

Ulrich Leisinger, Christoph Großpietsch

## Aspekte der Mozart-Edition zwischen 1930 und 1960

Hauptsymposion »Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf [schott-campus.com](https://schott-campus.com)  
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

## Aspekte der Mozart-Edition zwischen 1930 und 1960

Das Thema »Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960«, das Gabriele Buschmeier und Albrecht Riethmüller für eines der Hauptsymposien im Rahmen des XVI. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung (Mainz 2016) gewählt haben,<sup>1</sup> greift aus der Geschichte der Mozart-Edition, die vor mehr als 250 Jahren mit den ersten in Paris gedruckten Violinsonaten des damals achtjährigen Komponisten einsetzt und bis heute anhält, einen Zeitraum von 30 Jahren heraus, an dessen Ende die *Neue Mozart-Ausgabe* steht.<sup>2</sup> Diese ist vergleichsweise gut dokumentiert und wurde zum offiziellen Abschluss der Ausgabe im Jahr 2007 durch Dietrich Berke und Wolfgang Rehm ausführlich dargestellt.<sup>3</sup> Es gibt aber beträchtliche Lücken bei der Rekonstruktion ihrer Vorgeschichte, die hier ansatzweise geschlossen werden sollen. Ein Grund für diese Vernachlässigung ist zweifellos, dass die Geschichte von Editionen bislang nur selten Thema der musikgeschichtlichen Forschung sein konnte, da musikalische Editionen gemeinhin nur als Grundlage für die Forschung durch die Bereitstellung zuverlässiger Texte und nicht als wissenschaftliche Leistung per se Anerkennung finden. Die erste Hälfte des hier zu beschreibenden Zeitraums fällt in die Jahre des Nationalsozialismus, die am Ende des Zweiten Weltkriegs im Mai 1945 einen Trümmerhaufen apokalyptischen Ausmaßes hinterlassen haben. Nach einer kurzen Zeitspanne, in der es wichtigere Aufgaben als die Entwicklung einer Mozart-Gesamtausgabe gab, setzten dann bald nach 1950 die Planungen für die *Neue Mozart-Ausgabe* als eine der ersten großen Musikergesamtausgaben in Deutschland ein. Nur die Ausgaben der Werke von Johann Sebastian Bach, begünstigt durch das Jubiläumsjahr 1950, und von Christoph Willibald Gluck waren wenige Jahre zuvor begonnen worden. Die Einordnung der *Neuen Mozart-Ausgabe* als eine der großen Musikeditionen der Nachkriegsgeschichte in die Geschichte der Mozart-Edition zwischen 1930 und 1960 steht im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags. Eine Beschränkung auf die deutschsprachigen Länder Deutschland und Österreich ergibt sich schon daraus, dass innerhalb dieses Zeitraums andernorts systematische Ansätze zur Mozart-Edition nur ansatzweise beobachtet werden können.

---

<sup>1</sup> Der Beitrag beruht auf dem in Mainz am 14. September 2016 von Ulrich Leisinger gehaltenen Vortrag; der Vortragsstil wurde nicht vollständig aufgegeben. Da sich der Beitrag nicht ausschließlich an die Kolleginnen und Kollegen aus den musikwissenschaftlichen Editionsprojekten richtet, bleiben wichtige Fragen wie die Entwicklung der Editionsrichtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe* im Folgenden ausgespart. Für kollegiale Hilfe, vor allem hinsichtlich bibliographischer Fragen, sei Mag. Miriam Pfadt und Mag. Thomas Karl Schmid, beide Stiftung Mozarteum Salzburg, herzlich gedankt. – Die Schreibung von Einrichtungen variiert über die Jahre; es wurde versucht, die Namensformen, wie sie zum jeweiligen historischen Zeitpunkt galten, zu verwenden. Hieraus ergeben sich insbesondere bei der Getrennt- und Zusammenschreibung von zusammengesetzten Hauptwörtern, die mit »Mozart« beginnen, scheinbare Inkonsistenzen.

<sup>2</sup> Zum Gesamtthema der Mozart-Edition siehe auch Ulrich Leisinger, »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: Musikeditionen im Wandel der Geschichte, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer (= Bausteine zur Geschichte der Edition, 5), Berlin und Boston 2015, S. 337–368.

