorgfältig und leitete jeden Satz der Messe mit ein paar Akkorden ein, um die Tonart anzugeben. Vor dem Evangelium spielte er ein kleines Zwischenspiel in fugiertem Stil auf ein angenehmes Thema. Es war so gut verarbeitet und so regelmäßig und symmetrisch in der Anlage, daß, wenn es eine Improvisation war, es ihm sehr zur Ehre gereichte.

Der Chor bestand aus sechs bis acht Stimmen mit einem Dirigenten, aber sie waren nicht sehr wirkungsvoll, denn sie wurden vom Orchester übertönt, das durchaus zu laut spielte, besonders an den leisen Stellen, die Delikatesse verlangten. Die besten Spieler waren die drei Posaunisten, die einen schönen Ton hatten und viel zu dem allgemeinen Effekt beitrugen. Der nächstbeste war der Kontrabassist.⁴⁹

Hier wird wieder auf den Musikemporen unter der Kuppel musiziert und die Beschreibung Novellos deutet darauf hin, dass im Zuge der Reformen der Domchor nicht mehr zur seiner ursprünglichen Größe von 20 Domchorvikaren und 8 Domchoralisten aufgestockt worden war, die Dommusik aber durchaus auf fähige Musiker zählen konnte und das Ensemble des Salzburger Domes auch damals den Vergleich mit dem anderer Kathedralen nicht zu scheuen brauchte.

Fundamentale Änderungen gab es in der Musik am Salzburger Dom erst mit der Gründung von Dommusikverein und Mozarteum, dessen Zweck es bekanntlich unter anderem war, die Musik an Salzburgs Kirchen neu zu organisieren. Insbesondere die Gründung einer Mädchen-Gesangsschule 1846 brachte die Pfeiler, die jahrhundertlang die Musik an der Kathedrale bestimmt hatten, ins Wanken: In der Metropolitankirche, in der bisher ausschließlich Männer gesungen hatten, waren plötzlich Frauenstimmen zu hören:

48 Vermutlich Domorganist Joseph Höb, der bis zu seinem Tod 1831 als Haupt-Organist am Dom angestellt war.

49 Nerina Medici di Marignano / Rosemary Hughes (Hg.), *Eine Wallfahrt zu Mozart: die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, Übertragung ins Deutsche von Ernst Roth, Bonn: Boosey and Hawkes 1959, S. 96.

Heute, am 1. November, ward eine bereits vor einigen Jahren von A. Taux komponirte Messe wieder aufgeführt, wobei eine namhafte Anzahl junger Frauenzimmer mitwirkte, welche in letzterer Zeit durch das hiesige Mozarteum musikalisch herangebildet wurden.⁵⁰

50 *Wiener Zeitschrift*, Nr. 226 vom 12. November 1847, S. 4.

Theoretika aus der Sammlung des P. Martin Bischofreiter von St. Peter

P. Martin Bischofreiter OSB (1762–1845)¹ war der letzte Meisterschüler Michael Haydns. Als Komponist fruchtbar, aber wenig erfolgreich, entfaltete er eine nachhaltige Wirkung als Musikpädagoge am Salzburger Kapellhaus und an der sanktpetrischen Lateinschule. Zudem hinterließ er eine umfangreiche Musikaliensammlung, von der ein postum wenig fachkundig erstellter Katalog existiert. Dieser führt unter dem Titel *Fundamentalìa* in einem ersten Abschnitt Lehrwerke an. Anhand dieser Quellen soll die Frage positiv beantwortet werden, ob die eigenständige pädagogische Tradition Salzburgs in irgendeiner Form das politische Ende des Erzstifts überdauern konnte und ob P. Martin als ein Bindeglied zwischen dem Kapellhaus und dem 1841 gegründeten Dommusikverein und Mozarteum in Frage kommt.

Das erwähnte Verzeichnis des musikalischen Nachlasses trägt den Titel *Relicta | P. Martini Bischofreiter*, umfasst elf beschriebene Blätter und wird im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter aufbewahrt (A-Ssp, Bisch 250.1). Der Abschnitt *Fundamentalìa* enthält Theoretika und praktische Noten, welche offenbar unter vorwiegend pädagogischem Gesichtspunkt hier eingeordnet wurden. Dabei besteht wegen der Voranstellung der Kleinformaten die Vermutung, dass der Schreiber der *Relicta* die aufgenommenen Noten in einem Stoß vorgeordnet vorgefunden hat, dass also die Vorordnung von P. Martin selbst stammt. Der Umschrift wurden vom Herausgeber die Signatur (Fundorte jeweils A-Ssp) des identifizierten Werkes sowie bibliographische Angaben beigegeben.

1 Geboren in Mariapfarr am 28. April 1762, gestorben am 27. August 1845; seit 8. September 1778 am Stiftschor beschäftigt, signierte bis zu seinem Klostereintritt im Oktober 1786 mit seinem Geburtsnamen Jacobus; 1789 Priesterweihe. In seinem langen Leben war P. Martin, was für musikbegabte Mönche ungewöhnlich ist, ohne Unterbrechung als Pädagoge und Musiker im Kloster selbst tätig. Mit der Erhebung zum Subprior 1837 endete seine aktive Karriere.

I. Fundamentalialia

1. Matthaues Gugl, *Fundamenta partiturae*, Augsb. u. Inspr. 1757. kl. 4.

Nicht aufgefunden – Matthäus Gugl: *Fundamenta partiturae in compendio data, das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-Baß, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lernen*. Augspurg, Wolff 1757, 50 S.

2. Leonard Reinhardt, *Generalbaß*. Augsburg 1750. kl. 4.

Druck mit der Signatur 31,16 – Leonhard Reinhard: *Kurzer und deutlicher Unterricht von dem General-Bass, in welchem durch deutliche Regeln und leichte Exempel nach dem neuesten Musicalischen Stylo gezeiget wird, wie die Anfaenger in dieser hoechst nuetzlichen Wissenschaft zu einer gruendlichen Fertigkeit auf die leichteste Art gelangen koennen, verfertigt von Leonhard Reinhard*, 2. Auflage. Augspurg: Johann Jacob Lotters seel. Erben 1750, 60 S.

3. Joachim Münster, *Unterricht im Choral*. Augsb: 1756. kl. 4.

Nicht aufgefunden – Joseph Joachim Benedikt Münster: *Scala Jacob Ascendendo et Descendendo, das ist: Kürztzlich, doch wohlgegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die Edle Choral-Musik denen Reglen gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen*, 2. Auflage. Augspurg: Lotter 1756, 38 S.

4. Joann. Franc. Deysinger, *Fundamenta partiturae*. 1788. kl. 4.

Druck mit der Signatur 31,10; es handelt sich um ein Konvolut und stammt aus dem Vorbesitz des Mathematikers P. Michael Lory (1728–1808) – Johann Franz Peter Deysinger: *Compendium musicum oder Fundamentum Partiturae, das ist: Gründlicher Unterricht, die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen [...] | von Joanne Francisco Petro Deysinger*, 2. verb. Auflage. Augsburg: Lotter 1788, 78 S.

Adligat 1: *Der Wohl unterwiesene General-Baß-Schüler, Oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom General-Baß, Worinnen alles zu dieser Wissenschaft dienliche, nach richtigen Grund-Sätzen, so theoretisch als practisch deutlich vorgetragen und denen Lernenden zur Übung vermittelt etlichen Vorspielen, der nöthige Handgrif gezeiget wird von Georg Joachim Joseph Hahn, Senat. und Chor-Directore zu Münnerstadt in Francken*. Augsburg: Lotter 1751, 88 S.

Adligat 2: *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen, Worinnen denen Anfängern zum Vorthail, nebst denen nothwendigsten Regeln und Exempeln, zugleich auch der Finger-Zeig mit Ziffern sowohl im Baß als Discant deutlich gewiesen wird. Von Johann Xaveri Nauß, Organist in der Hohen Dom-Stifts-Kirchen in Augspurg*. Augsburg: Lotter 1761, 32 S.

5. *Partitur-Unterricht. Landshut 1789. kl. 4. 2. mal*

Nicht aufgefunden (vorhanden ist die 2. Auflage mit der Signatur 19,2) – Sebastian Prixner: *Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen? Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelt einer Einleitung zum Generalbaße; verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram* | [P. Sebastian Prixner]. Landshut: Hagen 1789, 220 S.

6. *Gregor Bihler, Partitur Regeln, Donauwerd 1793. kl. 4.*

Nicht aufgefunden – Franz Bühler: *Partitur-Regeln in einem kurzen Auszüge für Anfänger nebst einem Anhang, wie man in alle Töne gehen könne* | Gregor Bihler. Donauwörth: Brunner 1793, VIII, 27 S.

7. *Barthold Fritzen, Anweisung zum Klavier u. Orgelspielen. Wien 1799. kl. 4.*

Wohl identisch mit der Signatur 31,5 – Barthold Fritz: *Anweisung, wie man Klaviere, Clavecins, und Orgeln nach einer mechanischen Art in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne; daß aus solchen allen so wohl dur- als moll-klingend zu spielen sey; nebst beygefügetem Unterrichte, wie man Klaviere gehörig behandeln soll und gut erhalten kann* | von Barthold Fritzen. Wien: Musikalisch-typographische Gesellschaft 1799, 19 S.

8. *Vogler, A. Ueber harmonische Akustik, Rede, München 1806. kl. 4.*

Druck mit der Signatur 31,15 – Georg Joseph Vogler: *Ueber die harmonische Akustik (Tonlehre) und über ihren Einfluß auf alle musikalische Bildungs-Anstalten: Rede, gehalten in Verbindung mit den öffentlichen Vorlesungen im musikalischen Saale der deutschen Schulanstalt zu München* | vom [...] A. Vogler den 1. Jun. 1806, neue Ausgabe [Offenbach]: [André] 1806, 28, 8 S., [1] Bl.

9. *Praeludia, Matthaei Gugl. Manuskript – kl. 4.*

Handschrift mit der Signatur Gug 5.1 – Umschlagtitel: *Praeludia | et | Versus* | *Del Sig:r Mathaeo Gugl.* 56 S., 22 x 17,5 cm, von unbekannter Hand.

10. *Wegeweiser für die Kunst die Orgel recht zu schlagen. Augsb. 1718. kl. 4.*

Nicht aufgefunden – *Vermehrter, und nun zum fünfftenmal in Druck beförderter kurtzer, jedoch gründlicher Wegeweiser, Vermittelst welches man nicht allein aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen.* Augspurg: Walder 1718, 48 S.

11. *Valentini Rathgeber, musikalisches Zeitvertreib. Augsb. 1743. kl. 4.*

Nicht aufgefunden.

12. *Joan. Bapt. Samber, Manuctio ad Organum Salisb: 1704. kl. 4.*

Nicht vorhanden (das in A-Ssp vorhandene Exemplar wurde 1999 antiquarisch erworben) – Johann Baptist Samber: *Manuctio ad organum, das ist: gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation zu der edlen Schlag-Kunst [...] | mit vilen in Kupffer gestochenen Figuren und Ex-emplen gezieret [...] zusammen getragen. Auch das erste mahl in den Druck gegeben durch Joannem Baptistam Samber. Salzburg: Mayr 1704, [8] Bl., 177 S., [3] Bl.*

13. *Angenehme Arien oder Weisen zur Absingung geistl Gesänge. Eichstädt 1777. kl. 4.*

Druck mit der Signatur 19,11 – *Angenehme Arien oder Weisen, nach welchen die geist- und lehrreichen Gesänge sollen abgesungen werden | [Wilhelm Hausen]. Eichstädt: Wilibaldinisches Collegium 1777, 135 S.*

14. *Cadenze per otto toni corali di varii Authori. Manuskri: 1766. Querfol.*

Vermutlich identisch mit der Handschrift Ntb 4 – Abschrift von Maximilian Raab, entstanden 1766.

15. *Musices Elementa. Manuskript. Quer-fol.*

Nicht identifiziert.

16. *Musica Organica, sive de musica instrumentali. s.l. et a. fol.*

Wahrscheinlich identisch mit dem Konvolut in der Bibliothek St. Peter, Signatur 14397 – Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Bd. 1, S. 415–528 und Bd. 2, S. 1–198.

17. *Von denen Regeln der Composition. Manusk.*

Nicht identifiziert.

18. *Elementar-Unterricht für Musik. Manusk.*

Vielleicht das titellose Ntb 53, verfasst von Bischofreiter (Inhalt: Tonleitern in 14 Tonarten mit Fingersätzen für die linke und rechte Hand; Handstücke [nummeriert N 1–12]; Notennamen, Vorzeichen für 9 Tonarten).

19. *Max Keller, Neun Orgel Stücke etc. München. fol. 6 Hefte.*

Handschriften mit der Signatur Kel 40.1, es fehlen Heft 4 und 5.

20. *24 Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung für das Piano-Forte. Manuskript.*

Nicht identifiziert.

21. *Michael Haydns Partitur-Fundament* herausgegeben von P. Martin Bischofreiter 1833. Querfol.

Druck mit der Signatur Hay 2115.1 (2 Exemplare, keines mit Besitzvermerk; ein weiteres aus St. Peter stammendes Exemplar befindet sich in A-Sm).

22. *Neuester musikalischer Jugendführer componirt von Ant. Diabelli* 3 Hefte. Druck. 3 Hfte.

Druck mit der Signatur 364,69 – vorhanden ist nur das Heft 3.

23. *Neu verfaßte Klavier* von Ferd. Kauer. Wien. Querfol.

Fehlt – Ferdinand Kauer: *Kurzgefaßte Clavier-Schule für Anfänger*. Wien: Artaria o. J., 16 S.

24. *Pleyel, kleine Klavierschule* Wien Druck. 1816. 2mal

Gemeint ist wohl der Druck mit der Signatur 24,4 – *Kleine Klavierschule, ein Handbuch für Anfänger und Auszug aus der Großen Klavierschule* | von Pleyel und Dussek. Wien: Weigl [1806], 23 S.

25. *Pleyel, Fingerordnung*. Manusk.

Nicht identifiziert.

26. *Partitur Fundament von berühmten Auktoren Cajet. Adlgasser u. Michael Haydn*. Manuskript. 3mal

Handschriften mit den Signaturen Hay 2120.2–4, alle mit Besitzvermerk von Bischofreiter.

Das Nachlassverzeichnis der Musikalien Bischofreiters umfasst nicht alle Musikalien aus seinem Besitz. Nicht darin aufgeführt sind das durch Besitzvermerk als sein Eigentum nachgewiesene Exemplar des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux und das von Ignaz Assmayr seinem ehemaligen Lehrer geschenkte Exemplar des *Fundamentum partiturae* von Johann Ernst Eberlin (A-Ssp, Ebe 170.1). Zudem sind die Einträge oft so ungenau, dass ihnen konkrete Musikalien nicht mit Sicherheit gegenübergestellt werden können.

In die Musikaliensammlung Bischofreiters ist der Nachlass des sanktpetrinischen Chorregenten Johann Nepomuk Franz Seraph Rainprechter (1752–1812) eingegangen; ein Nachlass, der nicht nur dessen Kompositionen umfasste, sondern auch wichtige Quellen zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts aus den Gattungen Sinfonien, Konzerte, Orchestertänze und Kammermusik. Da Rainprechter ein Schüler Leopold Mozarts und Bischofreiter ein Schüler Mi-

chael Haydns war, sind in der Musikaliensammlung Bischofreiters gewissermaßen zwei musikpädagogische Traditionen zusammengefloßen.

Salzburgs Tradition der Musikpädagogik war immer offen für Impulse von auswärts; denken wir nur an Antonio Caldara und Johann Ernst Eberlin. Doch verfolgte Bischofreiter bei der Anlage seiner Musikaliensammlung kein musikhistorisches oder antiquarisches Interesse. Das mag man angesichts der Tatsache, dass er in einer musikhistorisch bedeutsamen Zeit lebte, bedauern. Wie die Zusammensetzung der *Fundamentalìa* zeigt, sammelte er Musikalien nur für einen pädagogischen Zweck.

Die Nr. 1 der *Fundamentalìa* knüpft mit dem Enkelschüler Georg Muffats, Matthäus Gugl (ca. 1683–1721), an die Salzburger organistische Tradition an. Der Druck aus dem Nachlass Bischofreiters ist nicht erhalten geblieben, auch nicht das ausführlichere Werk des Muffat-Schülers Johann Baptist Samber (Nr. 12). Die *Continuatio* der *Manuductio* Sambers findet sich in Bischofreiters Nachlass nicht, ebenso nicht Sambers Publikation über den gregorianischen Choral von 1710 (*Elucidatio cantus choralis*). In das Gebiet der Chorallehre, das wegen der damit verbundenen Lehre von den Psalmtönen und den organistischen Tonarten auch für Organisten von Bedeutung ist, schlägt die Nummer 3, ein Werk des Reichenhaller Musikers Münster (1694 – nach 1751). Auffallend ist ferner die Dominanz Augsburgs als Druckort (Nr. 1, 2, 3, 4, 10 und 11). Bedauerlicherweise fehlen aber die großen ‚Augsburger‘ Lehrwerke von Meinrad Spieß (erschienen 1745) und Joseph Riepel (erschienen 1752 bis 1768) in Salzburg bekannt und wohl auch vorhanden gewesen. Es scheint, dass die in Augsburg als Verlagsort verankerte Tradition allmählich zugunsten der Wiener Tradition zurückgedrängt wurde. Das hängt sicherlich auch mit der Ablöse Leopold Mozarts als Lehrer am Kapellhaus durch Michael Haydn zusammen. Es scheint einen Grund gegeben zu haben, dass Leopold Mozart sein Projekt, eine eigene Kompositionslehre erscheinen zu lassen, nicht verwirklicht hat.

Nur auf den ersten Blick irritierend ist die Aufnahme der zwei Versettensammlungen (Nr. 9 und 14) unter die Lehrwerke; sie waren für den Alltag des Organisten unentbehrlich. Die Gesangslehre Nummer 11 von Carissimi ist das einzige pädagogische Werk, das Vokales in den Mittelpunkt stellt. Dieser Mangel mag zwar mit der Beschränktheit des Aufgabengebiets Bischofreiters im Kapellhaus zusammenhängen; eine gewisse Vernachlässigung des vokalen Aspekts in der Musikpädagogik wird man aus dem Katalog für die Jahrzehnte vor der Gründung des Dommusikverein wohl trotzdem herauslesen dürfen. Einen breiten Raum nehmen hingegen die Werke zur Klaviertechnik ein (Nr. 7, 22, 23, 24 und 25). Es handelt sich, mit Ausnahme der Handschrift Nummer

25, ausschließlich um Wiener Drucke. Nummer 18 betrifft, falls der Katalogeintrag zutreffend identifiziert wurde, eine mit den Wiener Lehrwerken eng verwandte Elementarschule.

Unter Nummer 21 findet sich die bekannteste Arbeit Bischofreiters, nämlich der Druck des Partitur-Fundamentes Michael Haydns. Diese Veröffentlichung bildet den Abschluss einer eigenständigen Salzburger Tradition in der Kompositionslehre. In der „Vorerinnerung“ legt der Herausgeber Rechenschaft ab:

Der berühmte Tonkünstler Herr Michael Haydn, hat für sich selbst zum Unterrichte der Jugend ein eigenes Partitur-Fundament verfertigt, das von allen Musikkennern sehr geschätzt wird. Er hat darin Uebungen in allen bekanntesten und auch am öftesten vorkommenden Dur- und Mollarten, und nach allen möglichen Fortschreitungen des Baßes angebracht. Die Erklärung darüber floß aus seinem eigenen Munde. Nun da der Mund des Verklärten schweigen, und ich das Glück hatte, einst sein Schüler zu seyn, so wollte ich eine meistens doppelte Erläuterung über jene Beyspiele schriftlich verfassen, damit Lehrer so wohl, als vorzüglich Schüler weniger Mühe hätten, die Partitur regelmäßig zu lehren und erlernen, ob schon ich nicht würdig bin, dem Werke eines so großen Meisters der Tonsetzkunst meine Gedanken zu weihen. Ich wollte sie auch zum Drucke befördern, damit Aermere sich wohlfeiler anschaffen können. Wer selbe aufmerksam durchgeht, wird, wie ich hoffe, daraus Nutzen ernten können, was ich sehnlichst wünsche. P. Martin Bischofreiter, Benediktiner zu Salzburg [.]

Die unmittelbare Druckvorlage wurde wohl beim Druckvorgang verbraucht und ist nicht mehr vorhanden. Aber auch die Grundlage für die Druckvorlage ist materialiter nicht im Nachlass Bischofreiters erhalten geblieben. Sie muss inhaltlich mit dem Autograph übereingestimmt haben, das sich in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten hat und aus dem Besitz des P. Virgil Fleischmann aus dem Stift Göttweig stammt (A-Wgm, J. M. Haydn Autograph 7). Eine Abschrift P. Michael Nagnzauns (1789–1860) ist im Stift St. Peter vorhanden (A-Ssp, Hay 2120.6). Es erstaunt, dass vom Partitur-Fundament nur wenige Abschriften bekannt sind, obwohl es „von allen Musikkennern sehr geschätzt wird“. Das mag aber auch daran liegen, dass sie – wie P. Michael Nagnzauns Abschrift – keine Autoren- und Titelbezeichnungen tragen. Haydns Partitur-Fundament war, wie in der „Vorerinnerung“ angemerkt, ohne Textbeigaben, denn alle Informationen „flossen aus seinem [Michael Haydns] eigenem Munde“. Bischofreiter „wollte“ dazu Erläuterungen verfassen. Tatsächlich enthält die gedruckte Ausgabe nur eine halbe Seite „kurz gefaßte, nothwendige Regeln“ und ein knappe aufführungspraktische „Anmerkung“. Von „doppelten“ Erläuterungen, das heißt auf die Bedürfnisse

der Lehrer und der Schüler jeweils angepassten Kommentaren, findet sich in der Druckausgabe nichts. Manchmal integrierte Bischofreiter Hinweise in den Überschriften, zum Beispiel wurde aus dem Titel „Von der Quart minuta“ bei Bischofreiter „Von der verminderten Quart, zu der die Sext doppelt gehört“.

Unverändert übernommen aus der Handschrift Michael Haydns hat Bischofreiter den ersten und kurzen Teil „Gewöhnliche Signaturen des Generalbasses und die dazu gehörigen Füllstimmen“. An dieser Stelle wird auf knappstem Raum gezeigt, welche Akkorde welchen Bezifferungen entsprechen. Der folgende, die Übungsbeispiele enthaltende Hauptteil des Werks bringt zuerst „Übung in Perfectgriffen“ beziehungsweise in „harmonischen Dreißklängen“, und dann Bassmodelle nach der charakteristischen Bezifferung geordnet („von der Secund“, „von der Quart consonans“, „von der Quart dissonans“, „von der Quart minuta“, „von der Quart über der Terz“ ... bis zu „von der Non“). Was Bischofreiter in der „Vorbemerkung“ nicht erwähnt, ist die Tatsache, dass er den bezifferten Bässen Michael Haydns jeweils zwei vierstimmige Aussetzungen hinzufügte. Während Bischofreiter beim Vorhaben, Erläuterungen beizugeben, offenbar scheiterte, gelang es ihm, den Preis erschwinglich zu halten „damit Aermere sich wohlfeiler anschaffen können“. Eine Preisangabe findet sich auf dem Titelblatt allerdings nicht.

Die Druckausgabe von 1833 ist im österreichischen und bayerischen Raum weit verbreitet und in vielen Bibliotheken erhalten geblieben, obwohl es sich bei Lehrwerken um Verbrauchsgut handelt. Auch das Londoner Royal College of Music besitzt ein Exemplar im Altbestand.² In handschriftlicher Form ist das Partitur-Fundament hingegen nur selten nachweisbar. Sehr viel verbreiteter scheint ein anderes Salzburger Lehrwerk, nämlich das Partitur-Fundament „der Herren Adlgasser und Haydn“ gewesen zu sein. Das Werkverzeichnis von De Catanzaro und Rainer³ führt acht Abschriften auf. Bischofreiter scheint dieses Werk öfter für seinen Unterricht verwendet zu haben als das gesonderte Michael Haydns, wie die Existenz von vier mit seinem Besitzvermerk versehenen Abschriften beweist (A-Ssp, Hay 2120.1–4; siehe auch im Nachlassverzeichnis die Nr. 26). Bei diesem Partitur-Fundament handelt es sich um eine Kompilation zweier Arbeiten von Anton Cajetan Adlgasser und Michael

2 GB-Lcm, LXX.F.27, angebunden an: Joseph Corfe, *Thorough bass simplified or The whole theory and practice of thorough bass laid open to the meanest capacity exemplified by short & easy rules tending to explain the nature & origin of all the chords and figures used in this science. With exercises applicable to each rule extracted from the compositions of Handel, Corelli, Geminiani, Tartini, Sacchini*, London u.a.: Printed and Sold for the Author by Preston [1805].

3 Christine de Catanzaro / Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works*, Hillsdale (NY): Pendragon Press 2000, S. 221.

Haydn. Der haydnsche Anteil dieses Partitur-Fundamentes ist identisch mit der Vorlage der Druckausgabe von 1833. Der Anteil Adlgassers ergibt sich aus der Entfernung aller haydnscher Anteile. Vergleicht man das Resultat mit den beiden im Werkverzeichnis angeführten Theoretika Adlgassers, gelangt man zu einem Partitur-Fundament, das in einem einzigen, zu Adlgassers Lebzeiten entstandenen Exemplar in Salzburg erhalten ist (A-Su, M.II.136). Es stammt aus dem Besitz des Sammlers und Bibliothekars des Stiftes St. Peter, P. Benedikt Kamml (1754–1804). Aus Adlgassers Partiturfundament wurden die Textbeigaben sowie die Muster für die vierstimmige Realisierung der Bassmodelle übernommen. Adlgassers Bassmodelle sowie deren vierstimmige, teils ausgezierte Realisierungen fanden dagegen keine Aufnahme.

ca. 1770	vor 1777	ca. 1782	um 1800	1833
Adlgasser	Adlgasser	Haydn	Adlgasser/Haydn	Haydn
Ars praeambulandi	Fundamentum WV 19.02	Fundamentum MH 317	Fundamentum	Fundamentum
ohne Text	mit Text	ohne Text	mit Text	ohne Text
ohne Aussetzung	mit wenigen Aussetzungen	ohne Aussetzung	mit wenigen Aussetzungen	mit Aussetzung
mit Mustern	mit Mustern	ohne Muster	mit Mustern	ohne Muster

Zum näheren Verständnis der Generalbasslehren Adlgassers und Michael Haydns ist die Hinzuziehung der frühesten Quelle aus der Hand Adlgassers auf dem Feld der Musikpädagogik nützlich.⁴ Sie bietet keine Generalbasslehre, sondern eine *Ars praeambulandi*, also eine Improvisationslehre, und hat sich im Stift Nonnberg als Teil eines Notenbuches erhalten (A-Sn, XIX.13). Es handelt sich um eine Sammlung von Modellen und Mustern für die Improvisation ohne Beigabe von schriftlichen Kommentaren. Da das Konvolut auch gesicherte Werke Anton Cajetan Adlgassers enthält und dieser Komponist direkten Kontakt mit dem Stift Nonnberg pflegte, kann ihm die Improvisationslehre zugeschrieben werden. Der Anlass für die Entstehung des Manuskripts ist vielleicht der Tatsache zu verdanken, dass ein direkter Kontakt zwischen Lehrer und Schülerin im Kloster nur schwer durchzuhalten war. Das Verständnis dieser Improvisationslehre wird erleichtert durch die Kommentare, die sich im Rottenbacher Orgelbuch finden (D-Mbs, Mus. Ms. 261). Letzteres beruft sich mit den Worten „ex regulis D. Eberle Salisburgi de arte Componendi“ auf Johann Ernst Eberlin.

4 Vgl. Petrus Eder, *Ars Praeambulandi. Salzburger Quellen zur Orgelimprovisation*, in: Mozart-Jahrbuch, Kassel: Bärenreiter 2014, S. 113–138.

In der Nonnberger Improvisationslehre sind die Modelle und Muster wie in allen besprochenen Partiturfundamenten nach der charakteristischen Bezifferung angeordnet (*species secundae, tertiae ... bis species nonae*). Am Beginn steht jeweils ein beziffertes Bassmodell. Zu diesem Modell sagt der Kommentator im Rottenbacher Orgelbuch, der Schüler müsse es „14 tåg“ lang auswendig lernen, um die „griff vnd Progressus“, das heißt die Akkorde und Stimmführung vollkommen zu internalisieren. Ein Muster für die schlichte Aussetzung findet sich in der Nonnberger Improvisationslehre jedoch nicht; es folgen sogleich Modelle und Muster, wie der schlichte Generalbass ausgeschmückt und in ein Präludium oder eine „Aria“ verwandelt werden kann.

Die Anweisung im Rottenbacher Orgelbuch, der Schüler solle vierzehn Tage lang auf der Grundlage des bezifferten Basses den schlichten vierstimmigen Satz auswendig lernen, erklärt auch, warum Bischofreiter jede vierstimmige Aussetzung in zwei Arten präsentiert; die zweite Art kommt durch Stimmtausch zu Stande. Der Schüler lernt mit dieser einfachen Übung gleichsam von selbst einen doppelten Kontrapunkt zu erzeugen. Dies erleichtert das Vorgehen, die in den Bezifferungen enthaltenen kontrapunktischen Linien als selbständigere zu denken. Danach sind auch die improvisierte Ausarbeitung und der Stimmtausch leicht möglich.

Insgesamt fällt auf, dass in P. Martins Sammlung die Erscheinungsdaten vor 1800 überwiegen. Sein Unterricht war retrospektiv. Dies hatte aber auch einen Vorteil: Sein Unterricht war von der steigenden Kritik der entstehenden deutschen Musikpädagogik am angeblich unmethodischen Vorgehen der älteren Musikpädagogik nicht angekränkt. Die in Italien beheimatete Tradition des Partimento-Spiels hat sich in Salzburg bis zur Gründung des Dommusikvereins und Mozarteums gehalten. Selbst in den *Schriften* Albrechtsbergers über *Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst* findet sich, wenn auch stark zurückgedrängt, diese ältere Praxis.⁵ Bezeichnenderweise ist dort der betreffende Abschnitt nach den Bezifferungen von der Sekund bis zur Non geordnet und mit „Übung“ überschrieben; es handelt sich für Albrechtsberger also nicht um Theorie, sondern um eine durch Praxis erworbene Fertigkeit – und dies ist gerade typisch für das Partimento-Spiel.

5 Johann Georg Albrechtsberger, *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichten*, hg. v. Ignaz von Seyfried, Wien: Strauß 1826, Bd. 1, S. 134–143 [z.B. die Überschriften: „Zur Übung in gebundenen Secunden-Accorden“ bis „Zur Übung in Sept-Nonen-Accorden“].

Mit der Übernahme des sanktpetrinischen Organisten und Chorregenten Joseph Tremml als Organist und Lehrer des Dommusikverein und Mozarteums war jedenfalls eine sichtbare Kontinuität innerhalb der Salzburger Unterrichtspraxis hergestellt.⁶ Tremml war Besitzer einer Abschrift des *Fundamentum partiturae der Herren Adlgasser und Haydn* (A-Ssp, Hay 2120.5). Die folgende Passage aus den Jahresberichten der wichtigsten Salzburger Musikinstitution verrät den engen Zusammenhang zwischen Orgelunterricht, Generalbass und Kompositionsunterricht, so dass man vermuten möchte, die althergebrachte Praxis habe noch weiter bestanden:⁷ „Den Präparanden zum Schulfache ist im Mozarteum die Gelegenheit gebothen, nicht nur im Gesange, sondern auf allen Instrumenten, insbesondere auf der Orgel und im Generalbasse, wie auch in der Compositionslehre, den unentgeltlichen Unterricht zu genießen.“ Zwar befanden sich im Notenbestand des Dommusikverein und Mozarteums je ein Exemplar des gedruckten Partitur-Fundamentes von 1833 (jetzt in A-Sm), wie auch des Partitur-Fundamentes „der Herren Adlgasser und Haydn“ (aus dem Vorbesitz von Domkapellmeister Joseph Joachim Fuetsch, jetzt in A-Sd). Wie weit diese Unterlagen jedoch im regulären Unterricht Verwendung fanden, lässt sich nicht mehr feststellen, auch weil der Brauch, begabtere Schüler privat und zuhause zu unterrichten, weiterbestand. Der Enkelschüler Michael Haydns, Carl Santner (1819–1885), als Sekretär eng mit dem Mozarteum verbunden, ließ jedenfalls 1866 eine Kompositionslehre⁸ erscheinen, in der Michael Haydns Partitur-Fundament keine erkennbaren Spuren hinterlassen hat. Die Jahreszahlen 1782 – 1833 – 1866 zeigen insofern sattem, dass das Interesse des Publikums an Haydns Partitur-Fundament schon am Erlöschen war, als das Werk gedruckt wurde.

6 *Erster Jahresbericht [...] des Dom-Musik-Vereines und Mozarteums*, Salzburg: Franz Xaver Duyle 1843, S. 47 unter „Organisten“: „Tremel, Joseph, zugleich Lehrer am Mozarteum“.

7 *Vierter Jahresbericht [...] des Dom-Musik-Vereines und Mozarteums*, Salzburg: Franz Xaver Duyle 1846, S. 12.

8 Carl Santner, *Handbuch der Tonsetzkunst. Kurzgefasster Unterricht im Generalbass, der Harmonielehre und des Contrapunktes nebst einem Anhang. Bemerkungen über die alten Kirchentonarten und ihren Gebrauch*, Leipzig: Schäfer 1866, S. 191.

Joseph Woelfl – Salzburgs größter Virtuose?

Zu Beginn des Kapitels *Wie ein Musiker und eine Musik zu beurtheilen sey* verweist Johann Joachim Quantz (1697–1773) auf die Problematik, Musik in ihrer Gesamtheit richtig einzuschätzen:

*Es ist wohl keine Wissenschaft jedermanns Urtheile so sehr unterworfen, als die Musik. Es scheint als ob nichts leichter wäre, als dieselbe zu beurtheilen. Nicht nur ein jeder Musiker, sondern auch ein jeder der sich für einen Liebhaber derselben ausgiebt, will zugleich für einen Richter dessen, was er höret, angesehen seyn.*¹

Auch die Frage, wie der Begriff des Virtuosen richtig zu deuten sei, kann unterschiedlich bewertet werden. Im *Brockhaus* wird Virtuose als jemand, der eine [künstlerische] Technik mit vollkommener Meisterschaft beherrscht, beschrieben. Jede Instrumentengruppe kann auf solche Virtuosen verweisen. Sofern der Begriff Virtuose im obigen Sinne verstanden wird, konzentriert sich die Meisterschaft auf die technische Komponente seines Spiels. Dieser auch heutzutage dominierenden Ansicht wird aber ausgangs des 18. Jahrhunderts widersprochen.

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) lässt zu diesem Thema Johann Joachim Quantz zu Wort kommen:

*Quantz behauptete: Je tiefer der Musiker ins Ganze blickt, desto trefflicher werde er auf seinem einzelnen Instrumente sein. Daher waren ihm Virtuosen ohne Theorie nichts weiter als Naturalisten und Leiermänner, die nicht verstehen, was sie vortragen. Kurz, Quantz ist das Muster eines wahren Virtuosen, an welchem sich derjenige messen muss, der mit diesem Titel prangen will.*²

Im Laufe der Jahrhunderte wirkten in Salzburg Virtuosen, die weltweit höchste Anerkennung fanden. Doch wurden die meisten von ihnen aus dem Ausland zu ihrem Dienst am fürsterzbischöflichen Hof berufen. Stellvertretend seien

1 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Reprint der Ausgabe von Berlin 1752, Kassel / Basel / London: Bärenreiter-Verlag 1983, S. 275.

2 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Paul Alfred Merbach, Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1924, S. 55.

hier Heinrich Ignaz Franz Biber (*1644 in Böhmen, †1704 in Salzburg), Georg Muffat (*1653 in Frankreich, †1704 in Passau) und Johann Ernst Eberlin (*1702 in Jettingen, †1762 in Salzburg) erwähnt. Mit Wolfgang Amadé Mozart erreichte erstmals ein aus Salzburg gebürtiger Komponist Weltberühmtheit. 1773 erblickte ein weiterer großer Sohn dieser Stadt das Licht der Welt: Mit Joseph Woelfl kann Salzburg auf den ersten Virtuosen von europäischem Rang verweisen. Im Unterschied zu Wolfgang Amadé Mozart unternahm er nicht nur ausgedehnte Konzertreisen durch Europa, sondern lebte und wirkte über Jahre in Polen, Österreich, Deutschland, Frankreich und England und beeinflusste dabei das Musikleben Europas wesentlich.

Der zur Zeit seiner Ankunft in Wien 1790 ca. 16½-Jährige dürfte auch in der Kaiserstadt bereits früh als Klaviervirtuose aufgefallen sein. Immerhin wurde Joseph Woelfl 1791 zu einem Konzert vor erlauchtem Publikum im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds II. in Prag eingeladen und in der *Prager Oberpostamtszeitung* gewürdigt:

*Am 29ten September legte der große Tonkünstler und Virtuose, Herr Joseph Wöfl, die größten Proben seiner außerordentlichen Geschicklichkeit auf dem Fortepiano ab. Des Erzherzogs Franz k. H. waren selbst gegenwärtig, und bewunderten die Fertigkeit des Künstlers. Ungeachtet seiner großen Statur hat er noch nicht das 18te Jahr erreicht. Er geht von hier nach Dresden.*³

Vermutlich reiste Joseph Woelfl über Dresden nach Warschau, wo er neben den pianistischen auch seine pädagogischen Fähigkeiten unter Beweis stellte. Unter der Anleitung Woelfls entwickelte sein Dienstgeber und Schüler Fürst Michał Kleofas Ogiński die neue Polonaise – noch heute in Russland als „Полонез Огинска“ [Polonaise Ogiński] bezeichnet – die ihren Höhepunkt in den Polonaisen Frédéric Chopins finden sollte. Woelfls Vorliebe für dieses Genre zeigt sich in zahlreichen Polonaisen, die entweder als dritter Satz von Klavierkonzerten, Solosonaten für Klavier und Kompositionen für Klavierkammermusik in größere Werke integriert oder als Solowerke gestaltet sind. Inwieweit Woelfls Polonaisen zu Frédéric Chopin (1810–1849) führen, ist aktuell Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen in Warschau. Die Basis für diese Untersuchungen wurde mit Ewa Bogulas Vortrag *Joseph Woelfl's polaccas from „Harmonic budget“ WoO 63* gelegt.⁴

3 *Kaiserlich Königlich privilegierte Prager Oberpostamtszeitung. Mit Sr. röm. k. k. apost. Majest. allergnädigsten Privilegio privato*, Nr. 81 vom 5. Juli 1791, S. 643.

4 Ewa Bogula, *Joseph Woelfl's 3 polaccas from "Harmonic budget" WoO 63*. Der im Rahmen des III. Internationalen Joseph-Woelfl-Symposiums vom 19. – 21. Mai 2016 in Prag gehaltene Vortrag wird im Joseph-Woelfl-Almanach 2016/17 veröffentlicht werden. Die Präsentation

Wie sehr sich Woelfl nicht nur auf Virtuosität in Form pianistischer Technik beschränkte, sondern auch als Virtuose auf dem Gebiet der Komposition gesehen werden kann, ist bereits anhand der circa 1793 in Warschau entstandenen und 1795 bei Träg in Wien erschienenen *Deux Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte* Op. 1 ersichtlich. Sie sind pianistisch und kompositorisch als perfekt anzusehen. Ab den ersten Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wird selbst bei kleineren Werken darauf verwiesen, dass sie gut gearbeitet sind.⁵

Dies weist auf eine hervorragende, allumfassende musikalische Ausbildung Joseph Woelfls am Kapellhaus in Salzburg hin. Aus Leopold Mozarts Brief vom 1. Dezember 1786 an seine Tochter ist ersichtlich, dass der noch nicht 13-Jährige auch für die Einstudierung von Singspielen herangezogen wurde.⁶ Diese Erfahrung – gemeinsam mit den zahlreichen Opernaufführungen in Salzburg, zu denen selbstverständlich auch die Kapellknaben zugelassen waren – sollte ihm als Opernkomponist zugute kommen. Zu keiner Zeit verleugnete Joseph Woelfl auch in diesem Genre seine Herkunft und entwickelte doch von Anfang an seinen eigenen Stil, mit dem er weit ins 19. Jahrhundert führte. Als Beispiel sei die „Unterweltsmusik“ aus der Oper *Der Hölleberg* (UA am 21. November 1795, Theater an der Wieden, Wien) erwähnt. Neben der kühnen Harmonik ist auf die Besonderheit der Instrumentation hinzuweisen: Holzbläser, Hörner und Posaunen. Damit erzielte Woelfl Klangfarben, die selbst Ende des 18. Jahrhunderts noch ihresgleichen suchten.

Woelfls Kompositionen weisen stets eine klare Form auf, zudem wurde in den Zeitzeugnissen bis zu seinem Lebensende auf sein durchsichtiges, klares Spiel am Klavier verwiesen. Das bedeutet aber nicht, dass er auf gezielten Pedalgebrauch verzichtet hat. Um Klangverschmelzungen besonderer Art zu erzielen, verlangte er – erstmals in der Sonate in A-Dur Op. 6 Nr. 3 – über weite Strecken geöffnetes Pedal.

dieses Almanachs findet am 20. April 2018 im Rahmen der Eröffnung des IV. Internationalen Joseph-Woelfl-Symposiums in Bonn statt.

- 5 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 15 vom 9. Jänner 1799, S. 236–238 [über Op. 6], Nr. 29 vom 15. April 1807, S. 470 [über Op. 33], Nr. 35 vom 25. Mai 1808, S. 549–551 [über Op. 38].
- 6 Leopold Mozart an seine Tochter Maria Anna in St. Gilgen, Brief vom 1. Dezember 1786, Z. 76: „der Verwalter Sepperl möchte, wie ich gemerkt habe, das Dorfdeputierten Büchl zurück haben, weil er, wenn ers spielt, nicht mehr recht auswendig kann. desswegen hat es aber dennoch keine Eyle.“, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe in 7 Bänden, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. von Wilhelm Adolf Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert und durch ein Register erschlossen von Joseph Heinz Eibl, 7 Bände, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962–1975, Bd. III, Nr. 1007 [Leopold Mozarts Bemerkung bezieht sich auf Johann Lukas Schubaur's Textbuch zu dem Singspiel *Die Dorfdeputierten*, o. O. 1783 (Text nach Goldoni von Heermann)]. – Bei der Aufführung in Salzburg wirkte auch Joseph Woelfl mit.

93 *senza sordini*.....

98

103

108

Abb. 1: Sonate in A-Dur Op. 6 Nr. 3, 3. Satz, Takt 94–110; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin Bonn, AM 17.020, 2016

Eines der Vorbilder für derartige Klangspiele könnte in Joseph Haydns Klaviersonate in C-Dur Hob. XVI/50, Takt 118–125 zu finden sein.

Woelfl ging so weit, dass er für die gesamte dritte Variation der Sonate „Non plus ultra“ geöffneteres rechtes Pedal wünschte.⁷ Auch für die gezielte und häufige Anwendung des Neapolitanischen Sextakkords könnte Joseph Haydn Pate gestanden haben. Noch radikaler als Ludwig van Beethoven setzte Woelfl die nähere und erweiterte Terzverwandschaft ein, was ihm eventuell aus Unverständnis seitens des Publikums „den Namen des närrischen Wölf!“⁸ eingebracht haben könnte. Mit diesen Klangexperimenten führt Woelfl jedoch bereits Ende des 18. Jahrhunderts zu Franz Schubert.

7 Joseph Woelfl, Sonate in F-Dur Op. 41 „Non plus ultra“, 3. Satz, Variation Nr. 3.

8 Wenzel Tomaschek, Selbstbiographie, in: *Libussa*, Prag: Paul Aloys Klar 1845, S. 349–405: 379f.

Zeit seines Lebens verwies Joseph Woelfl in seinen Kompositionen auf seine Verbundenheit zu Wolfgang Amadeus Mozart. Manche Zitate mozartscher Themen könnten als versteckte Botschaften verstanden werden, wie zum Beispiel das wörtliche Zitat der Bildnis-Arie aus Mozarts *Die Zauberflöte* in Woelfls Oper *Das schöne Milchmädchen*.

Woelfl zitiert im Verlauf der Arie des Peter den Anfang der Bildnis-Arie. Doch verfremdet er Mozarts Version durch eigenwillige Harmonik und Artikulation und baut in den Pausen des Gesangs Passagen aus dem Quintett Nr. 12 der *Zauberflöte* „Wie, wie, wie ...“ ein. War er an der Einstudierung der *Zauberflöte* beteiligt gewesen? Warum befindet sich – offensichtlich auf Wunsch Woelfls – auf dem Notenpult seines ersten Portraits der Klavierauszug der *Zauberflöte*?⁹ Ein weiterer Hinweis: Unmittelbar vor einer Kegelpartie schrieb Woelfl in der Wohnung des Hofopernsängers Sebastian Meier einen Kanon im Wiener Dialekt.¹⁰ Meier hatte in der Uraufführung der *Zauberflöte* die Partie des Sarastro gesungen.

9 Portrait von Joseph Woelfl, Anfang 1790, Maler unbekannt (Salzburg, Salzburg Museum).

10 Canon im Wiener Dialekt FW [Frühwerk] 11; unterhalb des Notats: „Anmerkung: Joseph Wölfel, berühmt als ausgezeichnete Clavierspieler und Componist, wurde 1772 in Salzburg geboren, war ein Schüler von Leopold Mozart u. Mich: Haydn, lebte längere Zeit in Wien – durchreisste ganz Deutschland, ging im J 1801 nach Paris, wo er bis 1808 sich aufhielt, sodann nach London, wo er im J 1814 starb. (Näheres im Gombard Lexikon) / Gegenwärtigen Canon schrieb derselbe, einige Augenblicke vor einer festgesetzten Landpartie, in der Wohnung des Hofopern Sängers Sebastian Meier in Wien, welcher Letzterer mir auch dieses Blatt für meine Autographen Sammlung gefälligst überlassen hat. / Wien den 1. Juny 1829. / Aloys Fuchs.“

35

Fl.

Cr.

Peter
stehn, es läßt sich gleich ein andres sehn, es läßt sich

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.

Abb. 2: *Das schöne Milchmädchen oder der Guckkasten* (WoO 3), Nr. 6: Arie des Peter, Takt 31–37;
© ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 4.010, 2013

In der Introduziona der Sonate in c-Moll „précédée d’une Introduction et Fugue“ (WoO 113) tauchen Querverbindungen zu Mozarts Fantasie in c-Moll auf.

Mozart führt über die Subdominante der Subdominante zu F-Dur und von hier in die erweiterte Terzverwandtschaft Des-Dur. Woelfl hingegen geht mithilfe des verminderten Septakkords (Takt 9) nach A-Dur (Takt 10) und überwindet innerhalb eines Taktes 6 Vorzeichen. Die Sechzehntel-Begleitung in der rechten Hand – bei Mozart ab Takt 10 und bei Woelfl ebenfalls ab Takt 10 – könnte als weitere Verbindung zwischen diesen beiden Werken angesehen werden.

Sonate

précédée d’une Introduction & Fugue
pour le Piano Forte.

Introduziona

Adagio [$\text{♩} = 60$]

JOSEPH WOELFL WoO 113

f *p* *f*

tr *tr* *tr*

The image shows two systems of musical notation for the introduction of the first movement of Sonata WoO 113. The first system, starting at measure 6, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The key signature is C minor (three flats). Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The second system, starting at measure 10, shows a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more active bass line. A trill (*tr*) is marked in the right hand.

Abb. 3: Sonate in c-Moll „précédée d’une Introduction et Fugue“ (WoO 113), „Introduction“ Takt 1–11;
© ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.021, 2016

Im ersten Satz der Sonate WoO 113 – nach der vorangegangenen „Introduction et Fugue“ – stellt Woelfl einmal mehr auch seine Virtuosität als kühner Harmoniker unter Beweis und führt in Takt 38 sogar nach ces-Moll (10 Vorzeichen!) – in der Entstehungszeit 1803 eine absolute Novität.

The image shows three systems of musical notation for the first movement of Sonata WoO 113, measures 26-34. The first system, starting at measure 26, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The key signature is C minor. Dynamics include *p* (piano) and *mfp* (mezzo-forte piano). The second system, starting at measure 30, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The key signature changes to C major (no sharps or flats). Dynamics include *mfp*. The third system, starting at measure 34, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The key signature changes to C minor (three flats). Dynamics include *mfp*.

Abb. 4: Sonate in c-Moll „précédée d'une Introduction et Fugue“ (WoO 113), 3. Satz, Takt 26–44;
© ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.021, 2016

Woelfl verweist auch in seiner Klavierschule auf Anwendungsmöglichkeiten harmonischer Neuerungen und erreicht beispielsweise in der As-Dur-Etüde Heses-Dur (9 Vorzeichen!).

101

Abb. 5: Etüde Op. 56 Nr. 40, Takt 37–77, aus der *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises, Composed & Fingered by J. Woelfl*; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.030/1–2, 2018

Einen weiteren Hinweis auf seine Salzburger Jugendzeit hat Woelfl mit dem dritten Satz der Sonate in F-Dur Op. 27 Nr. 2 hinterlassen: Woelfl verwendet hier als Thema Mozarts Teil B des dritten Satzes der Sonate in a-Moll KV 310 und entwickelt daraus einen fulminanten, zum Teil kontrapunktisch geführten Satz.

Abb. 6: Sonate in F-Dur Op. 27 Nr. 2, 3. Satz, Takt 1–17; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.010, 2016

Woelfls Virtuosität am Gebiet der Kontrapunktik – hervorgerufen durch seine Vorliebe für Johann Sebastian Bach – zeigt sich in seinem gesamten Werk. Sie macht selbst vor seinen Etüden nicht halt. Als besonderes Beispiel dafür sei auf die Etüde Op. 56 Nr. 42 verwiesen:

In den Takten 70 bis 80 wird abwechselnd in beiden Händen über der Einführung des Themas das Motiv der Überleitung thematisch als dritte Stimme geführt – bei dem vorgeschriebenen Prestissimo keine leichte Aufgabe für den Pianisten.

Exercise 42.

1 **Prestissimo** $\text{♩} = 144$

Abb. 7: Etüde Op. 56 Nr. 42, Takt 1–5, aus der *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises, Composed & Fingered by J. Woelfl*; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.030/1–2, 2016

106

44 **p** **f**

50 **p**

56 **f**

62 **p**

Abb. 8: Etüde Op. 56 Nr. 42, Takt 44–82 (Nachweis wie bei Abb. 7)

Von höchster Virtuosität im Oktavenspiel ist Woelfls Etüde Op. 56 Nr. 35 gekennzeichnet. Doch hat er seine fünfzig Etüden umfassende Sammlung nicht grundlos als *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises, Composed & Fingered by J. Woelfl* bezeichnet. Denn er stellt in diesem Werk nicht nur pianistische Anforderungen jeglicher Art vor, sondern verweist darin zugleich auf verschiedenste Möglichkeiten bezüglich Form, Harmonie und Aufführungspraxis, wie im Folgenden aufzuzeigen ist.

Im Vordergrund steht hier die Bewältigung rascher Oktav-Passagen, gleichberechtigt in beiden Händen. Bereits in Takt 6 schränkt Woelfl das Thema ein und teilt dies auf beide Hände auf.

Abb. 9: Etüde Op. 56 Nr. 35, Takt 1–7, aus der *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises, Composed & Fingered by J. Woelfl*; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.030/1–2, 2016

Im Verlauf der Etüde wird das Thema auf die ersten drei Achtel reduziert. Durch deren Engführung unter Hinzufügung einer Achtempause erreicht Woelfl die völlige Zerstörung des natürlichen Impulses für den 12/8-Takt und führt damit die Taktstriche ad absurdum.

90

Abb. 10: Etüde Op. 56 Nr. 35, Takt 29–36 (Nachweis wie bei Abb. 9)

Generell setzt Woelfl von den Interpreten seiner Werke eine perfekte Kenntnis der Aufführungspraxis seiner Zeit voraus und gibt nur in seltenen Fällen Fingersätze und Artikulations-Bezeichnungen an. Auch auf diesem Gebiet dürfte J. S. Bach sein Vorbild gewesen sein.

In der „Terzen-Etüde“ Op. 56 Nr. 25 vermittelt Woelfl seinen Artikulationswunsch ausschließlich mithilfe der angegebenen Fingersätze. Er erreicht damit trotz des homophonen Aussehens eine polyphone Führung. Mit der Versetzung der rechten Hand in den jeweils obersten Oktav-Bereich und dem dadurch entstandenen Freiraum im Mittelbereich erzielt Woelfl ein Klangbild besonderer Art. Circa 130 Jahre später wird Béla Bartók in seinem pädagogischen Werk *Mikrokosmos*, aber auch mit dem Eröffnungsthema seines dritten Klavierkonzerts, auf ähnliche Weise experimentieren.

64 **Allegro moderato** $\text{♩} = 63$

1 *ff*

5

9

13 *8va*

17 *p*

21

Abb. 11: Etüde Op. 56 Nr. 25, Takt 1–24, aus der *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises*, Composed & Fingered by J. Woelfl; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.030/1–2, 2016

Abb. 12: Etüde Op. 56 Nr. 25, Takt 25–28 (Nachweis wie bei Abb. 11)

Mit der Etüde Op. 56 Nr. 4 nimmt Woelfl Franz Liszts „Paganini-Etüde“ Nr. 5 vorweg.

1 **Allegro molto** ♩=152 **Exercise 4.**

Abb. 13: Etüde Op. 56 Nr. 4, Takt 1–19, aus der *Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises*, Composed & Fingered by J. Woelfl; © ΑΠΟΛΛΩΝ Musikoffizin BONN, AM 17.030/1–2, 2016

Neben den Etüden dürfte wohl Woelfls Sonate „Non plus ultra“ als sein virtuosestes Werk für Klavier anzusehen sein. Eine detaillierte Analyse dieser Sonate würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Nur so viel sei erwähnt: Woelfl hat die wichtigsten Anliegen seiner Etüden in der Sonate „Non plus ultra“ im Prinzip vorweggenommen. Von beiden Händen wird völlige Un-

abhängigkeit und technische Perfektion verlangt. Im ersten Satz hat Woelfl durch die Einbeziehung eines dritten Themas, aufgrund überdimensionaler Überleitungen sowie einer außergewöhnlichen Gestaltung der Durchführung zudem die klassische Form eines Sonatenhauptsatzes gesprengt. Einen Vergleichssatz mit ebenfalls drei Themen in der Exposition bildet die zweite Zwischenaktmusik zu Franz Schuberts *Rosamunde*, die inzwischen von der Forschung als heimliches Finale der Symphonie Nr. 8 in h-Moll, der „Unvollendeten“, bezeichnet wird.¹¹

Bis zu seinem Tod hatte Joseph Woelfl noch Kontakt zu Rudolph Ackermann (geboren 1764 in Stollberg, Sachsen; gestorben 1834 in London), mit dem er 1810 gemeinsam das *Ackermann'sche Pendulum*, einen Vorläufer des Metronoms, entwickelt hatte. Somit ist es nicht verwunderlich, dass in Ackermanns *Repository of Arts, Literature [...]* ein umfangreicher Nachruf erschienen ist, der kundigen Einblick in Woelfls Leben gewährt und in dem auch die Salzburger Zeit Woelfls ausführlich beschrieben wird. Dabei fällt auf, dass die Ausbildung bei Michael Haydn besonders hervorgehoben wird:

*[...] Woelfl was placed under the musical tuition of one of the greatest contrapuntists of Germany, the celebrated Michael Haydn, his townsman, whose sacred compositions are well known and appreciated in England.*¹²

Zudem wird erwähnt, dass Woelfl in Wien bis zu seiner Abreise nach Warschau bei Wolfgang Amadé Mozart studiert hat – Informationen, die Ackermann wohl von Woelfl selbst erhalten hat.

11 Vgl. Dechant, Hermann: Franz Schubert, Sinfonie in h-moll D 759, Sätze III & IV, Partitur. Vorwort zur Ausgabe, S. V, Bonn: [ohne Verlagsangabe] 2015.

12 Rudolf Ackermann, *Repository of Arts, literature, commerce, manufactures, fashions and politics*, in: *Philadelphiamuseumofart*, hg. v. dems., Bd. 8, London: R. Ackermann / Sherwood & Co. / Walker & Co. u.a. 1809, S. 86.

Franz Jakob Freystädler – Benedikt Hacker – Sebastian Oehlinger – Thaddäus Susan: Eine Zusammenfassung ihres Lebens und Wirkens¹

Franz Jakob Freystädler

Franz Jakob Freystädler² (1761–1841) kam am 13. September 1761 in Salzburg zu Welt³, trat 1768 in das fürstliche Kapellhaus ein und wurde dort bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr ausgebildet.⁴ Mit vierzehn Jahren konnte er seinen Lehrer an der Dom-Organ vertreten⁵, mit siebzehn Jahren wurde er unter „33 Concurrenten“ zum Organisten an St. Peter ausgewählt.⁶ Freystädler verließ danach Salzburg; er befand sich ab September 1782 in München und gab Klavierunterricht. 1786 kam es zu einem Konflikt mit dem „Pfalzbayerischen Hauptmann“ Haißer, der Freystädler vermutlich für geleistete Dienste als Pianist nicht bezahlen wollte.⁷ Jedenfalls forderte Freystädler eine gewisse Summe und nahm endlich das Klavier, das ihm der Hauptmann geliehen hatte, mit nach Wien, wo er am 13. Mai eintraf.⁸

-
- 1 Der nachfolgende Beitrag fußt auf der Dissertation der Verfasserin: Elke Michel-Blagrove, *Das Piano=Forte in der Musikpflege des Biedermeier in Salzburg. Studien zum bürgerlichen Musizieren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. Universität Mozarteum Salzburg 2014.
 - 2 Heinz Wolfgang Hamann, *Franz Jacob Freystaedtler. Ein Salzburger Mozartschüler. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Städte Salzburg und Wien*, Bd. 1: *Sein Leben*, Bd. 2: *Chronologisch-thematisches Werkverzeichnis (CV)*, Diss. Universität Innsbruck 1963, Bd. 1, S. 6 [nach Bd. 1 im Taufregister St. Andrae].
 - 3 Vgl. ebenda.
 - 4 Hamann, *Franz Jacob Freystaedtler* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 8.
 - 5 Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Bänden und einem Zusatzband*, Stuttgart ² 1840, Bd. 3, S. 56. [„erfolgreich [...] und] zum Entsetzen aller zunftmäßigen Musikanten“].
 - 6 Hamann, *Franz Jacob Freystaedtler* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 10; Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (wie Anm. 5), Bd. 3, S. 56.
 - 7 Michael Lorenz vermutet dagegen, dass dieser von Freystädler ein Darlehen erhalten hätte, das er nicht zurückbezahlte. Dies wirkt aber unwahrscheinlich, war Freystädler doch selbst knapp bei Kasse und hatte auch in München Schulden gemacht. Vgl. Michael Lorenz, *Mozarts Haftungserklärung für Freystädler. Eine Chronologie*, in: *Mozart-Jahrbuch*, Kassel 1998, S. 1–19. Digitalisat siehe <http://members.aon.at/michaelorenz/mozart/> (11. 4. 2018).
 - 8 Michael Lorenz, Artikel *Freystädler*, in: *MGG*², Sachteil Bd. 7, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2002, Sp. 101f.

In Wien studierte er bei Wolfgang Amadé Mozart den Kontrapunkt nach Johann Joseph Fux. Es entstand das sogenannte „Freystädter Studienbuch“⁹, das aus Unterrichtsheften von Franz Jakob Freystädter besteht und zahlreiche Korrekturen und Eintragungen Mozarts enthält.¹⁰ Der Unterricht fand nach einer Anekdote Freystädters in einem kleinen Garten statt, den Mozart in Wien an der Landstraße gemietet hatte.¹¹ Dort unterhielt sich Mozart „mit einigen Freunden sehr gerne mit Kegelspiel“ und „Freystädter [sic] hatte seine Unterrichtsstunden meistens zu der Zeit, wo Mozart mit diesem Spiel beschäftigt war, und erhielt, an einem Seitentische sitzend, bei solchen Gelegenheiten nur von Zeit zu Zeit einen flüchtigen Blick in seine musikalischen Ausarbeitungen oder ein kurzes belehrendes Wort.“¹² Diese Unterrichtssituation könnte sich nach der Ankunft Freystädters in Wien ab Mai 1786 den Sommer hindurch so zugetragen haben. Der Unterricht im strengen Kontrapunkt folgte dem Lehrbuch von Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, mit dem sich Mozart selbst erst nach 1784 beschäftigt hatte.¹³

Im Herbst 1786 wurde Franz Jakob Freystädter in Wien in Arrest gesetzt, weil ihn der Tatverdacht des Diebstahls eines Klaviers aus München einholte. Nachdem er vierzehn Tage eingesperrt war, „erwirkte [Mozart] Freystädters Entlassung aus dem Gefängnis mittels einer schriftlichen Haftungserklärung [...]“.¹⁴ Im Sommer 1787 wurde er zum Titelhelden von Mozarts Entwurf der Posse *Der Salzburgerlump in Wien* (KV 509b), zu der auch der Kanon *Lieber Freystädter, lieber Gaulimauli* (KV 509a) gehörte. In einem Brief aus Prag berichtete Mozart an Gottfried von Jacquin nach Wien, dass sich seine Reisegesellschaft unterwegs selber lustige Namen gegeben habe, so wie auch dem Empfänger des Briefs und dessen Schwester Franziska von Jacquin (1769–1850), seiner Schülerin¹⁵: „Nun leben sie wohl liebster Freund, liebster Hinkiti Honky!“

9 Es wurde bis 1961 fälschlich für Unterrichtsmaterial W. A. Mozarts bei seinem Vater Leopold gehalten und deshalb auch „Salzburger Skizzenbuch“ genannt.

10 Ulrich Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 161; Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädters *Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorg. v. Hellmut Federhofer und Alfred Mann, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/30/2*), KV 453b, S. 55–160 (Faksimile), S. 2–53 (Übertragung). Konrad datiert „nicht vor 1786, wahrscheinlich bis Frühjahr 1787“.

11 Anton Hackel, *Erinnerungen. Franz Joseph Freystädter*, in: *Allgemeine Wiener Musikzeitung*, Nr. 121 vom 8. Oktober 1842, S. 489f.

12 Ebenda, S. 489.

13 Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädters *Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorg. v. Hellmut Federhofer und Alfred Mann, Kassel u.a.: Bärenreiter 1989 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/30/2*), Vorwort, S. XIII.

14 Lorenz, *Mozarts Haftungserklärung* (wie Anm. 7).

15 „[...] ihrer frl: Schwester /: der Sig:“ Dinimininimi:/ küsse ich 100000mal die hände [...]“

und Mozart fragte ihn, „ob [er] die Güte [habe, dem] freystädler. Gaulimauli [...] seinen Namen zu comuniciren!“¹⁶

Mozart beschäftigte seinen Schüler Freystädler, vielleicht als Gegenleistung für den Unterricht, als Kopist und in dieser Funktion fertigte dieser zum Beispiel eine Abschrift des Klavierkonzerts Nr. 18 in B-Dur KV 456 an.¹⁷ Damit befand er sich nicht nur im engen Umkreis, vielleicht sogar Freundschaftskreis um Mozart, sondern auch im engsten Kontakt mit Mozarts Werken und deren Entstehung. Nach Mozarts Tod arbeitete er die letzten drei mozartschen Streichquartette KV 575, KV 589 und KV 590¹⁸, die sogenannten „Preußischen Streichquartette“, zu Klaviertrios in der Besetzung Violine, Viola und Pianoforte um (CV 26). Die Besetzung entsprach der gedruckten Version des mozartschen „Kegelstatt-Trios“ KV 498, das seinen „Beinamen aufgrund der Anekdote, Mozart habe das Werk beim Kegeln geschrieben“¹⁹ erhalten hat und in der Besetzung wiederum auf die Familie Jacquin hinweist, in deren Kreis auch die Erstaufführung von KV 498 stattfand. Außerdem hat Mozart das Werk seiner Schülerin Franziska von Jacquin gewidmet. Sicherlich bestand das Motiv für die Bearbeitung der „Preußischen Streichquartette“ zu Trios darin, Mozarts Streichquartette für Franziska von Jacquin spielbar zu machen. Im Vergleich mit der Stimmenanordnung in der Partitur des „Kegelstatt-Trios“ setzte Freystädler in seiner Bearbeitung ungewöhnlicher Weise die Klavierstimme zwischen Violine und Viola, wodurch nun Jakob Freystädler bildhaft zwischen den beiden Geschwistern Franziska und Gottfried von Jacquin seinen Platz eingenommen hat. Das unterstreicht die tiefe Verbundenheit mit Mozart, seiner Musik und seinen Freunden. Die Bearbeitung des Streichquartetts KV 590 von Freystädler erschien bei Hoffmeister 1793, Verlagsverzeichnis 278.²⁰ Erst 1811 folgten zwei Variationen-Folgen CV 52 und 53 über Themen aus Mozarts Opern im Druck.²¹

16 Brief vom 15. Jänner 1787, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert und durch ein Register erschlossen von Joseph Heinz Eibl, 7 Bände, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962–1975, Bd. 4, Nr. 1022, Z. 59, Z. 64f. und Z. 67–76.

17 Michael Lorenz: *Franz Jakob Freystädler. Neue Forschungsergebnisse zu seiner Biographie und seinen Spuren im Werk Mozarts*, in: *Acta Mozartiana* 44 (1997), Heft 3/4, S. 85–108.

18 A-Wn, MS 39985. *Le dernier Oeuvre des III Quatuors. [...] pour Forte piano, Violon, et Alto, par Mr. J. Freystädler*. Nr. 3. (Stimmen).

19 Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis* (wie Anm. 10); auf die erste Seite des Autographs schrieb Mozart: „Wien, den 27ten Jullius 1786 untern Kegelschieben“.

20 KV Anh. B zu KV 590.

21 Hamann, *Franz Jacob Freystaedler* (wie Anm. 2), CV 52 „Non piu di fiori“ und CV 53 „Seid uns zum zweitemal willkommen“.

Freystädler wusste aus dem Leben Mozarts tausend Begebenheiten und Anekdoten zu erzählen und blieb bis zu seinem Tode ein enthusiastischer Verehrer Mozarts. Er wäre wohl im Stand gewesen, die noch unerörterte Frage über die Ruhestätte Mozarts zu lösen.²² Als „Clavierspieler“ hielt er „die Mozart-Tradition, Mozarts Art, Klavier zu spielen [...] lebendig, als Componist konnte Freystädter [sic] nie recht durchdringen“.²³

Freystädler verkehrte im Salon von Ignaz Edler von Sonnleithner (1770–1831).²⁴ Die Hauskonzerte Sonnleithners boten auch Franz Schubert eine gute Möglichkeit, seine Werke in Wien bekannt zu machen. „Auf diese Art begannen am 26. Mai 1815 wöchentliche Zusammenkünfte, welche alle Freitage Abends, selbst die Sommerszeit hindurch, bis Ende Juni 1816 fortgesetzt wurden.“ Später fanden die Zusammenkünfte nur in den Wintermonaten vierzehntägig statt und wurden bis Ende 1824 fortgeführt. Die Programme enthielten Konzerte für Klavier. Neben den Kompositionen von Beethoven und Mozart wurde auch ein Klavierkonzert von Freystädler aufgeführt.²⁵ Die Konzerte konnten sowohl mit großem Orchester aufgeführt werden, als auch „a quattro“ mit einem Streichquartett. Als Violinist wird bei den Quartett-Besetzungen ein „Hr. Vinzenz Neuling“ genannt, der später als Gründer eines großen Wiener Brauhauses bekannt war.²⁶ Auch dort fanden in den Jahren 1817–1822 musikalische Abende statt, bei denen Freystädler mitgewirkt haben könnte, war er doch in späteren Jahren nach Aussage seines Schülers Anton Hackel ständiger Gast im Neulings Bräuhausgarten.

Freystädler verdiente sich in Wien seinen Lebensunterhalt durch Musikunterricht, den er bis zu seinem 76. Lebensjahr erteilte.²⁷ Ab 1800 begann Freystäd-

22 Hackel, *Erinnerungen* (wie Anm. 11), S. 489f.

23 Hamann, *Franz Jacob Freystaedtler* (wie Anm. 2), S. 33.

24 Wilhelm Böcking, *Musikalische Skizzen aus Alt-Wien* [Abschnitt *Der Musiksalon von Dr. Ignaz von Sonnleithner*], in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), Heft 3, S. 106–110: 106, 108.

25 Böcking, *Musikalische Skizzen* (wie Anm. 24), S. 110. Im Zusammenhang mit Klaviermusik nennt der Autor neben Mozart und Freystädler auch Werke von Anton Diabelli und Carl Maria von Weber.

26 Böcking, *Musikalische Skizzen* (wie Anm. 24), Heft 4, S. 153f.: „Neuling starb am 4. Oktober 1846, 52 Jahre alt.“

27 Hackel, *Erinnerungen* (wie Anm. 11), S. 489f. „Er übersiedelte im April 1837 in ein Wiener Versorgungshaus, wo er am 1. Dezember 1841 in völliger Armut starb. Eine kleine Schwachheit des verstorbenen Freystädter war seine Neigung zu einem guten Trunke Bier, und in seiner letzten so dürftigen Lebensperiode äußerte er sich oft wehmuthsvoll über die Entbehrung dieses seines Lieblingsgetränks. Am schmerzlichsten fiel ihm jedoch seine Umgebung in dem Versorgungshause, über die er sich oft bitter beklagte, und dann doch wieder beisetzte, wie froh er seyn müsse, diese Unterkunft zu genießen. Sein sehnlichster Wunsch, nur einmal sterben zu können, ist nun auch erfüllt.“

ler einigen seiner Schülerinnen Klavierkompositionen zu widmen, die auch gedruckt wurden. So widmete er Julie von Mack sein erstes Klavierkonzert in C-Dur.²⁸ Weitere prominente Namen sind als Schülerinnen zu nennen: Baronesse Caroline de Humboldt (1792–1837), Mademoiselle la Comtesse Theresia de Harrach (1764–1831)²⁹, Mademoiselle la Comtesse Julie de Guiccardi (1784–1856), der Beethoven die sogenannte „Mondscheinsonate“ widmete.³⁰

Anton Hackel (1799–1846) war um 1822 ein Schüler Freystädblers und veröffentlichte in der *Allgemeinen Wiener Musik Zeitung* einen Nachruf. Er beschrieb ihn darin als

*höchst originellen Mann, [sicher] noch manchem seiner zahlreichen Schüler und vieler seiner Freunde, in Erinnerung [...]. [Er war] „corpulent [und] stattlich. Seine Gesichtszüge streng und ernst, er hatte große blauen Augen und langes weißes Haar. [...] im Reden kurz angebunden, derb, immer aufgereggt, und mit der halben Welt, besonders der neueren musikalischen zerfallen, stets bereit, mit einer Stentorstimme seine Meinung zu verfechten.“*³¹

Hackel nahm 1822 Unterricht „von dem damals sehr geschätzten Franz Freystädler“, den er als „den letzten am Leben gebliebenen Schüler des unsterblichen Mozart“ verehrte. Mit seinen 62 Jahren meinte dann Freystädler, dass „es ihm sehr angenehm seyn würde, wenn [er] ihn in seiner Wohnung im Kramergässchen [...] wochentlich [sic] einigemal besuchen wolle“. Dort stand aber nur ein „sehr schlechtes Querclavier“ zur Verfügung.³² Gespielt wurden jedenfalls „Mozartsche Partituren“. Der Schüler traf jedoch den Lehrer nur selten daheim an, weil dieser sich „den ganzen Tag mit Lection geben geplagt“ hatte und seine Abende im Sommer im Bräuhausgarten „Neuling“, im Winter beim „Anker“ verbrachte.³³ Freystädler schlug ihm vor, dorthin

28 A-Wst, Mc. 28845 [nur Klavierstimme].

29 A-Wn, MS 9943, datiert auf 1814. Wien, Weigl, Verlagsnummer 1359. Weitere Exemplare in A-Wgm, VII/14955.

30 Rita Steblin, Artikel *Guiccardi, Gräfin Giulietta*, in: *Beethoven-Lexikon*, hg. v. Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber-Verlag 2008, S. 300f. „Ihre Mutter war eine geborene Brunsvik, ihre Vater war k.k. Kämmerer [...] und ab März 1800 Hofrat bei der Hofkanzlei in Wien“; Onlinefassung, http://de.wikipedia.org/wiki/Giulietta_Guiccardi (6. 7. 2013).

31 Hackel, *Erinnerungen* (wie Anm. 11), S. 489f.

32 Vielleicht war es noch das Instrument, das Freystädler aus München mitgebracht hatte.

33 Siehe <http://www.dasmuseen.net/Wien/BezMus03/page.asp/2788.htm> (3. 7. 2013); 1817 übernahm Vinzenz Neuling (1795–1846) das von seinem Vater geschaffene Brauhaus mit einem Restaurant an der heutigen Anschrift Ungargasse 52–54. Er legte den später berühmt werdenden weitläufigen Garten an, in dem 700 bis 800 Personen Platz fanden. Dieser befand sich an der Stelle der heutigen Häuser Neulinggasse 19, 21, und 23. In dem

zu kommen, wenn er Unterricht haben wolle, denn: „dort können’s mich alle Abend treffen“.³⁴

Benedikt Hacker

Benedikt Hacker (1769–1829) wurde in Metten geboren und kam 1783 nach Salzburg.³⁵ Er erhielt von Leopold Mozart Violin- und von Michael Haydn Klavierunterricht. Im Stift Nonnberg spielte er als Geiger und erhielt dafür freien Tisch. 1786 arbeitete er als Verkäufer in der Hof- und akad. Waisenhausbuchhandlung, 1794 als Buchhalter in der Mayrischen Buchhandlung. 1802 richtete er eine eigene Musikalienhandlung ein, in Kombination mit einer Notenleihanstalt und einem Musiksaal mit Pianoforte, zum Ausprobieren der Stücke. In seinem Beruf als Musikalienhändler stand er im Zeitraum von 1803 bis 1825 im Kontakt mit dem Verlag Kühnel in Leipzig.³⁶ Aus der Korrespondenz lässt sich für Salzburg eine sehr frühe Bach-Rezeption (1803) nachweisen, denn es wird Order für Bach-Werke (die *Œuvres complètes*) gegeben und 1805 die Biographie nachgefragt (Forkel). Ebenso geht es um die Toccaten (1809), die Praeludien für Anfänger (1818 und 1819), auch um Fugen über BACH (1818 und 1822) sowie Bachs Praeludien (1825). Hacker besorgte auch die Noten zum Beispiel von Beethoven (zu einer Sinfonie, zur Ouvertüre zu *Fidelio*, zu *Christus am Ölberg*) und 1822 von Johann Nepomuk Hummel (Klavierkonzerte Op. 89 und Op. 83 sowie Op. 96). Jedoch liefen die Geschäfte nicht gut, denn bereits 1809 bittet er Kühnel, nichts mehr zu schicken und 1816 berichtet er von einer gänzlichen Erschlaffung des Handels. Bevor er seinem Leben ein Ende setzte, war er als Domviolinist tätig und wohnte in der Goldgasse 3.

Hacker gehörte zu den besten Freunden Michael Haydns und sang in dessen Vokalquartett; dort wurden erstmalig Lieder für vier Männerstimmen gesungen, diese Praxis zählte bald zu den ‚Salzburger Besonderheiten‘, wobei Hacker nicht nur solche Gesangsstücke selber komponierte und verlegte, sondern

neulingschen Etablissement traten alle prominenten Orchesterleiter der damaligen Zeit auf. Zu den Gästen zählten unter vielen anderen Franz Schubert und dessen Freundeskreis. 1820 richtete Neuling ein Haus theater ein, in dem unter anderem seine Freundin Magdalena Gräfin Festetics als Sängerin brillierte.

34 Hackel, *Erinnerungen* (wie Anm. 11), S. 490.

35 Biographie nach Österreichisches Biographisches Lexikon [1815–1950], Bd. 2, Lfg. 7, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1958, S. 131.

36 Dazu siehe Milada Jonášová, *Benedikt Hacker – Verleger und Geschäftspartner des Verlags Hoffmeister und Kühnel*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 193–216.

allgemein anregte für diese neue Form zu komponieren. Nach dem Tod Michael Haydns setzte sich Hacker dafür ein ihm ein Denkmal in der Stiftskirche St. Peter zu errichten, ein Projekt, das 1821 verwirklicht wurde.

Widmungsempfänger seiner Werke für Männerquartett war Fürst Ernst von Schwarzenberg (1773–1821), der sich auch persönlich am Gesang beteiligte. Die Widmung erscheint in den gedruckten Ausgaben Hackers 1816 (zugleich ein früher Beleg für Lithographie in Salzburg) wie auch auf den handschriftlichen Exemplaren. Dort findet sich neben der Widmung auch der Eigentumsvermerk des Fürsten.³⁷

Gesänge | zu vier Männerstimmen mit Begleitung des Piano Forte | Nr. 1 | Freuden der Gegenwart | von Amalia von Imhoff | In Musik gesetzt, und | Sr. Durchlaucht dem Fürsten und Bischof Ernst von Schwarzenberg ehrfurchtsvoll gewidmet | von | Benedict Hacker.

Der Text zu *Die Freuden der Gegenwart* von Amalia von Imhoff (1776–1831) war im *Musen-Almanach auf das Jahr 1798* publiziert worden.³⁸ Die Kritik lobte das Anspruchslose und Einfache von Hackers Vertonung, sowie deren „stärkende“ Wirkung und wertschätzte die Verbindung von Kunst und Leben. Dem Wunsch nach Fortsetzung entsprach Hacker, indem er weitere Gesänge für Männerquartett komponierte und auch *Das Blümchen Immerschön* Fürst Ernst widmete.³⁹

Im Jahr 1819, dem Jahr seiner Ernennung zum Bischof von Raab, wurde Fürst Ernst mit weiteren Widmungskompositionen von Benedikt Hacker und anderen Salzburger Komponisten geehrt. Anlass für diese Kompositionen war die Feier zum Namenstag von Fürst Ernst am 12. Jänner. Es handelt sich um zwei Kantaten. Dazu gesellt sich noch ein Gesang für zwei Oberstimmen und Bass. Für alle Werke ist ein Pianoforte zur Begleitung obligat.⁴⁰

37 CZ-K, No 36 K 22.

38 https://de.wikisource.org/wiki/musen-Almanach_für_das_Jahr_1798, S. 301–303 (11. 4. 2018). Hier die erste von vier Strophen: „Laßet die rosenumkränzten Stunden bey den ätherischen Schwingen uns fassen, schnell wie vorüber die Eilenden fliehen, wenn wir sie läßig entschlüpfen uns laßen, sind auch die Holden verschwunden, welche sich zürnend dem Trägen entziehn. [Chor:] Freunde! Er kehret euch nimmer zurück! haschet den Augenblick Freunde! er kehret euch nimmer zurück!“

39 Die Klavierstimme ist bezeichnet mit: „Clavier, Sanft“. CZ-K, No. 69 K 22 (handschriftlich).

40 Michel-Blagrave, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 1), S. 26. Es gibt noch weitere Werke von Hacker in CZ-K, die vom engeren Kontakt Benedikt Hackers mit Fürst Ernst von Schwarzenberg zeugen.

Zur Kantate in Nummern *Zum Nahmenstag* gibt es neben dem handschriftlichen Notenmaterial mit dem Eigentumsvermerk von Fürst Ernst (ohne Widmung) ein gedrucktes Textheft, das auf der ersten Seite mit folgender Widmung versehen ist:

Auf den 12. Jänner. | Als dem höchst erfreulichen Namensfeste | Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht, | Hochwürdigsten Bischofes zu Raab, Domherrn zu Köln, Salzburg, Passau und Lüttich, Herzogen von Krumau, Obergespan | des Königreichs Ungarn, | des gnädigsten Herrn Herrn | Ernest von Schwarzenberg etc. | Verfaßt, und ehrfurchtsvoll dargebracht | von Joh. Ant. Susan, | mit Musik von Bened. Hacker, | und ausgeführt im fürstl. Schlosse zu Aigen von dem gewöhnlichen | Sänger = Chor, | am 17ten Jänner 1819.⁴¹

Auch die folgende Kantate hat Hacker für das Namensfest von Fürst Ernst komponiert und er vermerkt auf der letzten Partiturseite seines Autographs „Salzburg 7 Jan: 819 | Bened. Hacker.“⁴² Die Partitur titelt:

Zur Namensfeyer, eine | Cantate für 2 Sopran, Alt, Tenor und Bass, | mit Begleitung des Pianoforte | zum Namensfeste des Herrn Ernst Fürsten | von Schwarzenberg, gedichtet von Susan | in Musik gesetzt von Benedict Hacker. | Zum hochverehrten Andenken erhalten vom k.k. Herrn Reggsrathe und Kreishauptmann | Edlen von Dornfeld, am 25ten März 1819.

Das gedruckte Textbuch⁴³ gibt neben der Widmung auch den Hinweis auf den Aufführungsort, Schloss Aigen, und den tatsächlichen Zeitpunkt des Festes sowie darauf, dass Fürst Ernst diese Kantate seine Verehrer widmeten.

Die Namens-Feyer | Seiner Durchlaucht, | dem hochwürdigsten durchlauchtig hochgebornen | Fürsten und Herrn Herrn | Ernst Fürsten von Schwarzenberg, | Herzogen zu Krumau etc. etc. | [2. Seite] Bischofen zu Raab, | Obergespann des Königreichs Ungarn | und Oberlehenherrn der Edelhöfe | von Vetsé, | Capitularen der Erz- und Hochstifte Cöln, Salzburg, Lüttich und Passau etc. | den 12. Jäner 1819 | auf dem fürstlich schwarzenbergische Schlosse | Aigen an der Salzach, | geweiht | von | seinen Verehrern.

41 CZ-K, No 66 K 22 (handschriftlich).

42 A-SF, XXI/4, Partitur. Gemeinsam mit den Stimmen in einem Schubert. Von dessen aufgeklebtem Etikett stammt der oben zitierte Titel.

43 Exemplare des Textheftes befinden sich in CZ-K, A-Sca und A-SF.

Noch eine weitere Komposition, in einer kleineren Besetzung für zwei Singstimmen und Clavicembal, komponierte Hacker für den genannten Anlass: „Zwey Gesänge auf das höchsterfreuliche Namensfest: Seiner Hochfürstl. | Durchlaucht, des Hochwürdigten Bischofes | von Raab Ernest von Schwarzenberg.“⁴⁴

Auf dem Umschlag wird als Dichter Aloys von Weißenbach genannt. Der Text der ersten Strophe lautet: „Ach die Blumen sind vergangen | und die schöne Heimathflur | starrt vor Eis und Schnee umfangen, eine Spende bleibt uns nur! Deinen Namen Fürst zu kränzen | Sieh sie in den Augen glänzen | des Ernestus Perlenschnur!“

Hacker schreibt auf das Notenblatt in einer Anweisung, dass der Gesang an bestimmten Stellen durch eine gewisse Gebärde zu unterstreichen ist. Er knüpft dabei an rituelles Verhalten der kirchlichen Liturgie an, denn die letzte Strophe muss sehr langsam, mit empor gefalteten Händen und erhobenen Augen gesungen werden: „Gott! in deinen Himmel heben wir die Hände fromm hinein, laß des Fürsten ganzes Leben, hirtlich, laß es Aigen seyn! Hirtlich sey Ihm jede Freude, wo Er auch die Herde weide, Du und wir – wir bleiben seyn!“

Die Werke, die Benedikt Hacker und die „Verehrer“ Fürst Ernst gewidmet haben, belegen ein außerordentlich enges, lebendiges und freundschaftliches Nahverhältnis, das sich über viele Jahre entwickelt hatte und musikalisch bei der Namensfeier einen Höhepunkt fand. Durch die Ernennung Fürst Ernsts zum Bischof von Raab 1819 wurde bewusst, dass er möglicherweise seltener oder gar nicht mehr nach Aigen, das seit 1804 seine Residenz war, kommen könnte. Deshalb liegt in der Stimmung der Kompositionen und in der Textauswahl beziehungsweise Dichtung ein gewisser Abschiedsschmerz. Fürst Ernst von Schwarzenberg verstarb schon zwei Jahre später.

Sebastian Oehlinger

Sebastian Oehlinger (1785–1818) wurde am 17. Jänner 1785 zu Schardenberg in Oberösterreich geboren. In Salzburg war er Schüler von Michael Haydn. Er wirkte als Organist an der Universitätskirche (Kollegienkirche), von 1805–1808 an St. Peter, ging 1808 nach Wien und wurde 1811 als k.k. Hoforganist angestellt. Im Jahr 1808 widmete Oehlinger Fürst Ernst von Schwarzenberg eine umfangreiche „Chanson“ für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-

44 CZ-K, No 57 K 22 (handschriftlich), als Nr. I „Poesie von Herrn | J. A. Susan. | Melodie von Herrn Joseph Heß, Domorganisten in Salzburg“.

forte. Die Noten sind mit dem Eigentumsvermerk von Fürst Ernst versehen.

*Le Simbole | de la Mort. | Chanson | Composée et dédiée | a son Altesse le Prince | Ernest de Schwarzenberg, | Chanoine des illustres chapitres de Salzburg, Passau, Tirnau etc. | par | Sebastian Oehlinger. | Poesie par André Wallner.*⁴⁵

Neben dem großen Werk *Le Simbole de la Mort*, dessen Partitur 20 Seiten umfasst, gibt es noch ein *Pot=Pourri in G* für Pianoforte zu vier Händen⁴⁶ und kleinere Chorsätze von ihm⁴⁷, wobei er auch zum Geburtstagsfest von Eleonore von Schwarzenberg am 13. Juli 1812 Musik komponierte.⁴⁸ Am 14. April 1816 wurde in Salzburg im Rahmen der musikalischen Unterhaltung des Vereins Museum ein vierstimmiges Lied aus seiner Feder aufgeführt (in der 18. Veranstaltung), vielleicht war der Komponist anwesend und damit ein letztes Mal in Salzburg.

In Wien machte sich Sebastian Oehlinger als „ausgezeichneter Klavierspieler“ einen Namen und konzertierte am 4. Oktober 1817 bei einem vokal-instrumentalen Kammermusik-Abend, den Madame Strahl veranstaltete; er begleitete dabei unter anderem Werke von Rossini (Bearbeitungen aus *Tancredi*), was vom Rezensenten besonders hervorgehoben wurde. Dieser betonte aber auch, dass bei der Veranstaltung jedes Musikstück „herrlich ausgeführt“ wurde.⁴⁹

Im darauffolgenden Jahr verstarb Sebastian Oehlinger und sein Freund Tobias Haslinger verfasste im Juli einen Nekrolog.⁵⁰ Er schrieb, dass Oehlinger als Komponist nichts veröffentlicht, aber „gehaltvolle Tonstücke in seinem Pulte zurückgelassen“ habe. Auch habe er [in der genannten Zeitung] „mehrere Beyträge“ verfasst, während eine Abhandlung „über den Unterricht im Klavierspielen nur durch den schnellen Tod verhindert“ wurde. Er sei auf einer Fußreise über die Gebirge nach Gmunden, Salzburg [etc.] erkrankt. Zu erfah-

45 CZ-K, No 44 K 20 (Partitur).

46 CZ-K, No 126 K 28.

47 CZ-K, No 80 K 22. Datiert mit 13. Juli 1812, dreistimmiger Chor, mit Eigentumsvermerk Schwarzenberg.

Text: „Begrüßt mit lauter Wonne den Tag, der heut uns lacht, | Gepriesen sey die Sonne die ihn heraus gebracht. | Er ist ein Tag der Freude gefeyert werd er hoch, | und strahle schön wie heute spät | unserm Herzen nach! | spät unserm Herzen nach! | [Chor: lebhafter] Er ist der besten Frau geweiht drum feyern wir ihn hocheerfreut.“

48 CZ-K, No 60 K 22. Gesang, gewidmet Eleonore Schwarzenberg (handschriftlich): „Chor | zur | hohen Geburtsfeyer | [durchgestrichen „Deiner“] Deiner Ihrer | Durchlaucht der Fürstin | Eleonore von Schwarzenberg | componirt | von | Sebastian Ölinger.“ Ohne Eigentumsvermerk.

49 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 41 vom 9. Oktober 1817, Sp. 355.

50 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 29 vom 18. Juli 1818, Sp. 263f.

ren ist noch: „Ein edler Menschenfreund, dessen Namen dem Verblichenen selbst unbekannt geblieben, führte ihn von Amstetten mit sich nach Wien, wo er am 10. July 1818 am Nervenfieber starb. Geißler mpa.“⁵¹

Am 23. Juli fand die „Todtenfeyer“ für Sebastian Oehlinger in der Augustiner Hofpfarrkirche statt.⁵² „In vollendeter Präzision“ wurde Mozarts Requiem unter der Leitung von Antonio Salieri aufgeführt, meldete die *Allgemeine musikalische Zeitung*; Mitwirkende waren die ganze k.k. Hofmusikkapelle, „eine große Anzahl der vorzüglichsten Dilettanten (zusammen bey 90 Personen)“, die „Capell-Sängerknaben“ und Solisten. Eine „bedeutende Anzahl der Freunde“ und auch viele „Verehrer der Musik“ hatten sich eingefunden. Erwähnt wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* auch, dass der Verleger Tobias Haslinger diese Aufführung veranlasst und die Kosten dafür übernommen hatte.

Thaddäus Susan (1779–1838) und Friederike Susan (1784–1848)

Thaddäus Susan besuchte das Benediktiner-Gymnasium in Salzburg und studierte an der Universität die Rechte. Neben seinem Studium versah er fünf Jahre lang die Stelle eines Flötisten in der fürsterzbischöflichen Hofmusikkapelle und im Theater. Musikunterricht hatte er beim Hofpauker Schweiger erhalten. Nachhaltig wirkte sich eine vorübergehende Begegnung aus; 1801 war Vater Weber mit seinem Sohn Carl Maria nach Salzburg zurückgekehrt, das sie im Herbst 1802 wieder verließen. Während dieses Aufenthaltes schloss Weber mit Susan eine innige, schwärmerische Freundschaft, die in beiden so nachhaltig war, dass erst der Tod Carl Marias sie beendete.⁵³ In ihre Stammbücher trugen sie sich am 8. Juli 1802 gegenseitig Kanons ein⁵⁴, und Susan übernahm für seinen Freund die Aufgabe, an Michael Haydn und Gatti Grüße zu übermitteln.

In den Jahren 1804–1809 war Susan als richterlicher Praktikant in den Orten Thalgau, Itter und Neumarkt tätig, 1810 beim Stadtgericht in Salzburg, 1811 als k. bayerischer Landesgerichtsaktuar in Teisendorf beschäftigt. 1816

51 Sammlung handschriftlicher Biographien (A-Wgm).

52 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 31 vom 1. August 1818, Sp. 285f.

53 *Briefwechsel zwischen Carl Maria von Weber und Thaddäus Susan*, Abschrift nach den Veröffentlichungen von Friedrich Witthauer (1843) und Ludwig Nohl (1882), zusammengestellt von Friedrich Susan, Wien: im Selbstverlag 1986, S. 60–63.

54 „Wenn Du im Arm der liebe einst ruhest dann denk auch mein des Freundes denk.“ (Canon a tre). Siehe <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040143.html> (11. 4. 2018).

versetzt nach Obernberg am Inn, wurde er dann Kriminaladjunkt in Ried in Oberösterreich, anschließend 1822 Pfleger in Lofer, danach in Taxenbach, 1826 in Obernberg am Inn und schließlich von 1832 bis zu seinem Tod im Jahre 1838 Pfleger und Landrichter in Ried im Innkreis.⁵⁵

Susan betrieb das Komponieren als ernste Liebhaberei neben seiner Karriere als Jurist und schuf im Jahr seiner Hochzeit eine siebenstimmige Chorkomposition mit Begleitung eines Pianoforte auf den Text, den seine Frau Friederike, geborene Salzer, gedichtet hatte.⁵⁶ Sie hatten sich auf einer „Lustreise nach dem zauberischen Bartholomäussee zu Berchtesgaden“ kennengelernt und am 4. Mai 1812 geheiratet.⁵⁷ Friederikes ‚Vorlage‘ scheint darauf Bezug zu nehmen:

*Vom goldnen Strahlenthron wallt zu der Erden Sohne ein Engel hold herab, nimmt liebevoll ihm ab als Freund des Lebens Leiden, und theilet seine Freuden mit süßer Himmels Lust, an der verwandten Brust. [Chor:] Ja Freunde! wenn verwandte Seelen zum heil'gen Bunde sich vermählen, der ewig treue Freundschaft heißt, da blickt still fragend auf sie nieder, der gute Gott erstrahlet wieder sein Ebenbild aus ihrem Geist.*⁵⁸

Der Titel auf der ersten Notenseite lautet: „Freundschaft | Ein Gesang von Friederike Susan | zu 1 Discant Solo, dann 2 Discant 2 Tenor 2 Bass Chor Stimmen | Mit Begleitung des Forte Piano, in Musik gesetzt | von | Thaddee Susan | K.B. Aktuar beyrn | Landgerichte Deisendorf | im Jahre | 1812“.⁵⁹ Im selben Jahr berichtet Fürst Ernst von Schwarzenberg in einem Briefwechsel mit Jacob Washington (1788–1848), der Hofmarschall und Reisebegleiter des bayerischen Kronprinzen Ludwig I. war, „je suis maintenant occupete faire nos chasses de Deisendorf qui reussant bien“.⁶⁰

55 „Besonders glücklich gestaltete sich das Familienleben in Obernberg. [...] Geselliges Leben wurde sehr gepflegt; jede Woche gab es in Obernberg und in Ried in ihrem Hause einen geselligen Abend, an dem angesehene Persönlichkeiten, mit denen Susan in freundschaftlichem Verkehr stand, teilnahmen. Es wurde musiziert, Theater gespielt, Lieder Susans und Gedichte seiner Gattin wurden vorgetragen“; *Salzburger Volksblatt*, Folge 156 vom 9. Juli 1938, zum 100. Todestag Thaddäus Susans.

56 Franz Salzer war Hof- und Gerichtsadvokat in Salzburg und erhielt 1821 als Erster die Nachricht über das Ableben von Fürst Ernst.

57 Carl Wilhelm Otto August von Schindel, *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Zweiter Theil M–Z*, Leipzig: F. A. Brockhaus 1825, S. 348f.

58 Es folgen zwei weitere Strophen.

59 Auf dem Umschlag lautet die Überschrift: „Freundschaft | Ein Gesang von Friederike Susan | zu | 1 Soprano, Solo, | Coro 2 Soprani | 2 Tenori | 2 Bassi | e | Fortepiano | von Thaddee Susan | K.B. Landgerichtsaktuar | zu | Teisendorf im Jahre 1812.“

60 Michel-Blagrave, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg* (wie Anm. 1), S. 6.

Bereits 1811 hatte Thaddäus Susan aus Anlass der „Ankunft ihrer königlichen Hoheit des Kronprinzen und der Kronprinzessin“ zwei Kantaten auf eine Dichtung von Aloys Weißenbach komponiert: *Opfer der Berge* und *Die Wanderer*, die im Verein Museum am 28. Jänner 1811 aufgeführt wurden⁶¹; noch weitere Aufführungen gab es in diesem Rahmen, so am 23. März 1814 und am 3. Dezember 1817 *Die Grubenfahrt* für achtstimmigen Chor.

Für den in Schloss Mirabell geborenen Maximilian, erstgeborenen Sohn Sr. k. Hoheit, schrieb Susan im Dezember 1811 ein *Schlummerlied*. Obwohl von beruflichen Verpflichtungen stark in Anspruch genommen, blieb er also dem Musikleben verbunden und ließ seine kompositorische Ader gelegentlich fließen. 1822 erhielt Susan von Carl Maria von Weber Notenmaterial zum *Freischütz*, bedankt sich in einem Brief und berichtet, dass er eine Aufführung bei sich in Ried veranstaltet habe.⁶²

Ein Terzett Susans für Sopran, Tenor und Bass mit Klavierbegleitung auf Text von Friederike Susan mit dem Eigentumsvermerk von Fürst Ernst von Schwarzenberg, *Das Grab* mit dem Textanfang „Bist du das Ziel der Lebensreise?“, wird in Raab⁶³ aufbewahrt. Das Werk steht vermutlich in Zusammenhang mit den Trauerfeiern für Karl Philipp von Schwarzenberg (1771–1820), der „Am 15. Oktober [...] seine Heldenseele aus[hauchte].“

Trauerfeierlichkeiten fanden aus diesem Anlass unter anderem am 6. November in Aigen und am 15. November in Raab statt und die Komposition könnte als Zeichen der Kondolenz durchaus in Aigen überbracht und aufgeführt worden sein.⁶⁴

Das folgende Jahr 1821 bedeutete für Salzburg einen empfindlichen Einschnitt, denn es häuften sich Todesfälle von Persönlichkeiten, die wesentlichen Anteil am Kulturleben der Stadt nahmen. Dies belegt ein Gedicht von Anton Johann Susan:⁶⁵

*Juvasias Klage | um die ihr im Jahre 1821 durch den Tod Entrissenen. | Nenne,
Juvavia, mir doch, welche der Söhne und Töchter, | Die du trauernd entbehrst,*

61 Ebenda, S. 17.

62 Ebenda, S. 147.

63 H-Gk, AMC. Siehe Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincz Veronika*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1980, S. 523, Nr. 1396.

64 Siehe <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11781&viewmode=fullscreen&scale=5&rotate=&page=118> (11. 4. 2018).

65 *Amts- und Intelligenz-Blatt von Salzburg*, 14. Stück vom 18. Februar 1822, S. 183.

gierig dieß Jahr dir geraubt. | Selbst der Vergänglichkeit Raub will jegliches Jahr seine Opfer, | Und da greift dann der Tod blind und gehörlos darein, | Achtend nicht Alter noch Stand, Geschlecht nicht, noch Blüthen und Früchte, | Nicht der Verdienste Gewicht, Thränen und Fleh'n nicht, und Noth. | Nenne sie mir, daß ich der Vergessenheit sie noch entziehe. | Daß sie frisch und neu treuer Erinn'ung ersteh'n! – | Und es flüsterte leis' Juvavia klagend ins Ohr mir: | „Schreibe, die ich dir nenn', in das Erinnerungsbuch!“ – | Sieh, da nannte sie dich [...].

Es folgt eine Aufzählung von gut zwanzig Frauen und Männern, die im Handel, in der Verwaltung, im Militär und in der Kunst tätig waren, darunter Fürst Ernst von Schwarzenberg (ohne dass dessen Name direkt genannt wird), Andreas Nesselthaler, Aloys Weißenbach und Anton Graf von Waldegg. Eine neue Generation, die Salzburgs Vergangenheit als selbständiges Fürstentum nicht mehr kannte, musste im Bildungsbürgertum erst heranwachsen.

Salzburgs ‚Goldkehlchen‘: Elisabeth Neukomm und Anna Pauline Milder-Hauptmann

Die Säkularisation und die damit verbundenen gesellschaftlichen Umwälzungen machten aus Salzburg Anfang des 19. Jahrhunderts gleichsam eine verarmte Witwe, die sich ihres einstigen Lebens und Wohlstandes stets bewusst blieb, diesem nachtrauerte und dabei ständig bedroht war, einer gewissen Resignation nachzugeben. Die Wiederherstellung ihres früheren Lebensstandards wurde aber in der Außenwahrnehmung stets als möglich erachtet: Nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts werden die meisten Impulse zu dem tatsächlich erfolgten kulturellen Aufschwung von außen kommen. Unter Bedacht der vergangenen Bedeutung wurde die Stadt aber auch in ihrer bedrängtesten Zeit nie zu einer einfachen Provinzstadt, sondern offen oder latent erhielt sich immer der Anspruch, das soziale und kulturelle Niveau wiederzuerlangen, das bestand, als man noch unterm Krummstab lebte, mit einem Erzbischof und Metropolitan von fürstlichem Rang, inklusive kulturellem Standard und entsprechender Verpflichtung.

Die zwei Sängerinnen, die im Folgenden zusammen mit den für sie in ihrem Umfeld maßgeblichen Personen schlaglichtartig behandelt werden sollen, lassen sich beide unter die verlorenen Söhne und Töchter Salzburgs einreihen. Der Verlust für die Stadt begründet sich jedoch ganz unterschiedlich. Eine wirkliche Tochter Salzburgs war Elisabeth Neukomm, die aus ihrer Geburtsstadt wegging, weil hier eine Karriere nicht möglich war, die der neuen Zeit – mit ihrem wachsenden Primadonnenkult – entsprochen hätte. Ihr Leben ist für die gegebene Thematik interessanter. Deswegen wird, trotz schlechter Quellenlage, der Schwerpunkt im Folgenden mehr auf ihrem Werdegang und dem sie prägenden Umfeld liegen.

Anna Pauline Milder-Hauptmann war demgegenüber nur indirekt eine Tochter Salzburgs, die sich augenscheinlich von Salzburg weder hat suchen noch wiederfinden lassen. Trotzdem war gerade ihre Salzburger Abstammung karrierefördernd, weil unter den ‚ausgewanderten‘ Salzburgern wie in der Diaspora ein gewisser Zusammenhalt bestand.

Therese Neukomm, so lautete ihr Taufname, war das sechste Kind aus der Ehe von David und Kordula Neukomm. Sie wurde am 6. Oktober 1789 in Salzburg geboren. Ihr Vater, David Neukomm, stammte aus Deffingen bei Günzburg, kam aber schon mit 17 Jahren nach Salzburg. Hier wurde er ein angesehener Lehrer.¹ Seine Ehefrau Kordula dagegen war eine gebürtige Salzburgerin. Ihr Vater Johann Nepomuk Rieder war Hof- und Militärbeamter; ihre Mutter Klara, geborene Springlin, mit der Frau Michael Haydns, Magdalena Lipp (1745–1827) verwandt.² Diese war Tochter des Salzburger Domorganisten Franz Ignaz Lipp, der in Salzburg als Kapellknabe angefangen hatte und von dem es hieß, dass er „einen schönen Tenor singet und nicht übel componirt“.³ Magdalena selbst wurde schon als 16-Jährige für knapp drei Jahre von Fürsterzbischof Siegmund Graf Schrattenbach zu einer von ihm finanzierten Gesangsausbildung nach Venedig geschickt, ab 1765 erhielt sie eine Anstellung als Hofsängerin, die sie offiziell bis zu ihrer Pensionierung am 1. Januar 1804 behielt.⁴

Es gibt also gewisse Parallelen zwischen Magdalena Lipp, spätere Haydn und ihrer nachgeborenen Verwandten Elisabeth Neukomm und man darf annehmen, dass diese verwandtschaftlichen Verhältnisse förderlich waren, eine musikalische Begabung früh zu erkennen und zu fördern.⁵ Dazu kam die kulturell überschaubare Größe Salzburgs, die die Startbedingungen für Elisabeth hier, wie vorher auch für ihren elf Jahre älteren, berühmten Bruder Sigismund, sehr günstig erscheinen lassen – dies aber in ganz besonderer Weise durch zwei Männer, die sich in der Förderung des Talents der jungen Elisabeth optimal ergänzten: Domherr Ernst Fürst von Schwarzenberg, vor allem aber Hoftenorist Giuseppe Tomaselli.

1 Gisela Pellegrini, *Beiträge zur Salzburger Familiengeschichte*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 76 (1936), S. 143f.: 29. Neukomm; David Neukomm (*1749) war zuerst Schreiblehrer am Collegium Rupertinum, ab 1775 Schulmeister, ab 1777 Lehrer an der Hauptschule und zugleich in der Lehrerausbildung und ab 1790 am Lehrerseminar. Er verfasste 1792 auch zwei Bücher: *Moralisches Lehrbuch für Kinder, welche gut, verständig und glücklich werden wollen* und *Materialien zu Vorschriften für Lehrer*. David Neukomm starb 1805 in Salzburg.

2 Ebenda, S. 143f.

3 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. Paris Lodron Universität Salzburg 1972, S. 223–226: Lipp, Franz Ignaz, 227–229: Lipp, Magdalena.

4 Ebenda, S. 227–229: Lipp, Maria Magdalena.

5 Vgl. auch Gisela Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm. Ein vergessener Salzburger Musiker*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 76 (1936), S. 1–68: 2.

Domherr Ernst Fürst von Schwarzenberg (1773–1821) kam 1795 nach Salzburg. Später, im Jahr 1804, erwarb er Schloss Aigen und machte es für Salzburg zu einem Zentrum kulturellen und gesellschaftlichen Lebens.⁶ Er galt als Musikkenner und Gönner der Musiker, der das Musikleben Salzburgs um die Jahrhundertwende in einer Zeit der Auflösung und gesellschaftlichen Umstrukturierung wohl entscheidend mitbestimmte beziehungsweise aufrechterhielt. Es heißt 1805:

Die Konzerte des um die Tonkunst in Salzburg sehr verdienten H[er]rn Fürsten von Schwarzenberg, zu welchen ihm der Kurfürst die jetzt wahrhaft lobenswerth eingerichtete Kapelle verwilligte, verdienen vorzüglich eine dankbare Erwähnung.

Und weiter, bezüglich eines Konzertes:

Der Fürst selbst, und auch die theilnehmenden Musiker, thaten alles mögliche, sie nicht nur glänzend, sondern auch vortrefflich hervorgehen zu lassen. Volle Instrumental- Konzert und Klavier- Musik wechselte mit Harmoniestücken und Gesang ab. Die Wahl der Kompositionen zeugte von Einsicht und Geschmack. Alltägliches wurde gar nicht gegeben. Die Stücke gab der Fürst selbst aus seiner reichen Sammlung.⁷

Ganz persönlich schien Fürst Schwarzenberg darüber hinaus ein großer Freund der Gesangskunst zu sein und trug bei seinen Veranstaltungen immer wieder auch selbst etwas vor.⁸ Ein „Guter, vom Fürsten selbst belebter Gesang gebildeter Sänger!“ erklang dabei.⁹ So ist auch die Förderung eines jungen Gesangstalentes naheliegend. In einem Nachruf auf Elisabeth Neukomm wird die Rolle des Fürsten beziehungsweise sein Verdienst gegenüber der Sängerin folgend beschrieben:

[Er,] welcher bei uns seit so lange das fürstliche Recht übt, die Auszeichnungen unserer Natur zu hegen und zu pflegen, gewährte schon in ihrer Kindheit das große

6 Vgl. Elke Michel-Blagrave, *Fürst Ernst von Schwarzenberg (1773–1821) in Aigen – Begegnungen, Musikzirkel und Fürst Ernst als Widmungsträger*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 155–181: 164.

7 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 39 vom 26. Juni 1805, Sp. 625–628: 627.

8 Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburger theils verstorbener theils lebender Künstler*, Salzburg: Mayr 1821, S. 213–215: *Schwarzenberg (Joseph Ernst Fürst von)*, S. 214.

9 Ebenda, S. 215; zit. nach Friedrich Graf v. Spaur, *Spaziergänge*, Bd. 1, S. 36.

*Talent, die schöne Gabe des Gesanges in ihr und übergab sie einem der größten Gesang-Lehrer unserer Zeit, Herrn Hofsänger Tomaselli, zur Ausbildung!*¹⁰

Im Gegensatz dazu heißt es nach einem der frühen Auftritte der jungen Elisabeth Neukomm:

*Die genannte Elise Neukomm, jetzt erst dreyzehn Jahr und mit einem Umfang der Stimme von b bis zweygestrichen b, kann schon eine ausgebildete Sängerin genannt werden, und ist es ebenfalls durch Tomaselli, der sie von den ersten Elementen an, und unentgeltlich, gebildet hat. Der Fürst ist jetzt ihr Wohlthäter, und sie sucht sich durch Fleiss überhaupt und durch Aufbieten aller Kräfte zur Verschönerung seiner Konzerte, dankbar zu beweisen.*¹¹

Ob also der erste Förderer Tomaselli war und ihr Fürst Schwarzenberg nach den frühen Beweisen ihres Talenten nur zu gerne eine Plattform bot oder ob sie der Fürst zuerst entdeckte, sei dahingestellt und ist letztendlich nicht von Belang. Wichtig scheint vielmehr, dass es sich bei Elisabeth Neukomm wirklich um eine aus dem Kern Salzburgs stammende und aus dem dortigen Kulturleben erwachsende Sängerin handelt.