<sup>3</sup> NMA [= *Neue Mozart-Ausgabe*]: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel u. a. 1955ff. Siehe dazu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Die neue Mozart-Ausgabe. Texte, Bilder, Chronik 1955–2007*, hrsg. von Dietrich Berke und Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 2007. Drei Bände des Supplements sind noch nicht erschienen (Stand: August 2018).

## 1. Die AMA als Ausgangs- und Bezugspunkt der Mozart-Edition im 20. Jahrhundert

Zum Verständnis von Anlage und Bedeutung der *Neuen Mozart-Ausgabe* ist der Blick zunächst auf die erste Mozart-Gesamtausgabe, die diesen Namen ohne Einschränkungen verdient, zu richten. Die heute in Abgrenzung von der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) als *Alte Mozart-Ausgabe* (AMA)<sup>4</sup> bezeichnete Edition ist in dem bemerkenswert kurzen Zeitraum von 1876 bis 1883 (mit vergleichsweise bescheidenen Nachträgen bis 1910<sup>5</sup>) entstanden. Diese editorische Leistung ist umso bemerkenswerter, als hinter der Ausgabe keine Institution oder Verein stand. Vielmehr war sie im Wesentlichen ein Verlagsprodukt des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig, das entscheidend von der Initiative einer Einzelperson, des Privatgelehrten Ludwig Ritter von Köchel, ausgegangen war. Als typische Musikergesamtausgabe des 19. Jahrhunderts waren an der AMA außer Musikgelehrten auch praktische Musiker beteiligt, unter ihnen Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke und Julius Rietz. Die Edition spiegelt im Wesentlichen den Stand der Mozart-Forschung wider, den Köchel 1862 im Anschluss an die große Mozart-Biographie von Otto Jahn<sup>6</sup> in seinem heute nach ihm benannten *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*<sup>7</sup> in für damalige Verhältnisse vorbildlicher Weise niedergelegt hatte. Während das Köchel-Verzeichnis der Grundidee nach chronologisch geordnet war, liegt der AMA eine systematische Anordnung zugrunde. Aber auch diese geht letztlich auf Köchel zurück, der in sein Werkverzeichnis eine Übersicht über Mozarts Schaffen nach Werkgruppen integriert hatte.<sup>8</sup> Die AMA umfasst in 23 (römisch gezählten) Serien 529 Werke, zu denen noch als Serie XXIV ein Supplement »Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und einzelne unvollendete Werke« mit 63 Nummern hinzuzurechnen ist.<sup>9</sup>

Um 1860 gab es weltweit genau zwei Sammlungen, in denen Mozarts Werke mit Anspruch auf Vollständigkeit verfügbar waren, nämlich die private Sammlung von Otto Jahn in Bonn und die Sammlung Köchel in Wien. Beide Gelehrte hatten keine Kosten gescheut, um Partiturlinien nach den Quellen anfertigen zu lassen, und einander ihre Abschriften zur gegenseitigen Vervollständigung zur Verfügung gestellt. Durch das Entgegenkommen des Verlagshauses André in Offenbach/Main, das durch Johann Anton André im Jahre 1799 den gesamten musikalischen Nachlass Wolfgang Amadé Mozarts von dessen Witwe (mit Ausnahme der damals als wertlos angesehenen Fragmente) angekauft hatte, stand Jahn und Köchel und anderen Privatpersonen die Mehrzahl der Autographe ohne aufwändige Recherchen als Vorlage zur Verfügung; zudem konnten wichtige Abschriften Salzburger Provenienz im Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel in Leipzig konsultiert und teilweise kopiert werden.

Binnen weniger Jahre veränderte sich die Quellsituation erheblich, zum Besseren wie zum Schlechteren: Die Sammlung Jahn wurde nach dessen Tode im Jahre 1869 versteigert, obwohl sich die Königliche

---

<sup>4</sup> AMA [= *Alte Mozart-Ausgabe*]: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 24 Serien, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876–1889, einzelne Nachträge bis 1910.

<sup>5</sup> Im Rahmen der AMA waren weitere Supplemente geplant, über deren Stand und Verbleib Unklarheit herrscht. Siehe dazu NMA X/29/3 (*Werke zweifelhafter Echtheit*, Bd. 3), hrsg. von Dietrich Berke, Kassel u. a. 2000, S. XXIV–XXV. Eine Mitwirkung von Max Seiffert an den Planungen für Nachträge zur AMA steht außer Frage. Noch 1931 regte ein Teilnehmer der Salzburger Mozart-Tagung an, »das Zustandekommen des von Prof. Seiffert längst vorbereiteten Suppl.-Bandes der Mozart-Ges.A. bei Breitkopf & Härtel zu erbitten.« Siehe *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, hrsg. von Erich Schenk, Leipzig 1932, S. 303, Anmerkung. Materialien hierzu befinden sich im Nachlass von Max Seiffert im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin (Signatur: SM/33/14).

<sup>6</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig 1856–1859.

<sup>7</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Leipzig 1862.

<sup>8</sup> Zu Ludwig Ritter von Köchel und seinen Verdiensten um die AMA siehe vor allem Thomas Edmund Konrad, *Weltberühmt, doch unbekannt. Ludwig Ritter von Köchel. Der Verfasser des Mozartregisters*, Wien u. a. 1998, sowie Otto Biba, »Ludwig Ritter von Köchel und die Mozart-Gesamtausgabe«, in: *Wiener Figaro* 44 (1977), S. 9–17.

<sup>9</sup> Zusätzlich wurden 18 Ouvertüren zu Bühnenwerken (als Zugeständnis an die Praxis) in Serie V separat abgedruckt.

Bibliothek zu Berlin vergeblich darum bemühte, eine Zerstreuung der Sammlung zu verhindern. Das Zustandekommen der Gesamtausgabe wurde hingegen dadurch begünstigt, dass im Jahre 1873 wesentliche Teile von Mozarts Nachlass aus dem Erbteil zweier André-Söhne an die Königliche Bibliothek in Berlin gelangten. Diese hatte sich immer mehr zum Sammelbecken für Mozart-Autographe entwickelt, nachdem in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Versuche des Verlags André, die Mozart-Autographe geschlossen an eine öffentliche Bibliothek zu verkaufen, gescheitert waren. Bis zu seinem Tod 1878 war dort Franz Espagne, der Leiter der Musiksammlung der Bibliothek, auch für die Mozart-Ausgabe als Herausgeber tätig. Als für alle Seiten gewinnbringend erwies sich dabei die Praxis des preußischen Staates, Schenkungen an die Königliche Bibliothek durch Anerkennungen wie die Verleihung von Orden zu honorieren. Auf diese Weise wurden viele der durch Erbschaft aufgeteilten Handschriften aus dem alten André-Bestand von den Erben André an betuchte Interessierte verkauft und umgehend an die Berliner Bibliothek weitergereicht.<sup>10</sup> Beträchtliche Teile der Originalhandschriften befanden sich aber um 1875 noch immer in Privatbesitz und waren damit für Forschungs- und Editions-zwecke nicht ohne Weiteres zugänglich; andere hatten bald nach Köchels Sichtungen um 1860 den Besitzer gewechselt. Dazu zählten auch die von Mozarts jüngerem Sohn Franz Xaver Wolfgang 1844 an Josephine Baroni-Cavalcabò als »Universalerbin« gelangten Autographe, die Köchel wenige Wochen vor deren Tod in Graz noch durchgesehen und entsprechend in sein Werkverzeichnis eingetragen hatte.<sup>11</sup> Sie sollten bald darauf veräußert und in alle Winde zerstreut werden.

Angesichts der unbestreitbaren Verdienste der *Alten Mozart-Ausgabe* wird leicht übersehen, dass sie keine quellenkritische Ausgabe im modernen Sinne war. Editionsgrundlage bildeten in erster und oft einziger Linie die Abschriften nach den Autographen aus Köchels privater Sammlung, die zum Teil unmittelbar als Stichvorlage verwendet wurden. Diese stammten aber von verschiedenen Schreibern des 19. Jahrhunderts mit unterschiedlichen Notationsgewohnheiten und unterschiedlichem Anspruch an die Genauigkeit ihrer Kopien. Letztere reichte von nahezu faksimileartigen Übertragungen der Quellen bis zu flüchtigen Gebrauchskopien, die überdies Mozarts spezifische Schreibgewohnheiten nach Vorstellungen des 19. Jahrhunderts normierten. Abhängig vom Arbeitsort der Bandbearbeiter wurden die Autographe auch während des Korrektur- und Herstellungsprozesses nicht noch einmal konsultiert. Zwar wäre das ehrgeizige Projekt innerhalb von nur sechs Jahren ohne Rückgriff auf Köchels Sammlung vermutlich gar nicht zu bewältigen gewesen, doch war diese Konsequenz den meisten Benutzern – später auch den Editoren der *Neuen Mozart-Ausgabe* – nicht bewusst: Die AMA gibt in vielen Fällen nicht den Notentext der Autographe, sondern nur den der Kopien der Sammlung Köchel wieder. Hierauf ist unten in Zusammenhang mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* noch einmal kurz einzugehen.