Dieses Kulturleben war, wie eingangs erwähnt, in mehrerlei Hinsicht bedroht und gute Ideen konnten oft nicht verwirklicht werden. So plante Schwarzenberg zum Beispiel im Salzburger Rathaussaal ein „Musikalisches Odeum“ mit wöchentlichen, allgemein zugänglichen Konzerten und hatte dazu auch einen „Entwurf zur Errichtung einer Musikakademie von Dilettanten in Salzburg“ vorgestellt. Zweck war die Förderung des „Strebens nach höherer Bildung“ und einer „vielleicht lang entbehrten Geselligkeit und Humanität“ für „alle Stände“.¹²

Hypothetisch hätte aus Salzburg damals, mit Elisabeth Neukomm als Aushängeschild, bei günstigeren geschichtlichen Parametern eine Gesangsmetropole werden können. Noch Mitte des Jahres 1805 heißt es zuversichtlich über die musikalischen Zustände:

Besonders auch der Gesang in Salzburg ist auszuzeichnen, da er gerade jetzt an so wenigen Orten auszeichnenswerth ist. Um diesen erwirbt sich hier der genannte sehr schätzbare Tomaselli wahre Verdienste. Fast alle Sängerinnen und Sänger,

10 Ebenda, S. 214f.; zit. nach *Salzburger Zeitung*, Nr. 34 vom 16. Februar 1816.

11 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 39 vom 26. Juni 1805, Sp. 625–628: 628.

12 Ebenda.

*von Profession oder Liebhaber, sind seine Zöglinge, theils von den Elementen an, theils in der höheren Ausbildung.*¹³

Guiseppe Tomaselli (1758–1836) ist neben Schwarzenberg die eigentliche Schlüsselfigur und sein Name und seine Verdienste werden in den wenigen verfügbaren Quellen über Elisabeth Neukomm immer gleichzeitig genannt.

Tomaselli wurde 1758 in Rovereto, im heutigen Trentino geboren und möglicherweise in Mailand ausgebildet. Nachweisbar ist lediglich, dass er seine Karriere als Sänger in Mailand begann.¹⁴ Mailand aber hatte im 18. Jahrhundert unter Maria Theresia eine kulturelle Blüte erfahren. Die Scala zum Beispiel wurde 1778 eröffnet, nachdem das alte Theater 1776 abgebrannt war. Vielleicht liefert dies eine Erklärung für das niveauvolle Handwerkszeug, mit dem Tomaselli für seinen Beruf als Sänger und Pädagoge offensichtlich ausgestattet war. Bezeugt ist, dass ihn Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo 1781 in Salzburg als Hoftenorist einstellte. In Folge machte sich Tomaselli als Sänger einen Namen, war auch mit der Familie Mozart, insbesondere mit Leopold Mozart befreundet und ging in deren Haus, nach den Tagebuchaufzeichnungen der Nannerl Mozart, ein und aus.¹⁵

Der Ruf Tomasellis als Sänger war unangetastet. Darüber hinaus rückten mit den Jahren seine Qualitäten als Gesangspädagoge immer mehr in den Vordergrund und wurden allgemein hochgeschätzt:

Sein Unterricht ist nicht mechanisches Wiederholen des Erlernten, sondern auf Grundsätze gebauet, die er aus den besten Lehrbüchern aller Zeiten aufgenommen oder durch eigenes Nachdenken und Erfahrung gefunden hat. Er kennet die verschiedenen Methoden aller Schulen und wählt aus jeder das beste. Seine reichen musikalischen Sammlungen unterstützen ihn, wie seine Schüler. Von seinem unermüdeten Fleisse zeigt was er schon geleistet, und man darf sich von der Folge noch mehr versprechen. Belohnung wird ihm zwar nur spärlich zu Theil; aber an dieser, so wie an nachdrücklicher Aufmunterung überhaupt, fehlt es hier.

13 Ebenda, Sp. 627f.; dort weiter: „Der Fürst, der mit ausgezeichnetem Talent gründliche Einsichten, wahre Liebe und anhaltendes Studium der Kunst verbindet, sang selbst öfters – Arien und andere Solos, auch in den Finalen seine Partie. Seine Stimme und sein Vortrag sind ungemein einnehmend; sie zeugen von wahren Gefühl, wie von guter Schule. Auch er studirt unter Tomaselli.“

14 Vgl. Gerhard Ammerer, *Giuseppe Tomaselli (1758–1836). Eine biographische Skizze des Salzburger Hoftenors und Gesangspädagogen aus Anlass seines 250. Geburtstages*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 148 (2008), S. 89–104: 89.

15 Ebenda, S. 91; auch Wolfgang Amadé Mozart kannte ihn, wie ein Brief bezeugt.

Oben zitierte Wertschätzung der Gesangspädagogik Tomasellis wurde 1805 ausgesprochen, hoffnungsvoll für Salzburg, gleichwohl auch eine Kritik an dem mangelnden Elan der Salzburger Bevölkerung zum Ausdruck kommt, die aber angesichts der Umstände nachvollziehbar ist. 1805 verlor Salzburg seine Eigenstaatlichkeit, Ende des Jahres wurde es zum zweiten Mal von den Franzosen besetzt. So hatten die Hoffnungen des zitierten Rezensenten keine Chance erfüllt zu werden. Nachdem im Februar 1806 die Hofkapelle aufgelöst werden musste, sah Tomaselli für sich persönlich in Salzburg keine Möglichkeiten mehr. Ende des Jahres reiste er nach Wien, im April 1807 trat er dort die Stelle eines k.k. Hoftenoristen an. Bereits im Juli desselben Jahres wurde berichtet, Tomaselli plane dort die Errichtung einer Kunstschule des Gesanges.¹⁷ Über eine größer angelegte Schule ist nichts dokumentiert, seine vielen Schüler aber, die „auf den Theatern ihres vortrefflichen Gesanges willen gerechtes Lob ernteten“¹⁸, sprechen für sich. 1817 werden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, fast zwei Jahre nach dem Tod Elisabeth Neukomms, seine zu diesem Zeitpunkt bekanntesten Schülern aufgezählt. An erster Stelle steht, was für ihre Bekanntheit spricht: „In Salzburg: *Elise Neukomm*, die von Tomaselli in der Singkunst durch sieben Jahre unterrichtet wurde, und für welche er wie für sein eigenes Kind gesorgt hat.“¹⁹ 1814 behauptet darüber hinaus Ernst Ludwig Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon für Tonkünstler*: „Mehrere berühmte Sängerinnen, als: Milder, Sessi, haben immer bei ihm Unterricht.“²⁰ Dies hat sich zwar nirgendwo sonst bestätigt gefunden, selbst bei Gerber nicht²¹, bekräftigt aber immerhin die hervorragende Reputation Tomasellis.

16 *Allgemeine musikalische Zeitung* (wie Anm. 11), Sp. 628.

17 Ammerer, *Giuseppe Tomaselli* (wie Anm. 14), S. 99.

18 *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. 52 vom 27. Dezember 2017, Sp. 450f.: 450 (unter Miscellen).

19 Ebenda, Sp. 451; dort weiter: „Tomaselli hat sich jetzt aufs neue herbeygelassen, ohne Rücksicht auf eine Belohnung, einem Fräulein den unentgeltlichen Unterricht zu ertheilen, von der sich mit allem Grunde hoffen lässt, dass sie in kurzer Zeit den ersten Sängerrinnen an die Seite gestellt zu werden verdienen wird.“

20 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 435; dort zit. nach Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 4, Leipzig: Kühnel 1814, Sp. 368.

21 Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon* (wie Anm. 20), Sp. 187f.: Gerber schreibt über eine Marianna Sessi, die aber schon 1795 aufgehört hatte zu singen, sowie über ihre jüngere Schwester, die bereits 1804, also vor der Ankunft Tomasellis, aus Wien weg nach Venedig ging.

Später bildete er auch seine Tochter Josephine aus, die 1813 geboren wurde; eine Generation später, als es mit Salzburg kulturell zaghaft wieder aufwärts ging, wurde diese 1834 als „Salzburg’s gefeyerte Sängerin“ geehrt²² – eine Hommage, die Elisabeth, auch durch ihren frühen Tod, verwehrt blieb.

1803 heißt es hinsichtlich eines Konzerts, bei dem auch Sigismund Neukomm als Komponist und Interpret mitwirkte:

Salzburg. Den 12ten August hatten wir das Vergnügen Hr. Siegmund Neukomm, einen Schüler von beyden Haydn, aus Salzburg geburigt, in einer grossen musikalischen Akademie auf dem Rathhaussaale zu hören. Sie war ausgezeichnet, sowohl in der Wahl der Musikstücke, als auch in deren Ausführung. H[er]r Neukomm spielte ein Klavierkonzert von Mozart (D moll) vortrefflich; sein Vortrag des Andante war hinreissend. Dann eine freye Fantasie von eigener Komposition. Seine Schwester Elise N., 13 Jahre alt, eine Schülerin des Churfürstl[ichen] Hoftenoristen, H[er]rn Tomaselli, sang die Arie aus Camilla von Paer: Ma oh cielo, a qual prezzo – wirklich meisterhaft, und erregte allgemeine Bewunderung. H[er]r Gerl, Churfürstl[icher] Hofbassst, sang eine Arie von Mozart; H[er]r Tomaselli eine große Arie mit Chor vom Kapellmeister Mayer, dann ein Duett mit Elise Neukomm von Simon Mayr. Ein Terzett von Cimarosa wurde vorgetragen von H[er]rn Tomasselli, H[er]rn Gerl und Mademois[elle] Neukomm. H[er]r Simoni Churfürstl[icher] Kammer-Virtuose spielte ein Konzert auf der Oboe von Ant[on] André.

Am Schluss schreibt der Rezensent:

Ich führe Ihnen das so im Einzelnen an, weil es mir Gelegenheit giebt, Sie mit einigen unserer braven Musiker bekannt zu machen. Das Publikum, das sonst so selten lebhaften Antheil an Musik nahm, thut es jetzt, und vielleicht darf man überhaupt für die Beförderung der Musik in Salzburg jetzt neue Hoffnungen schöpfen. Gewiss wird die aufrichtige Liebe unseres Churfürsten gegen die Tonkunst – diese treue, immer holde Freundin auf dem Wege durch das Leben – den Sinn für sie, der hier seit langer Zeit bey Vielen eingeschlummert war, wieder wecken und ihm Nahrung geben.²³

Auch 1805 wurde Elise Neukomm noch einmal in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* positiv hervorgehoben²⁴, wie schon oben erwähnt. Ab diesem

22 Mittels Sonett an Katharina Tomaselli. Vgl. Ammerer, *Giuseppe Tomaselli* (wie Anm. 14), S. 99.

23 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 53 vom 21. September 1803, Sp. 865f.

24 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 39 vom 26. Juni 1805, Sp. 628.

Zeitpunkt weiß man fast nur noch Stichpunktartiges, so etwa, dass sie 1806 nach Wien ging, offensichtlich früher als ihr Lehrer Tomaselli. Sie wirkte schon im Februar 1806 bei der Uraufführung von Luigi Cherubinis Oper *Faniska* mit.²⁵ Ansonsten scheint sie immer wieder zu herausragenden Ereignissen gerufen worden zu sein, zum Beispiel zur Mitwirkung bei Konzerten in den böhmischen Bädern, das heißt dort, wo sich damals der Hochadel versammelte. Auch von Paris wird gesprochen.²⁶ Hier befand sich ihr Bruder Sigismund ab circa 1809/10, demnach wird sie wohl auf seine Vermittlung dorthin gereist sein. In Salzburg sang sie 1811 bei einer Veranstaltung des Museums anlässlich eines Besuches des bayerischen Kronprinzen.²⁷ Über ihren Auftritt, bei dem sie auch eine Kantate von Thaddäus Susán sang, hieß es folgend:

*Nach der Kantate gelang es der Demois[elle] Neukomm, einer Schwester des bekannten Tonkünstlers Sigmund Neukomm, welche die Güte des edlen Fürsten von Schwarzenberg zur Künstlerin bildete, die unangenehmen Empfindungen [der Kantatenaufführung] zu verdrängen, indem sie eine Bravour-Arie sang, und den Kenner, wie den Nichtkenner, entzückte.*²⁸

Schließlich fällt auch das Großereignis des Wiener Kongresses in Elisabeth Neukomm's Karriere: Während desselben, am 21. Januar 1815, veranstaltete Frankreichs Minister Talleyrand, in dessen Begleitung Sigismund Neukomm aus Paris angereist war, im Stephansdom eine Gedächtnisfeier zum Todestag Ludwig XVI. (†1793): „Der ganze Hof, alle anwesenden fremden Monarchen, Prinzen, Minister, Generäle, der priesterliche Klerus und eine unzählige Volksmenge versammelte sich.“²⁹ Zur Aufführung kam das Requiem in c-Moll von Neukomm für zwei Chöre. Neukomm dirigierte den einen, Salieri den anderen Chor. Alle Sänger der Hofmusikkapelle wirkten mit, dazu die besten Laiensänger, sodass die Chöre insgesamt aus 300 Mitwirkenden bestanden. Die Soli aber sang Elisabeth Neukomm. Über ihren Auftritt heißt es:

25 Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/Faniska> (13. 12. 2017).

26 *Beiträge zur Salzburger Familiengeschichte* (wie Anm. 1), S. 143f. Vgl., auch in der Folge, den Beitrag von Herbert Lindsberger im vorliegenden Band.

27 Vgl. Michel-Blagrove, *Fürst Ernst von Schwarzenberg* (wie Anm. 6), S. 166.

28 Zit. nach Elke Michel-Blagrove, *Rund um das Piano-Forte in Salzburg. Quellen, Repertoire, Musiziergelegenheiten 1804–1842. Studien zum Musizieren in Bürgertum und Adelskreisen*, Diss. Universität Mozarteum Salzburg 2014, S. 17; *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 5 vom 22. Juli 1811, S. 696.

29 Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm* (wie Anm. 5), S. 23; dort zit. nach *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (1815), S. 121.

*Das Offertorium war ein grosses Sopran-Solo mit Wechsel-Chören, von der Orgel begleitet. Dem[oiselle] Neukomm, Schwester des Compositeurs, hat durch ihre schöne, reine, und echt-italienische Stimme sowol [sic], als durch ihre Ausbildung in meisterhafter Singmethode, auch strenge Kunstrichter überrascht, und befriedigt. Sie hat uns bey dieser Gelegenheit neuerdings bewiesen, dass ihr Lehrer, H[er]r Tomaselli, (Sänger der k. k. Hofkapelle), einer der ersten Singmeister unserer Zeit sey.*³⁰

Ein Jahr nach diesem Ereignis verstarb die „talentvolle Schwester“³¹ Neukomm am 6. Januar 1816 in Venedig, im Alter von nur 26 Jahren. Als Ursache wird Nervenfieber angegeben, damit bezeichnete man in jener Zeit Typhus. Die Tatsache, dass zu ihrem Begräbnis in St. Peter am 17. Februar 1816 das mozartsche Requiem aufgeführt wurde³², zeigt die Wertschätzung, die ihr zu Lebzeiten, besonders auch in ihrer Heimat entgegengebracht wurde. Ihr früher Tod wurde als „ein Verlust für die Tonkunst angesehen“.³³ Dieser begründet auch, dass sich Elisabeth Neukomm in der Erinnerung der Nachwelt so gut wie nicht halten konnte.

Anna Pauline Milder-Hauptmann (1785–1838)

Anna Pauline Milder-Hauptmann war vier Jahre älter als Elisabeth Neukomm, überlebte sie jedoch um über 20 Jahre. Ihr Leben und Wirken sind etwas besser dokumentiert. Folgend soll neben einem Kurzportrait vor allem ihre indirekte Verknüpfung mit Salzburg beleuchtet werden.

Anna Milder war eine Enkelin des Salzburger Hoflakaien Johann Milder. Dieser hatte mit seiner Frau Theresia vier Söhne. Einer davon war Gottlieb Milder (1764–1817), der Zeit seines Lebens in Salzburg blieb und hier als Privatlehrer und Organist wirkte, später auch als Domorganist und Klavierlehrer im Kapellhaus wie als Komponist für kirchenmusikalische Gebrauchsmusik.³⁴ Sein Bruder Felix war der Vater von Anna Pauline. Besonders innige Familienbande sind aber nicht bekannt. Gottlieb bedachte in seinem Testament

30 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 7 vom 15. Februar 1815, Sp. 123f.: 124 (gez. W. S.).

31 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 17 vom 4. April 1816, Sp. 291.

32 Vgl. Eva Neumayr, unter Mitarbeit von Lars E. Laubhold, *Kirchenmusik am Salzburger Dom in den ersten Jahrhunderten des 19. Jahrhunderts*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 29–44: 30f.

33 *Allgemeine musikalische Zeitung* (wie Anm. 31).

34 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 285–287: Milder, Gottlieb.

weder seine Brüder noch seine berühmte Nichte.³⁵ Felix Milder war gelernter Konditor und stand als solcher im Dienst des österreichischen Gesandten Peter Philipp Herbert Freiherr von Rathkeal im damaligen Konstantinopel. Ihre Mutter diente in demselben Haus als Kammerzofe. Anna Pauline wurde am 13. Dezember 1785 in der heutigen Türkei geboren. Kriegsbedingt zog die Familie 1790 nach Bukarest. Durch den dortigen Ausbruch der Pest kam Familie Milder 1795 schließlich nach Wien beziehungsweise nach Hütteldorf bei Wien, weil es heißt, Anna Pauline habe das Klima in der Wiener Stadt nicht vertragen.

Dort erhielt sie Musikunterricht bei einem Dorfschullehrer, der sie kurioserweise die Partie der Königin der Nacht kennenlernen ließ. Als Anna Pauline 16 Jahre alt war, kam Sigismund Neukomm ins Haus, dies wohl aufgrund der Salzburger Abstammung beider Familien.³⁶ So wurde die Salzburger Herkunft des Vaters zur Initialzündung für die Karriere Anna Milders: Bei wiederholten Besuchen fiel Neukomm die gesangliche Begabung Annas auf und er fing an, ihr Unterricht zu geben – zum Broterwerb war Neukomm zu jener Zeit noch auf Klavier- und Gesangsunterricht angewiesen.³⁷

Sigismund Ritter von Neukomm, 1778 in Salzburg geboren, war in seiner Jugend von seiner Heimatstadt stark geprägt worden und gab die dort empfangenen Impulse wohl auch seinen Schülern weiter. Ab September 1796, kurz vor seinem Weggang nach Wien, war er für einige Monate Korrepetitor im Salzburger Stadttheater.³⁸ Die Leitung desselben hatte aber zu dieser Zeit gerade Tomaselli übernommen, zusammen mit Lorenz Hübner, einem bedeutenden Repräsentanten der Salzburger Aufklärung. Ihr Ziel war es, aus dem Theater eine „moralische Bildungsanstalt“ für die Bürger zu machen. Dieser Plan ging aber nicht auf, weil das Publikum durch das Theater nicht gebildet, sondern unterhalten werden wollte, und das Projekt wurde schon 1798 aufgegeben.³⁹ Es ist anzunehmen, dass Neukomm in dieser Zeit gesangspädagogische Impulse von Tomaselli erhalten hat; auch mit dem Gedanken der sittlichen Erziehung durch die Kunst wird er hier vertraut gemacht worden sein.

Gesangstechnisch erzog Neukomm seine Schülerin nun, wie es heißt, „nicht zur Sängerin geistloser Koloraturen im Sinne der Neapolitaner, sondern holte besonders Fülle und Klang hervor und vernachlässigte die Bildung der

35 Ebenda, S. 287.

36 Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm* (wie Anm. 5), S. 10.

37 Ebenda.

38 Ebenda, S. 7 (siehe dort auch Anm. 21).

39 Vgl. Ammerer, *Giuseppe Tomaselli* (wie Anm. 14), S. 93f.



Abb. 1: Anna Pauline Milder-Hauptmann (1785–1838), Lithographie von unbekannter Hand; © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

Mittel- und der tiefen Lage nicht“.⁴⁰ Ein Musikfreund jener Zeit⁴¹ urteilte entsprechend: „Ihre Stimme tönt, was selten der Fall ist, wie das reinste Metall und sie gibt, da ihr Lehrer aus der Haydn-Schule ist, lange kräftige Noten ohne Schnörkel und überladene Verzierungen“.⁴² Zwei Jahre genoss Anna Pauline seinen Unterricht. Im dritten Jahre schufen ihr Neukomm Beziehungen eine Anstellung bei der Bühne. Zeitlebens aber blieb eine Ver-

40 Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm* (wie Anm. 5), S. 10.

41 Es handelt sich um Georg August von Griesinger (1769–1845). Er war mit Haydn und Beethoven befreundet und schrieb eine der ersten Haydn-Biographien: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1810.

42 Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm* (wie Anm. 5), S. 10; dort zitiert nach Hugo Botscher, weiter ohne nähere Angaben, S. 156.

bindung zwischen Lehrer und Schülerin bestehen. Madame Milder sang in ihren Konzerten oft Neukomms Kompositionen, darüber hinaus ersuchte sie Neukomm, die Solopartien in seinen Oratorien zu übernehmen.⁴³

Noch in ihrer Lehrzeit stellte Neukomm sie eines Tages Joseph Haydn vor, bei dem er nach seinem Weggang aus Salzburg 1797 seine Studien in Wien fortgesetzt hatte.⁴⁴ Durch entfernte Verwandtschaft gibt es also auch hier wieder eine Verknüpfung zu Salzburg. So sang Anna Joseph Haydn eine Bravour-Arie aus einer altdeutschen Oper, die unter den Salzburgern sehr beliebt war, vor.

Nachdem die Arie geendet, sagte Haydn zu der jungen Sängerin: ‚Liebes Kind, Sie haben eine Stimme wie ein Haus!‘, ‚Du aber‘, wendete er sich zu Neukomm, ‚verbrennst die Partitur dieser Arie auf der Stelle, sie soll kein solches Zeug singen‘. – Der Befehl ward auf der Stelle vollzogen, und die Arie den Flammen übergeben; auch später interessirte [sic] sich Haydn noch oft für die Sängerin.⁴⁵

1803 sang Anna Milder mit Erfolg Emanuel Schikaneder vor und wurde bald darauf durch weitere Vermittlung der Schwägerin Mozarts, Josepha Hofer, der ältesten Schwester Constanzes⁴⁶, die wiederum mit Neukomm befreundet war, im neuen Theater an der Wien engagiert. Sie debütierte hier am 9. April 1803 mit großem Erfolg als Juno in *Der Spiegel von Arkadien* von Franz Xaver Süßmayr.⁴⁷

Seit der Kinder- und Jugendzeit bestand auch eine Freundschaft zu Mozarts Sohn Franz Xaver, der ebenfalls Schüler von Neukomm war.⁴⁸ 1801 malte Anna Milder eine Rose in dessen Tagebuch und unterschrieb mit „Nannette Milder“.⁴⁹ Daraus mag man auf frühe Auftritte Anna Milders in dem re-

43 Pellegrini, *Sigismund Ritter von Neukomm* (wie Anm. 5), S. 10f.

44 Vgl. Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis – Autobiographie – Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München / Salzburg: Katzbichler 1977 (*Musikwissenschaftliche Schriften* 4), S. 22 sowie den Beitrag von Herbert Lindsberger im vorliegenden Band.

45 Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin: Rauh 1861, S. 374–377: 374.

46 Mozart hatte für sie die Partie der Königin der Nacht geschrieben.

47 Vgl. Johann Philipp Samuel Schmidt, *Nekrolog der am 29. Mai 1838 zu Berlin entschlafenen könig[lichen] Hof-Opern-Sängerin Frau Anna Milder*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 28 vom 11. Juli 1838, Sp. 449–452: 450.

48 Später studierten beide auch unter Salieri. Vgl. Edward Elmgren Swenson, *Antonio Salieri. A Documentary Biography*, Diss. Cornell University 1974, S. 391f.

49 Stammbuchblatt vom 12. Juni 1801; siehe Mozart, *Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=3148&cat=6> (13. 12. 2017).

nommierten Wiener Salon Constanze Mozarts schließen. Viel später, 1819 schreibt Franz Xaver über eine Begegnung in sein Reisetagebuch: „Wir freuten uns wirklich, uns wieder zu sehn, und plauderten von alten Zeiten, denn ich kenne sie seit beynahe 19–20 Jahren.“⁵⁰ Schließlich widmete er ihr seine 1833 erschienenen Gesänge Op. 27.⁵¹ Die Salzburger Herkunft schuf also eine moralische Unterstützung, einen Zusammenhalt, der das geeignete Sprungbrett bereit stellte und das sie gut zu nutzen wusste.

Die Karriere von Milder nahm ab 1803 sehr schnell an Fahrt auf und sie wurde eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit. Durch sie kam es zu einer Gluck-Renaissance; sie wurde zur Ikone der deutschen Opernbewegung hochstilisiert und für den ästhetischen Konflikt bzw. den deutsch-italienischen Opernkrieg instrumentalisiert.⁵² Man betrachtete sie als die Verkörperung eines edlen, erhabenen Stils, der sich an der Antike orientierte.⁵³ Bei dieser Bewegung⁵⁴ ging es um einen nationalen, ja politischen Auftrag der Oper: Die Tonkunst mache alle Stände gleich, Adelige und Bürgerliche, Fürsten und Vasallen, Vorgesetzte und Untergebene, alle säßen an einem Platz. Diesem Gedanken nahtlos zugehörig war die Vaterländische Bewegung zur Stärkung des Nationalbewusstseins der Bevölkerung gegen die französische Bedrohung: „Österreich über alles“.⁵⁵ Bei solchen patriotischen Konzerten trat nun Anna Milder zusammen mit Johann Michael Vogl auf, dem großen Schubertsänger – die beiden waren auch ein bekannt-beliebtes Bühnenpaar. Dargeboten wurden zum Beispiel Stücke mit Titeln wie *Der Genius Österreichs*.⁵⁶ Die Stimmung bei solchen Veranstaltungen muss so aufgeheizt gewesen sein, dass man sich bei der Beschreibung an ein heutiges Massenevent erinnert fühlt bzw. an das Konzert eines Rockstars: „Klatschen, Rufen, lautes Aufschreien, Jubeln und Schluchzen [...] Ich habe noch nie eine größere Sensation erlebt.“⁵⁷

50 Karsten Nottelmann, *W. A. Mozarts Sohn – Der Musiker und das Erbe des Vaters*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 2009 (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* 14), S. 52.

51 Vgl. ebenda, S. 313.

52 Andreas Mayer, „Gluck’sches Gestöhn“ und „welsches Larifari“. *Anna Milder, Franz Schubert und der deutsch-italienische Opernkrieg*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995), S. 171–204: 174.

53 Ebenda, S. 177.

54 Vgl. auch Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri*, Teil II.1, München: Katzbichler 1974, S. 281.

55 Vgl. Mayer, „Gluck’sches Gestöhn“ und „welsches Larifari“ (wie Anm. 51), S. 178.

56 Komponiert von Franz Xaver Süssmayer, Text von Ignaz Franz Castelli. Vgl. Andreas Liess, *Johann Michael Vogl. Hofoperist und Schubertsänger*, Graz / Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1954, S. 55.

57 Ebenda, S. 56.

Anna Milder war, was man heute einen Super- oder Weltstar nennt, und wichtige Persönlichkeiten äußerten sich zu ihrer Stimme und Kunst. Als Napoleon sie 1809 in Wien hörte, wollte er sie unter für sie vertraglich äußerst günstigen Bedingungen nach Paris holen: „Voilà une voix, depuis longtemps je n'ai pas entendu une telle voix“.⁵⁸ Johann Friedrich Reichardt schwärmte von ihr:

*Die herrliche Stimme der Künstlerin habe ich in ihrer ganzen Schönheit und Fülle genossen und bin wahrlich entzückt davon. Es ist ausgemacht die schönste, vollste, reinste Stimme, die ich in meinem Leben in Italien, Deutschland, Frankreich und England je gehört habe. Auch ihre Gestalt und ihr Spiel waren edel und groß.*⁵⁹

Goethe war bei ihrem Gesang zu Tränen gerührt und sandte ihr zum Dank einige Verse.⁶⁰ Für Beethoven war sie „unsere einzige Milder“⁶¹, für deren Stimme er die Leonore konzipierte. Sie sang auch die Uraufführungen der verschiedenen Fassungen des *Fidelio*.⁶² Cherubini komponierte für sie die Titelrolle der Oper *Faniska*, zu deren Uraufführung sie mit Elisabeth Neukomm auf der Bühne stand, die die Rolle der Hedwig (die Tochter Faniskas) sang⁶³ – leider ist über dieses Zusammentreffen der zwei ‚verlorenen Töchter‘ Salzburgs nichts Näheres bekannt. Auch Franz Schuberts erste große Opern-erlebnisse hingen mit dem Gesang der Milder zusammen⁶⁴ und später komponierte er den *Hirt auf dem Felsen* als Auftragswerk für sie.⁶⁵ 1829 sang sie in der denkwürdigen Aufführung der bachschen Matthäus-Passion unter Felix Mendelssohn Bartholdy, die die Bach-Renaissance einleitete.

Bei allem künstlerischen Erfolg wird Anna Pauline Milder-Hauptmanns Privatleben eher als unglücklich beschrieben. Die Ehe mit dem Juwelier Peter

58 Ebenda, S. 375.

59 Zitiert nach August Pohl, *Beethovens erste Leonore. Zum 150. Geburtstag von Anna Milder-Hauptmann*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), Heft 11, S. 1232.

60 Ebenda, S. 1233. Zu ihrem 25-jährigen Bühnenjubiläum sandte Goethe ihr ein Prachtexemplar seiner *Iphigenia* mit der Widmung: „Dies unschuldsvolle fromme Spiel / Das edlen Beifall sich errungen / Erreichte doch noch höhres Ziel / Betont von Gluck, von dir gesungen!“ Siehe *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Siebenter Band, Berlin: Robert Oppermann 1877, S. 148f.

61 Pohl, *Beethovens erste Leonore* (wie Anm. 58), S. 1232.

62 1805, 1806 und 1814. Generell war in jener Zeit der Geschlechtertausch auf offener Bühne eine Mode. Die Milder wurde diesbzgl. für mehrere Jahre auch eine ‚Hosenrollen-Primadonna‘ und sang z.B. sogar ‚völlig ‚artfremd‘, den Tamino. Vgl. Walter Haas, *Geliebte Primadonna. Das Leben großer Sängerinnen*, Frankfurt a. M. / Berlin: Ullstein 1986, S. 238–242.

63 Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/Faniska> (9. 8. 2017).

64 Vgl. Ernst Hilmar / Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Enzyklopädie*, Tutzing: Schneider 2004, Bd. 2, S. 491–493: 492.

65 Ebenda, Bd. 1, S. 115f.

Hauptmann, den sie 1810 geheiratet hatte und aus der eine Tochter hervorging, hemmte ihre Karriere⁶⁶, scheiterte schließlich und ließ sie verbittern.⁶⁷ 1829 wurde sie von der Berliner Hofoper, bei der sie seit 1816 als festes Mitglied engagiert war, mit einer Pension in den Ruhestand versetzt. Als Grund wird ein Zerwürfnis mit Gaspare Spontini vermutet, der zu jener Zeit Generalmusikdirektor war.⁶⁸ Nach einigen Konzertreisen zog sie sich 1836 enttäuscht ganz ins Privatleben zurück.⁶⁹ Der Publikumsgeschmack hatte sich verändert. Noch zu Lebzeiten wurde ihr Stil als negativ und nicht mehr zeitgemäß bewertet und ließ ihren einstigen Ruhm verblassen.⁷⁰ Familiäre Bande oder eine Beziehung zu Salzburg sind nicht bezeugt, auch kein Besuch in der Geburtsstadt ihrer Eltern. Anna Milder starb am 29. Mai 1838 in Berlin.

66 Vgl. F. A. Marshall / Christopher H. Gibbs, *Milder-Hauptmann, (Pauline) Anna*, in: *The New Grove*, Bd. 16, London u.a.: Oxford University Press 2001, S. 673.

67 Vgl. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* (wie Anm. 44), S. 376.

68 Vgl. Klaus Martin Kopitz, Artikel *Anna Milder-Hauptmann*, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Onlinefassung, http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Anna_Milder-Hauptmann (9. 8. 2017), S. 8.

69 Vgl. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* (wie Anm. 44), S. 377.

70 Vgl. Mayer, „*Gluck'sches Gestöhn*“ und „*welsches Larifari*“ (wie Anm. 51), S. 203f.

Erst in Wien erfolgreich? Die Karriere von Ignaz Assmayr

Tatsächlich sind Leben und Karriere von Ignaz Assmayr in einer Gründlichkeit erforscht und belegt wie von kaum einem anderen der sogenannten ‚verlorenen‘ Komponisten Salzburgs. Susanne Antoniček¹ hat im Rahmen ihrer Dissertation aus dem Jahr 2001 das gegenständliche Thema derart erschöpfend aufgearbeitet, dass eine detaillierte Klärung überhaupt noch offener Fragen bezüglich der Karriere Assmayrs den Rahmen der gebotenen Verhältnismäßigkeit sprengen würde, womit nachfolgende Darstellung dem Charakter einer Zusammenfassung nicht entkommt.

Das vorgegebene Thema dieses Beitrages ist der frühe Erfolg in Salzburg und seine Rolle für Assmayrs spätere Karriere in Wien. Die rhetorische Frage „Erst in Wien erfolgreich?“ geht für sich genommen vom Wissen um die bedeutenden frühen Erfolge Assmayrs in Salzburg aus und fragt daher in Wirklichkeit nach dem Gegenteil, nämlich den Erfolgen in Salzburg und ihrer möglichen Relevanz für Assmayrs Karriere in Wien. Zugespitzt führt dieser Gedanke zur Frage, ob nicht infolge der gut belegten Salzburger Erfolge Assmayrs eine Laufbahn in Wien bereits vorgezeichnet gewesen sein mag. Doch liegt die Antwort hierfür im Grunde auf der Hand und lässt sich auf Grundlage längst erschlossener Informationen ohne Notwendigkeit einer näheren Untersuchung in einem Satz zusammenfassen: Wenngleich die lokalen Erfolge des jungen Assmayr in Salzburg gewiss die Grundlage für die Möglichkeit geschaffen haben mögen, seine Ausbildung in Wien zu vervollkommen, waren sie für die weitere Karriere des jungen Komponisten in der Kaiserstadt relativ bedeutungslos, beinahe möchte man sagen: selbstverständlich bedeutungslos, weil Salzburg zur Zeit von Assmayrs Weggang nach Wien bereits den größten Teil seiner früheren Rolle als kulturelles Zentrum eingebüßt hatte; diese frühere Rolle Salzburgs als Ort signifikanten musikalischen Schaffens war aber bereits bei Assmayrs berühmteren Vorgängern nicht von Relevanz, als es ebenfalls um die Frage hätte gehen können, ob deren Leistungen und Erfolge

1 Susanne Antoniček, *Ignaz Assmayr (1790–1862). Biographie und Messenschriften mit thematischem Katalog seiner Werke*, Diss. Universität Wien 2001.

in Salzburg nicht auch schon ein Fundament für eine Karriere in Wien hätten bilden können. Dies war nicht einmal bei Wolfgang Amadé Mozart der Fall.

Zur genaueren Betrachtung diene eine Rekapitulation der Biographie:² Geboren wurde Ignaz Assmayr am 11. Februar 1790 in Mülln als jüngstes von fünf Kindern des Schneiders Sebastian Assmayr (1747–1826) und von Katharina (um 1750–1830), Tochter des „hochfürstl. Zimmergesölln“ Johann Haslauer, der auch Dichter einiger von Ignaz Assmayr vertonter Texte sein dürfte. Die Familie wohnte während Ignaz’ Kindheit in der Salzburger Goldgasse 40. Im Schneiderhandwerk sind Vater Assmayr, mit bedingt durch die akute politische und wirtschaftliche Notlage im Land, die Aufträge derart zurückgegangen, dass er die Konzession abgeben musste und ab 1804 sein Glück als Altwarenhändler versuchte. Diesen Beruf übte er bis zu seinem Tod 1826 aus.

Die wirtschaftliche Armut der Familie war bei der Förderung der Begabung des jungen Ignaz ein Hindernis, doch nahmen sich Hofkapellsänger Thaddäus Gerl (1774–1847) – Ignaz war Tenor – sowie die Organisten Joseph Heß (1778–1831), Anton Ferdinand Paris (1744–1809) und Johann Evangelist Widmann (1761–1802) des Knaben an und unterrichteten ihn. Ein besonderer Lehrer wurde jedoch der Organist und Michael-Haydn-Schüler Andreas Brunnmayr (1762–1815), der dem jungen Ignaz Unterricht in Orgel, Generalbass und Komposition erteilte. Brunnmayr dürfte auch sein erster richtiger Kompositionslehrer gewesen sein. Direkter Unterricht Assmayrs bei Michael Haydn ist, entgegen wiederholter Behauptungen, nicht nachgewiesen. Ab 1805 trat Assmayr allmählich auch als Komponist sowie aushilfsweise als Organist in Erscheinung. Brunnmayr hatte seinen Dienst vor allem in St. Sebastian, im Stift Nonnberg und im Dom zu verrichten, daher ist anzunehmen, dass Assmayr in erster Linie auch dort für seinen Lehrer aushalf.

Dass der junge Ignaz Assmayr schon zu dieser Zeit, aber spätestens ab 1808 einen eigenen Beitrag zu den Familieneinkünften leistete, ist belegt. Die beiden älteren Brüder von Ignaz Assmayr, Johann Peter (1781–1817) und Andreas (1785–1847), waren beide körperlich beeinträchtigt und zum Erwerb eines Lebensunterhaltes damals nicht in der Lage. Selbst nach seiner Übersiedelung nach Wien unterstützte Ignaz seine Familie noch finanziell.

2 Ausführlich behandelt und belegt bei Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 17–59. Im weiteren Verlauf beziehe ich mich insbesondere auf S. 21–38.

Im Sommer 1808 wurde Ignaz Assmayr zum Militärdienst einberufen, jedoch bereits nach mehreren Wochen freigestellt und sodann ab Herbst desselben Jahres, nach dem Weggang von Sebastian Öhlinger (1785–1818) nach Wien, als dessen Nachfolger als Organist am Benediktinerstift St. Peter angestellt. Mit der Berufung auf diese Organistenstelle wurde der Grundstein für die musikalische Laufbahn Assmayrs gelegt. Eine Reise nach München im gleichen Jahr soll seinen Wunsch nach einem Leben als Komponist ein für alle Mal besiegelt haben.

Die nachfolgenden sieben Jahre bis zum Weggang nach Wien sind von einer ständigen Fortentwicklung Assmayrs gekennzeichnet. So gelang es ihm, als Komponist zunehmend Anerkennung zu erringen. In diesen Jahren schuf er bereits Werke von beachtlichem Umfang³, beispielsweise zwei deutsche Messen (in G und Es „für Schullehrer im Gebirg zu Salzburg“, 1809), mehrere kleine Kantaten mit Orchester, ein Oratorium, Blasmusik- und Vokalkompositionen. Ein *Biographischer Abriss* aus dem Jahr 1834⁴ spricht ferner von Präludien, Variationen, Sonaten, Liedern⁵ sowie von einer Pantomimenmusik zu *Pirots abentheuerliche Reise* (1811), zwei Potpourris für Orchester und einer Operette *Die Zigeuner*. Alle diese Werke sollen um 1810 entstanden sein. Allerdings sind aus dieser Schaffenszeit Assmayrs kaum Kompositionen noch überliefert, weshalb man sich, in Ermangelung von Notenmanuskripten, nur auf Berichte über jene Werke stützen kann. Von den herausragenden Werken der Jugendzeit in Salzburg sind aber vor allem zwei zu nennen, nämlich die Kantate *Die Worte der Weihe* und das Oratorium *Die Sündfluth*.

Die Kantate *Die Worte der Weihe* für Soli, Chor und Orchester war ein Auftrag des Salzburger Museumsvereins zur Eröffnung des Museums-Saales und sollte innerhalb einer Frist von drei Wochen in Musik gesetzt werden.⁶ Die Aufführung fand beim 73. Vereinstreffen am 9. Dezember 1812 statt. Damit müsste die im Übrigen strittige Entstehungszeit in die zweite Jahreshälfte 1812 fallen. Diese Kantate ist das einzige heute nachgewiesene größere Jugendwerk Assmayrs. Der Textdichter Aloys Weißenbach (1766–1821) war Professor für Chirurgie am Salzburger St. Johannis-Spital und ebenso auch Verfasser des

3 Vgl. Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 355f., 471, 475–481, 498f. und 506.

4 Anon., *Ignaz Assmayr*, in: *Mitteilungen aus Wien* 1 (Juli 1834), S. 1–8: 3.

5 Erhalten ist eine Vertonung von Friedrich Schillers *Schäfers Freude*. Vgl. Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 28.

6 Vgl. anon., *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 4), S. 3 und Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 28.

Textes zu Ludwig van Beethovens Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 zur Eröffnung des Wiener Kongresses im November 1814.

Assmayrs *Biographischer Abriss* aus dem Jahr 1834 besagt, dass der Komponist infolge der Aufführung dieser Kantate zum Ehrenmitglied des Museums ernannt worden sei. In dieser Funktion soll er in Folge zahlreiche musikalische Abende geleitet haben.⁷

Das Oratorium *Die Sündfluth*, das wie die meisten anderen Frühwerke nicht erhalten ist, wurde 1812 komponiert. Weder Musik noch Text, ja nicht einmal der Name des Textautors sind belegt, aber der besondere Erfolg der nicht näher dokumentierten Aufführung am 16. August 1815 veranlasste Fürst Ernst von Schwarzenberg⁸ zu einer Empfehlung des Komponisten nach Wien.

Die ersten Jahre in Wien

Für Assmayrs Weggang nach Wien, der bereits im Herbst 1815 erfolgt ist, dürfte es eine Reihe äußerer Gründe gegeben haben, darunter die unsichere politische Situation und die offene Frage über die Zukunft Salzburgs, aber auch der Tod von Assmayrs geschätztem Lehrer Andreas Brunnmayr, der sich bereits am 10. Februar 1815 ereignet hatte. Ein Vorbild bei der Abreise dürfte auch sein Vorgänger als Stiftsorganist in St. Peter, Sebastian Öhlinger gewesen sein, dem es im Jahr 1811 gelungen war, eine Anstellung als k.k. Hoforganist zu erhalten. Ein beständiger Kontakt zwischen Assmayr und Öhlinger ist zwar nicht belegt, aber aufgrund der ähnlichen Biographie beider sehr wahrscheinlich. So ist es legitim anzunehmen, dass neben zwei Empfehlungsschreiben Ernst von Schwarzenbergs, von denen weder der Inhalt noch die Adressaten erhalten sind, es Sebastian Öhlinger gewesen sein mag, der Assmayr bald nach seiner Ankunft in Wien den Weg zu Joseph Eybler und Antonio Salieri geebnet hatte. Zu Salieris Jubiläumsfeier (50 Jahre Dienst am Kaiserhof) am 16. Juni 1816, der unter anderem auch Franz Schubert beiwohnte, reihte sich Assmayr bereits in die Schar der Schüler Salieris ein. Der Kontakt zu Joseph Eybler kam ebenfalls sehr bald nach dem Umzug nach Wien zustande. In ihm fand Assmayr einen „väterlichen Freund und Förderer“.⁹

7 Anon., *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 4), S. 4.

8 Vgl. Elke Michel-Blagrove, *Fürst Ernst von Schwarzenberg (1773–1821) in Aigen – Begegnungen, Musikzirkel und Fürst Ernst als Widmungsempfänger*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus?*, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 155–181: 168 und Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 28.

9 Zit. nach Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 30.

Trotz schnell etablierter, guter Kontakte zu leitenden Personen der Wiener Hofmusik fand Assmayr ebenda jedoch über Jahre hinweg keinen Eingang. Wenngleich er schon früh die wohlwollende Aufmerksamkeit führender Musiker und Musikbeamter Wiens auf sich lenken konnte, zeigen die ersten Jahre in Wien und die etlichen durchlebten Rückschläge deutlich, dass ihm nichts geschenkt wurde und er sich seine späteren Posten erarbeiten musste: Zunächst wurde er „Inspicient und Musiklehrer“ an der privaten Knabenschule von Cajetan Giannattasio del Rio, legte den Posten jedoch nach drei Jahren wieder nieder, da er ihn „sowohl in seinem Studium, als dem Streben nach einer sicheren Zukunft hinderte“.¹⁰ In den darauffolgenden Jahren setzte er seine Studien mit besonderer Intensität fort und komponierte. Es scheinen dies nicht nur Jahre des Lernens, sondern auch des Suchens gewesen zu sein. Auch aus dieser Zeit sind etliche Werke nur dem Namen nach bekannt, aber nicht erhalten. Insbesondere scheint Assmayr versucht zu haben, im Musiktheaterbereich Fuß zu fassen.¹¹ Es entstanden eine heroische Oper in 3 Akten mit dem Titel *Kleopatra* (1819/20), eine weitere heroische zweiaktige Oper *Scipio* (um 1820) und eine dreiaktige Posse mit Gesang *Am Röthelstein oder Der Arzt im Walde* (Text von Theodor Heiter). Weiters eine Kantate *Salzburgs Gruß* für Soli, Chöre und Orchester sowie eine Kantate (für vier Singstimmen und Klavier) mit dem Titel *Die Morgenfeier* aus dem Jahr 1817, die 1821 auch im Druck erschien und die einzig nachweisbare unter den genannten Kompositionen ist. Ferner komponierte Assmayr zahlreiche Lieder und Vokalquartette, Klaviermusik, klein besetzte Kammermusik sowie, in geringem Umfang, Kirchenmusik. Von diesen kleineren Werken sind auch einige veröffentlicht worden.

Im Sommer 1818 bewarb sich Assmayr erfolglos für die mit dem Tod von Sebastian Öhlinger freigewordene Stelle des zweiten Hoforganisten. Die Stelle erhielt Johann Baptist Henneberg (1768–1822). Nach Hennebergs Ableben im Herbst 1822 bewarb sich Assmayr abermals, unterlag aber gegenüber Jan Václav Voříšek (1791–1825). Ein weiterer Bewerber war, neben Simon Sechter (1788–1867), dem damals stärksten und unmittelbarsten Konkurrenten Assmayrs, der vergleichsweise chancenlose Ferdinand Schubert (1794–1859, Bruder des Komponisten). Im Sommer 1823 starb, nach 30-jähriger Tätigkeit in diesem Amt, Hoforganist Wenzel Ružička (1757–1823), und Voříšek rückte nach. An dessen Stelle als zweiter Hoforganist wurde schließlich Simon Sechter – nicht Assmayr – berufen. Allerdings wurden Assmayrs Leistungen ausdrücklich gewürdigt, was dazu führte, dass er im Herbst 1823 einen Posten als Klavier- und Generalbasslehrer für die Hofkapellknaben erhielt. Da-

¹⁰ Anon., *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 4), S. 5.

¹¹ Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 476f.

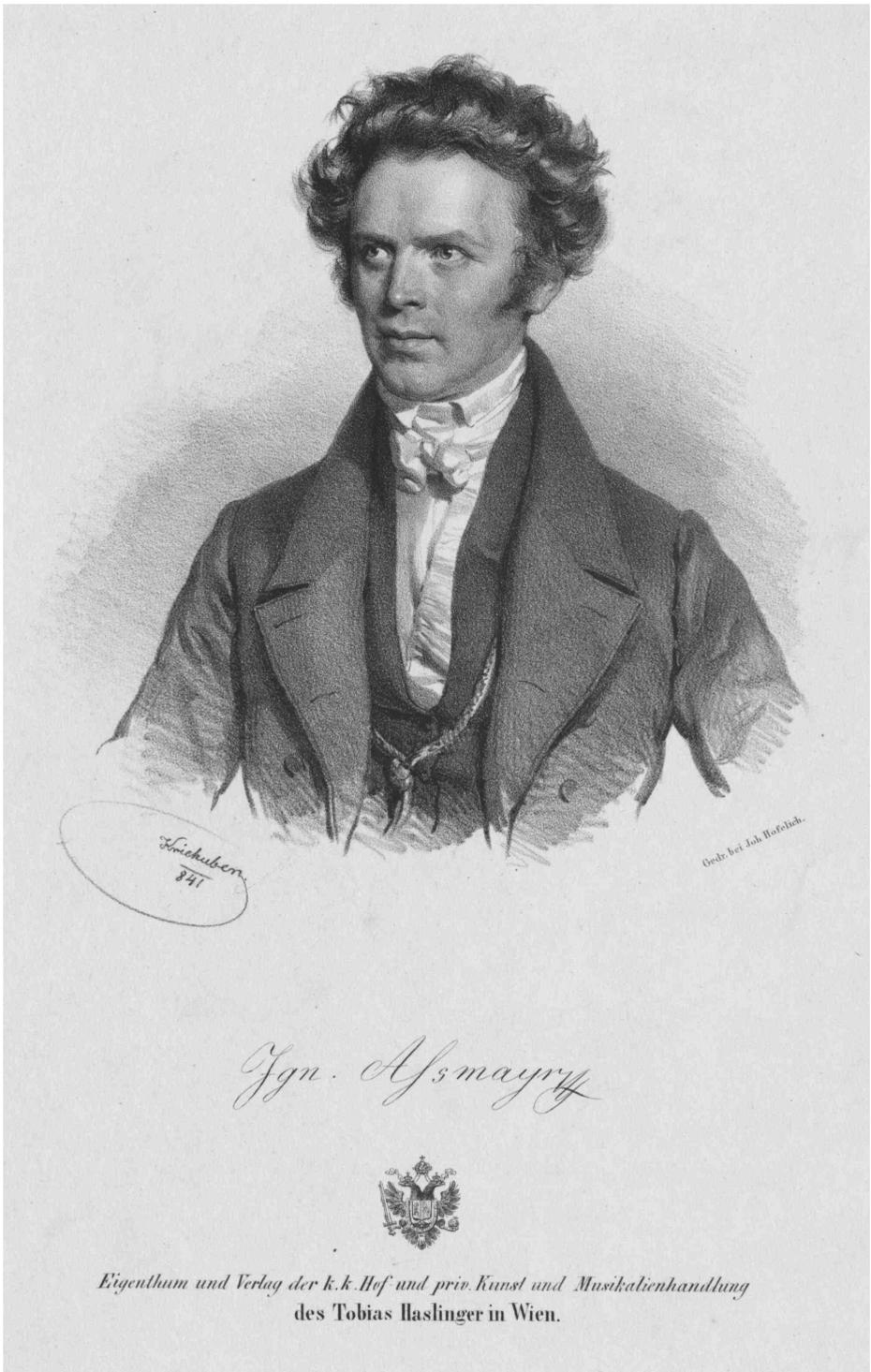


Abb. 1: Ignaz Assmayr (1790–1862), Lithographie von Josef Kriehuber im Verlag von Tobias Haslinger, 1841; © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

mit hatte Assmayr endlich Einzug in den Hofdienst erhalten und den ersten Schritt für die spätere Laufbahn in der Hofmusikkapelle geschafft. Ein weiterer wichtiger Schritt gelang ihm im Sommer 1824, als er zum Regens chori des Schottenstiftes in Wien berufen wurde. Voříšek's Tod im Herbst 1825 ließ wiederum Sechter zum ersten Hoforganisten nachrücken und die Stelle des zweiten Hoforganisten erneut frei werden. Hier galt Assmayr sodann als derart konkurrenzloser Favorit, dass er die Stelle direkt und ohne Auswahlverfahren erhielt. Der Hofmusikgraf Moritz von Dietrichstein – ein Förderer Assmayrs – berichtete, dass „es ganz zwecklos wäre, dermal einen Konkurs zu halten, weil Assmayer ohne Zweifel der beste und fertigste Organist in praeludiren und fugiren in Wien ist“.¹² Hiermit war Assmayrs Weg als Kirchenmusiker beschlossen, und er sah sich selbst „am Ziele seines Strebens“.¹³ Von da an verlagerte sich der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens auf die geistliche Musik.

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich demnach festhalten: Obgleich es aufgrund des engen Kontaktes zu Musikern der Hofmusikkapelle so scheinen mag, als wäre Assmayrs Weg als Kirchenmusiker am Kaiserhof regelrecht vorgezeichnet, war Assmayr bis dahin in Bezug auf seine Laufbahn relativ offen – er gab dies auch selbst zu und lebte danach. Hiervon zeugen seine Tätigkeit als Klavierlehrer ebenso wie das Musiktheater- und Kammermusikschaffen. Der *Biographische Abriss* von 1834 erwähnt im Schlussabsatz explizit, dass der „Kirchenstyl sein vorzügliches Augenmerk“ erst infolge der Berufung zum Hoforganisten wurde.¹⁴

Damit kann als belegt gelten, dass die Annahme, Assmayrs Jugenderfolge in Salzburg hätten ihm in Wien den Weg zum Hofkapellmeisteramt geebnet, eine irrige Konstruktion wäre. Im Gegenteil: Assmayr hat sich nach den Optionen richten müssen, die sich ihm geboten haben.

12 Zit. nach Antoniček, *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 1), S. 37.

13 Vgl. Art. *Assmayr*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal=Lexikon der Tonkunst*, hg. v. Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart: Köhler 1835, S. 301f.: 302.