Köchel-Verzeichnis und Gesamtausgabe waren eng miteinander verwoben: Die AMA basiert in Fragen der Echtheitskritik und Anordnung auf dem Köchel-Verzeichnis von 1862. Neuerkenntnisse zu den Standorten der Mozart-Autographe, die sich aus den Editionsarbeiten ergaben, wurden im Jahre 1889 in einem Supplement zum Köchel-Verzeichnis<sup>12</sup> zusammengefasst, das zudem eine Übersicht über die

<sup>10</sup> Zur Geschichte der Berliner Sammlung siehe Hans-Günter Klein, *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften. Katalog* (= *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe*, 6), München 1982, und *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographenverzeichnis*, hrsg. von Frank Ziegler (= *Handschrifteninventare der Deutschen Staatsbibliothek*, 12), Berlin 1990, sowie Roland Dieter Schmidt-Hensel, »Die Berliner Mozart-Sammlung. Anmerkungen zu ihrer Geschichte und zur Präsentation auf Mikrofiches«, in: *Musikhandschriften aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und aus der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau*, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und der Uniwersytet Jagielloński – Biblioteka Jagiellońska in Kraków, Teil IV: *Die Mozart-Sammlung. Katalog und Einführung zur Mikrofiche Edition*, München 2008, S. 7–19.

<sup>11</sup> Vgl. Christoph Großpietsch, »Im chronologischen Schlepptau. Köchels Mozart-Verzeichnis von 1862 und die Folgen«, in: *Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt (= *Schriften zur musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 7), Freiburg u. a. 2011, S. 167–198, hier S. 177f.

<sup>12</sup> Anon., *Nachtrag zum chronologisch-thematischen Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Leipzig 1889.

Ausgabe bot. Bei der zweiten Auflage des Köchel-Verzeichnisses durch Paul Graf von Waldersee, der aktiv an der Gesamtausgabe mitgewirkt hatte, wurden dann 1905 auch die echtheitskritischen Neubewertungen berücksichtigt.<sup>13</sup> Nur für einen Teil der Editionen im Rahmen der AMA liegen gedruckte Revisionsberichte vor, die ihrerseits das ganze Spektrum von einer bloßen Auflistung der herangezogenen Quellen bis zu einer detaillierten Beschreibung und Bewertung von Lesarten umfassen. Insgesamt bleibt kritisch festzuhalten, dass selbst die detaillierteren unter den Revisionsberichten jenen Maßstäben, die die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft zu Leipzig im selben Verlag seit 1850 gesetzt hatte, im Großen und Ganzen nicht entsprechen.

Dennoch hat es offenbar eine Grundsatzkritik an den Editionsprinzipien der AMA anfangs nicht gegeben; sie setzt erst spät und auch dann eher verhalten ein. Beispielhaft sei auf Otto Erich Deutsch und Cecil B. Oldman hingewiesen, die mehr als 50 Jahre nach Erscheinen der Ausgabe bemängelten, dass die Originaldrucke Mozart'scher Werke nur unzureichend berücksichtigt worden waren, wenn die Autographe erhalten waren.<sup>14</sup> Auch dort, wo berechtigte Kritik geäußert wird, überwiegt die Anerkennung der Pionierleistung dieser Ausgabe, denn vor Beginn der AMA war noch immer die Hälfte von Mozarts Gesamtwerk – zumindest dem Umfang nach – ungedruckt gewesen. An dieser Stelle ist dem Eindruck entgegenzuwirken, dass eine Musikergesamtausgabe per se eine Goldgrube für den herausgebenden Verlag sein müsse: Der zeitliche und materielle Aufwand in der Beschaffung und Bewertung der Quellen erhöht sich im Vergleich zu einer Auswahlgabe erheblich. Die Subskriptionen auf die AMA waren bescheiden, sodass die Drucklegung nur mit finanziellen Zuschüssen bewältigt werden konnte. Nach dem Tode Köchels stellte sich heraus, dass dieser selbst alle Mittel, die er angeblich für diesen Zweck bei Mäzenen gesammelt haben wollte, aus seinem eigenen Vermögen bereitgestellt hatte.<sup>15</sup>

Mozarts Klavier- und Kammermusik war größtenteils bereits zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschienen; die Klavierkonzerte und »großen« Sinfonien wurden bis 1800 bei verschiedenen Verlagen in rascher Folge publiziert. Einen Überblick über das um 1800 verfügbare Mozart-Repertoire (mit Ausnahme der Sinfonien und Opern) bilden die 17 Hefte (»Cahiers«) der *Œuvres complètes de W. A. Mozart*, die bei Breitkopf & Härtel zwischen 1798 und 1806 erschienen waren und zu denen noch Ausgaben der Klavierkonzerte und der Streichquartette der Wiener Jahre hinzuzurechnen sind.<sup>16</sup> Typisch für alle diese überwiegend den Bedürfnissen der Praxis dienenden Ausgaben ist ihre Anlage in Stimmen. Partiturausgaben blieben zunächst auf Opern- und Kirchenmusik (die insgesamt nur spärlich gedruckt wurde) beschränkt, da bei Theatern und Kirchen traditionell eine Infrastruktur zur Anfertigung handschriftlicher Aufführungsmaterialien bestand. Als Partituren erschienen im Zuge der *Œuvres complètes* nur *Don Giovanni*, zwei Messen (KV 257 und KV 317) und das Requiem. Bis etwa 1815 lagen dann aber dank des Engagements der Verlage Breitkopf & Härtel und Simrock alle großen Opern von *Idomeneo* bis *La clemenza di Tito*, zum Teil sogar in konkurrierenden Ausgaben und mit bis zu dreisprachiger Textunterlegung – deutsch, italienisch und französisch –, vor.<sup>17</sup> Von den Stücken des heutigen Konzertrepertoires waren um 1830 nur einige wenige nicht in Ausgaben verfügbar. Zu nennen sind *Die kleine Nachtmusik*

---

<sup>13</sup> *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts [...] Von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*. Zweite Auflage, bearbeitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1905.

<sup>14</sup> Otto Erich Deutsch und Cecil B. Oldman, »Mozart-Drucke. Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis«, in: *ZfMw* 14 (1931/32), S. 135–150, 337–351 und 421–422.

<sup>15</sup> Konrad, Weltberühmt, doch unbekannt, S. 236f.

<sup>16</sup> Zu einem Überblick über den Umfang dieses Editionsprojekts siehe *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts [...] Von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*. Dritte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Leipzig 1937, S. 910–912.

<sup>17</sup> Die erste Ausgabe von *Le nozze di Figaro* ist 1809/10 im Bureau de musique in Paris erschienen; die Ausgabe von Simrock in Bonn folgte 1819.

KV 525 (die überhaupt erst im 20. Jahrhundert zum Markenzeichen für Mozart wurde), die Violinkonzerte (mit Ausnahme des Konzerts in D KV 218), die drei Streicherdivertimenti KV 136–138 sowie die c-Moll-Messe KV 427. Alle übrigen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ungedruckten Kompositionen – einschließlich der Jugendopern – fristen letztlich auch heute ein Schattendasein, woran deren Herausgabe im Rahmen der AMA und der NMA im Grunde nichts geändert hat.

Überraschenderweise bewiesen die großen deutschen Musikverlage am Beginn des 20. Jahrhunderts, was das Werk W. A. Mozarts angeht, eine bemerkenswerte Zurückhaltung. Man überließ Breitkopf & Härtel den Markt für Partiturausgaben, zumal die Gesamtausgabe von vornherein auf eine praktische Weiterverwertung angelegt war. Die Stichplatten hatten eine doppelte Paginierung, um sie ohne Änderungen für Einzelausgaben im Rahmen der Breitkopf'schen Partiturbibliothek weiterverwenden zu können, wozu der Verlag Breitkopf & Härtel in der Folge im Rahmen seiner Orchesterbibliothek konsequent auch Aufführungsmaterialien erstellte. Auffallend ist jedenfalls das bescheidene Engagement von Verlagen wie Simrock oder C. F. Peters, wobei Peters immerhin den Kammermusikmarkt und mit Klavierauszügen der gängigen Bühnenwerke die zahlreichen Opernliebhaber bediente.