14 Anon., *Ignaz Assmayr* (wie Anm. 4), S. 8.

Vom Komponisten zum Verleger? Zur widerständigen Wandlung des Tonsetzers Anton Diabelli

„Anton Diabelli, Musikalienhändler und Tonsetzer“

Als der letzte regierende Fürsterzbischof von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo, am 11. Februar 1803 in seinem Exil in Wien die Abdankungsurkunde unterzeichnete und damit das Fürsterzbistum säkularisiert wurde, lebte Anton Diabelli bereits seit mehreren Jahren nicht mehr in seiner Heimat- und Ausbildungsstadt. Er zählt damit zu jenen ‚Söhnen‘ des alten Fürsterzbistums, die bereits vor der Salzburger Zeitenwende das Land verlassen hatten, um in der Fremde ihr Auskommen zu suchen. 1802 war Diabelli nach Wien aufgebrochen, wo er zunächst als Musiklehrer sowie ab 1807 zusätzlich als Gehilfe in der Chemischen Druckerey arbeitete und schließlich 1817 einen eigenen Musikverlag gründete.¹ Als Verleger-Komponist² vereinte er damit gleich mehrere Berufszweige in Personalunion und verlieh diesen verschiedenartigen Identitäten und vielfältigen Kompetenzen je nach Bedarf sowie in den einzelnen Lebensphasen unterschiedlich häufig Ausdruck: Ließ er sich 1816 als „Musikkompositeur aus dem oberösterreichischen Stift Mattsee“³ in das Trauregister von St. Peter in Wien eintragen, bezeichnete er sich in einer offiziellen Stellungnahme in der *Wiener Zeitung* rund um einen Streit über Druckrechte seiner Arrangements⁴ – also bereits nach der Gründung seines

-
- 1 Vgl. Leopold Kantner, *Leben und Kirchenkompositionen von Anton Diabelli mit Thematischem Katalog seiner Werke*, 2 Bände, Diss. Universität Wien 1957. Der biographische Teil dieser Arbeit wurde gekürzt und geringfügig verändert publiziert als: Leopold Kantner, *Zum hundertsten Todestag: Anton Diabelli. Ein Salzburger Komponist der Biedermeierzeit*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1958 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 98).
 - 2 Vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaflens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 2000, S. 89–96.
 - 3 Archiv der Pfarre St. Michael in Wien, 02-02: Trauungsbuch St. Peter 1808–1824, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 63.
 - 4 Zum Streit zwischen S. A. Steiner und Diabelli siehe Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 66–70. Vgl. Karl Junker, *Korporation der Wiener Buch-, Kunst- und*

allerdings ohne Druckprivilegien ausgestatteten „Kirchenmusikverlags“⁵ – als „Tonsetzer und Musikverleger“⁶ und mit Erlangen einer Kunsthandlungsbefugnis durch die Fusion mit Peter Cappi immer häufiger als „Musikalienhändler und Tonsetzer“ beziehungsweise als „k. u. k. Hofmusikalienhändler und Tonsetzer“⁷. Seine von Kindheit an erlernten musikalischen Kompetenzen waren es, die ihm den Weg in eine damals immer noch aufstrebende und zugleich äußerst angesehene bürgerliche Zunft ebneten; gleichzeitig rutschte mit der offiziellen Aufnahme des Musikalienhandels die Tätigkeit als Komponist nicht nur buchstäblich an die zweite Stelle seiner Unterschrift, sondern auch quantitativ in den Hintergrund: Mit Originaldrucken sowie Arrangements von über 3000 Werken, für welche A. Diabelli & Comp. nach eigenen Angaben⁸ die Rechte besaß, wuchs die Zahl der vergebenen Druckplattennummern im Laufe seines Lebens auf weit über 9000 an.⁹ Im Gegensatz zu dieser Fülle wirkt sogar die durchaus beeindruckende Zahl von eigenen Werken mit ca. 300 Kompositionen (davon 190 mit Opuszahl versehen) eher gering.¹⁰

Rezeptionsgeschichtlich betrachtet, fühlte sich Diabelli selbst hingegen Zeit seines Lebens als Künstler. Noch 1855 beteuerte er in einem Widmungsbrief an den Abt des Zisterzienserstiftes von Lilienfeld, dass sein „74-jähriges Leben nur der Tonkunst und vorzüglich der Kirchenmusik“¹¹ geweiht gewesen sei. Ähnlich hatte er bereits drei Jahre zuvor argumentiert, als er in einem Gesuch an das Obersthofmeisteramt, in dem er darum bat, seinen Titel des k. u. k. Hofmusikalienhändlers ad personam behalten zu dürfen, versicherte, dass er

Musikalienhändler 1807–1907. Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Korporation am 2. Juni 1907, Wien: Deuticke 1907, S. 29f.

- 5 Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 66.
- 6 *Wiener Zeitung*, Nr. 45 vom 25. Februar 1818, Anhang S. 179, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 66.
- 7 So beispielsweise im Widmungsbrief im Autograph der *Dankmesse zur Constitution (Konstitutionsmesse, WAD 1)*, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 78. Es handelt sich bei diesem Werk um die *6. Landmesse (WAD 16)*, welche Diabelli 1848 als Dankmesse umarbeitete. Der Titel des k. u. k. Hofmusikalienhändlers wurde Diabelli am 24. Oktober 1846 verliehen. Vgl. Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 77.
- 8 So im Brief an das Obersthofmeisteramt vom 9. Januar 1852, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 82f.
- 9 Vgl. *Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824)*, hg. v. Alexander Weinmann, Wien: Krenn 1985 (*Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/23*); *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)*, hg. v. Alexander Weinmann, Wien: Krenn 1985 (*Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/24*).
- 10 Vgl. *Anton Diabelli. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (WAD)*, vorg. v. Leopold Kantner, red. v. Irene Holzer, München: Strube 2006 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 7*).
- 11 Brief vom 18. August 1855, Archiv Stift Lilienfeld, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 83.



Abb. 1: Anton Diabelli (1781–1858), Lithographie von Josef Kriehuber, 1841; © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

in seinen dreiunddreißig Geschäftsjahren „auf das Äußerste angestrengt“ für diese Kunst gearbeitet hatte, „um in allen Fächern der musikalischen Komposition [...] zur allgemeinen Zufriedenheit“¹² zu liefern. Als Tonsetzer im doppelten Sinne des Wortes vereinte Diabelli aus seinem Eigenverständnis heraus ein Leben lang Handwerk und Kunst vor dem Hintergrund damals aktueller sozialer Bedürfnisse und neuester technologischer Erfindungen.¹³

12 Brief an das Obersthofmeisteramt vom 9. Januar 1852, abgedruckt bei Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 82f.

13 Diabelli hatte das sog. Steindruckverfahren bei Anton Steiner in der Chemischen Druckerey gelernt und selbst in seinen Verlagen erfolgreich angewendet. Vgl. Alexander

Die Diskrepanz zwischen Diabellis Eigenwahrnehmung und seiner langjährigen Tätigkeit als Musikalienhändler, welche den Verdacht eines Transfers vom Komponisten hin zum Verleger rein biographisch gesehen nahe legt¹⁴, ist jedoch mitnichten auf eine selbstüberschätzende Identitätskonstruktion zurückzuführen, sondern verweist vielmehr exemplarisch auf das historische Kunstverständnis¹⁵ seiner Generation, welches deren Nachfolgern zur Reflexionsfigur für die Etablierung eines neuen, modernen Kunstbegriffs wurde.¹⁶ Die vermeintliche, weil quantitativ messbare Wandlung Diabellis vom Musikkompositeur zum k. u. k. Musikalienhändler spiegelt demnach weniger einen biographischen Transformationsprozess als vielmehr einen historischen Diskurswechsel wider, der von einem aufgeklärten, normativen Musikbegriff in ein emphatisches Musikverständnis mündete, welches schließlich eine ganze Generation von Komponisten zu ‚Kleinmeistern‘ desavouierte. Wie dieser Prozess der Neubewertung vonstatten ging, soll im Folgenden am Beispiel von Diabelli nachgezeichnet werden.

Von der „gründlichen musikalischen Kenntnis“ zum „Epigonenproduct“

Am 13. April 1858 erschien in der Wiener Zeitschrift *Blätter für Musik, Theater und Kunst* ein anonymer Nachruf auf Diabelli, der wenige Tage zuvor verstorben war.¹⁷ Darin wird der Verstorbene explizit mit unterschiedlichen Professionen wie den „ehemaligen Hofmusikalienhändler“, „Musiklehrer“ oder „Tonsetzer“ beschrieben, welche sich von den zahlreichen Selbstdarstellungen Diabellis nicht unterscheiden und sogar aufzeigen, wie stark die einzelnen Tätigkeitsbereiche eines Verleger-Komponisten auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen miteinander verschränkt wurden:

Weinmann, *Zur Verlagsgeschichte*, in: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder*, Steiner, Haslinger, hg. v. Alexander Weinmann, 3 Bände, München / Salzburg: Katzbichler 1979–1983 (*Musikwissenschaftliche Schriften* 14–16, zugl. *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* 2/19), S. 8.

14 Vgl. Irene Holzer, *Anton Diabelli – ‚Musikalischer Provinzialismus‘ als erfolgreiches Geschäftsmodell*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* 2), S. 217–251.

15 Vgl. *Kunst und Wissenschaft um 1800*, hg. v. Thomas Lange / Harald Neumeyer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

16 Vgl. Julia Kerscher, *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik. Erscheinungsweisen des Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Carl Einstein und Thomas Bernhard*, Göttingen: V & R Unipress 2016 (*Untersuchungen zur europäischen Literatur* 344), S. 13–94.

17 Nachruf Diabelli in *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Nr. 30 vom 13. April 1858, S. 119.

Anton Diabelli †

Am 8. April starb in einem Greisenalter von 77 Jahren der rühmlichst bekannte ehemalige Hofmusikalienhändler Anton Diabelli (geboren am 6. September 1781 zu Matsee im Salzburgischen). Schon in frühester Jugend einen lebhaften Drang zur Musik fühlend, erhielt er seinen ersten Unterricht durch seinen Vater, der als Meßner in Matsee angestellt war. Seine weitere Ausbildung genoß er in München, in welcher Stadt ihm Michael Haydn als väterlicher Freund beistand. Mit gründlichen musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, richtete er seinen Blick nach Wien, wo er als Musiklehrer im Pianoforte wie auf der Guitarre sich bald eine Existenz sicherte und sich einen Namen machte. Im Jahre 1818 associrte er sich mit dem Musikverleger Peter Cappi, bis er 1824 das Geschäft auf eigenen Namen etablirte, welches im Jahre 1849 an die jetzige Verlagshandlung Spina überging. Diabelli als Tonsetzer, der besonders in seinen musikalisch-pädagogischen Werken einen unbestreitbaren Platz einnimmt, muß unter seinen Zeitgenossen als einer der Fruchtbaren bezeichnet werden. Die Zahl seiner Werke gränzt bereits an 180, eben sowohl für das Clavier, als für die Guitarre, Violine und Flöte, für den Gesang, für einzelne Instrumente, wie für das ganze Orchester; es sind Sonaten, Rondo's, Variationen, Tanzstücke, Lieder, Vocalquartette, zahlreich anonym erschienene Arrangements, Clavierauszüge und dergl.; für die Bühne: Operetten und Singspiele, für die Kirche Messen, Graduale, Offertorien und Cantaten. –

Ein bleibendes Verdienst hat er sich vorzüglich um die Jugend erworben. Seit Vanhall haben Wenige nur so umsichtig und überlegt für den zweckmäßigen Bedarf der ersten Anfänger im Clavierspiel gesorgt. In dieser Beziehung kann man ihn als einen Assistenten Czerny's betrachten. Wo er aber seine pädagogischen Zwecke verfolgte, blieben seine Compositionen weit hinter mäßigen Anforderungen zurück.

Wenn auch von Diabelli's Werken, als schwachen Epigonenproducten, längst nicht mehr die Rede sein wird, so ist doch eines vorhanden, was seinen Namen auf die Nachwelt bringt, nämlich Beethoven's Variationen über einen Walzer Diabelli's. Als Verleger hat Diabelli viel Werthvolles zur Oeffentlichkeit gebracht; so den größten Theil der Schubert'schen Compositionen, Reicha's voluminöse Compositionslehre, Werke von Spohr, Mendelssohn, Schumann.

Besonders thätig aber ward das Feld der Clavierarrangements großer Werke bebaut. Die Einrichtungen der Beethoven'schen Symphonien haben zum Verständnisse dieser Werke in weiten Kreisen wesentlich beigetragen. Auch für Kirchenmusik wurde viel gethan; das Partituren-Sammelwerk „Ecclesiasticon“ gibt Zeugniß davon. – Diabelli's letztes in Druck erschienenen Opus sind „Lieder für die Jugend“, sein letztes Manuscript eine Messe.

Als Mensch war Diabelli ein ruhiger, gemüthlicher, ehrenwerther Charakter, mit dessen Belesenheit und höherer umfassenden Bildung es zwar nicht weit her war, der indessen in seinem engbegrenzten Gesichtskreise eine rastlose Thätigkeit

entwickelte. Seit vielen Jahren dem Unterrichtswesen schon fern, concentrirte sich seine Wirksamkeit außer der Composition hauptsächlich auf Arrangements und die Correcturen der Spinaschen Verlagshandlung. Wie wenig übrigens Diabelli den Zeitgeist zu begreifen im Stande war, beweist, daß er noch vor Kurzem mit der Idee umging, über das Sujet der Fanchon eine Oper schreiben zu wollen. Haydn und Mozart waren die Gebilde seiner Verehrung, für Beethoven hatte er wenig, für die Neueren gar kein Verständniß. –l.

Der wenig schmeichelhafte, zu großen Teilen sogar negativ-kritische Nachruf weist in seinem Aufbau neben der charakteristischen Zweiteilung von Biographie und Würdigung noch eine weitere, auffallend inhomogene Verschränkung von zwei einander geradezu entgegenstehenden biographischen Beschreibungsmodellen auf: Bedient der Nekrolog auf der einen Seite eine Redefigur, in welcher der „mit gründlichen musikalischen Kenntnissen“ ausgestattete „Tonsetzer“ positiv lobend beschrieben wird, der als Pädagoge in der musikalischen Jugendziehung einen „unbestreitbaren Platz einnimmt“ und zudem zu den „fruchtbarsten Komponisten“ seiner Zeit gezählt werden dürfe, so wird diese Textschicht gleichzeitig durch eine vorwiegend ästhetisch kritisierende Redeweise bewertet, welche den Verstorbenen vor dem Hintergrund der im Text zahlreich genannten großen Komponistennamen spiegelt: Einmal im genealogischen Sinne, indem Diabellis kompositorische Herkunft konkret mit Michael Haydn sowie mittelbar mit Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart benannt wird; das andere Mal im schroffen Gegensatz zu genau diesen alten Größen, indem das kompositorische Oeuvre des Verstorbenen gesamthaft als „Epigonenproduct“ verurteilt und selbst der „große Verdienst“ an der Jugend aus kompositorischer Sicht abgewertet wird. Schließlich wird ihm auf dieser Ebene gar jegliches Verständnis für neue Musik – und dies schließt hier explizit Beethoven mit ein – abgesprochen.

Dieses inhomogene Nebeneinander zweier unterschiedlicher Narrative erklärt sich zunächst pragmatisch aus der Textgattung des Nekrologs, für welchen innerhalb kürzester Zeit biographische Informationen zusammengestellt werden mussten. Zum Zeitpunkt von Diabellis Tod lagen bereits mehrere Einträge zu dessen Biographie und Werk in einschlägigen Lexika vor, deren Inhalte unmittelbar oder indirekt in den Nachruf eingeflossen sind.¹⁸ Der umfassendste unter ihnen ist ein Artikel in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen*

18 Art. *Diabelli (Anton)*, in: *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbener theils lebender Künstler auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten etc.*, hg. v. Benedikt Pillwein, Salzburg: Mayr 1821, S. 22f.; Art. *Diabelli, Anton*, in: *Österreichische National-Encyclopädie*, hg. v. Franz Gräffer und Johann Czikann, Bd. 1, Wien: Strauß 1835, S. 705f.; Art. *Diabelli, Anton*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften:*

schen Wissenschaften, der 1840 publiziert wurde. Die zahlreichen direkten Zitate sowie äußerst textnahen Paraphrasen weisen diesen Eintrag als Hauptinformationsquelle für den Nekrolog aus. Die generell positiv-bewertende Aussage in Schillings *Encyclopädie* wird jedoch durch die collageartige Zusammenstellung im Nachruf in eine völlig neue Richtung gelenkt. Ein unmittelbarer Vergleich der unterschiedlichen Bewertungen von Diabellis didaktischem Werk zeigt deutlich, wie bisweilen plump und bildhaft der Nachruf den Verstorbenen im Gegensatz zum älteren Lexikonartikel vorführt:

Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften (1840)

Ein bleibendes Verdienst hat er sich vorzüglich um die Jugend erworben; seit Vanhall haben Wenige nur so umsichtig und wohlüberlegt für den zweckmäßigen Bedarf der Schüler gesorgt; als rationell-empirischer Lehrer verstand er selbst am besten, wie der Anfänger progressiv geleitet, a minori ad majus, allmählig [sic] erst dem Ziele näher gerückt werden müsse; und was er in dieser Beziehung geleistet, soll auch die Nachwelt in dankbarer Erinnerungen bewahren.¹⁹

Blätter für Musik, Theater und Kunst (1858)

Ein bleibendes Verdienst hat er sich vorzüglich um die Jugend erworben. Seit Vanhall haben Wenige nur so umsichtig und überlegt für den zweckmäßigen Bedarf der ersten Anfänger im Clavierspiel gesorgt. In dieser Beziehung kann man ihn als einen Assistenten Czerny's betrachten. Wo er aber seine pädagogischen Zwecke verfolgte, blieben seine Compositionen weit hinter mäßigen Anforderungen zurück.²⁰

Der Vergleich mit Johann Baptist Vanhall wird im Nachruf zunächst unmittelbar übernommen. Wird in Schillings *Encyclopädie* Diabelli jedoch noch als ein verdienstvoller, „rationell-empirischer Lehrer“ hervorgehoben, der es versteht, die Jugend nachhaltig musikalisch auszubilden, so ersetzen die *Blätter* den „rationell-empirischen Lehrer“ durch eine Metapher, welche Diabelli als Assistenten Carl Czernys ausweist. Darüber hinaus wird die Qualität seiner Kompositionen unmittelbar mit deren pädagogischen Zielen verschränkt und aus nicht näher genannten ästhetischen Gründen verurteilt.

Dieses simple Übernahme- und Kommentarschema, das insbesondere im ersten Teil des Nachrufs in fast jedem Satz ausgemacht werden kann, legt unverkennbar zwei unterschiedliche historische Diskurse frei: Bis zum oben zi-

oder *Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. v. Gustav Schilling, Bd. 2, Stuttgart: Köhler 1840, S. 404f.

19 Art. *Diabelli, Anton*, in: *Encyclopädie* (wie Anm. 18), S. 405.

20 Nachruf Diabelli in *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (wie Anm. 17), S. 119.

tierten Nachruf in den *Blättern für Musik, Theater und Kunst* wurde Diabelli in allen Biographien stets einhellig als kompetenter Pädagoge und fleißiger Tonsetzer in auffallend aufklärerischem Vokabular beschrieben.²¹ Pillwein spricht beispielsweise 1821 in seinen *Biographischen Schilderungen oder Lexikon Salzburger theils verstorbener theils lebender Künstler* vom „aufkeimenden Musiktalent“, welches sich in den „Anfangsgründen der Musik“ gebildet hatte, durch den „belehrenden Umgang eines Jos. Haydn“ vervollkommen wurde und dessen Kompositionen „den Beyfall der Kenner erhielten“.²² Der Eintrag in die *Österreichische National-Encyclopädie* von 1835 zählt Diabellis Verlag zu den bedeutendsten und spricht dessen Kompositionen, „voll von lieblichen Gedanken und Melodien“²³, seine Hochachtung aus. Schillings *Encyclopädie* beschreibt sogar, dass Diabelli in der höheren lateinischen Schule zu München die „theoretisch-practischen Musikstudien“ „fortwährend cultivierte“ und sich „durch seine gründlichen Kenntnisse [...] selbst empfahl“.²⁴ Diesem im Nachruf der *Blätter für Musik, Theater und Kunst* zunächst breit zitierten Diskurs der grundständigen und kenntnisreichen Ausbildung zum Tonsetzer tritt in den eingefügten Kommentaren, insbesondere in der Beurteilung von Diabellis Œuvre schließlich auffallend destruktiv die Figur des Epigonen entgegen. Mit diesem Signalwort der einsetzenden Klassik-Verklärung²⁵ werden Diabellis Kompositionen klar als ‚schwache‘ Imitationen abgewertet und gleichzeitig wird prophezeit, dass sein Name höchstens im Schatten der großen Künstler die Zeiten überdauern könne. Der Wert Diabellis wird dabei allein auf seinen Namen beschränkt, welcher auf den Titelblättern jener Werke von Schubert, Reicha, Spohr, Mendelssohn und Schumann stehe, die er „zur Oeffentlichkeit“ gebracht habe und welche in Form dieser Drucke zweifellos „auf die Nachwelt“ übergehen würden.²⁶ Wie eng der Name Diabelli zu diesem Zeitpunkt bereits pars pro toto mit seinem Musikalienverlag verschränkt war, wird an der falschen Annahme deutlich, A. Diabelli & Comp. hätten auch Mendelssohn und Schumann verlegt. De facto fand dieser musikalische

21 Dass der Nachruf in den *Blättern für Musik, Theater und Kunst* ein diskursgeschichtlich relevantes Dokument ist, dabei jedoch nur bedingt die allgemeine Sichtweise in Wien vertritt, wird aus einem Nekrolog in der *Neuen Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 15 vom 15. April 1858, S. 57f. deutlich. In diesem Nachruf, der ebenfalls über weite Teile Schillings *Encyclopädie* zitiert, bleibt die Darstellung des „rationell-empirischen Lehrers“ und des Komponisten, der „von reinem Kunstsinn geleitet“ wurde, aufrecht. Vgl. den Nekrolog Diabelli in *Neue Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 15 vom 15. April 1858, S. 57f.

22 Art. Diabelli (Anton), in: *Biographische Schilderungen* (wie Anm. 18), S. 22f.

23 Art. Diabelli, Ant., in: *Österreichische National-Enzyklopädie* (wie Anm. 18), S. 705f.

24 Art. Diabelli, Anton, in: *Encyclopädie* (wie Anm. 18), S. 404f.

25 Vgl. Marcus Hahn, *Geschichte und Epigonen. 19. Jahrhundert / Postmoderne*, Stifter / Bernhard, Freiburg i. Br.: Rombach 2003 (*Rombach-Wissenschaften. Cultura* 35).

26 Nachruf Diabelli in *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (wie Anm. 17), S. 119.

Generationenwechsel erst mit der Übernahme des Verlags durch Carl Anton Spina 1849 statt.²⁷ Mit verkehrten Fakten und völlig unvermittelt wird in dieser ‚Würdigung‘ Diabelli zu seinem Lebensende das Bild des nachahmenden Künstlers und zweckdienlichen Verlegers angeheftet und damit seiner Biographie ein neuer Diskurs eingeschrieben.

Tatsächlich war es explizites Programm von Leopold Alexander Zellner, mit den 1855 von ihm gegründeten *Blättern für Musik, Theater und Kunst* eine moderne Musikkultur in Form eines „neuen kritischen Organ[s]“ in Wien einzuführen. Wie er programmatisch in der ersten Ausgabe vom 2. Februar 1855 formulierte, wollte er mit seiner Zeitschrift beweisen, dass Wien keinesfalls rückständig sei, sondern solche Behauptung lediglich eine „unstatthaft[e] Verwechslung des jetzigen mit dem vergangenen und größtenteils überwundenen Standpunkte des Wiener Musiklebens“ darstelle. Mit dieser Zielsetzung reagierte er auf eine nicht näher genannte Kritik aus Norddeutschland, welche auf eine altmodische Musikkultur in der österreichischen Hauptstadt herabzublicken würde:

Zum Beginne.

Wie lange noch sollen wir die Geringschätzung ertragen, mit welcher das Ausland und namentlich Norddeutschland auf unsere Kunstbestrebungen herabblickt; wie lange noch dürfen wir es dulden, daß die heimatlichen Musikzustände der Gegenwart mit einem traditionellen, aus vorsündfluthlicher Zeit überkommenen Maßstabe gemessen werden, der sich von Geschlecht auf Geschlecht zu vererben droht? Oder soll Nichts dazu gethan werden, um Anschauungen zu begegnen, die dem Wiener Tonleben der Jetztzeit jede geistige Bedeutung absprechen; die Wien als die Heimat des trivialen, handwerksmäßigen Musiktreibens bezeichnen; die italienische Einflüsse als den wesentlich überwiegenden Faktor unserer tonkünstlerischen Wirksamkeit nennen; die den Standpunkt unserer musikalischen Kritik als den niedrigsten schildern, welcher sich nur irgend denken läßt; die endlich als bekannt, ja fast zum Axiom verdichtet, die Behauptung hinstellen, die besten Kunsterzeugnisse der Gegenwart hätten in Wien noch keinen Boden gefunden? Nicht blos Schumann und Franz, heißt es, seien den Wienern fremd, selbst die Werke älterer Künstler wie Löwe, Marschner u. A. hätten hier nicht Eingang zu gewinnen vermocht, der Leistungen emporstrebender Talente gar nicht zu gedenken; und was Mendelssohn betrifft, so sei dieser längst auf dem Höhepunkte feines Ruhmes gestanden, als man in Wien erst anfing, sich um ihn zu bekümmern. Solche Prämissen, wären sie richtig, würden allerdings zur Schlußfolgerung: unsere Bestrebungen seien hinter den norddeutschen um zwanzig bis dreißig Jahre

27 Vgl. Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 81.

zurückgeblieben, berechtigen. So aber fußt dieses Urtheil auf einer unstatthaften Verwechslung des jetzigen mit dem vergangenen und größtentheils überwundenen Standpunkte des Wiener Musiklebens.

Doch – liegt nicht auch an uns die Schuld, diese Auffassung unseres Kunstwirkens erfahren zu müssen? begünstigten wir nicht bis zum heutigen Tage solch' falsche, antiquirte Anschauungen, indem wir es versäumten, sie zu berichtigen?

So soll es fürder nicht bleiben. Ein längeres Verkennen unserer fortschreitenden Bestrebungen unmöglich zu machen, das Wahre und Thatsächliche unbefangenen Sinnes hinzustellen erscheint mithin als die erste und unerläßliche That eines kritischen Organes, das, gleich dem unsern, sich die parteilose Vertretung der tonkünstlerischen Sache Süddeutschlands gegenüber dem Norden ebenso, wie den unerschrockenen Kampf gegen jedwede Rückschrittstendenz, und die endliche Versöhnung einseitiger Richtungen zur grundsätzlichen Aufgabe gestellt hat. [...] ²⁸

Aus der Sicht der Jahrhundertmitte gilt es Zellner offensiv darzustellen, dass Wien seit dem Tod Schuberts und Beethovens seinen Status als Kunstmetropole nicht verloren hat. Er gibt implizit zu, dass in den seither vergangenen „zwanzig bis dreißig Jahren“ ein gewisser Tiefpunkt geherrscht hatte; dieser sei jedoch längst überwunden. Mit dieser Zeitspanne ist indirekt die Generation Diabellis angesprochen, welcher der Vorwurf eines „trivialen, handwerksmäßigen Musiktreibens“ gilt, das die „italienische[n] Einflüsse als den wesentlich überwiegenden Faktor [ihrer] tonkünstlerischen Wirksamkeit nenn[e]“. Ohne sich weiter mit diesen längst überwundenen Zeiten zu beschäftigen, erwähnt Zellner die aus seiner Sicht unbedeutenden Komponisten deshalb nicht einmal in seiner Zeitschrift, sondern „berichtigt“ die Musikkultur durch aktives Beschreiben der neuen Verhältnisse.

Schon in seinem Einleitungswort nimmt er Komponisten und Ästhetik-Debatten, welche ihn bis 1873 in seiner Zeitschrift beschäftigen werden, programmatisch vorweg und verweist auf die vielen bereits sichtbaren positiven Entwicklungen, wenn er anmerkt, dass „die regenerirte Gesellschaft der Musikfreunde, die stehenden Kammermusikproduktionen, und endlich in neuester Zeit durch die Wiedergeburt der philharmonischen Konzerte [das Musikleben] thatkräftig und erfolgreich“ voranschreiten und damit „auf gutem Wege [sind], die Schranken tonkünstlerischer Orthodoxie durch die konsequente und lebendige Vorführung solcher Werke zu durchbrechen, die früher unbekannte, verkannte und verschmähte Größen waren“.²⁹ Darüber hinaus

28 Leopold Alexander Zellner, *Zum Beginne*, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Nr. 1 vom 2. Februar 1855, S. 1f.

29 Zellner, *Zum Beginne* (wie Anm. 28), S. 2.

habe „[e]rst kürzlich [...] Dr. Hanslik das Feld der Aesthetik mit Glück reformierend betreten“; auch „der Musikalienverlag geht, wiewohl noch mit ängstlichen Schritten, der Besserung entgegen“.³⁰

Um zu zeigen, dass die Vertreter der ‚neuen Schule‘ wie Berlioz, Gade, Hiller, Wagner sowie Mendelsohn im Wien der Jahrhundertmitte präsent sind, bietet er diesen nicht nur in den *Blättern* viel Raum, sondern er ändert auch aktiv den Diskurs: Mit dem Versprechen „das Wahre und Thatsächliche unbefangenen Sinnes“ darzustellen, übernimmt er die literarischen Strategien des Deutschen Realismus und wertet die unmittelbare Geschichte mit typischen Signalwörtern aus diesem Diskurs ab: Die Abgrenzung von den „Maßstäben“ aus „traditionelle[r], vorsündfluthlicher Zeit“ erfolgt dabei über eine Genealogisierung der bisherigen Wissensvermittlung, welche sich „von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben droht“, und die doch nur zu einer „trivialen und handwerksmäßigen“ Kunst geführt habe. Die stärkste Abwendung erfolgt jedoch gleichzeitig über eine *damnatio memoriae*: Die Namen der alten Schule werden totgeschwiegen. Ihre einzige Erwähnung finden sie bezeichnenderweise in regelmäßigen und richtungweisend konstruierten Nachrufen³¹, welche allesamt in ähnlichem Stil und mit vergleichbaren Argumenten formuliert werden. Diesem Programm entsprechend ist Diabellis Nachruf letztlich nur als einer von vielen zu werten, anhand welcher die *Blätter* neue Tendenzen der Wiener Musikkultur stilisierten.

Die auffallend collageartige Aneinanderreihung gewisser romantischer Modedokumente neben alten aufklärerischen Signalwörtern spiegelt in all diesen Nachrufen allerdings auch eine gewisse Unbeholfenheit wider, die vorliegenden, alten Biographien mit neuem Vokabular oder anderen Wendungen zielsicher in die gewünschte Deutung zu lenken. Gerade die oben gezeigten Inkonsistenzen zwischen unterschiedlichen historischen Diskursen, markieren eine hervorstechende Widerständigkeit einer aufgeklärten Argumentationslinie gegenüber einer allzu simplen und zwangsläufig negativen Inkorporierung in autonomieästhetische Konzepte. Dieser Widerstand verweist zugleich auf ein bis heute viel diskutiertes Problem des Konzepts eines autonomen musikalischen Kunstwerkes: die ästhetische Bewertung der „gründlichen musikalischen Kenntnis“.³² Der hier beispielhaft freigelegte Umgang mit der

30 Ebenda, S. 3.

31 Vgl. den Nachruf Neukomm in *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Nr. 30 vom 13. April 1858, S. 118f. Sigismund Ritter von Neukomm, war am 3. April 1858 – nur wenige Tage vor Diabelli – in Paris verstorben. Sein auffallend ähnlich formulierter Nachruf geht demjenigen Diabellis in den *Blättern* unmittelbar voraus.

32 Nachruf Diabelli in *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (wie Anm. 17), S. 119.

Generation Diabellis zeigt deutlich, wie schwierig es war, das Regelsystem des Tonsatzes in die modernen Genie-Konzepte zu integrieren. Das neue musikästhetische Empfinden konnte das Problem, dass die alten Fundamente, von denen man sich abgrenzen wollte, gleichzeitig die Voraussetzung für das neue Kunstverständnis bildeten, nicht lösen. Im Falle Diabellis scheint die permanent attestierte und offensichtlich nicht zu leugnende „gründliche musikalische Kenntnis“ sogar der Schlüsselbegriff zu seinem Musikverständnis zu sein, und diese Phrase führt schließlich direkt zurück in seine Ausbildungsjahre in das „Zentrum der Spätaufklärung“³³, nämlich das Fürsterzbistum Salzburg des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Musikausbildung im aufgeklärten Salzburg

Geboren 1781, wuchs Diabelli in einer Zeit auf, die geprägt war von den Plänen des Fürsterzbischofs Colloredo (reg. 1772–1803), die Aufklärung auch innerhalb der katholischen Kirche umzusetzen; ein nicht ganz einfaches Unterfangen, sowohl innerhalb der dafür nötigen intellektuellen Argumentationsfindung³⁴ als auch in ihren Folgen für das von der Oberschicht gerade erst so benannten ‚Volk‘³⁵. Bereits unter Fürsterzbischof Sigismund III. Christoph Graf Schrattenbach (reg. 1753–1771) waren an der Benediktineruniversität von Patres des Erzstiftes St. Peter zahlreiche reformpolitische Maßnahmen entwickelt worden, welche 1770 allen süddeutschen Bischöfen vorgelegt worden waren.³⁶ Mit der Wahl Colloredos zum neuen Erzbischof wurde dieser Reformkurs 1772 nicht nur fortgesetzt, sondern sogar intensiviert: So sollte der bekannte Hirtenbrief³⁷ von 1782 nicht nur in Salzburg endgültig alte Traditionen ablösen und das Erzbistum in eine neue Zeit führen, sondern in der gesamten Kirche eine neue, aufgeklärte Kultur etablieren.³⁸

33 Ludwig Hammermayer, *Das Erzstift Salzburg, ein Zentrum der Spätaufklärung im katholischen Deutschland (ca. 1780–1803)*, in: *Katholische Aufklärung – Aufklärung im katholischen Deutschland*, hg. v. Harm Klueting, Hamburg: Meiner 1993 (*Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 15), S. 346–368.

34 Vgl. Harm Klueting, „Der Genius der Zeit hat sie unbrauchbar gemacht.“ *Zum Thema Katholische Aufklärung – Oder: Aufklärung und Katholizismus im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Eine Einleitung*, in: *Katholische Aufklärung* (wie Anm. 33), S. 1–39.

35 Ausgehend von Johann Gottfried von Herder, *Von deutscher Art und Kunst: Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773.

36 Vgl. Hammermayer, *Das Erzstift Salzburg* (wie Anm. 33), S. 346–368.

37 *Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigsten Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H.R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil. Stuhls zu Rom gebornen Legaten, und Deutschlands Primaten &c. &c. Hirtenbrief auf die am 1ten Herbstm. dieses 1782ten Jahrs, nach zurückgelegten zwölfsten Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs*, Wien: Trattner [1782].

38 Vgl. Harm Klueting, *Die Bedeutung der Salzburger Spätaufklärung für die europäische Geistesgeschichte – oder: Salzburg als Zentrum der deutschen katholischen Aufklärung*, in: *Die Säkularisation*

Für Diabelli, der bereits im Kindesalter als Chorknabe tätig gewesen war, kann gefolgert werden, dass er von Anfang an innerhalb eines reformierten Schulsystems erzogen wurde. Obwohl die wenigen erhaltenen Quellen über seine Ausbildung keine stringenten Argumente zulassen, ist deutlich, dass sich Diabellis gesamtes Umfeld aus Anhängern der katholischen Aufklärung zusammensetzte: Sowohl in Michaelbeuern, wo er als Siebenjähriger in die Konventschule aufgenommen wurde, als auch im Kapellhaus zu Salzburg beziehungsweise an der Universität Salzburg war er ausnahmslos von Lehrern und Professoren umgeben, welche das neue kritische Denken aktiv mittrugen.³⁹

Welche Maßstäbe für das Volk und dessen Erziehung galten, fasst Colloredo im Fastenbrief von 1782 gleich mehrmals pointiert in regelrechten Wertekatalogen zusammen: Die Priester sollten als Vorbilder für die Menschen „aufgeklärt, pflichtliebend, thätig, hell, edel, uneigennützig denkend“ sein und über „gesunde[n] Menschenverstand [...] Offenheit des Charakters, Güte der Sitten, Fleiß, Gewerbsamkeit, Wohlstand, Zucht, Ordnung, Redlichkeit, Rechtchaffenheit“⁴⁰ verfügen. Darüber hinaus sollten die Seelsorger – und das war zunächst auch Diabellis angestrebtes Berufsziel – all diese bürgerlichen und christlichen Tugenden noch übertreffen, um in Zukunft an vorderster Front weiterhin das Kirchenvolk davon überzeugen zu können, wie wichtig „Verstand, Urtheilskraft, Scharfsinn und tiefes Nachdenken“⁴¹ auch für die in der Landwirtschaft tätigen Menschen seien.

Das in vieler Hinsicht zentrale Moment der Ausbildung innerhalb der Spätaufklärung war jedoch das Erreichen der „gehörigen Kenntniss“ innerhalb eines studierten Faches. So schreibt Colloredo in Bezug auf die Ausbildung von Seelsorgern:

Um aber zur allgemeinen Aufklärung von seiner Seite redlich mitwirken zu können, muß bey dem Seelsorger selbst ein guter Grund von Geistescultur gelegt sein. Es wäre sehr zu wünschen, ja fast nothwendig, daß er, nebst den für seinen Stand insbesondere gehörigen Kenntnissen, in Psychologie, im Naturrechte und in der philosophischen Sittenlehre, in der Geschichte und den schönen Wissenschaften, in der Landwirthschaft, in der Gesundheitslehre und besonders in der Diätetik,

Salzburgs 1803. Voraussetzungen – Ereignisse – Folgen. Protokoll der Salzburger Tagung vom 19.–21. Juni 2003, hg. v. Gerhard Ammerer und Alfred Stefan Weiß, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2005 (*Wissenschaft und Religion* 11), S. 37–55.

39 Vgl. Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 54f.; Hammermayer, *Das Erzstift Salzburg* (wie Anm. 33), S. 346–368.

40 *Hirtenbrief* (wie Anm. 37), S. 67.

41 Ebenda, S. 68.

*in den Landesgesetzen und Gebräuchen, in der Naturlehre, und fördersamst in einem Lande, das an den herrlichen noch allzuwenig gekannten und benutzten Naturprodukten so reich ist, – in der Naturgeschichte ec. nicht gemeine Einsichten besäße.*⁴²

Die Forderung nach der „gehörigen Kenntnis“ und dem „gute[n] Grund von Geistescultur“ war eine zutiefst aufgeklärte und wurde beinahe zu einer feststehenden Wendung der Zeit. Es ist kein Zufall, dass auch Diabelli während seines gesamten Lebens und in Ausübung seiner verschiedenen Professionen konsequent die „gründliche musikalische Kenntnis“⁴³ attestiert wurde. Dass das neue Bildungssystem Colloredos bei jungen Menschen wie Diabelli tatsächlich gegriffen hat, zeigt allein die Tatsache, dass der Sohn eines Stiftsmusikers und Mesners nicht nur zur Ausbildung zum Kapellmeister nach Salzburg geschickt wurde, sondern dass er auch eine Lateinschule in München besuchen konnte, um „die theoretisch-practischen Musikstudien“⁴⁴ fortzusetzen. Den damit offensichtlich angestrebten sozialen Aufstieg in den Klerikerstand erreichte er jedoch nie. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass trotz aller erworbenen Fundamente die intellektuellen Fähigkeiten für einen gebildeten Kleriker dennoch nicht ausreichten, wie aus einem Zeugnis seiner Münchner Studienzeit gefolgert werden kann.⁴⁵ Gleichzeitig bescheinigt dasselbe Zeugnis jedoch, wie viel Fleiß und Zeit Diabelli in die Musik investierte, um ebendort „gründliche Kenntnisse“ zu erwerben. Die Idee vom aufgeklärten, gebildeten Menschen war bei Diabelli auf die Musikausbildung übergegangen und verfestigte sich dort im Bild des Tonsetzers, der mit hoher Kompetenz für den zweckmäßigen Bedarf komponierte und durch die Musik das Volk zur Erkenntnis führen sollte.

Mit Ende seiner Studienzeit stilisierte sich Diabelli schließlich selbst nicht als intellektuellen Kleriker, sondern vielmehr als fertig ausgebildeten Komponisten, der alle Regeln des Tonsatzes beherrschte und durch diese Fähigkeit alle noch kommenden Anforderungen seines Berufslebens bewältigen können würde. Dies bewies er in seinem musikalischen Gesellenstück, den *VI Missae breves*, welche er vom Kloster Raitenhaslach aus als sein Opus 1 bei Lotter in Augsburg in Druck gab. Im Vorwort des Druckes schrieb er:

42 Ebenda, S. 79.

43 Nachruf Diabelli in *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (wie Anm. 17), S. 119.

44 Art. *Diabelli, Anton*, in: *Encyclopädie* (wie Anm. 18), S. 404.

45 Vgl. Kantner, *Zum hundertsten Todestag* (wie Anm. 1), S. 58.

Theuerste Musikfreunde!

Da immer kleine und leichte Messen mit wenigen Singstimmen abgängig sind, so ließ ich mich überreden, einen kleinen Versuch zu machen. Hat es mir nun gelungen, ein Werkchen zu verfertigen, das weder für den Sänger zu hoch noch für den Violinspieler zu schwer und überhaupt leicht und kurz ist (denn jetzt hält man sehr vieles auf die Kürze). So ist meine Absicht damit ganz und gar erreicht. [...] – Der Verfasser⁴⁶

Der Topos der Bescheidenheit konterkariert hier nur das durchaus selbstbewusste Auftreten mit immerhin sechs vollständigen Messen, mit denen er sich als vollwertiger Komponist vorstellt. Gleichzeitig spiegelt die hier dargestellte Charakteristik der vorgelegten Musik Diabelli gleichsam als ‚Produkt‘ der Bildungsreformen Colloredos, welche sich in seinem Denken und seinen Kompositionen gleichsam manifestiert haben: Die Musik sollte nach allen Regeln der Kunst gesetzt, für Musiker vom Land spielbar, leicht und angemessen kurz sein. Auch wenn diese Charakteristiken kein Alleinstellungsmerkmal für Colloredos Regierungszeit waren, sondern – besonders auch das viel diskutierte Merkmal der Kürze von Messen⁴⁷ – bereits vor 1772 in Gebrauch waren, spiegelt dieses Vorwort die bekannten Forderungen Colloredos an aufgeklärte Kirchenmusik⁴⁸, welche durch einen offensichtlich stilisierten Katalog von Missständen die Figuralmusik nur in Stifts- und Klosterkirchen, welche über einen „ordentlichen Chor“⁴⁹ verfügt, zuließ und in allen anderen Fällen die veröffentlichte Sammlung von Kirchenliedern, welche 1776 durch ein Konsistorium begutachtet worden war⁵⁰, jedoch erst 1781 veröffentlicht wurde⁵¹, verordnete:⁵²

Wenn nun eine ordentliche wohlbesetzte, nach allen Regeln der Kunst ausgeführte Kirchenmusik von den aufgeklärten Eiferern für die Erbaulichkeit der öffentlichen Andachten so vielen gerechten Tadel verdient, was würden sie erst zu der

46 Vorwort in *IV Missae breves, cum totidem Offertoriis stylo elegantiori ad modernum genium elaboratae. 4 Vocum cum Organum et Instrumentis. Opus 1*, Augsburg: Lotter 1799.

47 Vgl. Thomas Hochradner, *Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, 3 Teile, Diss. Universität Salzburg 1991.

48 Vgl. Martin Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: Musikwissenschaft 151).

49 *Hirtenbrief* (wie Anm. 37), S. 59.

50 Vgl. ebenda, S. 58.

51 Vgl. *Der Heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, Salzburg 1781.

52 *Hirtenbrief* (wie Anm. 37), S. 59–61.

*Musik in unseren gemeinsamen Stadt- und Landkirchen sagen, wo so oft durch die elendeste Geigeley dem gemeinem Volke jeder gute Gedanke aus dem Herzen hinausgejagt, und durch ganz gräuliches Geplerre nur dumme Sinn- und Gedankenlosigkeit unterhalten wird.*⁵³

Mit der engagierten Umsetzung der Aufklärung hatte sich im Fürsterzbistum Salzburg auch ein umfassendes Verständnis von Musik durchgesetzt, welches auf fundamentalen Kenntnissen des Tonsatzes sowie regelkonformen Ordnungssystemen beruhte und damit das Ideal eines Komponisten als dem ‚Kenner‘ unmittelbar mit den Ideen eines aufgeklärten Reformkatholizismus und seinen Forderungen nach der sittlichen Erziehung des Volkes verschränkte.

Dieses Musikverständnis entspricht durchaus dem damaligen Ideal eines ‚Künstlers‘ als dem ‚Kenner‘, also dem kenntnisreich Ausgebildeten im Gegensatz zum ‚Dilettanten‘. Diese trennende Beurteilung war gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein bekanntes Motiv: Schon Gotthold Ephraim Lessing hatte in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* mit dem Satz „Nicht jeder Liebhaber ist Kenner“⁵⁴ diese Trennung getroffen und Johann Wolfgang von Goethe hatte unter anderem 1799 in seiner gemeinsam mit Friedrich Schiller verfassten Schrift *Über den Dilettantismus* diese Unterscheidung der Kunstausübenden nochmals erneuert.⁵⁵ Darin forderten sie, dass Künstler ihre Kunst nach den Maßstäben der Wissenschaft ausüben sollten, um damit festen disziplinären Grundsätzen folgen zu können. Es wird sogar beklagt, dass es in Deutschland keine Institution gäbe, welche Schriftsteller in ihrem Fache ordentlich bilden würde. In dieser Hinsicht stellen das Schul- und Universitätssystem im aufgeklärten Salzburg, das mit dem Kapellhaus auch die Musikausbildung explizit miteinschloss, ein erstaunlich fortschrittliches und umfassendes Bildungsprogramm dar, das zumindest einen Teil der schönen Künste aktiv in die Ausbildung miteinbezog.

53 Ebenda, S. 65.

54 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1, in: *Lessings Werke*, Bd. 2: *Schriften I: Schriften zur Poetik, Dramaturgie, Literaturkritik*, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1967, S. 122.

55 Johann Wolfgang von Goethe / Friedrich Schiller, *Über den Dilettantismus*, in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke*, Abteilungs 1, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 739–786. Bezeichnend für den hintergründigen Diskurs der Aufklärung ist hierin die Definition des Dilettanten: „Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, überspringt die Entfernung notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen.“ (S. 746).

Vor dem Hintergrund dieser Ausbildungssituation wird verständlich, dass Diabelli Zeit seines Lebens zu den ‚musikalischen Kennern‘ zählte. Schließlich war es auch diese aufgeklärte, bildungsorientierte und damit sehr weite Auffassung von Musik, welche es ihm ermöglichte, als Tonsetzer ein Unternehmen zu gründen, soziale Werte und bürgerliche Leitbilder⁵⁶ des Wiener Biedermeiers zu pflegen und dafür auch Anerkennung einzufordern: Neben seiner kompositorischen Tätigkeit beschäftigte er nach eigenen Angaben in seinen wirtschaftlich erfolgreichsten Zeiten dreißig Angestellte in seinem Verlag, stellte Notenausgaben bei Konzerten für wohltätige Zwecke zur Verfügung und unterstützte die Studierenden am Konservatorium mit Geldspenden. Zudem wurde er für seine Verdienste an der Kirchenmusik geehrt und als bekannter Tonsetzer in zahlreichen Musikvereinen als Ehrenmitglied aufgenommen.⁵⁷

Verkörperte Diabelli damit sowohl in seinen Kompositionen wie mit seinem Gewerbe die Ideen der Aufklärung, so wurde er genau darin auch zur Negativfolie für den „neuen kritischen Stil“⁵⁸ Zellners, welcher den alten rational begründeten Kunstbegriff zugunsten eines emphatischen Musikbegriffs zu überwinden suchte. Die Abgrenzung erfolgt dabei über den Begriff des ‚Epigonen‘, welcher insbesondere zur Zeit des Deutschen Realismus zum „zentralen Träger des Dilettantismus“⁵⁹ geworden war. Damit verbunden war die negative Deutung von Handwerk, Zweck, Funktion beziehungsweise generell die Abwertung all jener Künstler, die unmittelbar als Nachkommenschaft der ‚großen Genies der Klassik‘ identifiziert werden konnten. Nicht zufällig wird in den *Blättern für Musik, Theater und Kunst* die Figur Michael Haydns, welcher in Schillings *Encyclopädie* noch als „väterlicher Freund“⁶⁰ für die gute Kompositionsausbildung garantierte, zur Vaterfigur, welche Diabelli im negativen Sinne als Sohn dieser Generation demaskiert und damit wiederum zum einfallslosen Nachahmer stilisiert. In dieser diskursorientierten, jedoch faktisch unbegründeten Umdeutung Diabellis vom ‚Kenner‘ zum ‚Epigonen‘ wird dieser jedoch nicht nur als Komponist abgewertet, sondern gleichzeitig in seiner Funktion als Verleger hervorgehoben. Da er aus Sicht eines neuen Genie-Begriffs kein Künstler sein konnte, wurde letztlich sein handwerkli-

56 Vgl. „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit.“ *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, hg. v. Hannes Stekl u.a., Wien: Böhlau 1992.

57 Brief an das Obersthofmeisteramt vom 9. Januar 1852 (wie Anm. 8).

58 Zellner, *Zum Beginne* (wie Anm. 27).

59 Kerscher, *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik* (wie Anm. 16), S. 58.

60 Art. *Diabelli, Anton*, in: *Encyclopädie* (wie Anm. 18), S. 404.

ches Talent, das ihm auf der Grundlage des in seiner Biographie bereits gefestigten, aufgeklärten Diskurses nicht abzusprechen war, in Richtung des Verlegers gelenkt. Obwohl die Meinung der *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 1858 noch nicht als repräsentativ für die gesamte Wiener Musikkultur gesehen werden kann, blitzt mit dem Nachruf auf Diabelli exemplarisch eine aktive, wenngleich schlecht argumentierte Abgrenzung autonomieästhetischer Konzepte der Moderne von einem traditionellen Kunstbegriff der Vormoderne auf und zeigt sich dabei in seiner schlichten Orientierung an leeren Worthülsen, wie schwierig es war, ein vorwiegend werturteilsorientiertes Verständnis von Kunst vor den rationalen Argumenten der Aufklärung zu rechtfertigen. So ist der Nachruf ein historisch zentrales Dokument, das beweist, dass es offenbar 1858 noch nicht möglich war, Diabelli als Ganzes zu verurteilen. Gleichsam als ‚Produkt‘ der aufgeklärten Bildungsidee verleiht Diabelli in personam dem rational-aufgeklärten Kunstbegriff eine zähe Widerständigkeit gegen die neu aufkommende Autonomieästhetik, die sich tatsächlich bis heute in Form von zwei unterschiedlichen Narrativen innerhalb seiner Biographie erhalten hat. Als ‚Sohn‘ der Salzburger Spätaufklärung war Diabelli gleichermaßen Komponist und Musikalienhändler; als ‚Sohn‘ einer übermächtig gewordenen Generation der Klassik wurde er jedoch im Moment seines Todes zum Verleger.

Extravagant auf Empfehlung. Auf Reise mit Sigismund Neukomm

„Ich bin kein Wunderkind wie der unsterbliche Mozart“¹ – solcherart verknüpft finden sich an vielerlei Stellen die Anfangszeilen der Autobiographie des Salzburger Komponisten Sigismund Neukomm, und sind somit ähnlich verfremdet wie der gesunde Geist im gesunden Körper. Orandum est ut sit, zu wünschen sei dies vielmehr. Der Unterschied liegt, wie uns die Werbung lehrt, im Detail, bei Juvenal wie bei Neukomm, und lässt letzteren sogleich in etwas anderem Licht erscheinen. „Sans être un prodige, comme l’immortel Mozart, qui, comme moi, était né à Salzbourg, et dans une maison vis-à-vis de la nôtre, mes dispositions étaient précoces“.²

Sigismund Neukomm, geboren am 10. Juli 1778 in Salzburg, war der Erstgeborene in der Familie des Schulmeisters David und der Schullehrerin Cordula Neukomm. Die Taufmatrikel bestätigt die Geburt im Seilerwirthshaus in der Getreidegasse 10, Ecke Hagenauerplatz 1 – dem damaligen Sitz der Trivialschule – um vier Uhr nachmittags sowie die Taufe keine vier Stunden später als Sigismundus Joannes Gualbertus Franziscus Xaverius fil. leg.

Als Taufpate fungierte kein Geringerer als Sigmund Haffner der Jüngere, Edler und Ritter von Innbachhausen. Die Familie Haffner hatte darin durchaus Erfahrung, war ihr doch seit 22 Jahren das wohl berühmteste Patenkind der Stadt anvertraut: Wolfgang Amadé Mozart.

Neukomm wurde folglich ein Sigmund, widmete diesem jedoch weder Sinfonie noch Serenade; aber es war der Name Mozart, den er als ersten in seinen Aufzeichnungen nannte, und es waren die Werke Mozarts, derer er sich neben denen der Brüder Haydn zeit seines Lebens in besonderem Maße annehmen würde. Als frühreif bezeichnete er sich, und führte dazu aus, „geläufig le-

1 Gisela Pellegrini-Brandacher, *Ritter Sigismund von Neukomm und seine Oratorien. Ein Beitrag zur salzburgischen Musikgeschichte*, Diss. Universität München 1936, Anhang S. 1.

2 „Obgleich kein Wunderkind wie der unsterbliche Mozart [...] waren meine Anlagen frühreif.“ Vgl. ebenda.

sen mit vier, eine leserliche Schulhand schreiben mit fünf, Orgel spielen mit sechs“.³ Praktisches lernte er bei Franz Xaver Weissauer, Theoretisches bei Johann Michael Haydn, Erfahrung schaffte er sich an den Orgeln der Universitäts- und der Domkirche, wissenschaftlich bildete er sich am Gymnasium, weitere Einblicke ermöglichte ihm für kurze Zeit eine Korrepetitionsstelle am Salzburger Hoftheater.

Als es ihm nach 19 Jahren in Salzburg zu eng wurde, machte er sich Ende März 1797 auf den Weg nach Wien, wo es nach Cherubini, Cimarosa und Paisiello, Gluck, Salieri und Mozart klang. Das Ziel ist klar definiert: In den ästhetischen Teil der Musik will er eintauchen, dies in der Unteren Steingasse 71 im Wiener Vorort Gumpendorf. Seit geraumer Zeit wohnt hier der Größte, der Meister, Joseph Haydn. Ausgerüstet mit einem Empfehlungsschreiben Michael Haydns und eigenen Kompositionsbeispielen war er sich der Aufnahme dort gewiss.