Erst um 1930 erwuchs Breitkopf ernsthaft Konkurrenz: Der Verlag Ernst Eulenburg, der bereits 1892 den auf illustrative Grafik und auf Taschenpartituren spezialisierten Leipziger Verlag von A. H. Payne übernommen hatte, entwickelte ein ehrgeiziges Editionsprogramm. Fast alle der gelben Ausgaben, die noch heute im Handel sind, haben ihre Wurzeln in der Zeit um 1930.<sup>18</sup> Sie umfassen fast das gesamte Repertoire an gängiger Musik Mozarts: Die Konzerte für Klavier, für Violine oder für Bläser, die großen Sinfonien sowie die Kammermusik – namentlich Quartette und Quintette, die bis dahin noch immer vorwiegend in praktischen Ausgaben, also in Stimmenausgaben, nicht in Partitur verbreitet worden waren. Als Herausgeber taten sich Rudolf Gerber, Friedrich Blume, Theodor Kroyer und Alfred Einstein hervor. Unter den Opern sind immerhin drei mit einem detaillierten Revisionsbericht erschienen: *Die Hochzeit des Figaro* und *Die Zauberflöte*, beide schon vor 1919 herausgegeben von Hermann Abert, sowie *Don Giovanni*, 1931 herausgegeben von Alfred Einstein.<sup>19</sup>

Etwa gleichzeitig trat die Internationale Stiftung Mozarteum auf Initiative von Bernhard Paumgartner mit der Idee einer *Mozarteums-Ausgabe* auf den Plan. Seit 1927 hatte sich die Stiftung um eine Schärfung ihres wissenschaftlichen Profils bemüht, was 1931 zu Überlegungen für die Gründung des Zentralinstituts für Mozartforschung (heute Akademie für Mozart-Forschung) führte. In Constantin Schneiders *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart* heißt es im Jahre 1935:

»Als wissenschaftliche Leistung hat die Stiftung, die am Anfange ihres Bestehens an der Herausgabe der monumentalsten Gesamtausgabe der Werke Mozarts mitgewirkt hat, nunmehr auch den größten Teil ihrer Archivschätze erschlossen. Die vorbildliche Mozarteumsausgabe der Werke Mozarts, die auf der Urfassung oder ihr am nächsten kommenden Fassungen beruht, fügt sich in diesem Aufgabenkreis ein [...].«<sup>20</sup>

Zwischen 1927 und 1932 sind drei Bände mit Klavierkompositionen (die Sonaten in zwei Teilbänden sowie die größeren Klavierstücke und die Variationen, herausgegeben von Heinz und Robert Scholz) sowie die Violinsonaten (herausgegeben von Bernhard Paumgartner unter Mitarbeit von Theodor Müller)

---

<sup>18</sup> Der Verlag gehörte Kurt Eulenburg. Zur Geschichte des Verlags zwischen 1926 und 1957 siehe Sophie Fetthauer, »Kurt Eulenburg und die »Arisierung« der Firma Ernst Eulenburg. Zur Geschichte des Leipziger Musikverlagswesens im »Dritten Reich«, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hrsg. von Stefan Keym und Peter Schmitz, Hildesheim u. a. 2016, S. 367–386.

<sup>19</sup> Merkwürdigerweise wurde keiner dieser versierten Editoren in den Kreis des späteren Zentralinstituts für Mozartforschung aufgenommen. Eine Ausnahme ist der nach 1951 in das Zentralinstitut gewählte Friedrich Blume, der allerdings im Nachkriegsdeutschland ohnehin in zahlreiche musikwissenschaftliche Projekte eingebunden war.

<sup>20</sup> Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, S. 215f.

bei der Universal-Edition in Wien erschienen. Anhaltender Erfolg war diesem Projekt ebenso wenig beschieden wie den damaligen Bemühungen der Stiftung, »auch auf rein wissenschaftlichem Gebiet für Mozart zu wirken und die Mozartforschung organisatorisch zusammenzufassen«. Schneider hielt in seiner Studie wenige Zeilen später resignierend fest:

»[...] den schönformulierten Resolutionen erging es so, wie es allen auf die Musikbibliographie sich beziehenden Vorschlägen und Anregungen zu ergehen pflegt: man nimmt sie zuerst mit großer Begeisterung auf und wenn es an ihre Durchführung gehen soll, dann will niemand mehr etwas von ihnen wissen.«<sup>21</sup>

Schneiders nüchterne Feststellung bezog sich in erster Linie auf die von Paumgartner ins Leben gerufene *Mozarteums-Ausgabe*, deren Editionstätigkeit in der Tat faktisch schon 1932 wieder eingestellt worden war. Zudem waren ihm sicherlich die Vorüberlegungen seit 1931 für ein Zentralinstitut für Mozartforschung (ZI) bekannt, das dann aber erst im November 1936 offiziell von der Stiftung Mozarteum eingerichtet wurde.