Über die erste, jedoch unerwartet schwierige Begegnung der beiden, berichtet der Schriftsteller und Komponist Friedrich Rochlitz:

Mit tiefer schüchternen Verehrung trat er bei diesem ein. Er hatte eine unglückliche Stunde getroffen. Der Meister saß eben und arbeitete an seiner Schöpfung. Wie da nicht zu verwundern, empfing er ihn kalt, kaum freundlich, eben zu sehr beschäftigt, sich mit Schülern zu befassen. Als aber Haydn die Bestürzung und die Verzweiflung des Jünglings beobachtete, besah er die mitgebrachten Arbeiten Neukomms und nahm ihn in seiner bekannten Milde und Güte als Schüler auf.⁴

Sieben Jahre sollte der Aufenthalt in Wien dauern, das Verhältnis der beiden zueinander entwickelte sich von einer Lehrer-Schüler-Beziehung zu einer zwischen Vater und Sohn, „Theuerster Papa“ und „Liebster Zögling“ geben davon schriftlich Zeugnis.⁵ Neukomm wurde zunehmend zum musikalisch und kompositorisch Vertrauten Haydns, seine Arbeiten reichten vom Erstellen von Klavierauszügen hin zu intensiver Einbindung wie beim Oratorium *Il Ritorno di Tobia*. Er nützt die Zeit,

denn mein Vater hatte mich gewöhnt, niemals eine Minute Zeit zu verlieren, ich fand dadurch Zeit für andere Studien, welche mir in der Folge sehr nützlich wurden und ohne welche der Musiker niemals den Gipfel seiner Kunst erreicht. Ich

3 Ebenda.

4 Pellegrini-Brandacher, *Ritter Sigismund von Neukomm* (wie Anm. 1), S. 37f.

5 Ebenda, S. 56.

*fügte zu diesen Studien, zu meinem Vergnügen, aber mit meiner ganzen Energie jene der Naturgeschichte und der Medizin, ohne meine Hauptstudien in irgendetwas zu vernachlässigen.*⁶

Zudem gab Neukomm Unterricht in Klavier und Gesang, zum Beispiel für Anna Milder-Hauptmann. Der Haydn-Freund und -Biograph Georg August Griesinger schrieb: „Ihre Stimme tönt, was selten der Fall ist, wie das reinste Metall und sie gibt, da ihr Lehrer Neukomm aus der Haydn-Schule ist, lange kräftige Noten ohne Schnörkel und überladene Verzierungen“.⁷ Im Übrigen begann Neukomm bereits 1804 in Wien damit, seine eigene kompositorische Tätigkeit in Form eines chronologischen Werkverzeichnisses festzuhalten, auf Rat Joseph Haydns mit fortlaufender Nummer, Ort, Jahreszahl bei der Fertigstellung und Anfangstakten.

Am 5. Mai 1804 wird ein weiteres Mal das Reisegepäck verladen, nach St. Petersburg soll es gehen. Die Abreise aus Wien beruhte, wie es scheint, nicht nur auf freier Entscheidung, es waren vielmehr „besondere Verhältnisse, die näher zu bestimmen wir erst die Erlaubnis haben müssten“⁸, wie es die *Allgemeine musikalische Zeitung* kryptisch formuliert. Welcher Art ‚besonders‘, darüber kann man spekulieren.

Wie auch immer, Neukomm trat die Reise an, mit wenig Geld, aber viel Enthusiasmus.

Nach Michael Haydns trug das Empfehlungsschreiben diesmal den Namen des Bruders, Joseph Haydn, gerichtet an die russische Großfürstin und Gemahlin des russischen Kaisers Paul I., Maria Feodrowna, jene kunstsinnige Gönnerin, die vormals Unterricht bei Joseph Haydn genossen hatte. Sie schreibt ihrem einzigen Lehrer sodann:

*Der Brief und die Komposition, die ihr Schüler Neukomm Mir von Ihnen überbracht hat, haben Mir viel Freude gemacht und Ich habe mich mit Vergnügen dabey erinnert, Sie in Wien persönlich gekannt zu haben. Dieses sowohl als das Lob, welches Sie dem Überbringer ertheilten, bewogen mich, ihn sogleich vor Mir spielen zu lassen und ich habe seinen Lehrer in ihm nicht verkennen können.*⁹

6 Pellegrini-Brandacher, *Ritter Sigismund von Neukomm* (wie Anm. 1), Anhang S. 2.

7 Pellegrini-Brandacher, *Ritter Sigismund von Neukomm* (wie Anm. 1), S. 39.

8 Ebenda, S. 43.

9 Zit. nach ebenda, S. 45.

Der Großfürstin Empfehlung für eine Anstellung am kaiserlichen Hof wusste Neukomm zwar nicht für sich zu nützen, wohl aber entsann er sich einer ehemaligen Bekanntschaft mit dem Impressario des deutschen, neben dem russischen, italienischen und französischen vierten Theaters der Stadt. Eingeladen, einer Probe beizuwohnen, wurde er gebeten, das offensichtliche orchestrale Durcheinander zu ordnen, mit der Konsequenz des einzigen länger währenden Arbeitsverhältnisses seines Lebens, bei dem einem geregelten Verdienst eine fest vereinbarte Leistung gegenüberstand.

Sigismund Neukomm blieb Kapellmeister für die Dauer eines Jahres. Das russische Publikum galt als besonders streng und war gewohnt, „zu belohnen, was Belohnung verdient, und zu verachten, was der Verachtung werth ist. Ohne ausgezeichnetes Talent und einen schon begründeten Ruf hält es schwer, Eingang zu finden.“¹⁰

Eine weitere Warnung vor „Halbvirtuosentum“¹¹ entstammt wiederum der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Zu berichten hatte sie jedoch auch über größte Erfolge Neukomm: seine Kompositionen – genannt seien die Oper *Alexander am Indus*, die Kantate *Circe* oder die neuen und Aufsehen erregenden *Phantasien für das große Orchester* – und seine Aufführungen von Werken Mozarts und beider Haydns.

Der russische Schriftsteller und leidenschaftliche Theaterliebhaber Stepan Petrovitsch Zhikharev fügt in den *Aufzeichnungen eines Zeitgenossen* hinzu, „derlei Ehrenbezeugungen wie sie diesem jungen Mann und Freund Haydns allseits zuteil werden, habe ich, ehrlich gesagt, nicht erwartet: gerade, dass man ihn nicht auf den Armen trägt“.¹² Ein andermal heißt es: „Es wurde Don Giovanni gegeben. Ich finde gar keine Worte um auszudrücken, was ich während dieser Opernaufführung empfunden habe. Was für eine reizende Musik! Neukomm hat mit seinen riesigen Ohrgehängen das Orchester dirigiert. Das Theater war voll [...]“.¹³ Sein Äußeres rief Verwunderung hervor:

Ich hätte Neukomm mit seinem enormen Jabot kaum wiedererkannt, das seinen Bart fast vollständig bedeckte. Ich weiß nicht, wie er damit das Essen bewältigte.

10 Pellegrini-Brandacher, *Ritter Sigismund von Neukomm* (wie Anm. 1), S. 43.

11 Ebenda.

12 Stepan Petrovitsch Zhikharev, *Aufzeichnungen eines Zeitgenossen*, handschriftlich im Fundus des Deutschen Theaters im Russischen Staatlichen Historischen Archiv in St. Petersburg, datiert mit 20. März 1805.

13 Ebenda, datiert mit 12. Jänner 1806.

*Und die Ohrringe? Sie waren fast so groß wie die Vorderräder meiner Droschken!
Gott weiß, wer ihn gelehrt hatte, sich so zu kleiden.*¹⁴

Die hübschen Mamsellen mussten beim Anblick dieses talentierten Musikers ständig schmunzeln, die Details von Zhikharev sind delikate. Doch Krankheit und Sehnsucht nach Joseph Haydn ließen im Juni 1808 Neukomms vierjährigen Aufenthalt in Russland zu Ende gehen. Hochdekoriert als Mitglied der Königlichen Akademie zu Stockholm und der Philharmonischen Gesellschaft zu St. Petersburg führte ihn die Reise über Berlin und Salzburg zurück nach Wien, der diesmal kurzen Zwischenstation.

Doch scheint es, wer das Neu-Ankommen im Namen trägt, verweilt nirgends lange: bereits 1809 lockte Paris als neues Ziel. Das Prozedere seines Entrées ist bekannt. Diesmal war es die Fürstin Lothringen-Vaudement, die sich für ihn einsetzte und dafür sorgte, dass er sich sogleich gewohntermaßen zentral und standesgemäß einfand. Neukomm wurde schließlich dem französischen Staatsmann Charles Maurice de Talleyrand-Perigord anempfohlen, dem als „wendebereit“ oder zumindest „flexibel“ bezeichneten Außenminister vor, unter und nach Napoleon. 1812 starb dessen Hauspianist Ladislaus Dussek – unschönerweise an Fettsucht –, wodurch dessen Stelle an Sigismund Neukomm übergehen konnte.

Kost und Logis, und anders als in St. Petersburg keine präzisierten Aufgaben, eine innige Freundschaft mit dem Gastgeber, dazu involviert in die wichtigsten Gesellschaften, so gestaltet sich nun Neukomms Alltag. Bald gingen mit Kaiser Franz I., Zar Alexander und König Friedrich Wilhelm die gekrönten Häupter Europas im Hôtel de Talleyrand an der Place de la Concorde ein und aus – es galt den Wiener Kongress vorzubereiten. Talleyrand leitete dort die französische Delegation. 1814 geht es für den ‚Hauspianisten‘ Neukomm somit ein weiteres Mal nach Wien, jedoch verabsäumte es die französische Delegation, ihn offiziell anzumelden, was Metternichs Geheimpolizei auf den Plan rief. Ein Spitzel sei er, Spion in den Diensten Frankreichs, verdächtig sein Klavierspiel in den Räumen Talleyrands im Palais Questenberg-Kaunitz zu mitternächtlicher Stunde. Verpassten Metternichs Lauscher vor der Tür geheime Absprachen, gar ein Komplott?

Neukomm krönt seinen Aufenthalt beim Wiener Kongress mit der Aufführung eines neu komponierten Requiems. Talleyrand lud dazu den gesamten Wiener Kongress in den Stephansdom, um des Todestags von Ludwig XVI.

¹⁴ Ebenda, datiert mit 13. März 1805.

zu gedenken, man schrieb den 21. Jänner 1815. Das doppelchörige Werk dirigierte Neukomm im Verbund mit Antonio Salieri. Neukomms Schwester Elisabeth übernahm das Sopransolo, sichtbarer Erfolg war seine Erhebung in den Adels- und den Ritterstand. Mit dem *Te Deum*, welches anlässlich der Rückkehr Ludwigs, diesmal des XVIII., nach Paris in Notre Dame uraufgeführt werden sollte, entstammte sodann noch ein zweites mächtiges Werk unter den offiziellen Staatsmusiken für Frankreich der Feder des Salzburger Komponisten.

Kaum zurück in Paris ereilte Neukomm eine Einladung des Herzogs von Luxemburg, er möge ihn doch nach Brasilien begleiten – nach Rio de Janeiro, dorthin, wo das portugiesische Königshaus – mit englischer Hilfe vor Napoleon geflüchtet – seit 1808 regierte. Es galt, diplomatische Beziehungen aufzubauen, zu vertiefen, zu pflegen.

Warum Neukomm dieses Abenteuer im April 1816 nicht als Teil der ebenfalls dorthin reisenden französischen Künstlermission in Angriff nahm, bleibt rätselhaft. Vielleicht verließ er sich einfach lieber auf gewohnte Bahnen. Ein Empfehlungsschreiben Talleyrands, diesmal an António de Araújo e Azevedo in Rio de Janeiro, führte zum gewohnten Erfolg. Der zum Grafen von Barca geadelte Minister bot ihm, auch als sich der luxemburgische Gesandte lange schon wieder zurück in Europa befand, ‚Tisch und Wohnung‘, führte ihn am Hof ein und bewirkte ein Gehalt des Königs – die Gegenleistungen sind gewohntermaßen ‚schwammig‘. Sie umfassen Kompositionsunterricht für den Kronprinzen Pedro de Bragança; gemeinsam entsteht manche Hymne, eine auf die Verfassung, eine auf die Unabhängigkeit, eine auf die brasilianische Nation, also diesmal Staatsmusik für Brasilien. In das Musikleben des Landes bringt er viel Europäisches ein, in eigene Werke nun auch Brasilianisches.

Michael und Joseph Haydn macht er dort bekannt, das Requiem von Mozart wird aufgeführt. Neukomm vervollständigt es noch in Brasilien, nicht im Sinne eines Eybler oder Süßmayr, vielmehr erweitert er es mit einem „Libera me, Domine“ zur liturgisch vollständigen Form. Dass er mit Joseph Eybler auch von Brasilien aus brieflich verkehrt, liefert so manchen Hinweis auf sein doch ausgeprägtes Standesbewusstsein.

Als Anfang November 1817 die in das Königshaus Bragança verheiratete Habsburgerin Leopoldine von Österreich von der Guanabara-Bucht kommend mit ihrem Gemahl Kronprinz Pedro und dessen gesamter Familie in den Stadtpalast von Rio de Janeiro einzog, verfolgte Neukomm diesen Konvoi durchaus individuell:



Abb. 1: Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858), Lithographie von Ary Scheffer nach Zeichnung von Louis Eugène Coedès, gedruckt bei Lemercier, Paris um 1850; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

Durch einen für mich günstigen Zufall hielt der Wag[en] des Königs unter dem Fenster still von welchem aus ich den Zug mit ansah. Der König, der mich erblickte, hatte die Gnade mich mit der ihm eigenen Freundlichkeit zu grüßen; er zeigte seinem Sohn und dessen erlauchte Gemahlin nach mir herauf, die mir auch die Ehre erzeigten mich eines gnädigen Blickes zu würdigen. Da ich es sorgfältig vermeide bey der gewöhnlichen grossen Gala-Präsentation bey Hofe zu erscheinen, so habe ich unserer verehrten Prinzeß[in] erst gestern meine Ehrfucht bezeigen können [...] Ihre k. Hoheit hat mir die Ehre gezeigt mir eine Mozartsche Sonate vorzuspielen, dann mußte ich phantasirn, später spielte sie mit mir zusammen eine Sonate für vier Hände ebenfalls v[on] Mozart [...].¹⁵

Um fünfzig Kompositionen reicher, aber krank und aus Angst vor einem drohenden Bürgerkrieg entschloss sich Neukomm am 15. April 1821 zur Rückreise nach Paris.

Die Reisen der folgenden fast vierzig Jahre führten ihn nach England, Irland, Schottland und Italien, dazwischen lag ein kurzfristiger Aufenthalt in seiner Heimatstadt Salzburg, der im September 1842 immerhin zur musikalischen Leitung von Mozarts „Kronungsmesse“ beim Hochamt im Salzburger Dom anlässlich der Einweihung des Mozart-Denkmalts diente.¹⁶

Wohl aufgrund seiner für Paris und Frankreich erbrachten Leistungen und eines unbestritten sehr engen Verhältnisses zu Charles Talleyrand stiftete dieser Sigismund Neukomm bereits zu Lebzeiten ein sogenanntes ‚Grab auf ewig‘ am Pariser Friedhof Montmartre. Letzteres wurde zur Ruhestätte für den am Gründonnerstag des Jahres 1858 in Paris verstorbenen Komponisten. Immerhin enden dieserart alle gängigen Biographien über ihn. Doch musste sein Grab in den 1980er-Jahren einem Brückenbau weichen. Verwandte konnten nicht kontaktiert werden, das Grab wurde gehoben, die Gebeine entnommen, das Verbrennen war, Talleyrand sei Dank, nicht erlaubt. So entschied man, die Gebeine in eine Schachtel zu verbringen; darin ging die Reise nach Père Lachaise, dem anderen Stadtfriedhof. Dort ruht er nun, wenig würdig, mit hunderttausenden Anderen im unterirdischen Gebeinehaus, seine Box trägt die Nummer 4526.

15 Sigismund Neukomm an Joseph Eybler, Rio de Janeiro, 11. November 1817; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

16 Eigens für die Feierlichkeiten komponierte Neukomm die Hymne *Oestreich!* auf einen Text von Johann Ladislaus Pyrker. Vgl. Dominik Šedivý, *Sigismund von Neukomms Hymne Oestreich!* (NV 758), in: *Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute*, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Wien: LIT Verlag 2017, S. 73–82.

Als Auftrag sehe ich es, dass dieser Reise eine allerletzte folgen kann, eine in ein Ehrengrab, das ihm gebühren würde. Die Verantwortlichen des Salzburger Friedhofs zu St. Peter haben dafür Bereitschaft bekundet, jene des Landes Salzburg ebenso, dagegen spricht, trotz intensiver diplomatischer Bemühungen, das französische Recht. Noch!

Franz Xaver Wolfgang Mozart alias „W. A. Mozart Sohn“ – der steinige Weg des jüngeren Mozart-Sohns und seine Beziehungen nach Salzburg

Die Söhne berühmter Männer, besonders wenn sie die Bahn ihres Vaters betreten, haben immer einen harten Stand, weil nur zu oft ganz unpassende Vergleiche angestellt werden; und um den Ansprüchen zu genügen, welche die Welt an sie macht, müßten solche Söhne die Kunstleistungen ihrer Väter noch überbieten.¹

Bereits wenige Wochen nach dem Tod Franz Xaver Wolfgang Mozarts (1791–1844) benannte der Wiener Sammler und Mozart-Enthusiast Aloys Fuchs (1799–1853) mit dieser Einschätzung in der *Biographischen Skizze von Wolfgang Amadeus Mozart, (dem Sohne)* eine grundlegende Problematik im Leben, vor allem aber im künstlerischen Schaffen des jüngsten Sohns von Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791): die Schwierigkeit von Söhnen berühmter Väter, neben diesen in der Außenwahrnehmung zu bestehen, zumal wenn es ihnen nicht gelingt, in ihrer eigenen Lebensgestaltung eine gebührende Distanz zum Wirken und zum Vermächtnis des Vaters aufzubauen. Im Fall von Franz Xaver Wolfgang Mozart gilt dies insofern in besonderer Weise, als ihm zeitlebens die Rolle des Nachfolgers seines zunehmend zum Genie verklärten Vaters immer wieder geradezu aufgedrängt wurde.

Franz Xaver Wolfgang Mozart wurde am 26. Juli 1791 geboren.² Vier Monate nach seiner Geburt starb sein Vater Wolfgang Amadé Mozart. Anders als sein sieben Jahre älterer Bruder Carl Thomas Mozart (1784–1858) verfügte er somit über keine aktive Erinnerung an seinen Vater, sondern entwickelte sein Vaterbild aufgrund von Berichten Dritter vor allem aus dem Familienkreis, aber auch durch Erzählungen von Freunden und Bekannten seiner

1 Aloys Fuchs, *Biographische Skizze von Wolfgang Amadeus Mozart, (dem Sohne)*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 111 vom 14. September 1844, S. 441–443: 441.

2 Vgl. zur Biographie Franz Xaver Wolfgang Mozarts vor allem Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel / Basel: Bärenreiter 1956; Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 2009 (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* 14).

Eltern. Bereits im Kindesalter wurde er in die wirkungsgeschichtliche Auseinandersetzung mit Leben und Werk seines Vaters eingebunden. Dies macht schon sein Beiname „Wolfgang Amadé Mozart Sohn“ deutlich, den ihm sein späterer Stiefvater Georg Nikolaus Nissen (1761–1826) mit Zustimmung seiner Mutter Constanze Mozart (1762–1842) 1801 oder 1803 verlieh.³ Schon in jungen Jahren wurde Franz Xaver Wolfgang Mozart somit in eine die eigene Persönlichkeit negierende Sukzession zu seinem Vater gestellt; in der Folge nahm dieser für ihn gleichsam den Status eines Über-Vaters ein. Die Entfaltung einer eigenen Künstler-Persönlichkeit Franz Xaver Wolfgang Mozarts wurde vor diesem Hintergrund massiv erschwert.⁴

Über diesen direkten nominellen Bezug hinaus verfolgte Constanze Mozart im Fall ihres jüngsten Sohnes schon im Kindesalter auch auf andere Weise das Ziel, ihn gezielt zum Nachfolger seines Vaters heranzubilden. Dies zeigen unter anderem frühe Auftritte des Vier- beziehungsweise Sechsjährigen auf Initiative seiner Mutter in Prag und Wien.⁵ Des Weiteren kam während der musikalischen Ausbildung Franz Xaver Wolfgang Mozarts den Werken seines Vaters offenbar eine zentrale Stellung zu.⁶ Unterwiesen wurde der Mozart-Sohn von namhaften Lehrern Wiens: Klavierunterricht erhielt er zunächst von Johann Baptist Streicher (1796–1871), später unterrichtete ihn auch Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), der damals wohl bekannteste und erfolgreichste Schüler seines Vaters. Ebenfalls vor dem Hintergrund der Erwartung, Franz Xaver Wolfgang Mozart solle die musikalische Nachfolge des Vaters antreten, wählte Constanze Mozart renommierte Kompositionslehrer für ihren Sohn: Sigismund Neukomm (1778–1858), Abbé Georg Joseph Vogler (1749–1814), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) und Antonio Salieri (1750–1825) übernahmen die Ausbildung des jungen Mozart in diesem Bereich. Die von seiner Mutter, aber auch von seinen Lehrern in ihn gesetzten Hoffnungen konnte Franz Xaver Wolfgang Mozart trotz des ausgezeichneten Unterrichts allerdings zumeist nicht erfüllen. Welcher Druck auf dem Mozart-Sohn gelastet haben muss, unterstreicht exemplarisch der Stammbucheintrag seines Lehrers Abbé Vogler von 1805:

3 Vgl. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 61–63.

4 Vgl. unter anderem Till Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-Pflege und der Sammlung von Mozartiana*, Stuttgart 2018 (Beiträge zur Mozart-Dokumentenatation 2).

5 Vgl. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 21–27.

6 Vgl. zum Ausbildungsgang Franz Xaver Wolfgang Mozarts ebenda, S. 19–41.

*Lieber, bester Wolf! | Freue Dich nicht sowohl über den Namen | deines Vaters, hauche vielmehr deinen Werken | seinen Geist ein! | Bestätige dadurch seine | Unsterblichkeit, daß er | in Dir fortlebt!*⁷

Eine öffentliche Dimension erhielten die so auf Franz Xaver Wolfgang Mozart projizierten schwer wiegenden Erwartungen, als der Adoleszente ab 1805 in Wien, unter anderem im Salon seiner Mutter Constanze Nissen, wiederholt als Pianist auftrat und Klavierunterricht erteilte.⁸ Nun wurden seine künstlerischen Fähigkeiten auch öffentlich mit denen seines Vaters in Beziehung gesetzt und Vergleiche gezogen, bei denen der Sohn fast schon zwangsläufig unterliegen musste. So urteilte etwa Ignaz Franz von Mosel (1772–1844) 1808 in seinem Zeitschriftenbeitrag *Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien*:

*Wolfgang, der jüngste Sohn des unsterblichen Mozart, würde unstreitig für einen vortreflichen Clavierspieler gelten können, wenn man nicht durch den Nahmen, welchen er trägt, zu mehr als gewöhnlichen Forderungen berechtigt zu seyn glaubte, die er bis jetzt jedoch nicht ganz erfüllt.*⁹

Kaum verwunderlich wirkten solche Urteile auf Franz Xaver Wolfgang Mozart insbesondere auf seine Entwicklung als Künstler hemmend.

Infolge der von dem jüngeren Mozart-Sohn explizit so empfundenen schlechten Behandlung in Wien nahm er 1808 eine Stelle als Musiklehrer in Galizien an¹⁰, fern der Bedrückungen Wiens, in der Provinz, in der er dem ständigen Vergleich mit seinem Vater weitgehend entfliehen konnte. Ab 1811 lebte

7 Stammbucheintrag Abbé Georg Joseph Voglers für Franz Xaver Wolfgang Mozart, 26. Juni 1805 (A-Sm, DocVar 1 AK, S. 230); *Mozart. Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/briefe> (14. 6. 2017).

8 Vgl. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 1, insbesondere S. 24–30. Erstmals ausführlich widmet sich ebenfalls Nottelmann Constanze Nissens Salon, ebenda, S. 42–63. Vgl. dazu auch Viveca Servatius, *Constanze Mozart. En biografi*, Stockholm: Themis 2012, S. 206–210; Gesa Finke, *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2013 (*BIOGRAPHIK: Geschichte – Kritik – Praxis* 2), S. 136–149.

9 [Ignaz von Mosel,] *Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien. (Beschluß)*, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 1 (1808), Nr. 7 vom 31. Mai 1808, S. 49–54: 51; abgedruckt bei Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 30.

10 Vgl. den Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Johann Joseph Haußner vom 22. Dezember 1808; abgedruckt bei Karl Maria Pisarowitz / Walter Hummel, *Frühe Briefe des Mozart-Sohnes Wolfgang Amadeus Mozart (1791–1844)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 11 (1963), Heft 3/4, S. 21–25: 22.

Franz Xaver Wolfgang Mozart dann in Lemberg (Lwiw), wo er überwiegend als Klavierlehrer und freischaffender Künstler tätig war.¹¹ Lediglich zwischen 1818 und 1822 unternahm er längere Konzertreisen durch Russland, Polen, Dänemark, diverse deutsche Staaten, Österreich-Ungarn, Italien und die Schweiz. 1821 unterbrach er diese Reisetätigkeit zwar für einige Monate, um sich zwischenzeitlich erneut in Wien niederzulassen, kehrte er aber letztlich im Jahr darauf wieder nach Lemberg zurück, wo nicht nur seine Lebensgefährtin Josephine Baroni-Cavalcabò (1788–1860) lebte, sondern Franz Xaver Wolfgang Mozart auch fest ins Musikleben der Stadt integriert war. Hatte er andernorts oft mit Schwierigkeiten zu kämpfen, gelang es ihm dort eine eigene Künstlerpersönlichkeit vor allem als Pianist, aber auch als Dirigent, Komponist und Organisator musikalischer Veranstaltungen zu entfalten.

Obwohl Franz Xaver Wolfgang Mozart über drei Jahrzehnte Lemberg als Lebensmittelpunkt wählte, baute er – auch dank seines prominenten Namens – gleichzeitig in seiner Geburtsstadt Wien ein Netzwerk an einflussreichen Kontakten und Beziehungen auf.¹² Als er sich 1838 entschied, doch wieder in die Donaumetropole überzusiedeln, konnte er auf diese Verbindungen zurückgreifen. Außerdem scheint Franz Xaver Wolfgang Mozart nach 1838 zunehmend Wege gesucht zu haben, um Situationen zu vermeiden, die Vergleiche zwischen seinen künstlerischen Aktivitäten und denen seines Vaters provozierten. So konzentrierte er sich beispielsweise besonders auf die Unterrichtstätigkeit und reduzierte seine kompositorischen Aktivitäten deutlich.¹³ Dennoch trat er auch weiterhin als Pianist auf und kooperierte erfolgreich bei Konzerten mit namhaften Künstlern der Stadt. Allerdings trat er als Pianist überwiegend in der Rolle des Klavierbegleiters auf. Als Solist interpretierte er nun meist Werke seines Vaters, wohingegen er das zeitgenössische virtuose Klavier-Repertoire anscheinend mied. Damit avancierte er zum prominenten Repräsentanten der – freilich als nicht mehr zeitgemäß wahrgenommenen – väterlichen Klavierschule. Somit stand er erneut in direkter künstlerischer Verbindung zu seinem Vater, ein Eindruck, der auch dadurch gesteigert wurde, dass sich Franz Xaver Wolfgang Mozart vermehrt für die Pflege und Bewahrung von dessen künstlerischem Erbe einsetzte und durch dieses Engagement zumindest zum Teil die in ihn gesetzten Erwartungen als Mozart-Sohn erfüllte. Einer notwendigen Konsolidierung der eigenen künstlerischen Autonomie lief dieses Verhalten freilich zuwider – immer wieder plagten Franz Xaver Wolfgang Mozart massive Skrupel und Selbst-

11 Vgl. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), passim.

12 Ebenda, S. 311–313.

13 Ebenda, S. 314–344.



Abb. 1: Franz Xaver Wolfgang Mozart („Wolfgang Amadeus Mozart Sohn“), Lithographie von Joseph Kriehuber, gedruckt bei J. Höfelich, 1844; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Archiv

zweifel. Seine in Wien offenbar verfolgte Strategie, sich möglichst angepasst in die auf ihn projizierte Rolle des Sohns und Nachfolgers seines in der Stilisierung zum Genie übermächtig wirkenden Vaters zu fügen, kam so häufig einer Selbstverleugnung der eigenen Persönlichkeit gleich. Franz Xaver Wolfgang Mozart starb 53-jährig am 29. Juli 1844 nach längerer Krankheit während eines Kuraufenthalts in Karlsbad (Karlovy Vary). Ähnlich wie in der bereits zu Beginn zitierten *Biographischen Skizze* von Aloys Fuchs zog kurze Zeit nach dem Tod des Mozart-Sohns auch Franz Grillparzer (1791–1872) in seinem Gedicht *Am Grabe Mozart, des Sohnes* ein durchaus bitteres, pointiertes

Fazit auf das Künstlertum Franz Xaver Wolfgang Mozarts, indem er unter anderem festhielt:

*Wovon so viele einzig leben,
Was Stolz und Wahn so gerne hört,
Des Vaters Name war es eben,
Was deiner Tatkraft Keim zerstört.*¹⁴

Die vielseitigen, vor allem in Lemberg, aber auch in Wien und auf Tourneen durch Europa immer wieder erfolgreichen künstlerischen und musikpädagogischen Aktivitäten Franz Xaver Wolfgang Mozarts traten so für die Zeitgenossen schon unmittelbar nach dessen Tod in der Retrospektive in den Hintergrund und wurden vom großen Schatten des zum Genie stilisierten Über-Vaters nachdrücklich und anhaltend überlagert.

Die Ambivalenz zwischen der Hochachtung gegenüber dem Sohn Wolfgang Amadé Mozarts und der Enttäuschung darüber, dass Franz Xaver Wolfgang Mozart den in ihn gesetzten, häufig vor dem Hintergrund des Geniekults übermenschlich erscheinenden Erwartungen nicht genügte, prägte auch dessen Verhältnis zur Geburtsstadt seines Vaters, Salzburg.¹⁵ Erstmals besuchte Franz Xaver Wolfgang Mozart die Stadt 1821, den damaligen Wohnort seiner Tante Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg (1751–1829).¹⁶ Nachdem auch seine Mutter Constanze Nissen sich ab 1824 dort niedergelassen hatte, intensivierte Franz Xaver Wolfgang Mozart schon aus familiären Gründen seine Beziehungen in die Salzach-Stadt, wovon seine weiteren Besuche 1826, 1829, 1832, 1835 und – bisher unbekannt – im September 1841 zeugen.¹⁷

14 Franz Grillparzer, *Am Grabe Mozart, des Sohnes*, in: *Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd. 1, München: Hanser 21969, S. 297f.: 297.

15 Im Rahmen dieses Beitrags können nur einige ausgewählte Aspekte des Verhältnisses des Mozart-Sohns zu Salzburg ansatzweise behandelt werden. Für eine ausführliche, differenzierte Darstellung der im Folgenden behandelten Sachverhalte sei auf die Dissertation des Verfassers verwiesen: Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

16 *Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819–1821*, hg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef: Bock 1994, S. 321–328.

17 Vgl. unter anderem Hummel, *W. A. Mozarts Söhne* (wie Anm. 2), S. 142–153, 160–165, 168f. und 171–173; Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 144, 150, 277f., 281f. und 313; Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Franz Glöggel vom 16. August 1841, Abschrift von Mathias Seis als Beilage zu seinem Brief an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums vom 21. August 1841 (2. Brief) (Archiv der Erzdiözese Salzburg [AES], Dommusikverein 485), S. 1f.: „Ich komme am 30^{ten} spätestens 31^{ten} [August] nach Wien, haben Sie daher die Güte zu veranstalten, daß Herr Seis am 1^{ten}

Bereits früh war Franz Xaver Wolfgang Mozart in Salzburg auch mit Problemen und einer despektierlichen Haltung konfrontiert worden, als er bei einzelnen, zunächst offenbar wenig beachteten Auftritten als Pianist in Erscheinung trat und in der Folge ein Konnex zu seinem Vater gezogen wurde. Ebenfalls scheiterte nach Lage der Quellen in den Jahren 1835/36 sein Versuch, seine Kantate *Der erste Frühlingstag* FXWM I:4 aufführen zu lassen.¹⁸ Obwohl Franz Xaver Wolfgang Mozart der Salzburger Museums-Gesellschaft in der Hoffnung auf eine Realisierung in einem der Museums-Konzerte das heute in der *Bibliotheca Mozartiana* verwahrte Aufführungsmaterial der Kantate zukommen ließ, blieb diese Spende trotz Nachfragen des Mozart-Sohns offenbar ohne eine Reaktion.

Zu Komplikationen kam es auch im Kontext der Vorbereitungen der Feierlichkeiten zur Enthüllung des Mozart-Denkmal im September 1842. Schon 1839 beauftragte das von der Museums-Gesellschaft getragene Denkmal-Comité Franz Xaver Wolfgang Mozart mit der Komposition einer Festkantate zu diesem Anlass.¹⁹ Obwohl Constanze Nissen bereits 1837 gefordert hatte, ihrem Sohn solle ein solcher Auftrag zur Komposition erteilt werden²⁰, folgte das Denkmal-Comité diesem Ansinnen erst, nachdem der Großherzoglich Oldenburgische Hofkapellmeister August Pott (1806–1883) von der Komposition der Festmusik entbunden worden war.²¹ Franz Xaver Wolfgang Mozart war somit ohnehin die zweite Wahl bei der Vergabe des sowohl ehrenvollen als auch angesichts der öffentlichen Aufmerksamkeit anspruchsvollen Kompositionsauftrags. Nach einer längeren Bedenkzeit reagierte der Mozart-Sohn

September [...] zu mir kommt [...]. Aber gewiß am 1^{ten} Septb. den am 2^{ten} gehe ich schon nach Salzburg.“

- 18 Vgl. zu den Bemühungen Franz Xaver Wolfgang Mozarts um eine Salzburger Aufführung von *Der erste Frühlingstag* ausführlich Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).
- 19 Vgl. Hans Spatzenegger, *Neue Dokumente zur Entstehung des Mozart-Denkmal in Salzburg*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1980–83, S. 147–166: 149f.; Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).
- 20 Vgl. den Brief Constanze Nissens an Carl Anton Ziegler vom 25. August 1837 (D-B, Mus. ep. Mozart, Constanze 5); Teilabdruck mit abweichender Orthographie in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, ges. und erl. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erl. von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Bauer–Deutsch V und VI, Kassel u.a.: Bärenreiter 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Bauer–Deutsch VII, Kassel u.a.: Bärenreiter 1975), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad (VIII, Kassel u.a.: Bärenreiter 2006); Taschenbuch-Ausgabe (Bände I–VIII), Kassel u.a.: Bärenreiter / München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, Bd. 4, S. 515. Vgl. auch Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 311f.
- 21 Vgl. Spatzenegger, *Neue Dokumente zur Entstehung des Mozart-Denkmal* (wie Anm. 19), S. 149f.

brieflich auf das Angebot zunächst zurückhaltend und überaus selbstkritisch, obwohl er – auch hier ambivalent – seit Beginn des Denkmal-Projekts wie seine Mutter ebenfalls der Hoffnung Ausdruck verliehen hatte, einen solchen Auftrag zu erhalten.

Nun fühlte er sich mit Verweis auf den Erwartungsdruck der beim Festakt anwesenden Mozart-Verehrer überfordert, verwies gegenüber dem Denkmal-Comité auf seine „geringen Fähigkeiten“, seine „wenig geübten Kräfte“ und das „Gefühle der Unzulänglichkeit“.²² Folglich lehnte er die Komposition eines eigenen Werks ab und drang stattdessen auf die Aufführung eines Werks seines Vaters. Das Denkmal-Comité ging auf diesen Vorschlag insofern ein, als es den Auftrag an Franz Xaver Wolfgang Mozart zwar aufrecht erhielt, diesem aber nun ermöglichte, aus dem Offertorium de venerabili sacramento *Venite, populi* KV 260 und dem Adagio h-Moll KV 540 seines Vaters eine Festmusik zu kompilieren.²³

Allerdings erfüllte der Festchor nicht die Erwartungen des Denkmal-Comités, sodass das Gremium im Januar 1842 beschloss, Franz Xaver Wolfgang Mozart zum Rückzug der Komposition bewegen zu wollen.²⁴ Wohl im Bewusstsein eines Konflikts, der angesichts der Mitteilung dieser Zurückweisung der bereits vorliegenden Festkantate drohte, wurde der Mozart-Sohn über diesen Beschluss zunächst nicht informiert. Die Angelegenheit fand erst einen positiven Ausgang, als Sigismund Neukomm, der auf einen Text von Grillparzer eine alternative Komposition schaffen sollte, wider Erwarten doch nicht verpflichtet werden konnte. Hinzu kam der Tod Constanze Nissens im März 1842, der beim Denkmal-Comité Bedenken hervorrief, die Zurückweisung des Arrangements des Mozart-Sohns könne zu einer nachhaltigen Verstimmung mit Mitgliedern der Mozart-Familie und in der Folge zu einem Ansehensverlust führen.²⁵ Allein aus strategischen Gründen akzeptierten die Verantwortlichen somit die Aufführung von Franz Xaver Wolfgang Mozarts Festchor im Rahmen der Enthüllungsfeierlichkeiten im September 1842 letztlich doch. Die despektierliche Haltung des Denkmal-Comités ge-

22 Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an das Denkmal-Comité vom 3. September 1839 (AES, Dommusikverein Autogr. Selekt 9), S. 1f.; abgedruckt bei Spatzenegger, *Neue Dokumente zur Entstehung des Mozart-Denkmal*s (wie Anm. 19), S. 149f.; Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 312.

23 Zu den Entstehungs- und Aufführungshintergründen des Festchors vgl. unter anderem Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 311–313.

24 Vgl. Spatzenegger, *Neue Dokumente zur Entstehung des Mozart-Denkmal*s (wie Anm. 19), S. 150.

25 Ebenda.

Concert. Musicalien N^o 48.

INTERNATIONALE
STIFTUNG
MOZART SAZBORG

L. MOZART
SAZBORG

Fest Chor

zur
Enthüllung des Mozart-
Denkmal's in Salzburg

aus
Compositionen des Gefeierten
zusammengestellt instrumentirt und
mit einem passenden Texte versehen
von dessen Sohne
W. A. Mozart.

1841.

INTERNATIONALE
STIFTUNG
MOZART SAZBORG

Abb. 2: Titelblatt des von Franz Xaver Wolfgang Mozart kompilierten Fest-Chors zur Enthüllung des Mozart-Denkmal's; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana

genüber Franz Xaver Wolfgang Mozart als Künstler blieb so unausgesprochen und wich dem offiziell nach außen vertretenen Standpunkt, der dem Mozart-Sohn als Nachkomme des mit dem Denkmal Geehrten einen exklusiven Status zuwies.²⁶

Dass Franz Xaver Wolfgang Mozart selbst ernsthaft das Ziel verfolgte, in Salzburg eine Stelle Ende der 1820er-Jahre am Dom und dann 1841 im neugegründeten Dommusikverein und Mozarteum zu erhalten, sich also in Salzburg dauerhaft niederzulassen, ist wenig wahrscheinlich, auch wenn es immer wieder Hinweise darauf gibt, dass er die Hoffnung auf eine solche Beschäftigung hegte.²⁷ Vor allem scheint Constanze Nissen auf eine solche Anstellung wiederholt gedrängt zu haben, ohne dass Franz Xaver Wolfgang Mozart selbst solche Bemühungen nachdrücklich unterstützt und sich in einer für die Verantwortlichen unmissverständlich wahrnehmbaren Weise geäußert hätte. Seine nachweisbaren Ambitionen auf eine Stelle im Dommusikverein und Mozarteum erfolgten darüber hinaus erst, als Alois Taux (1817–1861) bereits die Position des Kapellmeisters und Direktors der neugegründeten Institution innehatte, die Stelle also gar nicht mehr zur Disposition stand. Erneut bescheiden und selbstkritisch verband Franz Xaver Wolfgang Mozart seine Ambitionen folglich auch mit der Prämisse, hinter Taux zurückzustehen und die Stelle nur bei einem Weggang Taux' aus Salzburg übernehmen zu wollen.

Der teilweise missbilligenden Haltung im Kontext der Denkmal-Enthüllung 1842 durch die Verantwortlichen der Museums-Gesellschaft, die oftmals mit den Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums identisch waren, stehen aber auch Begebenheiten gegenüber, die vom gegenseitigen Respekt und der Wertschätzung zwischen Franz Xaver Wolfgang Mozart und den Gremien von Salzburger Institutionen zeugen. So ist beispielsweise seine Musikalienspende für die Bibliothek des Dommusikverein und Mozarteums zu nennen, die noch vor der Aufnahme der Vereinstätigkeit erfolgte und in Zusammenhang mit der Ernennung des Mozart-Sohns zum Ehrenmitglied des

26 Vgl. zur Haltung des Vereins gegenüber Franz Xaver Wolfgang Mozart ausführlich Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

27 Vgl. Karsten Nottelmann, *Mitteilungen über ‚das von gott gesegnete Kleeblatt‘. Exegese eines bisher unbekanntes Briefs von Constanze Nissen an Carl Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 2003/04*, S. 199–225: 206–214; Anja Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg 1824–1842. Neue Aspekte zur Entstehung des Mozartkults*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“*, 23. bis 25. September 2012, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, S. 304–345: 311, 321–325; Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4), passim.

Vereins zu bringen ist.²⁸ Allerdings war die Ehrung durch den Verein nicht nur selbstlos, sondern verband sich explizit mit der Erwartung gegenüber dem Mozart-Sohn, sich für die Belange der Institution einzusetzen.

Ging diese Ehrung von der Vereinsleitung aus, wurde Franz Xaver Wolfgang Mozart im November 1842 auf seinen mehrfach geäußerten eigenen Wunsch hin zum Ehrenkapellmeister der Institution ernannt.²⁹ Von Interesse ist dieser Umstand unter anderem auch deshalb, weil der Verein mit der Verleihung des Titels auch die Intention einer stellvertretenden Auszeichnung des Mozart-Sohns für die seiner Meinung nach Wolfgang Amadé Mozart zu Lebzeiten vorenthaltene Ehrung und Hochachtung verband. So ist im *Ersten Jahresbericht* des Dommusikverein und Mozarteums von 1843 zu lesen:

*Ehrend den Vater in dem Sohne, auch in Anerkennung der gediegenen musikalischen Kenntnisse des Letzteren und seiner bewiesenen regen Theilnahme an dem Mozarteum hat der Verein den Herrn W. A. Mozart Sohn, zum ersten Ehrenkapellmeister des Mozarteums ernannt.*³⁰

Mit einer inhaltlichen Dimension, etwa einem Mitspracherecht in Vereinsangelegenheiten oder der Aussicht auf eine Anstellung im Verein, war der Titel „Ehrenkapellmeister“ nicht verbunden. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass Franz Xaver Wolfgang Mozart auf Letztere gehofft hatte, wie aus einer Bemerkung des Journalisten Ludwig Mielichhofer (1814–1892) zu schließen ist.³¹

In den Jahren zwischen der Gründung des Dommusikverein und Mozarteums 1841 und dem Tod Franz Xaver Wolfgang Mozarts im Juli 1844 engagierte sich der Mozart-Sohn immer wieder für den Verein, etwa indem er in Wien für dessen Belange warb oder Vorschläge für die Ernennung von Ehrenmitgliedern machte.³² In besonderer Weise unterstützte Franz Xaver Wolfgang Mozart den Dommusikverein und Mozarteum bei der Anstellung

28 Vgl. Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg* (wie Anm. 27), S. 327; Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

29 Vgl. Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg* (wie Anm. 27), S. 328f.; Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

30 *Erster Jahresbericht. Vorgetragen bei der Plenarversammlung des Dom-Musik-Vereines und Mozarteums zu Salzburg am 29. Jänner 1843*, Salzburg: Franz Xaver Duyle [1843], S. 8.

31 Vgl. den Brief Ludwig Mielichhofers an Franz von Hillebrandt vom 12. Oktober 1843 (AES, Dommusikverein 174), S. 3; Teilabdruck in: Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg* (wie Anm. 27), S. 325. Vgl. auch Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

32 Vgl. Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

neuer Musiker.³³ Denn angesichts der Notwendigkeit, in den ersten Jahren nach der Gründung des Dommusikverein und Mozarteums Musikerstellen neu zu besetzen, setzten die Verantwortlichen des Vereins auch auf den Rat und die Vermittlung von Kontaktpersonen vor allem in Wien und Prag.

Bereits im August 1841 – noch vor Aufnahme der Vereinstätigkeit Anfang Oktober – wurde so der Mozart-Sohn bei der Besetzung einer Musikerstelle eingebunden, indem er den Violinisten Fridolin Seis (1820–?) begutachten sollte, der sich auf die Position des ersten Soloviolinisten des Dommusikverein und Mozarteums beworben hatte. Allerdings kam es in der Folge zu manchen Schwierigkeiten: Als Seis sich bei Franz Xaver Wolfgang Mozart zum Vorspiel vorstellen wollte, befand sich der Mozart-Sohn gerade in Mähren.³⁴ Nach Vermittlung von Franz Glöggl (1796–1872), Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Lehrer am dortigen Konservatorium und Freund des Mozart-Sohns, stellte Franz Xaver Wolfgang Mozart allein auf der Basis von Empfehlungsschreiben von Ignaz von Seyfried (1776–1841), Leopold Jansa (1795–1875), Joseph Mayseder (1789–1863) und Joseph Böhm (1789–1876) eine Expertise für Seis aus, obwohl er Seis selbst nicht gehört hatte. Erst nach seiner Rückkehr nach Wien bildete sich Franz Xaver Wolfgang Mozart bei einem nachgeholteten Vorspiel von Seis ein eigenes Urteil, zu einem Zeitpunkt, als dieser bereits die Expertise des Mozart-Sohns dem Dommusikverein und Mozarteum vorgelegt hatte. Prekär wurde die Situation, als Seis nach seiner erfolgreichen Anstellung bei der Salzburger Institution nicht den Erwartungen der Vereinsverantwortlichen entsprach und schließlich entlassen wurde.³⁵ Allerdings: Obwohl das Fehlurteil des Mozart-Sohns bei den Vereinsverantwortlichen verständlicherweise auf Missfallen stieß, äußerten sie die Kritik

33 Zur Mitwirkung Franz Xaver Wolfgang Mozarts bei der Besetzung von Musikerstellen des Dommusikverein und Mozarteums vgl. ausführlich Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

34 Vgl. zum Ablauf des Verfahrens unter anderem den Brief Mathias Seis' an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums vom 21. August 1841 (2. Brief), mit Beilage einer Abschrift von Mathias Seis des Briefs Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Franz Glöggl vom 16. August 1841 (AES, Dommusikverein 485) sowie den Brief Franz Glöggl an Franz von Hillebrandt vom 24. Dezember 1841 (AES, Dommusikverein 484). Zum Abdruck dieser und weiterer wichtiger Briefe zum Bewerbungsverfahren von Fridolin Seis vgl. Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

35 Vgl. das Kündigungsschreiben von Fridolin Seis an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums, 31. Dezember 1841 (AES, Dommusikverein 484), den Brief Fridolin Seis' an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums, o. D. [Februar/März 1842] (AES, Dommusikverein 485) sowie Sitzungsprotokolle des Repräsentantenkörpers des Dommusikverein und Mozarteums vom 3. Januar 1842 und vom 7. März 1842 (AES, Dommusikverein 422).

aus Rücksicht auf den Status des Mozart-Sohns nach Lage der Quellen ihm gegenüber offenbar nicht. Wie schon im Fall der Ablehnung der Festkantate zur Denkmal-Enthüllung scheint nun auch der Dommusikverein und Mozarteum vielmehr eine Position eingenommen zu haben, die auf ein Verhältnis gegenüber Franz Xaver Wolfgang Mozart schließen lässt, das einen offenen, aufrichtigen Umgang anscheinend nicht ermöglichte. Stattdessen verfolgten die Verantwortlichen des Vereins die Strategie, den Mozart-Sohn nicht zu verärgern und so den Eindruck einer freundlich-distanzierten Beziehung zu dem Nachfahren ihres Namenspatrons zu wahren.³⁶

Teilweise zeitlich parallel zur Anstellung von Seis war Franz Xaver Wolfgang Mozart in ein weiteres Bewerbungsverfahren involviert: das des Wiener Bassisten Franz Tomaschek (1808–1891). Wiederum hatte der Sekretär des Dommusikverein und Mozarteums, Franz Edler von Hillebrandt (1796–1871), auf der Suche nach einem geeigneten Kandidaten für die Besetzung einer Bassistenstelle im Herbst 1841 Franz Xaver Wolfgang Mozart um Unterstützung gebeten.³⁷ Nachdem dieser sich persönlich von Tomascheks Fähigkeiten in Wien überzeugt hatte, empfahl er den Sänger zur Anstellung im Dommusikverein und Mozarteum³⁸ – erneut mit Erfolg. Denn Hillebrandt sagte Tomaschek unter der Prämisse eines sofortigen Dienstantritts umgehend zu. Unter anderem mit Verweis auf die Empfehlung für den Bewerber „von dem Ehrenmitgliede *W A Mozart*“³⁹ beschlossen die Repräsentanten des Vereins, Tomaschek anzustellen, sodass auch die Vergabe dieser Stelle maßgeblich mit Franz Xaver Wolfgang Mozart in Verbindung gebracht werden kann.

36 Vgl. Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

37 Vgl. den Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Franz von Hillebrandt vom 1. November 1841 (AES, Dommusikverein 484), S. 1 sowie den Briefentwurf Franz von Hillebrandts an Franz Xaver Wolfgang Mozart vom 3. November 1841 (abgesendet 5. November 1841) (AES, Dommusikverein 484), S. 2. Für einen Abdruck des Briefs vgl. Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

38 Ebenda, sowie Briefentwurf Franz von Hillebrandts an Franz Xaver Wolfgang Mozart vom 3. November 1841 (abgesendet 5. November 1841) (AES, Dommusikverein 484), S. 2. Für einen Abdruck des Briefs vgl. Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4). Vgl. in diesem Zusammenhang unter anderem auch das Bewerbungsschreiben Franz Tomascheks an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums mit einer eigenhändigen Expertise von Franz Xaver Wolfgang Mozart, 10. November 1841 (AES, Dommusikverein 484). Weitere Ausführungen dazu in: Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

39 Entwurf eines Rundschreibens Franz von Hillebrandts an die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums, 14. November 1841 (AES, Dommusikverein 484), S. 1.

Schließlich wurde Franz Xaver Wolfgang Mozart im Herbst 1843 ein letztes Mal, in die Suche nach einem geeigneten Tenor für den Dommusikverein und Mozarteum involviert. In diesem Zusammenhang gab Franz Xaver Wolfgang Mozart zunächst durchaus kritische Kurzbeurteilungen zu den beiden Kandidaten Ludwig Piskaček und Georg Schweninger ab.⁴⁰ Kurz darauf folgten gleich mehrere ausführlichere Expertisen für den Tenor August Bartholomäus Bartl (auch Barth genannt), über den sich der Mozart-Sohn wohlwollender äußerte, indem er festhielt:

*Herr Barth ist ein gesunder, junger Mann, von 29 Jahren, hat eine starke, gesunde Tenorstimme, ist gut musikalisch, da er bei der Kirche aufgewachsen ist, und wäre auch als Solosänger bei Concerten, sehr wohl verwendbar, auch ist er ein ziemlich fester Geiger. [...]*⁴¹

Die Entscheidung über die so unter anderem von Franz Xaver Wolfgang Mozart getätigten Beurteilungen zu den diversen Kandidaten oblag dann letztlich Taux als Direktor und Kapellmeister des Dommusikverein und Mozarteums.⁴² Explizit mit Verweis auf das Urteil Franz Xaver Wolfgang Mozarts setzte er Bartl an die zweite Stelle der Kandidatenliste, entschied sich aber letztlich doch für den in Salzburg bereits bekannten Franz Axmann (ca. 1816–1862). Dennoch lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass das fachliche Urteil des Mozart-Sohns in der Frage der Besetzung von Musikerstellen in der Salzburger Institution durchaus geschätzt wurde.

Eine bis heute nachhaltige, kaum zu unterschätzende Wirkung Franz Xaver Wolfgang Mozarts auf Salzburg als Mozart-Stadt geht dann auf die Zeit unmittelbar nach dem Tod 1844 zurück: die Übergabe eines Teils seines Nachlasses an den Dommusikverein und Mozarteum durch seine bisher in ihren Verdiensten kaum gewürdigte Universalerbin Josephine Baroni-Cavalcabò. Mit ihm gelangte eine Vielzahl an originalen Mozartiana nach Salzburg, die

40 Eigenhändige Eintragungen Franz Xaver Wolfgang Mozarts in der von fremder Hand angelegten Liste „*Competenten* | für die Tenoristen Stelle am Domkirchenmusik Verein und dem Mozarteum zu Salzburg.“ (AES, Dommusikverein 486). Vgl. zur detaillierten Auswertung der Liste Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4). Die Lebensdaten der Bewerber Ludwig Piskaček, Georg Schweninger und August Bartholomäus Bartl (Barth) sind nach derzeitigem Stand nicht zu eruieren.

41 Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Franz von Hillebrandt vom 7. Oktober 1843 (AES, Dommusikverein 486), S. 1. Abdruck des Briefes in: Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

42 Vgl. die Stellungnahme von Alois Taux für die Repräsentanten des Dommusikverein und Mozarteums, o. D. [Oktober 1843] (AES, Dommusikverein 485).

heute von der Internationalen Stiftung Mozarteum verwahrt werden und in ihrer Bedeutung weit über die Stadtgrenzen hinaus ausstrahlen. Die Hintergründe der zunächst nicht ganz problemlosen, letztlich aber doch erfolgreichen Übergabe der Objekte aus der Erbmasse Franz Xaver Wolfgang Mozarts durch Josephine Baroni-Cavalcabò an die Salzburger Institution bedürfen indes einer gesonderten, detaillierten Erörterung.⁴³

Resümierend ist zu konstatieren, dass Franz Xaver Wolfgang Mozart Zeit seines Lebens vor allem als Künstlerpersönlichkeit unter dem inadäquaten Vergleich mit seinem Vater Wolfgang Amadé Mozart immer wieder litt und sich vom auf ihn projizierten Erwartungsdruck kaum zu befreien vermochte. Dies unterstreichen auch manche der geschilderten Ereignisse in Salzburg. Zugleich wird aber gerade am Beispiel seines Verhältnisses zum Salzburger Dommusikverein und Mozarteum deutlich, dass ihm aufgrund seiner exponierten Stellung als Sohn des berühmten Vaters auch Respekt gezollt wurde. Als ein je nach Lebensphase mal mehr, mal weniger dominierendes Charakteristikum prägte diese Ambivalenz das Leben Franz Xaver Wolfgang Mozarts.

43 Vgl. auch dazu ausführlich Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie* (wie Anm. 4).

„Wohnen“ und „wallen“ – Mozarts Geburtshaus und die „Wallfahrer“ nach 1816

Das Bürgerhaus am Löchelplatz

Manches, was heute wie selbstverständlich erscheint, war bekanntlich nicht immer so. Es hat nicht immer ein Mozart-Museum in Mozarts Geburtshaus in der Getreidegasse 9 gegeben, das jährlich von Tausenden von Besuchern aus aller Welt regelrecht gestürmt wird. Viel länger bestand dort ein Bürgerhaus, in dem man schlicht wohnte, im Parterre auch Waren kaufen konnte.¹ Das seit dem Spätmittelalter dokumentierte Haus Nr. 225 ist als Hofapothekerhaus bekannt, weil es für kurze Zeit im Besitz des fürsterzbischöflichen Hofapothekers Konrad (Chunrad) Fröschlmoser war, dessen Nachfolger sein Hauptgeschäft am Alten Markt führte.² Als der unstete Kaufmann Joseph Martin Hagenauer (1678–1732) dieses so genannte „Untere Hagenauerhaus“ um 1712³ erwarb, bestand die 1706 von ihm gepachtete „Specereiwaren-Handlung“⁴ im Erdgeschoss schon. Auch das linke Nachbarhaus, „Oberes Hagenauerhaus“ genannt, war spätestens von 1713 an im Besitz derselben Familie.⁵ Beide Durchhäuser gingen an den sparsamen Kaufmann Johann Lorenz Hagenauer (1712–1792), der mit seinem Handelshaus wirtschaftlich sehr erfolgreich war – ganz im Gegensatz zu seinem Vater.

-
- 1 Vgl. Christoph Großpietsch, *Pilgerreisen zu Mozart und ein Salzburger Bürgerhaus*, in: *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer und Paul Kahl, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt Leipzig 2015, S. 153–186.
 - 2 Vgl. Gerhard Ammerer / Jutta Baumgartner, *Die Getreidegasse. Salzburgs berühmteste Straße, ihre Häuser, Geschäfte und Menschen*, Salzburg: Colorama 2011, S. 54.
 - 3 Nach ebenda, S. 57. Auch das Jahr 1713 wird gelegentlich genannt, in älteren Publikationen auch 1703. Vgl. Walter Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, zugleich einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg: im Selbstverlag der Stiftung 1951, S. 10.
 - 4 Dieses Gewerbe ging ursprünglich dem Handel mit Gewürzen nach, später kamen Feinkost- oder Drogeriewaren je nach Spezialisierung der jeweiligen Handlung hinzu.
 - 5 Käufer war Georg Hagenauer. Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 60 und 158.

Es ist bekannt, dass das in einer großen, zum Universitätsplatz reichenden Wohnung lebende Paar Johann Lorenz Hagenauer und Maria Theresia, geborene Schuster (1717–1800), Freundschaft mit seinen Mietern pflegte, nämlich mit dem Ehepaar Leopold Mozart (1719–1787) und Anna Maria, geborene Pertl (1720–1778), die sich nach ihrer Hochzeit 1747 im dritten Stock eingerichtet hatten.⁶ Bei den Hagenauers wissen wir von elf überlebenden Kindern.⁷ Sieben Kinder gebar Anna Maria Mozart, und nur zwei von ihnen überlebten die Kindheit.⁸ Als das jüngere dieser beiden Kinder kam hier (laut Taufeintrag) „Ioannes Chrysost[omus] Wolfgangus Theophilus fil[ius] leg[itimus]“ am 27. Jänner 1756 zur Welt.⁹

Hagenauers Handelshaus in der damaligen Trab(e)gasse am Löch(e)lplatz war eines von damals zwölf auf ‚Specereyen‘ spezialisierten Betrieben in Salzburg, die Güter aus dem In-, vor allem aber auch aus dem Ausland feilboten; gerade in dieser Straße gab es einige solcher Geschäfte. Die Handlung der Familie Zezi in der Getreidegasse 5 befand sich nur zwei Häuser weiter.¹⁰ In der Getreidegasse 15 findet sich noch heute der Feinkostbetrieb Azwanger. Die 1656 gegründete Warenhandlung war schon Leopold Mozart unter dem Namen des Vorbesitzers Johann Georg Steger bekannt. Vermutlich der wohlhabendste, zumindest der am besten vernetzte dieser Händler war während des 18. Jahrhunderts Johann Lorenz Hagenauer. Er verfügte über Verbindungen in ganz Europa, die auch der Mozart-Familie auf ihren Reisen höchst nützlich sein sollten. Zoll- und Währungs-Formalitäten konnten erheblich vereinfacht

-
- 6 Schon 1919 wies der so genannte „Geburtshaus-Ausschuss“ allerdings zu Recht darauf hin, dass keine Quellen dafür vorliegen, die ein Einzugsdatum vor Nannerls Geburt 1751 belegen können. Vgl. *Mozarteums Mitteilungen* 1, Heft 2 (Februar 1919), hg. v. der Mozartgemeinde Salzburg, S. 30. Der Kontakt zwischen Leopold Mozart und Lorenz Hagenauer hielt auch nach 1773 noch an, als ersterer sich am Hannibalplatz (heute Makartplatz) auf der anderen Seite der Salzach eine überaus üppige 8-Zimmer-Wohnung mit einem Saal im ersten Stock genommen hatte.
- 7 Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 57. Tatsächlich ist gemäß Abt Dominicus, einem Sohn Hagenauers, von bis zu 16 Geburten auszugehen. Siehe Rudolph Angermüller, *Maria Theresia Hagenauer*, in: *Salzburg Archiv. Schriften des Vereines ‚Freunde der Salzburger Geschichte‘* 32 (2007), S. 141–186: 142. Biogramme der elf Kinder siehe ebenda, S. 145–148.
- 8 Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 57.
- 9 Taufbuch der Dompfarre Salzburg, 28. Januar 1756, Archiv der Erzdiözese Salzburg, Taufbuch Inv. IX/2 (1756–1814), zit. nach Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961 (Neue Mozart-Ausgabe, Supplement, X/34), S. 11. Für Farbabbildung des Taufeintrags und Biogramme der Taufpaten s. *Immerwährender Mozart-Kalender* [Sonderausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum „Viva! Mozart“, 27. Jänner 2006 bis 7. Jänner 2007], hg. v. Erich Marx und Peter Laub, Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 2006, Stichwort „Jänner 28“.
- 10 Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 61 und 150f.

werden; Sicherheiten wurden zum Beispiel über Wechsel ausgestellt, wovon die Briefe zeugen, die Leopold Mozart aus westeuropäischen Residenzstädten während der Jahre 1763 und 1766 an das Ehepaar Hagenauer richtete.¹¹ Auch die Korrespondenz während der Italienreisen in den frühen 1770er-Jahren kündigt von einem freundschaftlichen Verhältnis, das über jenes zwischen Quartiergeber und Quartiernehmer weit hinausreichte. Man unterstützte und informierte sich gegenseitig laufend.

Leopold Mozart lebte mit seiner Frau bis 1773 am Löchelplatz, der zum damaligen Fischmarkt und weiter zum Salzachgries abfällt und mit dem ‚Löchelbogen‘, einem großen Torhaus, abschließt. Die Wohnung verfügte neben einer zum Arkaden-Lichthof gelegenen, separaten Küche über vier Räume, denen man bestimmte Funktionen zugewiesen hat, die sich seit etwa 1830 überliefert haben. Die frühesten Erwähnungen finden sich in den Schriften von Novello und Deinhardstein. Mit den Museumskatalogen (seit 1882) und den Mitteilungsschriften der Stiftung Mozarteum (seit 1918) verfestigen sich diese Bezeichnungen der vier Zimmer. Zur Getreidegasse weist die große Stube der Wohnung im dritten Stock, traditionell das ‚Wohnzimmer‘, ebenfalls zur Gasse ist der Raum daneben, das ‚Gastzimmer‘, ausgerichtet. Rückwärtig zum Lichthof hin befinden sich im Zentrum das ‚Geburtszimmer‘ oder ‚Mittelzimmer‘ und dahinter ein ‚Arbeitszimmer (Leopold Mozarts)‘ genannter Raum, der mit dem Arkadengang zum Rückhaus abschließt. Die ursprünglichen Funktionen der Räume sind durch die Briefe Leopold Mozarts an die Familie Hagenauer dagegen nur annähernd zu lokalisieren: Darin werden in unterschiedlichen Zusammenhängen ein unbeheiztes „Cabinett“ sowie drei unspezifische, beheizbare Räume genannt. Das „Cabinett“ entspricht wohl dem ‚Gastzimmer‘, indem es über ein Bett verfügte. Der Raum wurde gemäß Leopold Mozart auch zum Verstauen von Utensilien genutzt. Die weiteren Bezeichnungen lauten bei ihm „Stube“, „Kindszimmer“ und „mein Zimmer“. Während die „Stube“ dem ‚Wohnzimmer‘ und das „Kindszimmer“ dem ‚Geburtszimmer‘ entsprechen sollte, bleibt die Funktion des letzten Zimmers unklar. Denn „mein Zimmer“, ein Raum, der offenbar auch mit einem Cembalo

11 Zur Auflistung der Briefe der Familie Mozart an die Familie Hagenauer s. Angermüller, *Maria Theresia Hagenauer* (wie Anm. 7), S. 179, Anm. 10. Die Briefe sind kritisch ediert worden: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert und durch ein Register erschlossen von Joseph Heinz Eibl. 7 Bände; Bd. 1–4: *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 5/6: *Kommentar*, Bd. 7: *Register*. Kassel u.a.: Bärenreiter 1962–1975. Erweiterte Neuauflage, hg. v. Ulrich Konrad (mit Bd. 8: Ulrich Konrad, *Einführung und Ergänzungen*), Stuttgart: dtv und Kassel u.a.: Bärenreiter 2005.

ausgestattet war, dürfte gleichfalls mit der Stube („meine Stube“) identisch sein, also nicht auf den vierten Raum weisen.¹² Dann aber könnte es sich bei diesem hinten liegenden Raum anstatt um ein mutmaßliches ‚Arbeitszimmer‘ um die Schlafstube der Eltern gehandelt haben. Wenn auch Mozart im mittleren Raum aufgewachsen sein wird, ist es unter dieser Perspektive denkbar, dass der Säugling im hinteren Zimmer, sprich im dort mutmaßlich befindlichen Bett seiner Mutter, zur Welt gekommen ist.

Letztlich nur wenige Jahre seiner Kindheit hat Wolfgang bis 1773 in diesem Haus in der Getreidegasse tatsächlich verbracht, rechnet man die mitunter mehrjährigen Reisen durch Europa heraus, die er mit seinen Eltern und seinem Vater unternehmen durfte. Die weitaus größte Zahl der 200 Salzburger Kompositionen sind aus diesem Grunde nicht in der Getreidegasse entstanden, sondern entweder auf Reisen oder im so genannten ‚Tanzmeisterhaus‘ am Hannibalplatz auf der gegenüberliegenden Salzachseite, in dem Mozart in den Jahren von 1773 bis 1780 mit seiner Familie wohnte, bevor er nach Wien übersiedelte.

Im Jahre 1792, als das Jahrhundert fast schon seinem Ende zugeing, verstarb der Vermieter, fünf Jahre nach seinem mit ihm befreundeten ehemaligen Mieter. Aufgrund der Erkrankung ihres Sohnes Johann Nepomuk (1741–1799) übernahm die Witwe Maria Theresia Hagenauer das Geschäft noch einmal, doch bis zur Jahrhundertwende waren Mutter und Sohn verstorben. Nun erbten die drei Töchter des Lorenz Hagenauer: Sie waren nicht nur die neuen Eigentümerinnen des Hauses sondern betrieben Hagenauers Handelsbetrieb unter dem alten Firmennamen noch über drei Jahrzehnte (s. Abb. 2): Maria Ursula (1753–1831), eine Freundin von Maria Anna Mozart, die in erster Linie das Ladengeschäft führen sollte, sowie Maria Theresia d. J. (1740–1820) und Franziska (1755–1836).¹³

12 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 11), Bd. 1. Die Angaben stammen aus Briefen der Jahre 1762 bis 1771: Nr. 35, 46, 49, 62, 98, 104, 111, 114, 116, 128, 184, 246 und 259.

13 Klare Anzeichen dafür, dass das Gebäude von der Familie Hagenauer 1858 direkt an Saullich veräußert wurde, dass also Thury zeitweise nur Pächter war, gibt es nach heutigem Wissensstand nicht. Vgl. dagegen allerdings Johann Evangelist Engl, *Das altsalzburgische Bürger- und W. A. Mozart's Geburtshaus*, in: *Katalog des Mozart-Museums im Geburts- und Wohnzimmer Mozart's zu Salzburg mit Noten nach gedruckten und ungedruckten Quellen vom d. z. Vereins-Secretär J. Ev. Engl*, hg. v. Johann Horner und Johann Evangelist Engl, Salzburg: im Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1898, S. XI–XIV: XIV; Klaus Lang, *Mozarts Geburtshaus. Die dramatische Rettung mitten im Ersten Weltkrieg*, Wien / München: Novum-Verlag 2008, S. 14 und 412.

Das Haus Nr. 225 (später Nr. 240) war eingebunden in eine Reihe anderer Handwerker- und Handelshäuser. Das Nachbarhaus Nr. 226 (später Nr. 241) war zum Beispiel ein ‚Peckenhaus‘, ein Bäckerhaus, in dem zum Hof hin Brot gebacken wurde, das man vorn im Ladenlokal verkaufte.¹⁴ Diese Tradition drohte schon Ende des 19. Jahrhunderts abzureißen, als sich das Eisenwaren- und Uhrengeschäft Alois Kullnig und danach ein Modegeschäft an der Frontseite etablierten, wobei eine Backstube weiter bestand¹⁵, wurde aber Anfang des 20. Jahrhunderts durch die bis zum Jahr 2000 bestehende Wiener Feinbäckerei Hans Feichtner, wiederum mit einem Ladenlokal an der Stirnseite fortgesetzt. Das Feinkostgeschäft in Mozarts Geburtshaus übernahm 1838 der Kaufmann Ludwig Thury (1812–1845) und danach der Kaufmann, Zementfabrikant und Bauunternehmer Antonio Saullich (1815–1892), der seine berufliche Tätigkeit 1838 als Buchhalter in der Specereywarenhandlung Andrä Hofer in Salzburg begonnen hatte. Der Tradition eines Feinkostgeschäfts als Saullichs Nachfolger folgten für mehr als hundert Jahre die Familien Stranz und Scio (‚Stranz & Scio‘) zwischen 1885 und 1994. Sie wird nach dem Intermezzo diverser Cafeterien in gewisser Weise durch eine 2011 eröffnete, auf gehobene Waren spezialisierte Filiale der Handelskette SPAR Österreich erneut aufgegriffen.

Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts war das Salzburger Durchhaus mit der Mozart-Wohnung nicht öffentlich zugänglich. Erst im Sommer 1880 wurde kurz vor Gründung der Internationalen Stiftung Mozarteum von der Internationalen Mozart-Stiftung ein zwei Räume umfassendes Museum im dritten Stock eingerichtet, wofür die bestehende Wohnung geteilt wurde. 1917, vor nunmehr hundert Jahren und gut hundert Jahre, nachdem Salzburg zu Österreich gekommen war, konnte die Stiftung Mozarteum schließlich das ganze Haus erwerben. Grundlegende Veränderungen erfolgten direkt anschließend, 1918 bis 1925, über die so genannte ‚Geburtshaus-Aktion‘¹⁶, wobei erstmals ein staatlicher Denkmalschutzbeauftragter beratend zur Seite stand. Das Haus wurde in den nächsten Jahren den finanziellen Möglichkeiten entsprechend restauriert und gleichzeitig auch modernen Ansprüchen gemäß ausgestattet. 1925 wurde das Museum im Geburtshaus Mozarts wieder eröffnet. Nachdem

14 Vgl. Rudolph Klehr, *Die Getreidegasse. Mit Rathausplatz und Kranzlmart. Historische Erinnerungen bei Spaziergängen in der Salzburger Altstadt*, Salzburg: Stadtverein Salzburg 1994, bes. S. 33–40, sowie Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 161.

15 Tatsächlich war zur Zeit Kullnigs bereits eine Backstube unter dem Bäcker Feichtinger zum Innenhof hin zumindest zeitweise in Betrieb. Vgl. Klehr, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 14), S. 40.

16 Vgl. *Mozarteums Mitteilungen*, (wie Anm. 6), S. 29f.; Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg und vierzigster Jahresbericht über die Jahre 1918–1935*, Salzburg: im Selbstverlag der Stiftung 1936, S. 55 und 27; Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 298–301.

1926 in einer gemeinsamen Aktion auch die der Wohnung zugehörige Küche rekonstruiert worden war, stellte man allerdings ernüchtert fest, wie klein die Ausstellungsfläche bisher noch immer war:

Bedenkt man, daß das Beethoven-Museum aus zwei Häusern besteht, das Dante-Museum ein volles Haus umfaßt, ebenso das Goethe-Museum, [...] so wird man zugeben, daß das Mozart-Museum mit vier Zimmern gegenüber dem Ausbau der sonstigen Museen stark zurückgeblieben ist.¹⁷

Das Ziel war also eine fortlaufende Erweiterung. Bei Restaurierungsmaßnahmen in den Jahren 1938 und 1939 wurden die Stiegen und die Räume im ersten Stock farblich neu gefasst sowie alte Baumaterialien untersucht. Nach Eliminierung späterer Einbauten im ersten Stock wurden gemäß den damaligen Vorstellungen von Denkmalpflege Ergänzungen vorgenommen, die weder kenntlich gemacht noch in einer Restaurierungsdokumentation detailliert beschrieben und publiziert wurden. Das betrifft etwa einen in den 1930er-Jahren eingebauten Barockbrunnen von 1657 links der Küche im dritten Stock, der zu vielerlei Spekulationen geführt hat.¹⁸ Durch solche Maßnahmen ist der Anteil des originalen Bestands leider kaum noch sicher nachzuvollziehen.

Da das gesamte Durchhaus Getreidegasse 9 im Zweiten Weltkrieg unzerstört blieb, konnte es nach Rückkehr der meisten Museumsobjekte und der Neuaufrichtung der Exponate schon bald wieder eröffnet und moderneren Bestimmungen zugeführt werden. Noch immer war das Haus mit Museum ein bürgerliches Wohnhaus mit Gewerbeanteil geblieben. So befand sich in den Speicherräumen des Rückhauses lange eine Kaffeerösterei. Wohnungen im Haus bezogen nicht nur Museumsangestellte, sondern auch prominente Professoren wie der Dirigent und Musikwissenschaftler Bernhard Paumgartner (1887–1971). Die Museumsaktivitäten weiteten sich allerdings nach und nach vom dritten Stock des Rückhauses auf den zweiten und ersten Stock des Vorhauses und schließlich auf die übrigen Räume des Rückhauses aus. Die Salzburger Familie Rigaud, Nachfahren von Gustav Stranz und Betreiber des Feinkostgeschäfts ‚Stranz und Scio‘, verließ 2009 nach Ablauf des von der Stiftung Mozarteum gewährten Wohnrechts das zuletzt im vierten Stock befindliche Familiendomizil, so dass das Haus seitdem mit Ausnahme des Ladens

17 *Neununddreissigster Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1926*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg: im Selbstverlag der Stiftung 1927, S. 22.

18 Vgl. Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 14: „Es war wohl doch so, dass alle vier im ‚Geburtszimmer‘ die Nacht verbrachten und zum Waschen den Brunnen vor der Küche nutzten.“

und einer Gaststätte im Rückhaus komplett als Museum und Archiv sowie für Verwaltungszwecke zur Verfügung steht. Das 1926 formulierte Ziel, ein ganzes Haus als Museum zu präsentieren, war endlich erreicht.

Künstlergedenkstätten

Die Mozart-Museen der Stiftung Mozarteum sind die meistbesuchte kulturgeschichtliche Museumseinrichtung in privater Hand in Österreich. Es will nicht recht einleuchten, dass dieses touristische Potential nicht schon im 19. Jahrhundert erkannt worden ist. Tatsächlich sind Künstlergedenkstätten eine vergleichsweise junge Erscheinung, wie die Germanistin Constanze Breuer im europäischen Kontext festgestellt hat.¹⁹ Es kam zwar früh schon ein gesteigertes Interesse auf, solche Häuser ehrerbietend von außen zu betrachten, aber sie funktionierten lange noch weiter als Wohn- und Geschäftshäuser. Musikergedenkhäuser gehören dabei sowieso nicht zur Phalanx von ‚Personengedenkstätten‘²⁰, gemeint sind hier zugängliche Geburtshäuser²¹, Wohn- und Sterbehäuser oder auch einzeln stehende Gartenhäuser. Stattdessen ist die überwiegende Zahl der Personengedenkstätten beginnend mit dem schon in der Renaissancezeit öffentlich zugänglichen Petrarca-Haus in Arquà Dichtern gewidmet. Früh folgten beispielsweise die Lutherstätten. Schon im 16. und 17. Jahrhundert waren in Eisleben Luthers mutmaßliches Geburts- sowie auch sein Sterbehäuser öffentlich zugänglich. Dürer ist der erste bildende Künstler, dessen Haus in Nürnberg zu betreten war, und zwar von 1826 an. Dürer ist auch mit der erste aus dem Bereich der Künste, dem im deutschsprachigen Raum ein Monument zuteil wurde. 1835 wurde in der unmittelbaren Nachbarschaft zu Dürers Wohnhaus ein stattliches Denkmal von Christian Daniel Rauch (1777–1857) aus Berlin errichtet, das in seiner monumentalen Ausprägung große Ähnlichkeit mit dem damit vergleichbaren, sieben Jahre später für Mozart gegossenen Denkmal in Salzburg hat, das Rauchs Bildhauerkollege Ludwig von Schwanthaler (1802–1848) aus München entwarf.²² Dieses sollte

19 Vgl. Constanze Breuer, *Dichterhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Skizze der Evolution von Personengedenkstätten und Memorialmuseen*, in: *Häuser der Erinnerung* (wie Anm. 1), S. 71–91.

20 Vgl. zur Terminologie Paul Kahl, *Schillers Häuser und der Anfang weltlich-bürgerlicher Gedenkstättenkultur im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, in: *Häuser der Erinnerung* (wie Anm. 1), S. 41–57.

21 Die Stätte der Geburt steht auch heute noch als allererstes im Mittelpunkt. Geradezu idealtypisch überstrahlt Joseph Ratzingers Geburtshaus in Markt am Inn seit 2005 die Bedeutung aller anderen ‚Papsthäuser‘, etwa in Tittmoning, Aschau am Inn, Hufschlag (Surberg) und Traunstein, in denen der Theologe und spätere Papst den Großteil seiner Jugend verbracht hat.

22 Siehe grundlegend zum Mozart-Denkmal die reich bebilderte Dokumentensammlung von Rudolph Angermüller, *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur*

ganz wesentliche Antriebsfeder für den ‚Mozartkult‘ kommender Jahre werden. In Salzburg war es allerdings im Vergleich zu Nürnberg genau umgekehrt: 1842 stand das Denkmal da, aber das zugehörige Geburtshaus war noch keine zugängliche Gedenkstätte.

Künstlerhäuser für Petrarca oder Dürer sind Einzelfälle geblieben. Die meisten neu eingerichteten Gedenkstätten kamen erst auf, als die Denkmäler für Dürer und Mozart schon errichtet waren.²³ 1847 wurde Shakespeares Geburtshaus in Stratford-upon-Avon zugänglich, 1847 kamen das Schillerhaus in Weimar, 1848 jenes in Leipzig-Gohlis sowie das Geburtshaus in Marbach am Neckar als Gedenkstätten hinzu, 1853 in Edinburgh das Haus des Reformators John Knox, um 1853 die Lutherstube auf der Wartburg, 1859 Michelangelos ‚Casa Buonarrotti‘ in Florenz, 1862 das Gleimhaus in Halberstadt, 1863 das Goethe-Geburtshaus in Frankfurt am Main. Aber all diese Personen sind Dichter, Künstler und Reformatoren – kein einziger Komponist ist dabei. Selbst die Dichterhäuser für Pierre Corneille und Jean de La Fontaine in Frankreich (um 1876) entstanden noch vor der offiziellen Eröffnung von Mozarts Geburtshaus.

Das mit zwei Räumen am 15. Juni 1880 in Salzburg eröffnete Mozart-Museum ist, soweit bekannt, die weltweit erste zugängliche Personengedenkstätte für einen Komponisten in einem Haus, das mit diesem in unmittelbarer Verbindung steht. Mit der Öffnung wurde einem von außen schon lange gehegten Wunsch entsprochen, die Stätte betreten zu können, die manchem Reisenden wie das Ziel einer Wallfahrt vorgekommen sein mag: jenes Haus, in dem Mozart Anfang 1756 geboren wurde. Bald darauf präsentierten sich auch an anderen Orten zugängliche Komponistenhäuser, zunächst das Liszthaus in Weimar, das schon im Jahr nach dem Tode des Komponisten 1887 eröffnet wurde. 1889 kamen die Bemühungen zur Öffnung des Geburtshauses von Beethoven in Bonn durch einen eigens dafür gegründeten Verein in Gang, der dort 1893 ein Museum der Öffentlichkeit präsentieren konnte, das pikanterweise mit Beethovens Komposition *Weihe des Hauses* eröffnet wurde.²⁴ Bach und Händel wurden erst sehr viel später durch Häuser geehrt, so dass die früheste und über lange Zeit einzige Gedenkstätte für Bach dessen mutmaßliches Geburtshaus in

150-Jahre-Enthüllungsfest, mit einem kunsthistorischen Beitrag von Adolf Hahnl, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1992.

23 Vgl. Breuer, *Dichterhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), S. 90f.

24 [Anonym], *Bonn, 10. Mai: heute Mittag 12 Uhr hat die Beethovenfeier ihren stimmungsvollen Anfang genommen durch die ‚Weihe des Hauses‘*, in: *Der Klavierlehrer* 16 (1893), Nr. 11, S. 153–155; *Führer durch das Beethoven-Haus zu Bonn im Auftrag des Vorstandes des Vereins Beethoven-Haus*, hg. v. A. Schmidt und P. E. Sonnenburg, Bonn: Verlag des Beethoven-Hauses [ca. 1893].

Eisenach war, das 1907 öffentlich zugänglich gemacht wurde.²⁵ Im Vergleich nimmt somit die Gedenkstätte für Mozart *summa summarum* einen herausragenden Platz ein.

Veränderungen an der Fassade

Schon 1828 war ein detaillierter Aufriss der Vorhausseite des Gebäudes zur Getreidegasse als Buchillustration in der von Constanze Nissen 1829 herausgegebenen *Biographie W. A. Mozart's*, ihres verstorbenen Ehemannes, erschienen²⁶, eine Federlithographie nach einer unbekanntenen, wohl in Salzburg entstandenen Architekturzeichnung. Schon 1832²⁷ (nach Pillwein erst 1834) folgte ein Kupferstich des Rückhauses Universitätsplatz 14 „nach der Natur“ durch den Wiener Stecher Jacob Hyrtl (1789–1868), der als Staffage einen fündig gewordenen ‚Mozart-Verehrer‘ gezeigt haben mag.

Durch solche Darstellungen wurde Mozarts Geburtshaus lokalisierbar, sodass der englische Verleger Vincent Novello kurz nach Erscheinen der *Biographie* 1829 bereits festhalten konnte: „Nach dem Besuche bei Madame Nissen gingen wir am Abend zu Mozarts Geburtshaus, das in der *Biographie* abgebildet ist.“²⁸

25 Vgl. Philipp Adlung, *Das Bachhaus Eisenach im Kontext von Musikerdenkmälern und Musikerdenkstätten*, in: *Häuser der Erinnerung* (wie Anm. 1), S. 187–196.

26 Zum Erscheinungsjahr 1829, das um ein Jahr vom Imprint abweicht, vgl. Anja Morgenstern, *Neues zur Entstehungsgeschichte und Autorschaft der Biographie W. A. Mozart's von Georg Nikolaus Nissen (1828/29)*, in: *Mozart-Jahrbuch 2012*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel: Bärenreiter Verlag 2014, S. 21–146. Die in die *Biographie* eingebundene Lithographie „Mozart's Haus“ (nach S. 50) ist jedoch schon 1828 hergestellt worden. Das Blatt entspricht eher einer Architekturzeichnung und dürfte von einem Salzburger Grafiker gestaltet und nach München zum Lithographieren mitgenommen worden sein; es gibt aber keine Aufzeichnungen darüber.

27 Vgl. den Eintrag im *Verzeichniß der im Militär-Jahre 1833 von der kaiserl. königl. Central-Bücher-Censur in Wien und von den in den k. k. Provinzen bestehenden Censurs-Behörden zugelassenen Werke, [...] Zeichnungen, Kupferstiche, Musikalien u.s.w.*, Wien: Kaiserl. Königl. Hof- und Staats-Aerarial-Druckerey 1832, S. 204: „Hyrtl, (J.): Ansicht des Hauses Nr. 225 in Salzburg, worin Mozart 1756 geboren wurde. Allen Verehrern des unsterblichen Tondichters achtungsvoll geweiht von dem Herausgeber. L. Bucher del. J. Hyrtl sc.“ Auf dem Blatt selbst steht noch die Information, dass Bucher seine Vorlage nach der Natur gezeichnet hatte: „L. Bucher ad nat: del.“

28 Vincent Novello, *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano*, hg. v. Rosemary Hughes, London 1955, zit. nach der deutschen Übersetzung *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, deutsche Übertragung von Ernst Roth, 4. Auflage, Bonn: Boosey & Hawkes 1992, diese zit. nach Gerhard Ammerer / Peter F. Kramml u.a., *ReiseStadt Salzburg. Salzburg in der Reiseliteratur vom Humanismus bis zum beginnenden Eisenbahnzeitalter*, Salzburg: Stadt Salzburg 2003 (*Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* 17), S. 207–210: 208.



Abb. 1: Ansicht des Hauses No. 225 in Salzburg der Universitätskirche gegenüber worin W. A. Mozart den 27ten Jänner 1756 geboren wurde, Lithographie von Jacob Hyrtl nach Leopold Bucher (1832); © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

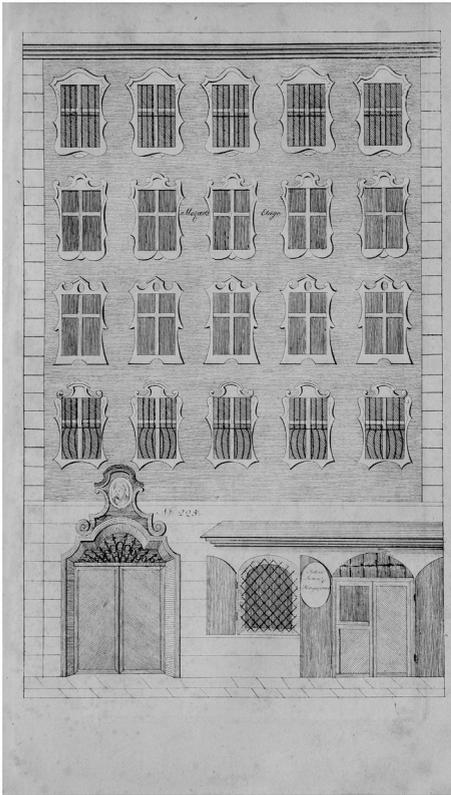


Abb. 2: Mozart-Geburtshaus, Aufriss, Lithographie, München, Sommer 1828, angefertigt für Nissens *Biographie W. A. Mozart's* (Frühjahr 1829); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

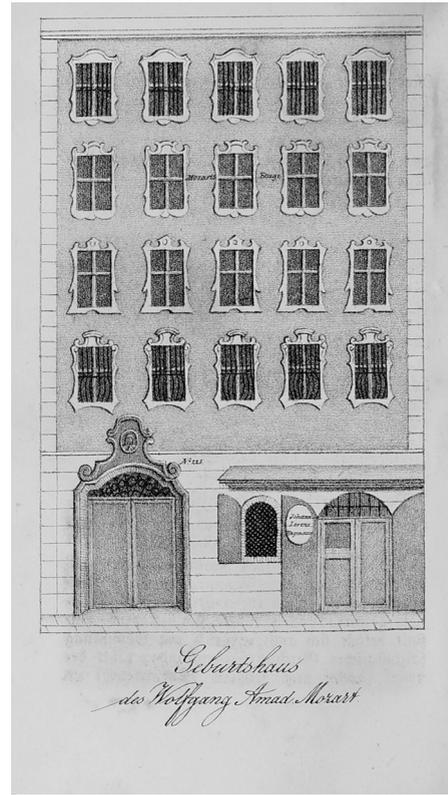


Abb. 3: „Geburtshaus des Wolfgang Amad[eus] Mozart“, stark verkleinerter Aufriss nach Nissen 1828, Lithographie für Braune, *Der Fremde in Salzburg* (1836); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

Die Federlithographie in der Mozartbiographie zeigt den Aufriss eines vierstöckigen Hauses mit fünfsäufiger Fensterfront. Das Kranzgesims der Attikazone hat der Zeichner weggelassen, um die Hausansicht näher heranholen zu können. Im Ladenbereich ist deutlich der Name des von den Hagenauer-Töchtern geführten Geschäfts mit dem weiterhin verwendeten Namen „Johann Lorenz Hagenauer“ erkennbar. Die Gliederung durch aufgemalte Pilaster und Rustika-Quader vermittelt den Eindruck eines robusten Steinhauses. Deutlich erkennt man die schmuckhaften, in jedem Geschoss differierenden, spätbarocken Fensterlaibungen, die von Krejs auf etwa 1750 geschätzt werden.²⁹ Jünger als diese dürften die verspielten Rocailles-Ornamente auf der dem Universitätsplatz zugewandten Seite sein, die heute noch existieren. Das barock eingefasste Marmorportal scheint nach der Darstellung von 1828 an beiden Türflügeln spiegelsymmetrisch diagonal mit Holz beplankt zu sein. Das Eingangstor

29 Christiane Krejs, *Die Fassaden der Bürgerhäuser. Bauformen der Salzburger Altstadt*, Salzburg: Landesinnung der Baugewerbe Salzburg 1994, S. 44.

zeigt vom Äußeren daher keine Übereinstimmung mit dem heute dort sichtbaren schmiedeeisernen Beschlag, verziert mit zwei Türknäufen aus Löwenköpfen und Äskulapsschlange, welcher der Tradition nach gern in die Zeit des Apothekers Fröschlmoser datiert wird.³⁰ Unter einer Mariendarstellung im Steinrelief sind auf der Lithographie Hinzufügungen sichtbar, nämlich die damalige Hausnummer 225 in verhältnismäßig großer Schrift und die Aufschrift „Mozart’s Etage“ in kleiner Schrift im Bereich des dritten Geschosses, um die Lage der Mozart-Wohnung vertikal anzuzeigen. Diese Beschriftung scheint als ‚Startschuss‘ für die später real aufgebrachten Bezeichnungen an der Hausfassade gewirkt zu haben, auf die noch einzugehen ist. Das Geschäft mit der knapp überstehenden Ladenlokal-Bedachung fällt 1828 noch etwas bescheidener aus und hat noch nicht das zum Boden reichende Auslagefenster späterer Jahre. Das Blatt selbst ist trotz seiner Bedeutung als früheste Darstellung des Geburtshauses von Mozart unbeschriftet. Nur wenige Jahre darauf kam eine damit fast übereinstimmende Grafik, jedoch mit Legende heraus. Es handelt sich um eine Illustration für einen anonym herausgegebenen Fremdenführer von Franz Anton Alexander von Braune (1766–1853) mit dem Titel *Der Fremde in Salzburg*.³¹ Die nicht signierte Lithographie trägt unten die Beschriftung „Geburtshaus des Wolfgang Amad[eus] Mozart“. Die stark verkleinerte Kopie

30 Vgl. *Katalog des Mozart-Museums im Geburts- und Wohnzimmer Mozart’s zu Salzburg Getreidegasse Nr. 9, III: Stock, zusammengestellt und hg. von Johann Horner. Mit Noten nach gedruckten und ungedruckten Quellen von J. Ev. Engl*, Salzburg: im Selbstverlag 1882, S. 11: „Das Hagenauer-, jetzt Saulich-, Mozart’s Geburtshaus, findet sich pag. 50 in Nissen’s ‚Biographie W. A. Mozart’s‘ zu Mozart’s Zeit abgebildet und ist das Portal noch das ursprüngliche.“ Ob Horner das Marmorportal und die Türbeschläge für so alt hielt, um sie in die Spätrenaissance, also die Zeit Fröschlmosers, zu datieren? So konnte er wohl verstanden werden. Denn auf diesen Zeitraum wird noch 1991 spekuliert: „Die beiden Türflügel, die das Wahrzeichen des Äskulap, die geringelte Schlange im Löwenmaul, tragen, zeugen heute noch von einem berühmten Besitzer [= dem Apotheker Fröschlmoser].“ Vgl. *Mozart. Bilder und Klänge. Katalog der Salzburger Landesausstellung im Schloß Kleßheim in Salzburg vom 23. März bis 3. November 1991*, hg. v. Rudolph Angermüller und Geneviève Geffray, Salzburg: Salzburger Landesausstellungen 1991, S. 66 (Abb. 52). Äußerungen dieser Art sind mehrdeutig. Portal und Tor können das 16. Jahrhundert äußerlich nicht repräsentieren. Denn nicht nur das barocke Portal ist jünger, sondern auch der Türbeschlag mit historisierendem Rankendekor sowie die beiden Löwenkopfkäufe, die übrigens so gefertigt sind, dass sie auf der Innenseite mit Sechskantmuttern verschraubt werden können.

31 [Franz Anton von Braune], *Der Fremde in Salzburg. Neuester und vollständiger Wegweiser in der Stadt Salzburg und ihren Umgebungen, nebst einem Anhang der für Fremde nöthigen Adressen. Mit einer lithographirten Ansicht von Salzburg und Mozart’s Wohnhaus*, Salzburg: Mayrische Buchhandlung 1836. Vgl. als frühe Reproduktion nach dieser Vorlage Otto Erich Deutsch, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern – Mozart and His World in Contemporary Pictures*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961 (Neue Mozart Ausgabe, Supplement, X/32), S. 36 und 303 (Nr. 44). Ohne darauf hinzuweisen reproduzierte Deutsch die Ansicht offenbar nach einer in der Sammlung Zenger in Augsburg befindlichen Quelle (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg,



Abb. 4: Löchelplatz mit Mozarts Geburtshaus No. 225, Lithographie von C. A. Czichna nach J. A. Wenzl (um 1835); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

um 1835/36 ist einschließlich des Schriftzugs „Mozart's Etage“ übereinstimmend mit der Lithographie von 1828.

In ähnlicher Weise ist Mozarts Haus auch auf einem anonymen, im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entstandenen Gemälde³² zu erkennen, das am Löchelplatz zwar ein unbeschriftetes Haus zeigt, dessen Nachbarhaus jedoch oben am Kranzgesims mit „M.G.E. 1809 I. B.“ bezeichnet wurde. Nur auf

MG IV 536) unter Weglassung des unteren Teils mit dem Bildtitel. Die Stiftung Mozarteum konnte mittlerweile ein vollständiges Exemplar dieses frühen Salzburg-Reiseführers für die Bibliotheca Mozartiana erwerben (A-Sm, Rara Lit 328). Abb. 3 dürfte noch immer eine der frühesten Komplett-Wiedergaben dieses lithographischen Nachdruckes darstellen.

32 Salzburg Museum, Inventarnummer 443/24 (Ankauf 1919). Vgl. *Bilder und Klänge* (wie Anm. 30), S. 66 (Abb. 52); *Immerwährender Mozart-Kalender* (wie Anm. 9), Stichwort „Jänner 27“. Weitere Reproduktionen aus anderen Publikationen datieren das Gemälde laut Bildlegende zwischen 1809 (Kranzgesims Getreidegasse Nr. 11) und 1890. Vgl. etwa Gerhard Ammerer (Redaktion), *Viva! Mozart. Das Journal zur Ausstellung, Neue Residenz Salzburg, 27.1.2006 – 7.1.2007*, hg. v. Stadt und Land Salzburg, Salzburg / Bad Honnef: Bock 2005, S. 23; Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 46.

dieser Darstellung und einer um 1835³³ entstandenen Druckgrafik von C. A. Czichna sind Klingelzüge aus der Biedermeierzeit zu erkennen, die den Wohnungen zugeordnet sind und die bei der Restaurierung 1938/39 wieder rekonstruiert wurden. Sie verleihen der Front heute ein pittoreskes Gepräge, indem sie den Eindruck vermitteln, man könne direkt bei den Mozarts läuten.³⁴

Die nach dem Tod der ältesten Schwester Ursula am 8. Mai 1831 einzige noch verbliebene Hagenauer-Tochter, die Regierungsratswitwe Franziska Pichler, entschloss sich als Erbin im selben Jahr, das Specereywaren-Geschäft an den Buchhalter Josef Schül(ler) zu verkaufen, der für Ursula Hagenauer bereits das Geschäft geführt hatte. Doch dieser musste es 1838 schon wieder veräußern. Genau zu dieser Zeit wurde das Haus von Eduard Gurk (1801–1841) festgehalten³⁵, der es 1838 auf seiner Reisestation Salzburg aquarellieren konnte.

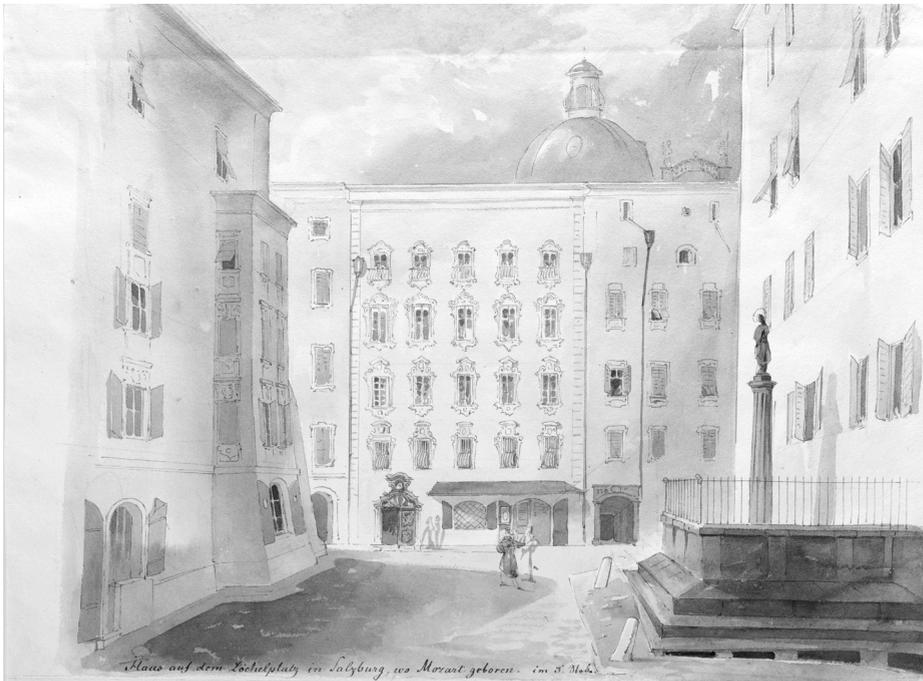


Abb. 5: „Haus auf dem Löchelplatz in Salzburg, wo Mozart geboren. im 3ten Stocke:“, Aquarell von Eduard Gurk (1838); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

- 33 Datierung („um 1835“) nach Peter Matern, *Die Lithographische Kunstanstalt Joseph Oberer. Biedermeieransichten aus Salzburg. Stadt und Land Salzburg, Berchtesgaden, Tirol und das Salzkammergut im Bild des 19. Jahrhunderts*, Salzburg: Verein Freunde der Salzburger Geschichte 2009, S. 150.
- 34 Vgl. Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 16), S. 55.
- 35 Zu Eduard Gurk und seinem Salzburg-Besuch vgl. Johannes Moy, *Zwei unbekannte Bilder von Mozarts Geburtshaus*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 15, Heft 3/4 (1967), S. 13–18.

Der nach Salzburg orientierte Freistädter Gemischtwarenhändler Ludwig Thury erwarb das Haus als nächster und war der erste Geschäftsmann, der daran ging, es als Mozartstätte aufzupolieren. Pillwein weist darauf hin, dass vor dem Haus sogar eine Mozartbüste aufgestellt werden sollte, was schlussendlich unterblieben ist. Ausgeführt wurden aber 1839 die Fassadenneugestaltung und die neue Ladenbezeichnung unter dem Namen „Zum Mozart“. Offensichtlich wegen seiner Umgestaltungsabsichten hatte Thury mit Constanze Nissen korrespondiert, die sich im Juni 1839 von Bad Gastein aus allgemein zustimmend zu seinen Plänen äußerte.³⁶ Thury ließ die Dekorelemente um die Fensterlaibungen abschlagen und gab der Hausfassade ein klassizistisches Gepräge, ein Vorgang, der in ähnlicher Weise an vielen historischen Gebäuden in der Salzburger Altstadt zu beobachten ist. Unterhalb des dritten Stocks ließ er goldene Lettern mit dem Schriftzug „Mozart’s Geburtshaus“ aufbringen und bekrönte dieses Arrangement durch eine oberhalb der Fensterreihe im Zentrum angebrachte, in Stuck eingefasste goldene Leier, die für Apoll, für eine Muse oder für Orpheus stehen kann.

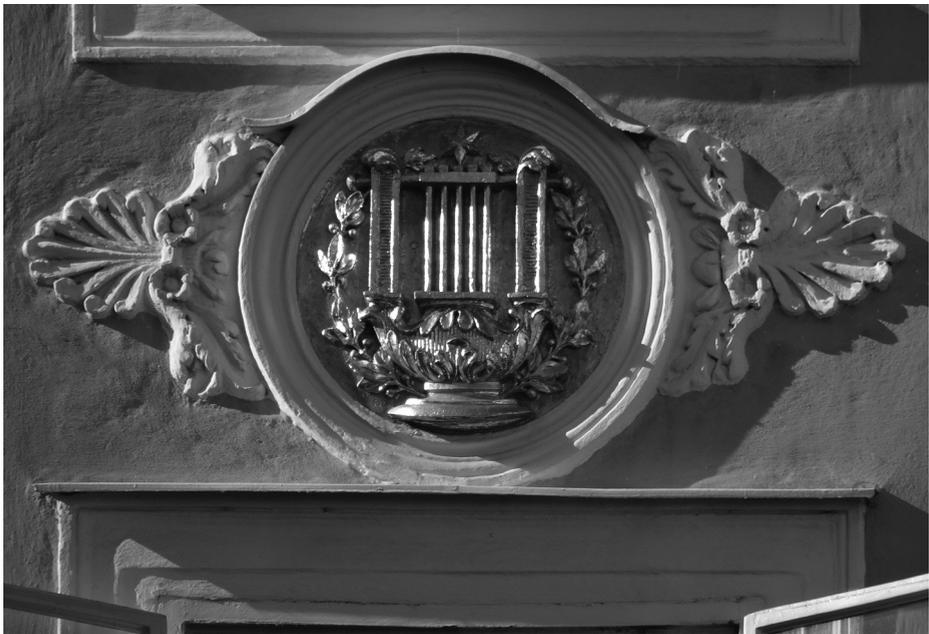


Abb. 6: Goldene Lyra am Mozart-Geburtshaus (1839); Foto: Christoph Großpietsch

36 Zur geplanten Mozart-Büste vgl. Benedikt Pillwein, *Das Herzogtum Salzburg oder der Salzburger Kreis*, in: *Geschichte, Geographie und Statistik des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns und des Herzogthums Salzburg*, Bd. 5, Abt. 2, Linz: Quandt 1839, S. 314. Zur Korrespondenz Thurys mit Mozarts Witwe s. Schreiben von Constanze Nissen an Ludwig Thury in Salzburg, Wildbad Gastein, 22. Juni 1839; *Mozart. Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=138&cat=> (22.6.2017).

Dieses [Haus, das Geburtshaus Mozarts] ist zu Salzburg von dem dormaligen Besitzer auf würdige Weise restauriert worden. Unter den Fenstern des dritten Gestock's, wo Mozart's Familie wohnte, ist die Aufschrift ‚Mozart's Geburtshaus‘ angebracht, und darüber erhebt sich eine goldene Leyer.³⁷

Thury hatte 1839 das in die Tat umgesetzt, was sich der Wiener Schriftsteller Eduard Duller (1809–1853) mit Blick auf ein zu errichtendes Mozart-Denkmal schon 1838 erhofft hatte: „Umsonst sucht ihr, wenn ihr auf den Platz vor der Lyceumskirche kommt, auf dem dieser gegenüberstehenden Hause No. 225 den Namen M o z a r t in goldnen Lettern; doch Geduld [...].“³⁸ Diese goldenen Lettern wurden nun tatsächlich auf der anderen Seite des Durchhauses am Löchelplatz angebracht; Mozarts Geburtshaus war hiermit nicht nur druckgraphisch, sondern erstmals real sichtbar ‚bezeichnet‘. Mit dem touristisch relevanten Hinweis „Zum Mozart“ übertrug der Hausinhaber den Mozartaspekt auch auf sein Geschäft und verlieh ihm dadurch sogar mehr Aufmerksamkeit als seiner Freistädter „Vermischtwaaren-Handlung“, die Thurys Stammhaus war.³⁹

37 *Allgemeine Zeitung von und für Bayern* (1840), Nr. 19 vom 19. Januar 1840, S. 77. Vgl. hierzu auch Robert Hoffmann, *Die Aneignung Mozarts durch Salzburg. „was mich aber am meisten freut, ist der Stille beifall!“*, in: Ammerer, *Viva! Mozart. Das Journal zur Ausstellung* (wie Anm. 32), S. 125–134: 126 sowie Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 81, außerdem Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 173f. Dass das Stuckwerk an der Fassade verschwand, bemerkte schon Rudolf Genée: Rudolf Genée, *Mozart's Geburtshaus, in: Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Sechstes Heft*, Oktober 1898, S. 173–176: 175. Genée vermutet eine Maßnahme zur Schadenseindämmung: „[...] so ersehen wir daraus, daß nur die ornamentirten Fenstereinrahmungen verändert worden sind, vermuthlich, weil das Stockwerk wegen Schadhaftheit abgenommen werden mußte.“

38 Eduard Duller, *Die malerischen und romantischen Donauländer*, Leipzig: Georg Wigands Verlag [1838] (*Das malerische und romantische Deutschland in zehn Sektionen, VIII: Die Donau*, zit. nach Ammerer / Kramml, *Reise-Stadt Salzburg* (wie Anm. 28), S. 215f. (Erscheinungsjahr hier mit 1840 angegeben). Über den Zeitpunkt der Renovierungsarbeiten heißt es in einer Rückschau aus 1866: „Der damalige Hauseigentümer hieß Schiller [= Schül(l)er]. Im Jahre 1839 ließ der Kaufmann Thury, dessen Besitzer, das ganze Haus restaurieren und unter dem dritten Stockwerke die Inschrift anbringen: ‚Mozart's Geburtshaus.‘“ Vgl. [anonym], *Mozarts Wohnstätten*, in: *Beilage des Fremdenblattes*, 5. Dezember 1866, S. 9.

39 Nicht erst Stranz & Scio hatten den Geschäftsnamen „Zum Mozart“ eingeführt, wie Genée nahelegt. Vgl. Genée, *Mozart's Geburtshaus* (wie Anm. 37), S. 175. Der Hinweis auf das Ladengeschäft „Zum Mozart“ findet sich bereits in Reiseführern von 1843 und 1851: Braune, *Der Fremde in Salzburg* (wie Anm. 31), 3. verb. und verm. Auflage, Salzburg: Mayrische Buchhandlung 1843, S. 27; Karl Friedrich Heinrich Strass, *Salzburg, Ischl und Gastein nebst deren Umgebungen. Ein Taschenbuch*, Berlin 1851, S. 8. Ludwig Thury hatte sein Hauptgeschäft in Freistadt erst 1836 eröffnet. Vgl. *Auszug aus dem statistischen Berichte der Handels- und Gewerbekammer Oberösterreichs für das Jahr 1856*, Linz: Josef Wimmer 1857, S. 55.

Die nach jetzigem Stand früheste bekannte Darstellung dieses nur wenige Jahre überlieferten Zustands findet sich als Illustration in der Bildenzyklopädie *Meyers Universum* von 1844.⁴⁰ Das vom Markt aus mit Hilfe einer ‚Weitwinkeloptik‘ und gezielter Licht-Schatten-Effekte idealisierend herausgestellte Haus in der Getreidegasse wirkt in dieser Verzerrung allerdings derart befremdlich, dass die Perspektive kaum nachvollziehbar erscheint.⁴¹



Abb. 7: Mozarts Geburtshaus in Salzburg (um 1844), Stahlstich aus *Meyer's Universum*, Bd. 11 (1844); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

40 Vgl. *Mozarts Geburtshaus in Salzburg*, in: *Meyer's Universum oder Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde*, erschienen in Einzellieferungen, 17 Bände, Hildburghausen, Amsterdam und Philadelphia: Bibliographisches Institut, 1833–1861, Bd. 11, 1844, S. 104–106. Die Ansicht wurde weit verbreitet, vor allem über die späteren Konversationslexika des Verlags von Carl Joseph Meyer (1796–1856), beginnend mit dem zwei Jahre darauf erschienenen Band des ‚Ur-Meyer‘. Nachdrucke sind aber zeitgleich auch in anderen Verlagen erschienen. Vgl. etwa *Der sächsische Trompeter. Monatsschrift*, Heft 2, Februar 1847, Meißen: Klinkicht und Sohn 1847, S. 33, <http://digital.slub-dresden.de/id393451623-18470000/1> (22. 6. 2017).

41 Ebenso merkwürdig erscheint, wie man 1939 darangehen konnte, ausgerechnet nach dieser verzerrten Ansicht die Fassade und deren Aufschrift wiederherzustellen. Vgl. Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 16), S. 55f.