Erwähnenswert sind zwei weitere Editionsprojekte dieser Jahre: Zum einen die Ausgabe der sogenannten Haydn-Quartette bei Novello in London aus dem Jahre 1945, für deren Vorbereitung der im britischen Exil lebende Alfred Einstein erstmals die Autographe herangezogen hatte. In diesem Fall waren alle bisherigen Ausgaben mehr oder minder unkritisch dem Erstdruck gefolgt, da die Autographe, (seit 1907 im British Museum), während des gesamten 19. Jahrhunderts faktisch unzugänglich gewesen waren. Der Erstdruck ist zwar, wie aus der ausführlichen Widmung an Haydn hervorgeht, ohne jeden Zweifel von Mozart autorisiert, aber aufgrund von Nachlässigkeiten beim Stich in vielen Details anfechtbar. Auf der anderen Seite initiierte die Reichskulturkammer Ende der 1930er-Jahre in Berlin, also schon während der Zeit des Nationalsozialismus, Neuausgaben von Mozarts großen Opern. Die Editionsarbeiten übernahm Georg Schünemann, Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, der drei Opern zum Mozart-Jahr 1941 in Partitur bei C. F. Peters vorlegte; die zugehörigen Klavierauszüge waren bereits 1940 herausgekommen. Die drei Da-Ponte-Opern *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* erschienen in splendid ausgestatteten Editionen nach den Autographen. Zwar ging es sicherlich auch darum, die drei Opern als »deutsches« Kulturgut angesichts der drohenden Zerstörungen durch Kriegseinwirkung dauerhaft zu bewahren, doch dürfte es für den Auftrag der Reichskulturkammer auch einen ideologischen, deutlich antisemitischen Hintergrund gegeben haben; mit der Edition war nämlich auch eine neue deutsche Übersetzung der von Mozart vertonten Operntexte verbunden. Das italienische Original stammt bekanntlich vom Librettisten Lorenzo Da Ponte (1749–1838), der als Kind eines jüdischen Lederhändlers geboren wurde und als Vierzehnjähriger nach Adoption und Taufe durch den Bischof von Ceneda seinen Geburtsnamen Emmanuele Conegliano abgelegt hatte. In der damaligen Opernpraxis, bei der Aufführungen in aller Regel noch in der jeweiligen Landessprache, und nicht in der Originalsprache erfolgten, wurden in Deutschland vor allem Übersetzungen von Hermann Levi aus dem späten 19. Jahrhundert verwendet. Schünemann diskreditierte Levis Übersetzung im Vorwort der Ausgabe massiv, indem er ihm einen verfälschenden Umgang mit den Intentionen Mozarts vorwarf und ihn, sei es aus innerer Überzeugung oder aus politischem Kalkül, als Juden abstempelte:

»In Text und Musik wurde auf Mozarts eigene Niederschrift zurückgegangen. Das war um so notwendiger, als die Bearbeitung von Hermann Levi (Jd.), die Jahrhunderte hindurch vorzugsweise an den Bühnen benutzt wurde, den Mozartschen Text in den Recitativen bedenkenlos umgeformt, »verbessert« und sogar umkomponiert hat.«<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Schneider, *Geschichte der Musik*, S. 215f.

<sup>22</sup> Zitiert nach *W. A. Mozart. Die Hochzeit des Figaro/Le nozze di Figaro. Komische Oper in vier Akten/Dramma giocoso in quattro atti. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann, Leipzig 1941, »Vorwort«, S. [2].*

## 2. Die Neue Mozart-Ausgabe zwischen 1954 und 1961

Am Ende des Berichtszeitraums steht die *Neue Mozart-Ausgabe*, die 1954 formal ins Leben gerufen wurde. Zwischen 1955 und 1961 hat die *Neue Mozart-Ausgabe* beim Bärenreiter-Verlag Kassel 28 Notenbände und zwei wichtige, bis heute unverzichtbare Supplementbände (*Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* und *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*) im Druck vorgelegt. Diese 28 Bände umfassen nahezu ein Viertel des geplanten Gesamtvolumens von 110 Bänden. Ein mehr als respektable Start! Eine entsprechende Zwischenbilanz hat Walter Hummel, Schriftführer der Internationalen Stiftung Mozarteum, bereits 1961 in dem Büchlein *Mozart in aller Welt* gezogen.<sup>23</sup>