Eine weitere Hausdarstellung, die diesen Zustand einfängt, stammt von 1856, als der in Salzburg tätige Musiker und Fotograf Franz Segl (1814–1880) kurz vor der Mozart-Säkularfeier die früheste uns bekannte fotografische Aufnahme des Geburtshauses von Mozart anfertigte, die bald darauf durch einen weitgehend übereinstimmenden Stahlstich von Knocke verbreitet worden ist.⁴²



Abb. 8: Löchelplatz mit Mozart-Geburtshaus, Haus-Schriftzug von 1839, Fotografie (Salzabzug) von Franz Segl (1856); © Stadtarchiv Salzburg, Fotosammlung, 10690

42 Siehe *Neue Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 33 vom 24. Juli 1856, S. 133. Segls Fotografie dürfte im Frühsommer 1856 aufgenommen worden sein, denn es heißt im Juli 1856, sie sei „soeben“ entstanden. Bisher sind nur zwei Abzüge von dieser Aufnahme bekannt, beide in Salzburg beheimatet. Der Salzabzug der Stiftung Mozarteum ist eingebunden in die Publikation *Erinnerungs-Blätter an Wolfgang Amadeus Mozarts Säkularfest im September 1856 zu Salzburg. Mit dem Facsimile einer musikalischen und brieflichen Handschrift W. A. Mozart*, Salzburg: Glonner 1856. Der Salzabzug im Salzburger Stadtarchiv ist kontrastreicher und zeigt die entscheidenden Details „frischer“. Knockes meist um 1860 datierter Stahlstich bei „G. Baldi“ muss bereits zum Mozartjahr 1856, also kurz nach der fotografischen Aufnahme entstanden sein, denn er wird schon 1857 im Jahresbericht des Salzburger Museums als im Museum eingetroffen angezeigt. Vgl. *Jahres-Bericht des Vaterländischen Museums-Carolino Augusteum der Landes-Hauptstadt Salzburg für das Jahr 1857*, Salzburg: Endl & Penker 1857, S. 37, Nr. 5.



Abb. 9: Mozarts Geburtshaus mit Löchelplatz, Stahlstich von Wilhelm Knöcke, bei Baldi in Salzburg (1856/57); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

Der Hausbesitzer konnte die weitere Entwicklung, die mit der so ‚bezeichneten‘ Gedenkstätte ihren Anfang nahm, nicht mehr selbst erleben. Wenige Jahre nach der Anbringung des Schriftzuges verstarb Ludwig Thury im Dezember 1845. So kam es, dass dessen gleichnamiger Sohn Ludwig junior (1838–1881) als Minderjähriger die Immobilie geerbt haben muss. Indem sich Thurys Witwe, die Lambacher Seifensiederstochter Therese, geb. Leitner (1811–1877), schon 1846 mit dem umtriebigen Salzburger Kaufmann Angelo Saullich vermählte, steuerte allerdings dieser von Anfang an wie ein Haus- und Geschäftseigner die Geschicke und Veränderungen der nächsten vierzig Jahre. So ließ er das Ladengeschäft in „A. Saullich Zum Mozart“ umbenennen, was 1856 fotografisch festgehalten werden konnte (Abb. 8). Saullich ging aber weiter, als nur den Geschäftsnamen anzupassen. Er ersetzte unmittelbar vor der Mozartfeier 1856 die Lettern an der Fassade und ließ nun für den gleichen Text so große Buchstaben anbringen, dass der Schriftzug von Weitem, etwa vom Löchelbogen aus, erkennbar wurde.⁴³ Nun war es allem Anschein nach Franz Segls Konkurrent

43 Nur Reitsamer hielt die frisch herausgeputzte Fassade 1856 auf einer Medaille fest. Die Presse kommentierte schlicht: „Mozart's Geburtshaus ziert eine neue goldglänzende

Inscription mit der Lyra.“ A. Z., *Salzburg*, in: *Kempter Zeitung* 73 (1856), Nr. 211 vom 4. September 1856, S. 848. Ein ähnlicher Hinweis findet sich in *The Musical World* 34 (1856) vom 27. September, S. 614f. Die Aktion sollte im Juli / August 1856 erfolgt sein, denn auf der datierbaren Aufnahme von Segl (Abb. 8) sind die neuen Lettern noch nicht zu sehen. Die Inschrift wurde klar als Werbemaßnahme verstanden, so heißt es später auch, „der Hausherr, ein Kaufmann, braucht sie zur Reclame für sein Geschäft“. Vgl. Frank, *Reisebriefe*, in: *Wiener Sonn und Montags-Zeitung*, Nr. 80 vom 12. September 1869, S. 4. Nicht zutreffend ist die Annahme, dass der erneuerte Schriftzug erst aus der Zeit der Museumseröffnung von 1880 stammt. Zu diesem Datum vgl. Genée, *Mozart's Geburtshaus* (wie Anm. 37), S. 176, sowie Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 31 und 413.

- 44 Die Stiftung Mozarteum hat diese auf einer gegen Ende des 19. Jahrhunderts vertriebenen Ansichtskarte festgehaltene Reproduktion der ausgestatteten Fassade des Geburtshauses mehrfach veröffentlicht, und zwar stets in Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum Gedenkjahr 1891, zuerst in Walter Hummels *Chronik* 1951 (wie Anm. 3), Anhang X: „Das Geburtshaus W. A. Mozarts, geschmückt zur Hundertjahrfeier, 1891, Lichtbild von Carl Hintner, St. Peter, Salzburg [...]“. Weil man sich des Datums so sicher war, hat man im 20. Jahrhundert mit einem Stift auf die seltene Ansichtskarte diese Jahreszahl notiert. Zwar mag diese hypothetische Datierung plausibel anmuten: Die aufwändige Schmückung mit Mozart-Elementen schien auf ein Mozartfest zu deuten, wofür das Geburtshaus entsprechend hergerichtet worden war. Zugleich verweist jedoch der rückseitige Aufdruck auf den erst ab 1865 in eigenem Atelier in Salzburg tätigen Fotografen Carl Hintner, dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts dessen gleichnamiger Sohn Carl Hintner junior (1862–1939) nachfolgte. Andere Spekulationen gehen sogar noch weiter: Klehr, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 14), S. 194 nimmt als Zeitpunkt der Aufnahme das 1906 zum 150. Geburtstag des Komponisten veranstaltete Mozartfest an. Anhand von charakteristischen Details hat der Verfasser demgegenüber die Auffassung gewonnen, dass hier weder der Zustand von 1856, noch von 1891 oder 1906 festgehalten sein kann, sondern der des Jahres 1869. In diesem Jahr als *terminus post quem* war die links sichtbare Fassade des Hotels Krone (Getreidegasse 8) erneuert, der Ladenbereich dieses Hauses im Erdgeschoss erweitert und mit Holz verblendet worden. Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 157. Diese Verblendung ist auf älteren Reproduktionen (1856 und früher) noch nicht auszumachen. Der *terminus ante quem* 1874 ergibt sich aus der Umgestaltung des Löchelplatzes, als die auf dem Bild noch sichtbare Mariensäule abgebaut wurde und bald darauf weiße ovale Straßenschilder die dunklen ovalen Straßenschilder ersetzten. Untermauert wird dieser Datierungsansatz durch zwei weitere Aufnahmen mit Brunnenfigur und Holzverblendung des zwischen 1866 und 1874 in Salzburg tätigen Fotografen Ludwig Hardtmuth (1826–1875), Salzburg Museum, Inv. Nr. F 21930 und der mit „G. Baldi“ bezeichneten Fotografie auf orangem Karton, Salzburg Museum, Inv. Nr. F 19336, abgebildet bei Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 160 sowie bei Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 178. Hier kommt als Datierung ebenfalls nur die Zeit von der zweiten Hälfte der 1860er-Jahre bis spätestens 1874 in Frage. Ich danke Herrn Dr. Erhard Koppensteiner, Salzburg Museum, für die hilfreichen Auskünfte zur Datierung der entsprechenden Ansichten recht herzlich. Der Versuch einer Neudatierung der Fotografie auf der Correspondenzkarte ist aufwändig, weil eines der prominenten Mozart-Feste irritierenderweise ausscheidet. Es gab während der Jahre 1869 und 1873 kein Fest des Domusikverein und Mozarteums bzw. der Internationalen Mozart-Stiftung oder der Salzburger Liedertafel. Zwischen dem 7. und 9. August 1869 fand allerdings in Salzburg turnusmäßig das Sängerfest des Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerbundes mit 500 beteiligten Sängern statt. Einen gewissen Mozartbezug gab es, da das Fest von der Salzburger Liedertafel

Stiefsohn zunächst als Prokuristen, dann als Geschäftspartner in die Firma geholt. Nachdem Ludwig Thury junior und dessen Ehefrau Helene, geb. Perl (ca. 1851–1881) im Laufe des Jahres 1881 beide kurz nacheinander verstorben und die Erbangelegenheiten mit deren Kindern geregelt worden waren, erwarb Saullich aus der Erbmasse 1886 das komplette Haus in der Getreidegasse.⁴⁵



Abb. 10: Geschmücktes Mozart-Geburtshaus, Haus-Schriftzug 1856, Reproduktion einer Fotografie von 1869 von Carl Hintner auf Correspondenz-Karte mit der fehlerhaften Angabe „1891“; © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

„veranstaltet“ und in Teilen von „Mozarteums-Director“ Otto Bach dirigiert wurde. Der abschließende Festzug vom Stift Sankt Peter über den Mozartplatz zum Mönchsberg, wo der Zug von fast 10.000 Zuhörern erwartet wurde, führte sicherlich über die untere Getreidegasse an Mozarts Geburtshaus vorbei. Es besteht daher eine hohe Wahrscheinlichkeit dafür, dass aus diesem Anlass Dekor-Elemente eines früheren Gedenkfestes aus dem Depot geholt und erneut am Geburtshaus Mozarts montiert wurden (Hinweis von Mag. Thomas Weidenholzer, Stadtarchiv Salzburg). Zum Ablauf des Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerkfestes s. *Neue Freie Presse*, Nr. 1773 vom 5. August 1869, S. 14; *Wiener Zeitung*, Nr. 183 vom 11. August 1869, S. 7; *Fremden-Blatt*, Nr. 29 vom 30. Januar 1870, S. 9 [Online-Ressourcen zugänglich über ANNO - AustriaN Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/>].

45 Saullich hatte das Gebäude tatsächlich erst Anfang 1886 erworben: Hauskauf durch Angelo Saullich, 20. Jänner 1886, Salzburger Landesarchiv (= SLA), Grundbuch Salzburg, Innere Stadt, Bd. VIa 250–263, EZ 250, Abteilung B, S. 363, Postzahl 2.

Mozart war in einer Umgebung aufgewachsen, die dem heutigen Bild des Hagenauerplatzes nicht mehr entspricht. Der damalige Löchelplatz war seit 1600 auch der Fischmarkt von Salzburg gewesen. Ein Fischbrunnen mit einer Mariensäule in der Mitte diente bis 1858 dem Verkauf von Lebendfisch. Der unterhalb des ‚Peckenhauses‘ aufgestellte Röhrenbrunnen ist auf der Aufnahme des geschmückten Hauses (Abb. 8) schwach (in Form der Säule) und auf dem Stich von Knocke (Abb. 9) noch komplett zu erkennen. Die Becken wurden aber 1858 abgebrochen, so dass nur noch die Mariensäule übrig blieb.⁴⁶ 1873 wurde diese schließlich auch abgetragen, als das ganze Quartier entscheidend umgestaltet wurde: Der Platz wurde neu gepflastert, ebenso wurden für die gesamte Gasse neue Straßenschilder mit schwarzer Schrift auf hellem Grund gefertigt, straßenbezogene Hausnummern (Getreidegasse 9) wurden eingeführt. Der einstige ‚Löchelplatz‘ wurde zum ‚Hagenauerplatz‘.

Im Jahre 1885 erwarben Saullichs Prokuristen Gustav Scio senior (gest. 1910) und Anton Stranz (1851–1925) das Hagenauersche „Colonial- und Spezereiwaren-Geschäft“, wobei das Gebäude in Saullichs Besitz kam und blieb. Erst nach dessen Tod am 11. Jänner 1892 kauften Gustav Scio und Anton Stranz am 1. Juli 1892 auch das Gebäude Getreidegasse 9.⁴⁷ Die neuen Besitzer

46 Vgl. zum Abriss des Brunnens auch Robert Messner, *Salzburg im Vormärz: Historisch-topographische Darstellung der Stadt Salzburg auf Grund der Katastralvermessung*, Bd. 2, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1992, S. 45: „Der Brunnen, ein erster Fischbrunnen — mit einer Marienstatue — stand bis 1858 an der W-Seite des Löchelplatzes (seit 1874 Hagenauerplatz genannt) [...]“

47 Auszug einer Anzeige der Firma Stranz & Scio, *Salzburger Volksblatt* vom 2. September 1885, S. 4: „Hiermit erlauben wir uns die ergebene Anzeige, dass wir das unter der Firma A. Saullich ‚zum Mozart‘ bestehende Colonial- und Spezereiwaren-Geschäft mit 1. September d. J. käuflich übernommen haben und dasselbe unter der handelsgerichtlich protokollierten Firma Stranz & Scio ‚zum Mozart‘ für unsere Rechnung weiterführen werden.“; s. mit diesen Daten auch Klehr, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 14), S. 33 sowie Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 161. Das Ladengeschäft unter neuem Namen ist sogar schon auf einer Darstellung von 1889 erkennbar. Siehe *Oberösterreich und Salzburg*, in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 6, hg. v. Rudolf Erzherzog von Österreich und Josef Weil zur Weilen, Wien 1889, S. 481. Das Jahr des Geschäftsübergangs ist der vorhandenen Literatur nicht eindeutig zu entnehmen. Einige Autoren vermuten, dass das Jahr der Geschäftsübernahme durch Stranz und Scio (1885) zusammenfällt mit der gleichzeitigen Veräußerung des Hauses an beide Teilhaber. Vgl. Herbert Klein, *Als Mozarts Geburtswohnung noch kein Museum war*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 14 (1966), Februar, S. 10f.: 11, sowie Manfred K. Fischer, *Historische Wirtschaftsarchitektur in Salzburg*, Salzburg: A. Pustet 1997, S. 144; auch der Verf. hat bis vor wenigen Jahren diese plausibel erscheinende Annahme vertreten: Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 156, Anm. 8. Dass Saullich sein Handelshaus in seiner eigenen Immobilie bis zu seinem Tod selbst führte, vermutet dagegen Genée, *Mozart's Geburtshaus* (wie Anm. 37), S. 176, übernommen bei Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 414. Tatsächlich wurde Saullichs Durchhaus im September 1892, also erst nach dessen Tod, von

verlängerten das Mietverhältnis mit der Stiftung Mozarteum und beließen das Geschäft im Haus. Nachdem Anton Stranz im November 1910 verstorben war, erwarb Gustav Scio senior das ganze Haus. Nach seinem Tod räumte dessen Erbe Gustav Scio junior (1891–1922) der Stiftung Mozarteum auf deren Betreiben 1916 ein Vorkaufsrecht ein⁴⁸ und Scio veräußerte das Gebäude im Mai 1917 an sie.⁴⁹ Dieser Ankauf konnte unter Beteiligung des Dresdener Juristen Eduard Ginsberg (1854–1938)⁵⁰ und der Sängerin Lilli Lehmann (1848–1929) schließlich getätigt werden, als der verlangte Kaufpreis von 180.000 Kronen aufgebracht war. Weil das Geld dann doch schneller als erwartet zusammen gekommen war, spöttelte Lehmann: „so gings 1, 2, 3, u. war gemacht! Und 30 Jahre brauchten die Salzburger dazu es *nicht* fertig zu bringen [...]“⁵¹

Begegnungen mit Zeitzeugen Mozarts

Obwohl sich der Komponist schon nach 1800 über die deutschsprachigen Länder hinaus allgemeiner Beliebtheit erfreute, gab es in Salzburg zur Zeit der Eingliederung in das Kaiserreich Österreich 1816 noch keine überschwängliche Verehrung für Mozart. Fremden war dessen Geburtshaus zunächst noch kaum bekannt. Man kümmerte sich damals nicht so sehr um das Aufspüren von Gedenkstätten als vielmehr um das Aufspüren von Zeitzeugen, die Mo-

der Firma Stranz & Scio aus dem Erbe erworben; das dokumentiert der Hauskauf durch die Firma Stranz & Scio, 9. September 1892, SLA, Grundbuch Salzburg, Innere Stadt, Bd. VIa 250–263, EZ 250, Abteilung B, S. 363, Postzahl 3; mit diesem Datum korrekt mitgeteilt auch von Engl, *Das altsalzburgische Bürger- und W. A. Mozart's Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. XIV, sowie von Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 16.

- 48 Rudolph Angermüller / Geneviève Geffray (Red.), *Abendempfindung bis Zufriedenheit. Schöne Stücke aus den Sammlungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. Katalog*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1993, S. 38; Bemerkungen über den Ablauf der Verhandlungen ebenda, S. 38–40; Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 414. Die Löschung des Vorkaufsrechts zugunsten der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg vom 2. November 1917 ist in den Grundbüchern verankert: SLA, Grundbuch Salzburg, Innere Stadt, Bd. VIa 250–263, EZ 250, Abteilung C, S. 363, Postzahl 10.
- 49 Hauskauf durch die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg vom 1. Mai 1917, SLA, Grundbuch Salzburg, Innere Stadt, Bd. VIa 250–263, EZ 250, Abteilung B, S. 363, Postzahl 5.
- 50 Vgl. Eduard Ginsberg, *Ein Rückblick auf die Geschichte der Erwerbung des Mozartschen Geburtshauses*, in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, Dreizehntes Heft, Berlin 1920, S. 13–16.
- 51 Brief von Lilli Lehmann in Scharfling am Mondsee an Ernst Bechert in Teplitz-Schönau vom 26. September 1917. Vgl. Kunst- und Buchauktionen Galerie Gerda Bassenge, Berlin, vom 15. und 16. April 1999 (Auktion 73), Los 2558, Berlin 1999, S. 276. Auch Genée und Ginsberg hatten den Ankauf schon 1892 prinzipiell für realisierbar gehalten. Vgl. Genée, *Mozart's Geburtshaus* (wie Anm. 37), S. 176 sowie Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 167–182.

zart noch gekannt haben mochten. 1807 fragte Lorenz Hübner als Redakteur der *Oberdeutschen Allgemeinen Literaturzeitung* naiv seine Landsleute an, ob Mozart vielleicht „schon im ersten Jahre sang“ und ob man nicht noch einen „Jugendgespielen“ von Mozart in Salzburg würde finden können.⁵² Tatsächlich hat es einige Jahre lang noch Zeitzeugen Mozarts in Salzburg gegeben. Besucher aus aller Welt machten sich auf, Mozarts Witwe aufzusuchen, die hier zwischen 1824⁵³ und 1842 in unterschiedlichen Wohnungen ansässig war. Die zweite Bezugsperson war die in Salzburg von 1801 bis 1829 zurückgezogen lebende und gebrechliche Schwester Mozarts. Diese hatte selbst einmal mit ihrem Neffen Franz Xaver Wolfgang Mozart im Jahre 1821 das Geburtshaus besucht, wobei dieser die emotionale Begegnung mit den Hagenauer-Schwestern festgehalten hat. Demnach waren die „Nachkommen der damaligen Besitzer, einst Gespielen meines Vaters bis zu Thränen gerührt als durch meine Erscheinung, ihnen so manches Bild einer glücklichen Vergangenheit, aufgefrischt wurde“.⁵⁴

Wir mögen nur erahnen, dass es in erster Linie Maria Anna von Berchtold, Mozarts Schwester, war, die anlässlich des Besuchs nicht nur auf das Haus, sondern auch auf den asymmetrischen zentralen Raum gewiesen hatte, in dem ihr Bruder geboren wurde. Es gibt nämlich keine originale schriftliche Überlieferung darüber, in welchem Stock und in welchem Zimmer der Geburtsraum lag⁵⁵; alle späteren Quellen, allen voran der Bericht des Novello-Ehepaars, gehen von einem Mittelraum zum Hof im dritten Obergeschoss aus. Diese Aufzeichnung ist zudem die früheste historische Beschreibung der genauen Lage aller vier Räume innerhalb der von den Mozarts angemieteten Wohnung:

Im dritten Stockwerk sind vier Räume, ein großer und ein kleiner auf die Straße, einer nach hinten mit schönem Blick auf die Universitätskirche, und ein Raum in

-
- 52 Vgl. „Litterarische Miscellen“ in *Oberdeutsche Allgemeine Literaturzeitung* 20 (1807), zit. nach Rainer J. Schwob, *Salzburg auf dem Weg zur Mozartstadt. Zur Mozart-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“* 2), S. 346–369: 360.
- 53 Zu jüngeren Erkenntnissen der Constanze-Nissen-Rezeption in Salzburg vgl. grundlegend Anja Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg 1824–1842. Neue Aspekte zur Entstehung des Mozartkults*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus?* (wie Anm. 52), S. 304–345: 304 (zur Ankunft in Salzburg 1824).
- 54 *Franz Xaver Wolfgang Mozart. Reisetagebuch 1819–1821*, hg. v. Rudolph Angermüller, Bad Honnef u.a.: Bock 1994, S. 321–328: 321f.
- 55 Vgl. dazu die Überlegungen S. 220f.

*der Mitte. In diesem Mittelzimmer wurde Mozart geboren. [...] Die Räume sind jetzt ganz unbewohnt – nicht ein einziges Möbelstück stand darin – aber sie waren eben gesäubert und frisch gemalt worden und sollten [...] vermietet werden.*⁵⁶

Andere Salzburg-Reisende griffen zwar auf Empfehlungen zurück, erfragten sich ihren Weg zum Geburtshaus Mozarts aber selbst, so Johann Andreas Stumpff aus London im September 1824⁵⁷ oder Gaspare Spontini aus Berlin mit seiner Frau Celeste im September 1827.⁵⁸ Ebenso hatte es Spontinis späterer Gegenspieler, der Journalist Ludwig Rellstab (1799–1860) aus Berlin, schon im Frühjahr 1825 getan. Dieser erinnert detailreich an die Fassade des Hauses, deren Rokokoanmutung ihm „veraltert“ und „italienisch“ erscheint:

*Ich ließ mich nach dem Hause, wo er das Licht der Welt erblickte und die ersten Jahre seines Lebens zugebracht hatte, führen. [...] Es ist dies Gebäude von alterthümlichen Ansehn und, wie fast die meisten Häuser Salzburgs in einem einigermassen veralteten italienischen Styl erbaut worden, so dass die Ringmauern um einige Fuß über den Anfang des Dachs hinausragen, dergestalt, dass von diesem gar nichts zu erblicken ist. Es zählt vier Stockwerke, und hat eine Breite von 5 Fenstern; das untere Geschoß ist mit Gewölben besetzt. Das Haus geht auf zwei Straßen, oder vielleicht mehr auf einen Platz, den Kollegienplatz und eine Straße, die Getraidestraße, hinaus.*⁵⁹

Rellstab, der einer der ersten ist, der auf die Umbenennung in Richtung Getreidegasse verweist, beschreibt die Stelle mit dem Geburtshaus ohne eine Form von Andacht oder Bewunderung, was für die 1820er- und 1830er-Jahre durchaus noch typisch ist. Niemand stellt seinerzeit eine Form sentimentaler Ergriffenheit ins Zentrum. Selbst noch Johann Ludwig Graf Deinhardstein (1794–1859), der 1830 einer der ersten war, der die überlieferte Funktion des hinteren Raums als ‚Arbeitszimmer‘ schriftlich fixierte, beschreibt ein ihm

56 Zit. nach: Ammerer / Kramml, *Reise-Stadt Salzburg* (wie Anm. 28), S. 208.

57 Anja Morgenstern: *Constanze Nissens Beziehungen nach London. Unbekannte Mozartiana in den „Stumpff Papers“ der British Library*, in: *Mozart-Jahrbuch der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Salzburg 2015, S. 173–204: 176.

58 Um den 17. September 1827, Datum nach Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg 1824–1842* (wie Anm. 53), S. 313 [mit Quellen zum Aufenthalt].

59 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825), zit. nach Schwob, *Salzburg auf dem Weg zur Mozartstadt* (wie Anm. 52), S. 358. Der für Rellstab „veralte“ Mauerüberstand im Dachbereich ist tatsächlich der Abschluss eines für Gebäude der Inn-Salzach-Architektur typischen Kranzgesimses, welches das dahinter liegende Grabendach verdeckt, was einen erhöhten Brandschutz zu gewährleisten hatte.

abweisend erscheinendes Haus.⁶⁰ Auch hier steht Emotionales beim Besuch des Hauses keinesfalls im Mittelpunkt. Das Ehepaar Spontini will auf seiner Reise „die Nachkommen unsers Mozart“⁶¹ kennenlernen und beginnt auf diese Weise zugleich eine langwährende Freundschaft mit Constanze Nissen. Darauf zielt auch Adolph Friedrich Hesses Wunsch 1835 ab, „die Frau, welche dem großen Mann so nahe stand, kennen zu lernen“.⁶² Es ging um eine einmalige Chance der Zeitzeugenbefragung, welche spätestens 1846 mit dem Tod von Constanzes Schwester Sophie Haibel vorüber war, die mit ihrer schon im März 1842 verstorbenen Schwester eine gemeinsame Wohnung am heutigen Mozartplatz bezogen hatte.

Veränderungen im Reiseverhalten

Für das Haus, in dem Mozart geboren wurde, zeichnete sich ab etwa 1840 ein signifikanter Bedeutungswandel ab, nachdem der Dommusikverein und Mozarteum 1841 gegründet, das Mozart-Denkmal Schwanthalers 1842 aufgestellt und drei durch Musikaufführungen geprägte Feste in den Jahren 1842, 1852 und 1856 ausgerichtet worden waren. Vor dem erleuchteten und mit Blumenkränzen geschmückten Geburtshaus mit den goldenen Lettern wurde 1842 wie bei einer Prozession vorbeiflaniert. Am Ende der Denkmal-Feier „zog man unter beständigem Hochrufen der Volksmenge zum Mozarts-Geburtshause, wo sich dann der Zug trennte“.⁶³ Schon 1835 hieß es: Das Haus, wo Mozart „das Licht der Welt erblickte, zeigt man hier jedem Fremden mit einem gewissen Stolz“.⁶⁴ Die durch Thury 1839 veranlasste ‚Bezeichnung‘ des Hauses hatte sich spätestens 1842 herumgesprochen. 1856 erfolgte als Novität eine vierwöchige Ausstellung des Dommusikverein und Mozarteums in Mozarts Geburtshaus anlässlich von Mozarts 100. Geburtstag – eine Aktion,

60 [J. L. v.] Deinhardstein, *Skizzen einer Reise von Wien über Prag, Teplitz, Dresden, Berlin, Leipzig, Weimar, Frankfurt am Main, Darmstadt, Heidelberg, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, München, Salzburg, Linz, und von dort nach Wien zurück*, in *Briefen an einen Freund*, Wien: Carl Gerold 1831, zit. nach Ammerer / Kramml, *Reise-Stadt Salzburg* (wie Anm. 28), S. 211f. Zu weiteren der damals kritischen Äußerungen vgl. Hoffmann, *Die Aneignung Mozarts* (wie Anm. 37), S. 126 sowie Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 158.

61 *Allgemeine Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst* 1 (1827), zit. nach Schwob, *Salzburg auf dem Weg zur Mozartstadt* (wie Anm. 52), S. 361.

62 *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 28 (1835), Nr. 185 vom 16. September 1835, S. 740, zit. nach Karl Pfannhauser, *Epilegomena Mozartiana*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg 1973, S. 268–312: 291. Vgl. außerdem die Bemerkungen bei Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg* (wie Anm. 53), S. 314.

63 Moritz von Stubenrauch, *Das Mozart Fest in Salzburg*, in: [Frankl's] *Sonntags-Blätter für heimatliche Interessen*, Nr. 37 vom 11. September 1842, S. 649–657: 649.

64 Zit. nach Pfannhauser, *Epilegomena Mozartiana* (wie Anm. 62), S. 291.

durch die das spätere Museum in diesem Haus antizipiert und international beachtet wurde.⁶⁵ Der Dommusikverein und Mozarteum mietete zur Säkularfeier die Wohnung im dritten Stock des Hauses an und verlegte die Schaustücke aus dem Chiemseehof⁶⁶ in die Getreidegasse. Der Ausstellungsraum war „im mittleren großen Zimmer“. Die „andächtigen Verehrer Mozarts“ konnten hier neben einem „kleinen Spinett von dünnem, zitherartigen Tone“, Mozarts „Concertflügel, seine kleine Geige, einige Briefe und Compositionen seiner Handschriften“ sowie „Reliquien“ betrachten, außerdem „das große Familienbild von la Croce und das berühmte kleine Buchsbaummedaillon“, schon damals angeblich „durch tausend Vervielfältigungen bekannt“.⁶⁷

Immer mehr in- und ausländische Gäste zog es in den folgenden Jahren in immer größerer Zahl nach Salzburg – auch deshalb, weil man das inzwischen zum Kronland erklärte Gebiet ab 1860 sowohl mit der Bayerischen Maximiliansbahn von München aus als auch mit der Kaiserin-Elisabeth-Bahn, der sogenannten Westbahn, von Wien aus erreichen konnte.⁶⁸ Flankierend dazu ist ein Anwachsen der Zahl der Hotels sowie der Titel an Reiseliteratur über Salzburg und seine Umgebung unter Einbeziehung des Mozart-Geburtshauses zu verzeichnen, die mit Beschreibungen der Mozartstätten durch Franz Xaver Weilmeyr (1813)⁶⁹, Benedikt Hacker (1824)⁷⁰ und Franz Anton von Braune (1836)⁷¹ ihren Anfang genommen hatte. Aufstrebende, international ausgerichtete Tourismusverlage wie Karl Baedeker, die sich an englischen

65 Englische Zeitungsberichte, die auch die Ausstellung im Geburtshaus beschreiben: *The Musical World* 1856, Nr. 34 vom 23. August 1856, S. 535 sowie *The Musical World* 1856, Nr. 39 vom 27. September 1856, S. 614f.

66 Zum Mozarteums-Archiv im weitläufigen Stadtpalast Chiemseehof, der ehemaligen Residenz des Bischofs von Chiemsee, das dort in unterschiedlichen Räumen platziert war, vgl. Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 163–166.

67 Anonym, *Vom Mozartfest*, in: *Die Presse* [Wien], Nr. 209 vom 10. September 1856; ausführlicher wiedergegeben bei Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 161f.

68 Vgl. Ammerer / Baumgartner, *Die Getreidegasse* (wie Anm. 2), S. 82f.

69 Franz Xaver Weilmeyr, *Salzburg, die Hauptstadt des Salzachkreises*, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung 1813.

70 Benedikt Hacker, *Wegweiser, oder kurze Erklärung der Merkwürdigkeiten und mahlerischen Ansichten in der Stadt Salzburg und deren Umgebung*, Salzburg: Benedikt Hacker 1824 (2. Auflage 1826).

71 Braune, *Der Fremde in Salzburg* (wie Anm. 31). Vgl. zu weiteren frühen Reisebeschreibungen *Gesamtbibliographie zur Reiseliteratur*, zusammengestellt von Alfred Stefan Weiß, in: Ammerer / Kramml, *Reise-Stadt Salzburg* (wie Anm. 28), S. 316–327: 316–324. In jüngster Zeit sind durch lokalgeschichtliche Forschungen weitere Titel mit Salzburg-Beschreibungen bekannt geworden. Auch die im vorliegenden Beitrag genannten Primärquellen bzw. deren früheste Auflagen sind teilweise noch nicht von Weiß berücksichtigt.

‚Guide Books‘ orientierten, erwähnen Mozarts Geburtshaus schon 1842.⁷² Wie groß der Bedarf an solcher Literatur war, zeigt sich zum Beispiel darin, dass noch vor der Säkularfeier 1856 drei weitere der in Koblenz erschienenen ‚Baedekers‘ mit Kapiteln zu Salzburg herauskamen. Durch das Anwachsen der Reiseliteratur, aber auch durch die größere Vertrautheit der Salzburger mit ihren mozartaffinen Gästen wurde parallel dazu die selbständige Erkundung des Bürgerhauses Nr. 225 (bzw. Nr. 240) zunehmend einfacher.

‚Wallfahrten‘ zu Mozarts Geburtshaus

Noch die Reise des Musikverleger-Ehepaars Novello 1829 war in Wahrheit keine ‚Wallfahrt‘ zu Mozart (*A Pilgrimage to Mozart*), sondern tatsächlich eine Art ‚Oral-History-Tour‘ zu den letzten noch lebenden Mozart-Zeitgenossen. Das sollte sich bald ändern. Spätestens seit den 1840er-Jahren blieben nur noch die Orte selbst, um Mozart ‚nahe‘ zu sein. Mangels Zeitzeugen konzentrierte sich die Mozartverehrung mehr und mehr auf die Mozartstätten selbst. So wuchs die Zahl der Touristen, die als Anknüpfungspunkt das Geburtshaus Mozarts sehen wollten, um dann noch zu dem Raum vorzudringen, in dem dieser geboren wurde. Schon Pillwein beobachtete, dass hier „schon mehrere Fremde niederknieten“.⁷³ Der Komponist Otto Nicolai schreibt sich 1841 seine innere Begeisterung von der Seele: „In Salzburg sah ich das Geburtshaus Mozarts und war in dem Zimmer, wo dieser Heiland der Musik das Licht der Welt erblickt! Ich werde es nie vergessen.“⁷⁴ Das ist in Teilen religiöses Vokabular. Wie Pillwein weist der in der Mozart-Wohnung aufgewachsene Ferdinand Krackowizer (1844–1929) einige Jahre später darauf hin, dass Besucher der Mozart-Wohnung bestimmte Gegenstände küssten, als beteten sie sie an⁷⁵, eine Unart, die schon Matthias Koch 1846 verurteilt: „Die Menschenanbetung ist eine Krankheit der Zeit, welche von großer Erschlaffung der sittlichen Thatkraft zeigt [= zeugt].“⁷⁶ Eine durch die deutsche Romantik

72 Karl Baedeker, *Handbuch für Reisende durch Deutschland und den Oesterreichischen Kaiserstaat. Nach eigener Anschauung und den besten Hilfsquellen. Nebst einer Reisekarte und Planen*, Coblenz: Baedeker 1842, S. 59.

73 Vgl. Pillwein, *Das Herzogthum Salzburg oder der Salzburger Kreis* (wie Anm. 36), S. 314.

74 Otto Nicolais *Tagebücher, soweit erhalten und zum ersten Male vollständig herausgegeben*, hg. v. Wilhelm Altmann, Regensburg: Gustav Bosse 1937, S. 216, zit. nach Morgenstern, *Constanze Nissen in Salzburg* (wie Anm. 53), S. 314.

75 Vgl. Klein, *Als Mozarts Geburtswohnung noch kein Museum war* (wie Anm. 47), S. 10.

76 Originalzitat bei Matthias Koch, *Reise durch Oberösterreich und Salzburg auf der Route von Linz nach Salzburg, Fusch, Gastein und Ischl*, Wien 1846, S. 129 (2. Auflage, Wien 1854, S. 129). Auch wiedergegeben bei Robert Hoffmann, *Gesellschaft, Politik und Kultur in der Stadt Salzburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg. Ein Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Gründungstages der Internationalen*

geprägte pseudoreligiöse Mozart-Verehrung, die in einem Geniekult mündete, griff demnach zunehmend um sich.

Allmählich begnügten sich die ‚wallfahrenden‘ Reisenden nicht mehr damit, die Räume nur zu besichtigen, sie wollten wie nach dem Besuch von Wallfahrtsorten ‚Reliquien‘ als Andenken von dort mit nach Hause nehmen. Hatte schon Novello 1829 darauf hingewiesen, dass in der ehemaligen Mozart-Wohnung kein Stück mit Mozart-Bezug mehr vorhanden war, blieb das natürlich auch in den folgenden Jahren so. Da es nichts gab, griff man zu Ersatzstücken, denen eine Art Reliquienstatus zugesprochen wurde, etwa Holzsplitter einer ‚auf alt getrimmten‘ Wiege. Der spätere Archivar Johann Evangelist Engl (1835–1921) war in den 1840er-Jahren Schüler des in der Mozart-Wohnung lebenden Klavierlehrers Adalbert Lenk (1800–1880) gewesen und berichtete aus dem Rückblick von diesem ‚Unfug‘, der seinem Lehrer gutes Geld einbrachte:

Ich sah als sein [Lenks] Privatschüler für Clavier in den Jahren 1847–1851 beide [sog. Mozart-]Geigen oft genug in dessen Wohnung, wo ich zur Frühstunde meine Lektion nahm, welche Wohnung damals aus den Räumen des heutigen Mozart-Museum bestand, wo im mittleren – dem Geburtszimmer – in der Bettecke längere Zeit eine Wiege stand, wovon sich besonders Engländer für gutes Honorar Splitter abschnitten, bis Dr. v. Hillebrandt davon erfuhr und diesem Unfug ein Ende machte.⁷⁷

Engländer begannen nach Krackowizer auch damit, dass sie „Kalk von der Wand mit einem Messer herabschabten und als kostbares Andenken an den unsterblichen Meister mit sich nahmen“.⁷⁸ Wer als Aufsichtsperson dabei mitspielen wollte, gaukelte den Besuchern Wahrheit einfach vor. So tat es Krackowizer, der auf einen grünen Ofen wies, wie er auf einem von Eduard Gurk 1838 gezeichneten Aquarell des leeren Geburtszimmers mit Biedermeierbett zu sehen ist: „Manche Fremde waren so zudringlich, schon in aller Morgenfrühe anzuklopfen und immer zu fragen: ‚U-oh ist geboren der Mosart?‘ Frech antwortete ich: ‚In jener Ecke mein Herr!‘ und deutete auf den grünen Kachelofen, worauf Old-England denselben ehrerbietig betastete.“⁷⁹

Stiftung Mozarteum Salzburg. Salzburg, 20. September 1980, red. v. Rudolph Angermüller, Salzburg: im Selbstverlag der Stiftung 1981, S. 9–30: 25.

77 Johann Evangelist Engl, *W. A. Mozart's erste Geige*, in: *Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum für 1896*, Salzburg: im Selbstverlag der Stiftung 1897, S. 32f., mit Ausführungen zu Lenk und dessen alte Violinen.

78 Ebenda.

79 Zit. nach Klein, *Als Mozarts Geburtswohnung noch kein Museum war* (wie Anm. 47), S. 10. Zu dem bei Gurk festgehaltenen Ofen vgl. Moy, *Zwei unbekannte Bilder* (wie Anm. 35).



Abb. 11: „Mozarts Geburtsstätte“, Mozart-Geburtshaus, sog. Geburtsraum (Zustand von 1838), Aquarell von Eduard Gurk (1838); © Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

Die pseudoreligiöse Anbetung verebte erst, als in Mozarts Geburtshaus im Sommer 1880 ein ‚institutionalisiertes‘ Museum eingerichtet wurde, das jedermann gegen eine Eintrittskarte zugänglich wurde und in dem man Souvenirs wie Ansichtskarten oder Spieluhren erwerben konnte. Damit trat eine Versachlichung ein. Das ungehemmte Bestreben der Reisenden, auf ihren Mozart-Wallfahrten nach ‚Reliquien‘ zu jagen, ersetzte nun gewissermaßen der kanalisierte touristische Kommerz.

‚Mozartkult‘ im Zeitraffer

Einzelne musikinteressierte Besucher hatten nach 1816 Mozart-Zeitzeugen, in erster Linie Mozarts Schwester und Mozarts Witwe, in Salzburg aufgesucht und damit auch Zugang ins Geburtshaus erlangt. Als sich nach den

Nach Moy dürfte es sich um einen anderen Ofen als jenen grünen Kachelofen handeln, der sich heute an dieser Stelle im Geburtshaus befindet. Dass ein Original der Mozartzeit nicht mehr vorhanden war, ist dokumentiert: „Der einzige gute Ofen, der im Geburtszimmer, der auch aus Mozarts Zeit stammen könnte, ist nachweislich aus einer anderen Wohnung vor Jahren hierher übertragen worden“, zit. nach Lang, *Mozarts Geburtshaus* (wie Anm. 13), S. 300.

1830er-Jahren abzeichnete, dass die letzten Zeitzeugen nicht mehr zugänglich sein würden, gewannen neue Aktivitäten und ein ‚Mozartkult‘ an Bedeutung, innerhalb dessen das Geburtshaus des Komponisten ein Ort des Gedenkens wurde, ein Erinnerungsort. Besonders das Mozart-Denkmal, zu dessen Eröffnungsfeier im September 1842 viele internationale Gäste nach Salzburg kamen, trug einerseits zur Monumentalisierung Mozarts bei und begründete andererseits den Souvenirverkauf von Mozart-Memorabilia. Mit Blick auf das Geburtshaus wurde dieser Entwicklung ganz wesentlich durch die ‚Bezeichnungen‘ des Gebäudes durch Thury (1839) und Saullich (1856) Vorschub geleistet sowie durch dessen Lokalisierung mithilfe der stark angewachsenen Reiseliteratur. Die Gründung des Dommusikverein und Mozarteums und die ersten Musikfeste taten ihr Übriges, um die Attraktivität des Geburtshauses, aber auch anderer Gedenkstätten, wie des Mozart-Wohnhauses⁸⁰ und zuletzt des Zauberflötenhäuschens⁸¹, zu steigern.

Während des ganzen 19. Jahrhunderts war das Geburtshaus in der Getreidegasse ein häufig von auswärtigen Reisenden aufgesuchtes bürgerliches Wohnhaus geblieben. Mitunter begriff man die Reise dorthin als ‚Wallfahrt‘, deren Schlusspunkt das pseudoreligiös aufgeladene ‚Geburtszimmer‘ Mozarts sein musste. Erst im Juni 1880 wurde aus der nicht offen zugänglichen Personengedenkstätte ein offizielles Mozart-Museum der bald darauf neu etablierten Internationalen Stiftung Mozarteum. Diese konnte das Haus Getreidegasse 9 mit dem Ankauf 1917 Zug um Zug ausweiten, so dass es heute, bis auf einen Gaststättenbetrieb im Rückhaus und das Ladengeschäft zur Getreidegasse, komplett von ihr genutzt wird.

Der Konflikt zwischen ‚wohnen‘ und ‚wallen‘ konnte gelöst werden, da beide Seiten von der neuen Situation profitierten. Die ‚wallenden‘ Reisenden konnten den Ort ihres Begehrens ungehindert betreten und dort auf legalem Wege Souvenirs erwerben, während die Bewohner Salzburgs zunehmend begriffen, Vorteile von den ‚Wallfahrern‘ durch jene damit verbundene merkantile Sei-

80 Ebenfalls 1856 erhielt das Gebäude am heutigen Makartplatz die Bezeichnung „Mozart’s Wohnhaus“. Vgl. etwa Adolph Bühler, *Bad Reichenhall und seine Umgebungen. Wegweiser zu den Promenaden und Ausflügen in die Umgebungen Reichenhalls*, Bad Reichenhall ⁸1869, S. 102. Die Beschriftung ließ Johann Ev. Engl um 1905 mit dem vorangestellten Buchstaben „L.“ präzisieren, was bei einigen Gästen den irritierenden Eindruck erweckt haben soll, dass nur Leopold, nicht aber Wolfgang hier zu Hause war. Vgl. zur erweiterten Beschriftung *Katalog des Mozart-Museums im Geburts- und Wohnzimmer Mozart’s zu Salzburg Getreidegasse Nr. 9, III. Stock, hg. in II. und III., jedesmal vermehrter und verbesserter Auflage, auch versehen mit erläuternden historischen Noten in allen bisherigen Ausgaben von Joh. Ev. Engl*, Salzburg: im Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum ⁴1906, S. XIV.

81 Vgl. Großpietsch, *Pilgerreisen* (wie Anm. 1), S. 182–186.

te zu ziehen, die sich später generell ‚Tourismus‘ nennen sollte. Ein Zeichen dafür ist die Erfindung der ‚Mozart-Praline‘ 1890 durch den Salzburger Konditor Paul Fürst, die erstmals im Mozart-Gedenkjahr 1891 als Souvenir einer internationalen Kundschaft angeboten wurde. Dieses eigens für auswärtige Gäste entwickelte hochwertige Confiserie-Erzeugnis, dem Fürsts Kollege Carl Schatz zu Beginn des 20. Jahrhunderts den nachhaltigen Namen ‚Mozartkugel‘ verliehen hat, belegt, wie meisterhaft die Salzburger schon damals das Spiel auf der Klaviatur der touristischen Vermarktung beherrschten. ‚Geübt‘ hatte man indes schon Jahrzehnte zuvor: Sowohl 1842 als auch 1856 fanden sich während der Salzburger Mozart-Feste Produkte wie ‚Mozart-Bier‘, ‚Mozart-Wein‘ und ‚Mozart-Wurst‘ im Angebot.⁸² Die Salzburger Söhne und Töchter nach 1816 – sie waren ein lernfähiges Völkchen!

82 Vgl. *Innsbrucker Nachrichten*, Nr. 211 vom 13. September 1856, S. 1442.

Im Schatten der Stadt Salzburg: Das Musikleben in Hallein

Die Kleinstadt Hallein stand seit dem Mittelalter stets im Schatten der nahen Residenzstadt Salzburg, obwohl deren Reichtum wesentlich auf den nahe Hallein, am Dürrnberg vorkommenden Salzlagerstätten beruhte. Salzquellen wurden dort bereits in der Jungsteinzeit genützt. Während der Bronzezeit, mit dem Höhepunkt in der La-Tène-Zeit (500–250 v. Chr.), begannen ansässig gewordene Kelten das salzhaltige Gestein abzubauen und machten den Dürrnberg zu einem der bedeutendsten wirtschaftlichen Zentren Mitteleuropas. Einer Flaute in römischer und frühmittelalterlicher Zeit (samt vorübergehender Einstellung des Bergbaus) folgte seit dem Hochmittelalter ein kontinuierlicher Abbau des ‚Weißen Goldes‘, wobei die im Bergbau beschäftigten Knappen auf dem Dürrnberg siedelten und nebenher eine kleine Landwirtschaft betrieben, während die eigentliche Salzgewinnung im Tal, in Hallein geschah. Dort lagen die Pfannhäuser, in denen das Salz gesotten wurde, dort wurden die Fässer zu seiner Aufbewahrung hergestellt und lebten Schiffer, die den weiteren Transport auf der Salzach übernahmen. Hallein war demzufolge eine protoindustrielle Arbeiterstadt, deren erwirtschaftetes Kapital vom Landesherrn, dem Fürsterzbischof von Salzburg, abgeschöpft wurde. Die Obrigkeit war in der Stadt durch einen Gerichtspfleger vertreten. Pfannhauser (Salinenarbeiter), Kleizer (Holzarbeiter), Küffer (Fassbinder), Schopper (Zillenbauer) und Schiffer stellten die Mehrheit der Bevölkerung dar; die bürgerliche Schicht blieb demgegenüber klein, was die Entfaltung und Entwicklung eines entsprechenden Musiklebens und mit einher einer aufwändigeren Kirchenmusik gehemmt haben dürfte.¹

Aus der Reiseliteratur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts geht hervor, dass interessierte Besucher der Stadt Salzburg durchaus die Fahrt nach Hallein antraten und sodann – mit Erlaubnis der Bergbehörde – am Dürrnberg die

1 Vorliegender Beitrag bietet eine überarbeitete, teils erweiterte, teils verkürzte Fassung von Verf., *Kirchenmusik in Hallein im 19. Jahrhundert*, in: *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Helmut Loos, Leipzig: Schröder 2011 (*Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen* 1), S. 458–479.

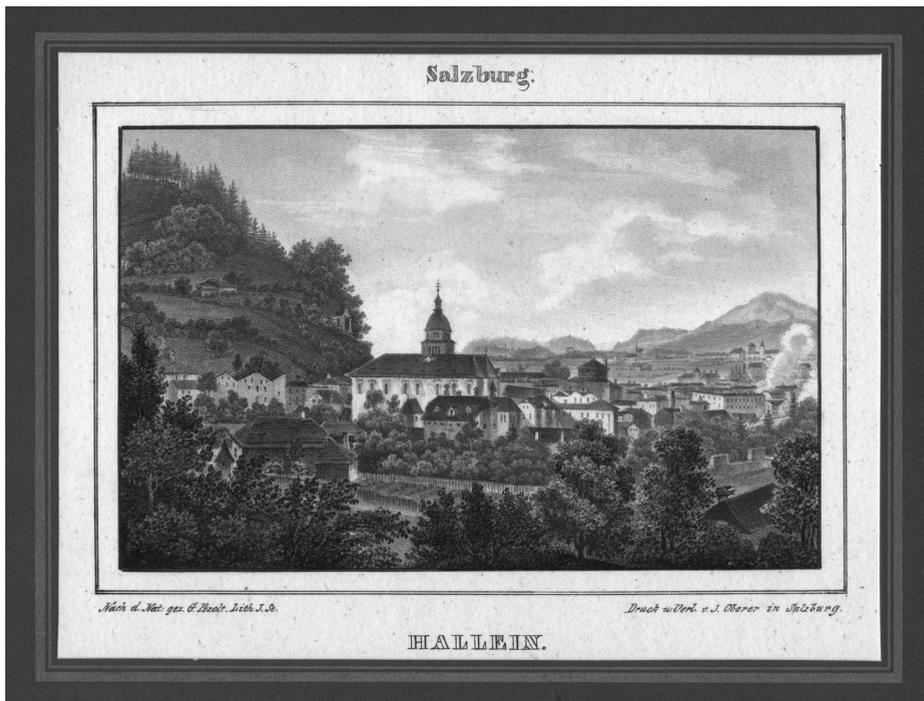


Abb. 1: Hallein, kolorierte Bildpostkarte nach einem Stich von Georg Pezolt, gedruckt bei Josef Oberer in Salzburg zwischen 1831 und 1843; © Hallein, Keltenmuseum

Einfahrt in das Bergwerk wagten. Doch bot sich dem Fremden, im Gegensatz zu den attraktiven Tagesausflügen ins Salzkammergut oder ins Berchtesgadener Land (die sich ebenso gut von Salzburg aus unternehmen ließen) in Hallein keine Augenweide. Die Stadt war durch das viele beim Sieden des Salzes verheizte Holz verrußt und dreckig, die Luft rauchgeschwängert, und die Bewohner litten unter diesen Bedingungen schwer. Franz Schubert, der Hallein auf seiner Reise nach Gastein im Sommer 1825 passierte, fasste seinen Eindruck in die bekannten, unbarmherzigen Worte:

Nach einigen Stunden gelangten wir in die zwar merkwürdige, aber äußerst schmutzige und grausliche Stadt Hallein. Die Einwohner sehen alle wie Gespenster aus, blaß, hohläugig und mager zum Anzünden. Dieser schreckliche Contrast, den dieser Anblick des Ratzenstadtls etc. auf jenes Thal erzeugt, machte einen höchst fatalen Eindruck auf mich. Es ist, als wenn man von dem Himmel auf einen Misthaufen fiele, oder nach einer Mozart'schen Musik ein Stück von dem unsterblichen A. [Albrechtsberger?] hörte.

Schubert verweilte nicht, denn er schreibt noch:

Den Salzberg sammt den Salzbergwerken anzusehen, war [Freund und Begleiter Hofopersänger Johann Michael] Vogl nicht zu bewegen [...].²

1796 zählte Hallein 4942 Einwohner.³ Im Lauf des 19. Jahrhunderts stagnierte die demographische Kurve: von 5350 Einwohnern im Jahre 1817 über 5528 im Jahre 1843 zu 5349 im Jahre 1869. Das geringe Wachstum zur Jahrhundertmitte spiegelt die „katastrophale soziale und hygienische Lage der Stadt“.⁴

In dieser Zeit büßte der Salzhandel, Dreh- und Angelpunkt der städtischen Wirtschaft, stark an Bedeutung ein. Als Salzburg nach den Wirren der Napoleonischen Kriege, 1816 schließlich der Habsburgermonarchie zugefallen war, sah sich die Halleiner Salzgewinnung in ihrer technologischen Aufrüstung, ihrer Verkehrserschließung und ihren Absatzgebieten gegenüber den Salinen des Salzkammergutes und Tirols benachteiligt⁵, was auch nach dem Anschluss Halleins an das Eisenbahnnetz (durch die „Tauernbahn“ 1871) nicht mehr aufzuholen war. Gewerbe wie Küffer und Schiffer verschwanden allmählich⁶, eine Zeit länger blieben noch ihre spezifischen Bräuche wie zum Beispiel der „Bindertanz“ der Küffer (auch Reifertanz genannt), das „Schifferstechen“ oder das im Winter, wenn die Salzach nicht schiffbar war, von den Schiffern aufgeführte „Halleiner Weihnachtsspiel“ erhalten.⁷ Zu den langlebigen Traditionen zählten auch Aufführungen des Schwerttanzes der Dürrenberger Knappen, die

2 Original verschollen. Hier zitiert nach *Franz Schuberts Reise im Sommer 1825 nach Salzburg und Badgastein*, ... deren Gegenden die kühnste Fantasie überflügeln ...“ in *Bild- und Schrifthdokumenten* [Katalog zur 4. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft vom 11. Juli bis 24. September 1997 in der Johann-Michael-Haydn-Gedenkstätte der Erzabtei St. Peter „Schubert in Salzburg“], hg. v. Petrus Eder OSB und Ernst Hintermaier, Salzburg: Selke Verlag 1997, S. 9f.

3 Lorenz Hübner, *Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik*, Salzburg: im Selbstverlag 1796, Bd. 1, S. 312.

4 Ewald Hiebl, „Alles schläft ...“ – Hallein zur Zeit Franz Xaver Grubers und Joseph Mohrs, in: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ zwischen Nostalgie und Realität. *Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit*, hg. und eingeleitet v. Thomas Hochradner, unter Mitarbeit von Silvia Steiner-Span, Salzburg: Verein Freunde der Salzburger Geschichte 2002 (*Salzburg Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur* 4), S. 75–88: 78.

5 Ebenda, S. 75f.

6 Ebenda.

7 Sebastian Wimmer, *Hallein und seine Umgebung*, Hallein: im Selbstverlag 1883, S. 34–36; Georg J. Kanzler, *Die Stadt Hallein und ihre Umgebung. Ein Wegweiser für Einheimische und Fremde*, Hallein: Reyer 1912, S. 111f.; Friedrich Johann Fischer, *Das Theaterleben der Stadt*, in: *Das Halleiner Heimatbuch*, hg. v. Sepp Kaufmann, Leoben: Drechsler 1954 (*Heimat Österreich* 16–20), S. 92–99: 93. Zum „Halleiner Weihnachtsspiel“ vgl. Thomas Hochradner, *Zur Überlieferung des „Halleiner Weihnachtsspiels“*, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 50 (2001), S. 41–64.

für 1791, 1819, 1822 und 1836 nachrichtlich belegt sind.⁸ Parallel dazu entwickelte sich Hallein zu einer Industriestadt. Mit Betrieben zur Baumwollverarbeitung sowie Holzwarenerzeugung⁹ entstanden früh die ersten Manufakturen. Die Bürgerschicht, die einen Zulauf von sogenannten ‚freien Berufen‘ verzeichnete, setzte sich immer deutlicher von der sozial schwächer gestellten Bevölkerung ab.¹⁰ „Die Bewohner der Stadt sind ihrer Bildung, religiösen und politischen Anschauung nach sehr verschieden“, heißt es in einem 1870 aufgelegten Stadtführer.¹¹

Nur zögerlich fasste innerhalb dieser gesellschaftlichen Neuorientierung das Vereinswesen in Hallein Fuß. Ein entscheidender Impuls ging dabei von der Gründung eines „Musikübungsvereins“ 1847 aus. Zwei Jahre danach entstand daraus die „Halleiner Liedertafel“, die von Franz Gruber, dem älteren Sohn des Chorregenten Franz Xaver Gruber, nach dem Vorbild der zehn Jahre älteren „Salzburger Liedertafel“ zunächst als Männergesangsverein gegründet wurde. Hier dominierten Beamte und Lehrer, aus deren Reihen sich bald auch ein kleines konzertierendes Instrumentalensemble rekrutierte.¹² Gleichzeitig entfaltete sich die Blas- und Unterhaltungsmusik. Nach dem Tod des letzten Thurnermeisters Joseph Thanner (1838), der von Amts wegen auch die „Bürgermusik“ zu leiten hatte, übernahm der ortsansässige Geigenmacher Michael Meier [Mayr] die Kapelle, einem gewissen Rieger folgte 1862 Franz Xaver Grubers jüngerer Sohn Felix nach.¹³ Im Lauf der Jahre wurden die Musiker in zwei Kapellen tätig, in der eigentlichen Bürgerkorpskapelle und in einer aus Mitgliedern derselben gebildeten Salonmusik. Möglich wurde diese Doppelgleisigkeit, weil die meisten Musiker neben einem Blas- auch ein Streichinstrument spielen konnten¹⁴ – deutlich zeichnen sich darin Modell und Auswirkung der Musikpflege der k.u.k. Armee ab. Die örtliche Kirchenmusik dürfte für Werke mit Orchester aus diesem Potenzial geschöpft haben.

8 Richard Wolfram, *Der Schwerttanz*, in: *Das Halleiner Heimatbuch* (wie Anm. 7), S. 31–34: 34.

9 Hiebl, „*Alles schläft ...*“ – *Hallein zur Zeit Franz Xaver Grubers und Joseph Mohrs* (wie Anm. 4), S. 76.

10 Franz Gruber, *Chronologisch=statistische Beschreibung der Stadt Hallein und ihrer Umgebung. Ein Beitrag zur Heimatskunde*, Salzburg: Burgfried Verlag 1870, S. 27–30, 45–50; Hiebl, „*Alles schläft ...*“ – *Hallein zur Zeit Franz Xaver Grubers und Joseph Mohrs* (wie Anm. 4), S. 79, 84f.

11 Gruber, *Chronologisch=statistische Beschreibung der Stadt Hallein und ihrer Umgebung* (wie Anm. 10), S. 27.

12 Franz Penninger, *Lied- und Gesangspflege in Hallein*, in: *Das Halleiner Heimatbuch* (wie Anm. 7), S. 121f. Franz Gruber jun. folgte als Chormeister der Liedertafel sein Bruder Felix nach, diesem Karl Benedikt; Kanzler, *Die Stadt Hallein und ihre Umgebung* (wie Anm. 7), S. 340f.

13 Kurt Birsak / Manfred König, *Das Große Salzburger Blasmusikbuch*, Wien: Christian Brandstätter 1983, S. 312.

14 Franz Heidenthaler, *Festschrift zum 700jährigen Jubiläum des Priv. Unif. Bürgerkorps der Stadt Hallein*, Hallein: Priv. Unif. Bürgerkorps der Stadt Hallein 1979, S. 55f.

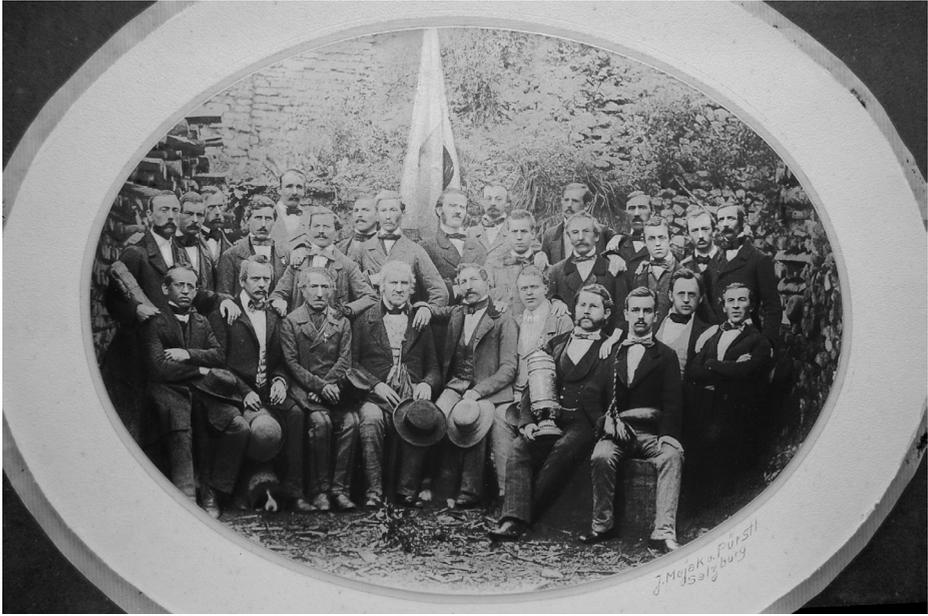


Abb. 2: Franz Xaver Gruber im Kreis der „Halleiner Liedertafel“, Fotografie, Mitte bis Ende der 1850er Jahre; © Hallein, Keltenmuseum, Stille Nacht Museum

Zuvor tritt die „Bürgermusik“, die 1812 – zur Feier ihres 200-jährigen Bestehens¹⁵ – neu eingekleidet wurde, in Quellen nur in Erscheinung, wenn es einen besonderen Gast in Hallein zu begrüßen gab. Eben solche Gelegenheiten geben auch von Auftritten der Bergknappenmusikkapelle kund, die aufgrund der Attraktivität, die das Salzbergwerk auf Touristen ausübte, ungleich häufiger ins Rampenlicht trat, so beispielsweise bei Grubeneinfahrten des Thronfolgers Erzherzog Ferdinand 1819, des Herzogs Johann von Sachsen 1824, des regierenden Kaisers Franz I. im selben Jahr. Anlässlich der Unterzeichnung der Salinenkonvention 1829¹⁶ wurde auch die Bergknappenmusikkapelle neu uniformiert.¹⁷

Wie zu den Musikkapellen fließen Nachrichten über das Musikleben der Kleinstadt auch sonst spärlich; vielfach ist man auf Rückschlüsse aus dem Davor oder Danach angewiesen, um die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts

15 Für 1612 ist ein erster Auftritt der Bürgerwehr mit Musik belegt (aus unveröffentlichten Forschungen von Dr. Anna Holzner, der ich für die großzügig gewährte Einsicht in ihre diesbezüglichen Unterlagen herzlichst danke).

16 Die Salinenkonvention wurde am 18. März 1829 unterzeichnet. Sie regelt Modalitäten der Salzgewinnung auf dem Dürrnberg zwischen Österreich und Bayern, das im Gegenzug für die Treibung unterirdischer Stollen auf bayerisches Gebiet auf österreichischer Seite Holz schlägern darf (in den sog. Saalforsten).

17 Forschungen von Dr. Anna Holzner (siehe Anm. 15).

zu erhellen. Nachweisen lässt sich eine überraschend rege Pflege des Schauspiels, die anfangs im Rathaussaal, seit 1792 aber in einem eigenen, im Rathaus eingerichteten Theater stattfand. Hatte zunächst der Schulmeister der Hofschule für Aufführungen gesorgt, traten seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verstärkt wandernde Theatertruppen auf. Im Schnitt kam es jährlich zu zwanzig bis dreißig Vorstellungen.¹⁸ Für die Schulhalter der Stadtschule lässt sich dagegen bis 1783 eine Doppelfunktion als Lehrer der Singknaben und zugleich Choralisten an der Stadtpfarrkirche belegen. Dort bestanden seit dem späten 18. Jahrhundert neue Voraussetzungen zur Musikpflege. Die gotisch überbaute romanische Stadtpfarrkirche zum hl. Antonius (Patrozinium 17. Jänner) war nämlich 1766 so baufällig geworden, dass man sich zu einem Neubau entschloss, der vom Salzburger Hofbaumeister Wolfgang Hagenauer als klassizistische Saalkirche geplant und von 1769 bis 1776 errichtet wurde, wogegen der romanische Turm bestehen blieb. Dieses äußere Erscheinungsbild prägte das Ensemble bis ins 20. Jahrhundert. Am 22. März 1943 brach im auf einem nahen Hügel gelegenen, aufgehobenen und als Gefängnis genutzten Augustinerkloster ein Brand aus, der sich rasch ausbreitete. Durch Funkenflug fing das Dach der Stadtpfarrkirche Feuer. Der Dachstuhl verbrannte, die Mauern hielten stand. Vermutlich wurde der heute nicht mehr auffindbare ältere, d.h. vor 1835 datierende Notenbestand damals ein Raub der Flammen. Als Spätfolge stürzte zwei Jahre danach der romanische Turm ein und wurde 1965 durch einen Neubau ersetzt.¹⁹

Auch ergänzende Nachrichten zur Kirchenmusik liegen nur punktuell vor. Diesbezügliche Akten verteilen sich auf das Pfarrarchiv Hallein, das Stadt- sowie Stille-Nacht-Archiv am Keltenmuseum Hallein und das Archiv der Erzdiözese Salzburg. Darunter befindet sich eine Eingabe des Halleiner Dechants an das Salzburger Konsistorium aus dem Jahr 1784, die Neubesetzung der Thurnermeisterstelle betreffend. Um diese Stelle hatten sich der „Musicus“ Franz Xaver Milldorfer und der Chorregent von Laufen, Franz Sebastian Fellacher, beworben. Als Favorit des Dechants entpuppt sich indes der langjährige Mesner Blasius Rauschgatt. Nebenher erfährt man dadurch, worauf es bei einer Anstellung als Thurnermeister in Hallein ankäme – nämlich das Beherrschen mehrerer Musikinstrumente möglichst aller Instrumentengruppen sowie ausreichende Mittel zur Anschaffung von Instrumenten und Musikalien bzw. den Besitz derselben:

18 Friedrich Johann Fischer, *Das Theaterleben der Stadt* (wie Anm. 7), S. 98f., mit zahlreichen näheren Angaben zu den gastierenden Truppen und zur Aufführungsintensität.

19 Johann Loitfelder, *Die Kirchen von Hallein*, in: *Das Halleiner Heimatbuch* (wie Anm. 7), S. 35–40: 36–38.

Erstens vorausgesetzt, daß ein jeweiliger Thurnermeister
a die Musik überhaupts, und insbesondere die direction derselben gut verstehen;
b Vordersamst das Violin, im Nothfalle aber auch andere Instrumenten, sonderbar
 blasende zu spielen wissen, endlich
c die Mitteln um sich nicht nur Musikalien, sondern auch die viele und mánigfal-
 tigen Instrumenten anschaffen zu können, besitzen müsse, dann
Andertens in Anbetracht dass der dermalige Stadtpfarrmesner am Hallein Blasi
 Rauschgatt sich zu Folge seines besonderen Hanges zur Musik schon seit langer Zeit
 her nicht nur einen grossen Vorrath von den ausgesuchtesten Musikalien der besten
 Meister, sondern auch fast alle Gattungen der besten, und kostspieligsten Instrumen-
 ten auf eigene Kosten angeschafft, auch die Mitteln eben dieses nicht minder in Zu-
 kunft zu bewerken besitze, auf dem Hautbois, Flauttravers, und dem Fagot ebenso
 gut, als auf der Violin, und andere derley Instrumenten zu spielen wissen, so daß
 die ganze Bürgerschaft, und übrige Gemeinde sich diesen Rauschgatt wegen seiner
 besonderen Kündigkeit in der Musik zum Thurnermeister gewünschen. Wohingegen
 die Berichtgeber [es folgen negative Beurteilungen für Milldorfer und Fellacher wobei
 ersterer ohnedies nicht in Frage komme, letzterer] aber weder mit Mitteln, die nöthi-
 gen Musikalien, und die Instrumenten anschaffen zu können, versehen, noch auch
 die Verschiedenen Instrumenten, wie der Rauschgatt zu spielen wisse, sondern dessen
 Stärke nur eigentlich im Tenor singen, und Orgel schlagen sohin lediglich in solchen
 Künsten bestehe, die bey einem Thurnermeister gar nicht in Betracht kommen.²⁰

Rauschgatt erhielt die Stelle und war im Übrigen durchaus mit dem Musikle-
 ben der nahen Stadt Salzburg vernetzt – sonst hätte ihm nicht Joseph Woelfl,
 wohl gegen 1790, *Sei Sonate* für Harmoniemusik (2 Oboen, 2 Fagotte und
 2 Hörner) gewidmet.²¹ Im Übrigen quittierte Rauschgatt seine Stelle 1796,
 um sich als Tändler in der Stadt Salzburg anzusiedeln.²² Aber der Besitz eines
 ansehnlichen Reservoirs von Musikalien sowie das Beherrschen mehrerer In-
 strumente sollte sich nicht nur das eine Mal, sondern auch späterhin vorteil-
 haft für eine Anstellung als Chorregent ausgewirkt haben. Dies umso mehr,
 als sich der Personalstand der Kirchenmusiker an der Stadtpfarrkirche – als
 Folge der von Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo verlangten geringeren
 Aufwände beim Gottesdienst – nach und nach verringerte. In Reaktion auf
 eine Generalvisitation kämpfte Dechant Georg Winklhofer 1786 allerdings
 noch erfolgreich um den Status quo. Bemängelt worden war:

20 Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), 6/78/13.

21 Margit Haider-Dechant, *Joseph Wölfls Salzburger Jahre*, in: *Salzburgs Musikgeschichte im Zei-
 chen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dominik Šedivý,
 Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salz-
 burger Musikgeschichte“* 2), S. 182–192: 191.

22 Forschungen von Dr. Anna Holzner (siehe Anm. 15).

Da in Hallein keine eigentliche Collegiata besteht, auch mit dem Chor der Kollegiatkirchen auf dem Lande der Religion wenig gedienet ist: als soll Dechant [...] taugliche Vorschläge machen, wie durch Aufhebung des dortigen unnützen Chor-gepräges, und durch Absterblaffen der Choralisten die Seelsorger genauer in die Schranken ihrer eigenen Pflicht zurückgewiesen, der Aufwand auf die Choralisten den Schulen zugewendet, und sohin statt des Chors der Musik den Schulen daselbst besser vorgesehen, und der deutsche Gesang wirksamer eingeführet werden möge.

Aus der ausführlichen Stellungnahme des Dechants gehen die Zahl der Kirchenmusiker und die Aufgaben der Kirchenmusik klar hervor:

Erstlich ist gehorsamst zu erinnern, daß allhier nur eigentlich 4. Musikanten Stellen seyen: 1 des Chorregenten, 2 des Organisten, 3 des Cantor, und 4 des Choralisten. Der Thurnermeister, der nur an Sonn- und Feyertagen, und Donnerstage den Chor besucht, hat zwar von dasigen milden Orten jährlich 100 fl, aber seine eigentliche Besoldung nur von der Hochfürstl.^{en} Pfleg. Die Chorknaben sind zugleich Ministranten und haben von dießen letztern Diensten ihre eigentliche Einnahme. Hierüber ist nun Zweytens zu erinnern, daß dieße 3 Dienste, eines Chorregenten, Organisten, und Cantors allhier unentbehrlich seyen; indem ansonst nicht nur allein denen vielfältigen Stiftungen, sondern auch selbst denen jüngst erschlossenen Gnädigsten Verordnungen betreffend die ordentliche und auf-erbauliche Haltung des vorgeschriebenen h: Gesanges, niemals vollkommen und wirksam wird können nachgeahmt werden. Zumalen, wenn die nothwendigste Personen, die den Gesang anfangen, und führen sollen, besonders in einer so weiten Kirche, als dieße Pfarrkirche ist, ermangeln; so wird das Volk niemals weder eine Erbauung spüren, noch viel weniger zum Singen viel beyzugesellen Lust haben. Ich halte also ganz unmaßgebigst dafür, daß von den vorerwähnten 3 Musikanten Diensten keiner aufzuheben sey. Die einzige vierte Stelle des Choralisten Joseph Walser wäre zu entbehren, und sind sowohl ich, als die Weltliche Mitadministration gesinnet, falls derselbe mit Tod abgehen soll, für die Leerlassung dieses Dienstes Vorschläge zu geben. Indessen aber, weil besagter Choralist schon über die 50 Jahre alt, mit Weib und Kindern versehen, keinem anderen Dienste nicht vorstehen könnte, erfordert [sic] es Liebe und Gerechtigkeit, daß wir ihn, so lange er lebt, bey seinem Brod und Dienste gedulden.

Obwohl in Hallein kein Kollegiatstift eingerichtet war, wurde also ein reguläres Chorgebet gehalten, von dem man auch keineswegs abgehen wollte.

Erhellet nun

Drittens, daß dermal von denen Einkünften der Musikanten nichts weggenommen, und den Stadtschulen zugewendet werden könne, sondern denenselben am

besten durch die Vorschläge, die [...] Herr Pfleger, und Herr Stadtrichter allda auf dem Hochlöbl.^{en} Hofraths Befehl [...] gemacht haben, aufgeholfen würde. Ferners, was

Viertens: die Aufhebung des Chorgepräges allda betrifft, wird ohnehin schon ausser den einzigen choraliter zu singen noch gewöhnlichen Horis, und werktägigen respect[ive] Conventualamt, durchgehends der gnädigst vorgeschriebene Gesang gemacht. Und wäre meines unmaßgebigen Erachtens genug, wenn der Chor nur in so weit restringieret würde, daß hinfür in dem Choralgesang

A. die Metten und Laudes samt den übrigen Horis nur

1. in der h: Charwoche am Gründonnerstag, Charfreytag, Samstag, und den h: Ostertag;
2. auf dem h: Pfingstsonntage,
3. dem Fronleichnamfest,
4. Maria Himmelfahrt,
5. St. Rupertstage,
6. h: Christtage; wie auch
7. das Todten=Officium auf dem Allerseelentage:

B. In der ganzen SS.^{mi} Corporis Christi Octav; wie auch an allen Sonn= und noch gebothenen Feyertagen in der Frühe, wie bisher, nur die 3. kleinere Horae, und Nachmittag die Vesper und Complet:

C. An denen Pfingsttügen unter der Woche auch nur in der Frühe vor dem Pfingsttag Amt die 3. kleine Horae abgesungen; die übrigen Täge aber im Jahre und unter der Woche der Chor, und Choralgesang gänzlich aufgehoben werde.

Wenn dieße Einrichtung geschähe, so könnte sich weder das Volk wegen Minderung des Chorgesanges, [bei] dem es ausser den obenberührten Zeiten nur in kleiner Anzahl gegenwärtig ist; weder die Priesterschaft wegen Überhäufung desselben beklagen können. Indem ein jeder es für seine Schuldigkeit zu erkennen hat, daß er in den angeführten wenigen Zeiten /: wo das Volk zahlreich zugegen ist, und die Festivitäten selbst einen öffentlichen priesterlichen Gesang fodern :/ dem Volke ein Beyspiel geben und mit seinem öffentlichen Gebethe zur Begehung der Solennität aufmuntere. Übrigens, und

Fünftens, kann ich /: jedoch ohne mindester Vorgreifung :/ die gänzliche Casirung des Choral=Chores um so weniger begutachten, als derselbe allda schon über anderthalb 100 Jahre bestanden, und das Decr. Visitationis Generalis dd.^{to} 12 Novembr. 1681 num. 16 jene Vikare, die ohne Erlaubniß, und erheblicher Ursache vom Chor ausbleiben mit Geldbußen, die unter die Gegenwärtigen zu vertheilen, anzusehen bef[e]hlt. [...] Endlich die Stadt= und Pfarrsgemeinde über die gänzliche Unterbleibung sehr geärgert, und unruhig gemacht werden könnte.

Sechstens: Damit bei oben begutachteter Choreinschränkung die gemeldete Musikanten nicht etwa Zeit zum Müssi[g]gang, und Herumvagiren gewinnen, sondern sich nützlich für die Kirche verwenden, als ist mein fernerer Vorschlag, daß

an denen Tügen, wann nach voriger Auszeichnung der Chor zu unterbleiben hätte, doch

a. das tägliche Amt pro re Salinarie seinen Fortgang haben, und die [...] Musikanten dabey anstatt des Choralgesangs den vorgeschriebenen deutschen Gesang in ihren Chorröcken bey ihren gewöhnlichen Chorstühlen machen; nicht minder

b. nachmittag um halbe 4 Uhr bey dem Ordinari Rosenkranz eben wie zuvor in ihrer Kirchenkleidung sich einfinden, und zu dem ersten Segen das Wir betten an etc: bey dem letzten Segen, das Wir bitten dich etc: (etwa noch dazu ein auf die Zeit passendes Lied aus dem h: Gesang [dem Salzburger Kirchengesangbuch]) singen sollen.

Besonders wichtig erschien es dem Dechanten überdies, auf die Unterrichtstätigkeit in den örtlichen Schulen zu verweisen, wo – selbstverständlich ... – der deutsche Volksgesang gelehrt wurde:

Wie auch noch über das

c. jeder Musikant jede Woche unausbleiblich am Erchtage, und wenn hierauf ein Feyertag fällt, am Donnerstage von 2 bis 3 Uhr nachmittag und zwar /: nach Anweisung, und Austheilung, die ein jeweiliger Dechant und Pfarrer allda zu machen, und bis weiter etwaiger Verordnung :/ der Chorregent die gemeine Stadtschule, der Organist die Schule des Regelhaufes, der Choralist das Waisenhauf, und der Cantor die Hofschule zu besuchen, und die Kinder all dort in dem vorgeschriebenen h: Gesang zu unterrichten habe.

Damit endlich

Siebentens: der Hinlässig= und Lauigkeit, die bey Kirchenbedienten gern einschleicht, vorgebeugt werde; so möchte einen jeweiligen Dechant und Pfarrer all da zustehen [es folgt der Vorschlag zu Abstrafungen von bis zu 30 Kreuzern bei Nichterscheinen zu Dienstpflichten].²³

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war – wie vielfach in Kleinstädten – der größere Teil der Musikerstellen auch in Hallein von Mitgliedern einer Familie besetzt.²⁴ So waren in den 1770er und 1780er Jahren Joseph Anton Walser (als Chorregent), Nikolaus und danach Peter Gotthard Walser (als Thurnermeister), sowie Johann Wolfgang und danach Joseph Walser (als Choralist) tätig. 1795 hatte sich die Situation jedoch verändert: Genannt werden Joseph Prändl (Chorregent)²⁵, Franz Treml (Organist), Niklas Perger (Mesner und Cantor)

23 AES, 6/78/16.

24 Nach diversen Akten in AES, 6/78/13, 14, 16.

25 Joseph Prändl unterbricht zunächst die Reihe der Thurnermeister Walser, als er sich, vormals Thurnergeselle in Burghausen, erfolgreich um die Nachfolge des verstorbenen Gotthard Walser bewirbt und dessen Witwe ehelicht. Wann genau er zum Chorregenten avancierte, ließ sich nicht feststellen; vermutlich geschah es 1786. Siehe AES, 6/78/13.

und Joseph Walser (Choralist).²⁶ Die Stelle des Thurnermeisters bekleidete ab 1796 Joseph Thanner, ein gebürtiger Halleiner und Sohn eines Groppermeisters (Fassziehers), danach dessen gleichnamiger Sohn.²⁷ Von diesem heißt es 1810, er habe „die löbl: Vorschrift der Sittenordnung [...] vielfältig *übertreten*“ – vermutlich hatte er zum Tanz aufgespielt, ehe das nachmittägliche Ave-Läuten erfolgt war.²⁸ Das führte zur Entbindung von seinen Pflichten. Nominell bleibt Thanner zwar Thurnermeister und wirkt zudem als Choralist – diese Aufgabe war also inzwischen dem Thurnermeister zusätzlich übertragen worden –, doch de facto übernimmt seine Agenden nun Chorregent Joseph Kassar, der 1808 Prändl nachgefolgt war. Dechant Hausl zeigt sich darüber hochofreut, weil nun sichergestellt sei, dass der Tanz nicht vor Ende des Gottesdienstes beginnen könne.²⁹ Diese Aufgabenverteilung blieb aber eine vorübergehende Lösung. In Nachfolge des Vaters wurde 1817 Sebastian Thanner zum Thurnermeister ernannt, die Choralistenstelle verblieb dagegen beim Chorregenten.³⁰

Chorregent Kassar starb 1833, die Stelle des Organisten, die nach Franz noch sein Sohn Joseph Treml ausgeübt hatte, war damals offenbar bereits vakant. Weil „der Musikchor [...] ein Tummelplatz von willkürlich zusammengerafften Musikern“ geworden sei, der „durch seinen Mißton die Andacht“ störe, urgierte Dechant Joseph Harl schließlich beim Konsistorium eine Entscheidung über die Nachfolge. Per Dekret vom 2. Juli 1835 wurde Franz Xaver Gruber als Chorregent und Organist angestellt und übernahm überdies nach dem Tod Thanners 1838 – wenngleich nominell – auch die Thurnermeisterstelle³¹, da

26 Diese Vier unterzeichnen ein Gesuch um Befreiung von ihren Pflichten beim Rosenkranz, da sie dadurch in ihren für den Unterhalt notwendigen anderen Verdiensten „unterbrochen“ würden. Beschieden wird, dass sie an allen Sonn- und Feiertagen, sowie jeweiligen Vorabenden, als auch immer, wenn der Dechant sie dazu eigens auffordert, weiterhin zum Rosenkranz zu erscheinen haben, sonst aber nicht mehr. Siehe AES, 6/78/16.

27 AES, 6/78/14, ergänzt aus Forschungen von Dr. Anna Holzner (siehe Anm. 15).

28 „Dürfen die vorhin gemeldten Tänze zwar auch an Sonn- und Feiertagen angestellt werden; doch sollen sie niemals eher, als wenn der nachmittägige Kirchendienst zu Ende ist, ihren Anfang nehmen“ wird in einem am 21. Jänner 1774 für das Land Salzburg ausgegebenen Tanzmandat festgehalten. Zitiert nach Thomas Hochradner, *Musikalische Volkskultur in Salzburg vom späten 18. Jahrhundert bis 1848*, in: Gerlinde Haid / Thomas Hochradner, *Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, mit einem Beitrag von Sabine Veits-Falk und Alfred Stefan Weiß und unter Mitarbeit von Walter Deutsch und Annemarie Gschwantler, hg. v. Salzburger Volksliedwerk, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2000 (*Corpus Musicae Popularis Austriacae* 12), S. 13–155: 68.

29 AES, 6/78/21.

30 Birsak / König, *Das Große Salzburger Blasmusikbuch* (wie Anm. 13), S. 312.

31 Akten dazu im Pfarrarchiv und Stadtarchiv Hallein sowie im Archiv der Erzdiözese Salzburg. Aufgearbeitet und teils im Wortlaut zitiert bei Josef Mühlmann, *Franz Xaver Gruber. Sein Leben*, Salzburg: Residenz Verlag 1966, S. 41–51, Zitat S. 44.

die Halleiner Thurner über die üblichen Dienste des Ab- und Anblasens sowie die Verlautung von Warnsignalen hinaus (wie auch in der Residenzstadt Salzburg³²) an Sonn- und Feiertagen in die figurale Kirchenmusik eingebunden gewesen waren.³³ Offiziell waren sie bereits im Jahr 1835 aufgelöst worden – eine Sparmaßnahme der Stadtverwaltung, die auf Umwegen von finanziellen Schwierigkeiten zeugt.³⁴ An die Stelle der Thurner traten in der Stadtpfarrkirche alsbald dilettierende Musiker, die in den Quellen jedoch ebenfalls als „Thurner“ bezeichnet werden – hier zeigt sich exemplarisch, wie nominelle Traditionen einen neu eingetretenen Sachverhalt zu verschleiern vermögen.

Sparwille im kirchenmusikalischen Aufwand hatte innerhalb von knapp fünfzig Jahren zur Reduzierung von drei Stellen zu einer einzigen geführt, die zum Puls des städtischen Musiklebens geriet. Doch mit der Zusammenlegung der Dienste des Chorregenten, Organisten und Choralisten per Dekret des Kreisamtes Salzburg vom 7. August 1835, also kurz vor Grubers Anstellung, hatten sich zugleich die personellen Möglichkeiten der lokalen Kirchenmusik entschieden verschlechtert. Auf Dienste der Thurner konnte man wenig später nicht mehr zurückgreifen, musste also das Orchester für die musikalische Gestaltung liturgischer Anlässe selbst bezahlen. Der Inhaber der kumulierten Stelle – Franz Xaver Gruber – erhielt ein Einkommen von 416 Gulden jährlich samt freier Wohnung und freiem Holz (das von der Saline zur Verfügung gestellt wurde). Allerdings musste er selbst die zur Figuralmusik benötigten Musiker entlohnen³⁵ und war insgesamt knapp bei Kasse, so dass er begann die Rechnungsbücher der Pfarre zu führen und privaten Musikunterricht zu erteilen.³⁶

In den fast dreißig Jahren seines Wirkens hat Franz Xaver Gruber – so darf man die spärlichen Quellen interpretieren – wohl das Bestmögliche für die

32 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806*, Diss. Universität Salzburg 1972, S. XVIII.

33 Außerdem traten sie bei Bräuchen in Erscheinung, so beim Abgang des ersten Salzschiffes im Frühling und beim „Kindstauflasen“ vom Rathausturm, wofür der Pate bei Taufe eines Knaben zu bezahlen hatte. Gruber, *Chronologisch=statistische Beschreibung der Stadt Hallein und ihrer Umgebung* (wie Anm. 10), S. 29f.

34 Die diesbezügliche Eingabe des Magistrats der Stadt Hallein aus dem Jahr 1835 ist im Zusammenhang mit der gleichzeitig vorgenommenen Neubesetzung der Chorregentenstelle zu sehen. Vom Kreisamt in Salzburg wurde sie allerdings erst am 10. März 1838 positiv beschieden. Vgl. dazu Forschungen von Dr. Anna Holzner (wie Anm. 15).

35 Josef Dürlinger, *Historisch=Statistisches Handbuch der Erzdiözese Salzburg in ihren heutigen Grenzen*, Bd. 1: *Ruraldecanate des Flachlandes*, Salzburg: Duyle 1862, S. 460. Zum (hinkenden) Vergleich: Stadtpfarrorganist Franz Tremml verdiente 1798 in summa 211 Gulden und 54 Kreuzer (lt. *Verzeichnis |Deren gewißen | Einkünften des Organisten Dienstes, | von der Stadtpfarr Hallein von dem Jahr 1798*, AES, 6/78/17).

36 Mühlmann, *Franz Xaver Gruber* (wie Anm. 31), S. 55.

lokale Kirchenmusik zu erreichen verstanden. Die Übernahme des Thurner-amtes nahm er zum Anlass, 1839 eine Reihe neuer Instrumente bei Instrumentenmacher Ignaz Lorenz in Linz anzukaufen:

2 ganz feine Horn mit Stimmzug	44 fl
2 G Trombetten ohne Maschin	12 fl
2 Maschintrombeten	50 fl
1 Tenor Posaune	12 fl
1 Fagott mit 8 Klappen und messingene Schallbecher	16 fl
2 B Klarinetten mit 5 Klappen	15 fl
2 C Klarinetten	10 fl
2 D Flöten mit 5 Klappen und Stimmzug	14 fl
2 Oboen mit 8 Klappen und Stimmzug	29 fl
2 Violinen samt neuen Bögen	20 fl
1 Instrumentenkasten	11 fl 35 xr

Auch Altbestand wurde bei dieser Gelegenheit verzeichnet: 11 Violinen, 2 Pauken, 12 Schraubenleuchter, 4 Notentische.³⁷ Hinzu zählte die aus dem Jahre 1704 stammende Orgel der Stadtpfarrkirche, die vermutlich in der Werkstatt des Salzburger Hoforgelmachers Christoph Egedacher gebaut worden war. Sie wurde – anzunehmen auf Grubers Betreiben – bereits 1837 von dem seit Arnsdorfer Tagen mit ihm befreundeten Zillertaler Orgelbauer Carl Mauracher umgebaut³⁸, wogegen kurz nach Grubers Tod, 1864, Matthäus Mauracher mit einem Neubau beauftragt wurde (der sogenannten „Gruber-Orgel“, die heute noch in Gebrauch steht).³⁹ Im Presbyterium befand sich zu dieser Zeit – und vermutlich seit langem schon – ein Positiv.⁴⁰

37 Pfarrarchiv Hallein, Kirchenrechnungen. Zitiert nach Mühlmann, *Franz Xaver Gruber* (wie Anm. 31), S. 51.

38 Zur katalysatorischen Funktion Carl Maurachers für die Verbreitung von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ vgl. Hochradner, *Zwei Autoren – ein Lied*, in: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ zwischen Nostalgie und Realität (wie Anm. 4), S. 11–18: 15; ders., *Ein Lied verliert die Fassung. Variantenbildung in „Stille Nacht! Heilige Nacht!“*, in: *Festschrift Wolfgang Suppan*, hg. v. Bernhard Habla, Tutzing: Hans Schneider Verlag 1993, S. 69–81: 77.

39 Mauracher griff dabei Vorschläge des verstorbenen Chorregenten auf. Vgl. dazu Gerhard Walterskirchen, „... weil der Organist doch immer am besten versteht, was sein Bedarf ist“. *Ein unbekanntes Orgelgutachten von Franz Xaver Gruber*, in: *De Editione Musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolfgang Gratzler und Andrea Lindmayr, Laaber: Laaber-Verlag 1992, S. 339–347. In Kürze soll in der Halleiner Stadtpfarrkirche von der Firma Rieger eine neue Orgel errichtet werden.

40 Gruber, *Chronologisch=statistische Beschreibung der Stadt Hallein und ihrer Umgebung* (wie Anm. 10), S. 63f.

Dechant Joseph Harl, der vor 1835 noch so sehr auf die Bestellung Grubers gedrängt hatte, stellte seinem einstigen Schützling nur drei Jahre später ein schlechtes Zeugnis aus:

Er hat den seeligen Chorregenten Kassar nicht ersetzt, viel minder, wie er sich einbildet, übertroffen. Seine langen Prae- et Interludia nehmen der Musik ihre Feyerlichkeit, seine Piane und Forte sind zu häufig und zu abstechend und seinen Stücken fehlet mehrenteils der gewöhnliche, feyerliche Schluss, sodass der Zelebrand oft nicht weiss, ob es nur eine Pause, oder das Ende desselben sey.⁴¹

Des Weiteren zeigt der Umstand, dass sich im damaligen Notenbestand kaum deutsche Kirchenmusik findet, eine bewusste Pflege figuraler Traditionen an, die quer zum der kirchlichen Aufklärung verpflichteten pastoralen Zeitgeist stand. Das bedeutet zugleich, dass der im Gefolge der Maßnahmen Erzbischof Graf Colloredos unternommene Versuch, über die Schuljugend den deutschen Volksgesang in der Kirche durchzusetzen, in Hallein wenig gefruchtet hatte.

Dies trotz belegbarer Reformen. Denn in Hallein hatten im 18. Jahrhundert neben einer Reihe inoffizieller, sogenannter ‚Winkelschulen‘ (deren Schulhalter den katholischen Glauben nicht gewährleisteten) zwei jeweils für Knaben wie Mädchen zugängliche Schulen, die Stadtschule und die Hof- oder Fürstenschule (auch Salinenschule genannt) bestanden, wobei letztere die teurere und angesehenere war. Im Jahr 1809 wurden diese beiden Schulen als Salinen-Knabenschule zusammengelegt, wohl auch und vor allem, weil seit dem späteren 18. Jahrhundert eine Mädchenschule bei den Halleiner Regelschwestern eingerichtet worden war, deren Besuch für Mädchen 1819 verpflichtend gemacht wurde.⁴² Vor diesem Hintergrund ist ein Schreiben zu sehen, das Gruber 1851 an die Stadtgemeinde richtete mit dem Ansinnen, an der k.k. Hauptschule „eine Singschule für die Knaben“ einzurichten.

In der volkreichen Salinenstadt Hallein, man sollte es kaum glauben, ist außer dem 12jährigen Knaben des Chorregenten dermal kein Schüler, der musikalisch in Singen unterrichtet und auf dem Chor brauchbar ist. [...] Schon über 16 Jahre gibt sich der Unterzeichnete mit dem Unterricht im Gesang und auf dem Klavier ab und hat sich bemüht, Diskantisten und Altisten für den Chor zu bilden. Der Erfolg ist bekannt. Die Knaben sind teils zum Schulfache teils zum Studium

41 Pfarrarchiv Hallein. Zitiert nach Mühlmann, *Franz Xaver Gruber* (wie Anm. 31), S. 48.

42 Franz Penninger, *Zur Geschichte des Halleiner Schulwesens*, in: *Das Halleiner Heimatbuch* (wie Anm. 7), S. 88–92: 91f.

gelangt oder sie sind in die Fremde gezogen. Nun zeigt sich der Mangel, da seit zwei Jahren kein Knabe mehr Unterricht im Singen nahm [...].

Immer noch – oder von Neuem – stellte die mangelnde Beteiligung der Gemeinde am Volksgesang ein Problem dar. Gruber argumentiert, dass „[...] diese in der Singschule gebildeten Knaben den Kirchengesang bei der hl. Schulmesse auch mehr herausheben [würden] und so nach und nach einen allgemeinen Volksgesang in der Kirche bezwecken helfen“.⁴³

Was Gruber mit den verfügbaren Mitteln bewerkstelligte und wie sich das Repertoire im Lauf seiner Amtszeit veränderte, zeigen drei von seiner Hand geschriebene Inventare aus den Jahren 1837 (also quasi bei Dienstantritt), 1848 (wobei Gruber hier nur die Musikalien aus seinem persönlichen Besitz verzeichnete) und 1861, zwei Jahre vor seinem Tod. Für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts von Belang ist jedoch nur das früheste der Inventare, weil es über den hier dokumentierten Besitzstand gewisse Rückschlüsse auf die Zeit vor seiner Abfassung erlaubt.

*Inventarium | über | lateinische Kirchen=Musikalien | welche | bey dem Chor der löbl: Stadtpfarrkirche | Hallein | bey den Antritte des Unterzeichneten | schon vorhanden | waren, | dann jener, | welche Titl Herr Jos. Hörwarter | Handelsmann und Weingastgeber | allhier | diesem Chor als Praesent | überreichte. | Die mit * bezeichneten Musikstücke | sind noch ein Eigenthum | des | Franz Gruber mpia | Chorregent und Organist. | Verfaßt den 26 Jänner 1837.⁴⁴*

Dieses Inventar nennt 199 Werke. Aufgeführt wird Notenmaterial aus dem Besitz der Stadtpfarrkirche Hallein beziehungsweise im Eigentum Franz Xaver Grubers sowie aus Schenkungen. Für 104 Werke ist Vorbesitz der Stadtpfarrkirche Hallein nachgewiesen, 29 waren vom Gastwirt und Kaufmann Joseph Hörwarter, 3 von Franz Xaver Seidl überlassen worden. Hörwarters Geschenk umfasste nahezu ausschließlich kirchenmusikalische Werke von Wolfgang Amadé Mozart und Johann Michael Haydn. Dazu hatte Gruber mit 63 Beständen einen

43 Stadtarchiv Hallein. Zitiert nach Mühlmann, *Franz Xaver Gruber* (wie Anm. 31), S. 57–59.

44 Keltenmuseum Hallein, Stille-Nacht-Archiv, A I. Rubriken: „sub N°. | Name des Compositeurs und der Tonart. [gibt zumeist auch die Gattung an] | Namen und Anfang des Musikstückes. [= Incipit von Text und Musik, letzteres über zwei Systeme] | Die dazu gehörige Begleitung. [= Besetzung] | Ist producirt worden. [nur wenige Einträge, einzig aus den Jahren 1836 und 1837]“. Sehr sauber geschrieben, mit Lineal rastriert; es ergeben sich je sechs Nachweise pro Seite. Enthält Aufführungsdaten für die Jahre 1835–1837, meist mit genauer Angabe des Tages, aber gewiss nicht vollständig (so fehlen zum Beispiel Ostern und Pfingsten). Gruber hat diese Daten daher entweder anhand von anderen Aufzeichnungen übernommen oder aus der Erinnerung heraus eingetragen.

größeren Fundus an Noten aus früheren einschlägigen Tätigkeiten mitgebracht. Für Aufführungen, zu denen Gruber für die Jahre 1835 bis 1837 Daten notierte, griff er 11 Mal auf den Besitz der Stadtpfarrkirche, 9 Mal auf geschenktes Notenmaterial, aber 18 Mal auf sein Eigentum zurück. Nachweislich erklangen:

25.12.1835

- * Johann Baptist Schiedermayr, Missa pastorella C-Dur
- * Johann Baptist Schiedermayr, Graduale pastorella A-Dur „Tecum principium“

06.01.1836

- * Johann Baptist Schiedermayr, Graduale pastorella A-Dur „Tecum principium“

25.01.1836

- * Johann Baptist Schiedermayr, Graduale pastorella A-Dur „Tecum principium“

Faschingsdienstag 1836

- * Johann Michael Haydn, Offertorium G-Dur Canon „Domine Deus“

23.02.1836

- * Joseph Haydn, Missa solennis d-Moll (= „Missa in Angustijs“ vulgo „Nelson-Messe“ Hob 22:11)

Christi Himmelfahrt 1836

- * Johann Baptist Schiedermayr, Offertorium G-Dur „Cantate Domino“

07.08.1836

- * Joseph Haydn, Missa solennis d-Moll (= „Missa in Angustijs“ vulgo „Nelson-Messe“ Hob 22:11)
- Johann Michael Haydn, Sequenz Es-Dur „Veni Sancte Spiritus“
- Johann Michael Haydn, Te Deum D-Dur (Geschenk Hörwarter)

15.08.1836

Johann Michael Haydn, Graduale D-Dur „Ipsa virgo virginum“ (Geschenk Hörwarter)

24.09.1836

Johann Michael Haydn, Missa C-Dur (= „Missa S. Ursulae“ MH 546)

01.11.1836

Joseph Haydn, Missa G-Dur (= „Nicolaimesse“ Hob XXII:6)

02.11.1836

Joseph Haydn, Requiem Es-Dur (vermutlich das Requiem Hob XXIIa Es 8, zweifelhaft)

08.12.1836

- * Joseph Preindl, Offertorium Es-Dur „Ave Maria“

25.12.1836

- Wolfgang Amadé Mozart, Missa solennis C-Dur (Geschenk Hörwarter)
 * Johann Michael Haydn, Offertorium G-Dur Canon „Domine Deus“
 Joseph Ohnewald, Te Deum „*nebst Veni Creator*“ Op. 2

31.12.1836

Eugen Pausch, 32 Vesperpsalmen Op. 3 (Nr. 2)

01.01.1837

Johann Baptist Schiedermayr, Missa C-Dur zum Schifferamt
 Johann Baptist Schiedermayr, Missa B-Dur [Plenarmesse]

06.01.1837

- * Johann Baptist Schiedermayr, Missa pastorella C-Dur

16.01.1837

- * Cajetan Vogl, Vesperpsalmen

17.01.1837

- Wolfgang Amadé Mozart, Missa C-Dur (Geschenk Hörwarter) (= Missa [solemnis] KV 317 „Krönungsmesse“)
 * Anton Diabelli, Offertorium F-Dur „Domine exaudi“
 * Franz Gruber, Tantum ergo D-Dur

22.01.1837

- Franz Bühler, VI Missae Op. 10 (Nr. 1)
 * (?) Albin Maschek, Offertorium C-Dur „Gaudete omnes“

01.02.1837

Eugen Pausch, 32 Vesperpsalmen Op. 3 [vermutlich Nr. 2]

02.02.1837

- * [Cajetan] Vogel [Vogl], Missa C-Dur
 * Martin Goller, Graduale De Nat. Dom. D-Dur „Viderunt“, de Beat. Virg. B-Dur „Omni die“
 Johann Michael Haydn, Offertorium F-Dur „Felix es sacra“ (Geschenk Hörwarter)

04.02.1837

- Johann Baptist Schiedermayr, Missa B-Dur [Plenarmesse]
 Johann Michael Haydn, Lytaniae de Venerabile B-Dur (Geschenk Hörwarter)
 * Franz Gruber, Tantum ergo D-Dur

05.02.1837

- Franz Bühler, VI Missae Op. 7
 Joseph Ohnewald, 14 Pange lingua Op. 4
 * Johann Baptist Schiedermayr, Lytaniae de B. V. Mariae C-Dur Op. 44
 * Joseph Hanisser, 3 Tantum ergo

06.02.1837

- * Alois Holzmann, Missa C-Dur
anonym, Offertorium G-Dur „Exaudi me“, Vermerk: „*der Tonsetzer | ist unbekannt | ist sehr gut*“ (Geschenk Franz Xaver Seidl)
Franz Bühler, 4 Lauretanische Litaneien Op.18 (Nr. 3)
- * Joseph Hanisser, 3 Tantum ergo

07.02.1837

- Johann Michael Haydn, Missa C-Dur
Franz Bühler, 8 Gradualien und 8 Offertorien (Nr. 4)
- * Johann Baptist Schiedermayr, Offertorium G-Dur „Cantate Domino“
- * Joseph Hanisser, 3 Tantum ergo
Johann Michael Haydn, Te Deum D-Dur (Geschenk Hörwarter)

Kirchweihfest 1836

Johann Michael Haydn, Graduale F-Dur „Locus iste“, Offertorium „Canta Jerusalem“
in Festo Dedicat. Eccles. (Geschenk Hörwarter)

Dreifaltigkeitssonntag [das Jahr nicht angegeben]

Johann Michael Haydn, Offertorium C-Dur „Tres sunt“ (Geschenk Hörwarter)

1837 [ohne nähere Angabe]

- * Anton Diabelli, 1. Landmesse Es-Dur

Die von Gruber notierten Aufführungsdaten sind lückenhaft, geben aber doch einigen Aufschluss über die zu den Feiertagen aufgeführten musikalischen Werke. Kompositionen von Johann Michael Haydn (12 Mal) und Johann Baptist Schiedermayr (11 Mal) wählte Gruber mit Vorliebe aus, gefolgt von Werken Joseph Haydns und Franz Bühlers (je vier Mal). Mit * sind jene Werke bezeichnet, für deren Aufführung Gruber auf Notenmaterial in seinem Besitz zurückgriff. Demnach nahm sich Gruber (mit Wiederholungen) 25 Mal Werke aus seinem eigenen Notenbestand vor, 16 Mal aus jenem der Pfarre, neun Mal ein der Pfarre von Hörwarter und ein Mal ein der Pfarre von Seidl übergebenes Werk. Nach Komponisten überwiegen im Inventar Werke von Franz Bühler (42) dank offenbar vorhandener Musikdrucke, die handschriftliche Überlieferung betraf mehrheitlich Werke von Johann Michael Haydn (26), des Linzer Stadtpfarrorganisten Johann Baptist Schiedermayr⁴⁵

45 Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840), unter Grubers damaligen Zeitgenossen der unumschränkte ‚Regent‘ im Halleiner Repertoire, stammte aus Niederbayern und war 1804 nach Linz gekommen, wo er 1810 den (erstmalig zusammengelegten) Posten eines Dom- und Stadtpfarrorganisten erhielt, 1821 zusätzlich die Leitung des Linzer Musikvereins (einer lokalen Gesellschaft der Musikfreunde) und von 1824 bis 1839 auch die Kapellmeisterstelle des Stadttheaters übernahm.

(23) und Wolfgang Amadé Mozarts (ebenfalls 23). Mit Abstand folgen Werke von Anton Diabelli, Joseph Ohnewald und Eugen Pausch, die wiederum im Wesentlichen mit Drucken vertreten gewesen sein sollten.

Überraschend ist der Umstand, dass nur ein einziges Werk Franz Xaver Grubers, mit einem „Tantum ergo“ noch dazu eine beiläufige kirchenmusikalische Komposition, aufgeführt wurde. Das sollte sich mit den Jahren seines Wirkens in Hallein allerdings grundlegend ändern. Die Inventare aus den Jahren 1848 und mehr noch 1861 strotzen von Einträgen über Werke des Chorregenten; 1848 verzeichnet er 76, 1861 sodann 90 eigene Kompositionen. Viele davon gehen über deutsche Texte und sind offenkundig nicht für die Sonn- und Feiertagsliturgie gedacht, sondern als Hochzeitsmessen oder Deutsche Requien klar an familiär gebundene Anlässe gekoppelt – Aufführungsgelegenheiten, mit denen sich Chorregent Gruber einen Zuverdienst verschaffen konnte. Zugleich musste er mit zunehmender Belanglosigkeit in der Kirchenmusik leben; es fehlte an Chormitgliedern, an finanziellen Mitteln zur Orchesterbesetzung. Auch aus einer Notiz in Josef Dürlingers 1862 veröffentlichtem *Historisch=Statistischem Handbuch der Erzdiözese Salzburg* lässt sich mittelbar ein Rückgang des kirchenmusikalischen Aufwandes ablesen:

Vom gegenwärtigen Gottesdienst sind nicht viele Eigenheiten zu verzeichnen. [...] Alle Sonn- und Feiertage ist um 12 Uhr Rosenkranz und Christenlehre, um 3 Uhr Vesper. An jedem 3. Sonntag lassen Wohlthäter ein 12stünd. Gebet halten. Auch Frühlehren bestehen noch.

Processionen cum Sanctissimo in der Stadt sind der vielen Bruderschaften halber allerdings öfter als gewöhnlich; von den ehemaligen großen Kreuzgängen aber nach Großmain, Kirchenthal, Salzburg, Plain etc. ist nun keiner mehr üblich; sondern es bestehen nur noch die der allgemeinen Kreuztäge: am Marcustage nach Puch; in der Bittwoche nach Puch, Oberalm und in die Klosterkirche.⁴⁶

Doch erst der Ausbau des Eisenbahnliniennetzes entfachte jenen Grad an Mobilität, der auf Wirtschaft und Kultur in Hallein entscheidenden Einfluss nahm und allmählich eine Jahrhunderte währende Eigenständigkeit erstickte, die sich lange Zeit fern des Vorbildes der nahen Stadt Salzburg bewegt hatte.

46 Dürlinger, *Historisch=Statistisches Handbuch der Erzdiözese Salzburg in ihren heutigen Grenzen* (wie Anm. 35), S. 461.

Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum

Der seit 2014 am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg angesiedelte Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte widmet sich – in Nachfolge der 2011 gegründeten Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte – in vielfältiger Weise der Erschließung von Themen der Salzburger Musikgeschichte im Netzwerk von Quellen, Rezeption und Interpretation. Auf seiner Homepage sind Downloads und Informationen zur Salzburger Musikgeschichte, unter anderem durch Übersichten zu Archivalien und eine Linksammlung, zugänglich. Ebendort ermöglicht die Datenbank „Bibliographie zur Salzburger Musikgeschichte“ raschen Zugriff auf einschlägige Fachliteratur, während im Netzwerk „Biographisches Mosaik“ Kurzbiographien zu etlichen bedeutenden Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte des späten 19. bis 21. Jahrhunderts nachzulesen sind, deren Wirken in einschlägigen Fachlexika bisher nicht umfassend dokumentiert worden ist. Seitens des Arbeitsschwerpunktes veranstaltete Führungen vermitteln einem breiten Kreis von Interessierten Einblicke in bedeutende Schauplätze der Salzburger Musikgeschichte, das aktuelle Salzburger Musikleben sowie seine tragenden Institutionen.

Am Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte wird die in vier Bänden geplante, von Julia Hinterberger herausgegebene „Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg“ verantwortet, deren erster Band 2017 erschienen ist. Darüber hinaus verwirklicht der Arbeitsschwerpunkt themenspezifische Forschungsvorhaben, beispielsweise einen Workshop zu Heinrich Bibers Rosenkranzsonaten, der Referate mit der Interpretation ausgewählter Sonaten durch die Barockgeigerin Annegret Siedel verband, oder auch die inhaltliche Begleitung des Ausstellungskonzeptes der Universität Mozarteum zum Jubiläum der Gründung der Lehranstalt vor 175 Jahren, 1841, im Studienjahr 2016/17. Zudem werden gelegentlich Werkverträge für facheinschlägige Forschungen vergeben.

Vorträge und Ergebnisse der in losem Rhythmus veranstalteten Tagungen sind in der Reihe „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte“ publiziert. Bisher wurden die Bände „Eberhard Preußner

(1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident“ (2011), „Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (2014), „Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers“ (2015) und „Those were the days‘ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre“ in Druck gebracht. Im Salzburger ‚Jubiläumsjahr‘ 2016 richtete der Arbeitsschwerpunkt im Rahmen des Projektbündels „Salzburg 20.16“ das Symposium „Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute“ aus, verbunden mit einer Präsentation durch Schulklassen des integrativen musikalischen Förderprogramms „Superar“ und einem abschließenden Konzert. Auch zu dieser Veranstaltung wurde – außerhalb der instituteigenen Reihe – ein Tagungsband vorgelegt.

Eine Reihe von Veranstaltungen – sowohl Führungen, als auch Tagungen – trägt dem immanenten Schwerpunkt „W. A. Mozart in Interpretation und Forschung“ der Universität Mozarteum Salzburg Rechnung. Über wiederholte Kooperationen mit der Stiftung Mozarteum sowie Vorträge von Mitgliedern ihrer wissenschaftlichen Abteilungen bei Symposien des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte wurde und wird die Achse spezifischer Mozart-Kompetenz gestärkt. Auch mit der Salzburger Bachgesellschaft hat sich bereits mehrmals eine Zusammenarbeit in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten ergeben.

Veröffentlichungen der Forschungsplattform / des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte

- Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident. Dokumentation einer Ausstellung und eines Symposiums an der Universität Mozarteum, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Verlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 2).
- Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Verlag 2014 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 2).
- Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Verlag 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 3).
- Von der Musikschule zum Konservatorium, hg. v. Julia Hinterberger,

Wien: Hollitzer Verlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 4: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 10).

- „Those were the days“ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. v. Thomas Hochradner und Sarah Haslinger, Wien: Hollitzer Verlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 5).
- Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute. Dokumentation einer Tagung im Rahmen von „Salzburg 20.16“ für den Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Münster u.a.: LIT Verlag 2017 (Musikwissenschaft, Band 25).

HOLLITZER



www.hollitzer.at