Als Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* wurde 1954 Ernst Fritz Schmid eingesetzt, der sein Büro mit Sekretariat in Augsburg – anfangs in Räumen der Deutschen Mozartgesellschaft, deren Präsident er zugleich war – aufschlug. Damit war erstmals in der Geschichte der Mozart-Edition ein eigenes, wenn auch bescheidenes Institut für die Herausgabe einer Mozart-Ausgabe konstituiert.<sup>24</sup> Eine der wichtigsten Aufgaben in der Anfangsphase der Gesamtausgabe war die Einrichtung einer Quellenkartei, in der akribisch Fundorte verzeichnet und rudimentäre Quellenbeschreibungen abgelegt wurden.<sup>25</sup> Schmid reiste in den ersten Jahren des Bestehens der Ausgabe selbst für Quellenstudien nach Oberitalien, Florenz und Neapel, nach Frankreich und in die Tschechoslowakei und brachte von dort Kenntnisse über die jeweilige Quellenlage der Mozartiana während der frühen Nachkriegszeit mit, dazu steuerte er noch zahlreiche durch ihn selbst festgehaltene Kleinbildaufnahmen bei. Später hat auch Wolfgang Plath ordnerweise Beschreibungen der Mozart-Autographen in aller Welt angelegt, die von den Bandbearbeitern bis in die Schlussphase der Edition dankbar (und häufig unkritisch) ausgewertet wurden. In der Editionsleitung arbeitete als Wissenschaftlicher Mitarbeiter zunächst Robert Münster, der dann bald als Volontär an die Bayerische Staatsbibliothek wechselte. Mit einer Arbeit über das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach hatte sich der in Riga geborene Wolfgang Plath als Philologe bekannt gemacht, der seit 1958 zunächst an der Seite Münsters, dann allein mit Schmid arbeitete. Eine wichtige Rolle spielte von Anfang an Wolfgang Rehm, der von 1954 an als Mitarbeiter des Bärenreiter-Verlags in Kassel an der NMA arbeitete, in den ersten Jahren unterstützt durch den österreichischen Komponisten Karl Heinz Füssl, der der NMA als Bandherausgeber auch später noch erhalten blieb. Nach Schmid's überraschendem Tod am 20. Januar 1960 übernahm Wolfgang Plath im Frühjahr 1960 kommissarisch die Editionsleitung; von Herbst 1960 an fungierten Plath in Augsburg und Rehm in Kassel gemeinsam für viele Jahrzehnte als Editionsleiter der weiterhin in Salzburg herausgegebenen *Neuen Mozart-Ausgabe*. Das Jahr 1960 setzt insofern für die Geschichte des NMA eine deutliche Zäsur.

Die NMA ist in 10 Serien mit insgesamt 35 Werkgruppen eingeteilt, wobei die Vokalwerke vor den Instrumentalwerken und größere Besetzungen vor den kleineren angeordnet sind. Hierin unterscheidet sich die NMA nicht grundlegend von der AMA; eine wichtige Neuerung betraf aber den Umgang mit

---

<sup>23</sup> Walter Hummel, *Mozart in aller Welt. Die Weltfeier 1956. Die neue Mozart-Ausgabe. Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum 1951–1961*, Salzburg [1961], S. 71–82. Zum Fortgang der Ausgabe siehe diverse Artikel des über Jahrzehnte tätigen Editionsleiters Wolfgang Rehm. Erwähnt sei hier beispielsweise Wolfgang Rehm, »Ergebnisse der *Neuen Mozart-Ausgabe*. Zwischenbilanz 1965«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, S. 151–171.

<sup>24</sup> Die Startphase der *Neuen Mozart-Ausgabe* war aber auch von tiefgreifenden Auseinandersetzungen überschattet, in deren Verlauf von Verlagsseite indirekt die Abberufung Ernst Fritz Schmid's gefordert wurde (vgl. dazu *Besprechung Dr. Vötterle mit dem Präsidium der Stiftung*, 10. April 1955, Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv, Protokolle 1955, Chronik 1955, Signatur: A III 37). Diese konnte nur dadurch abgewendet werden, dass sich der Vorsitzende des Zentralinstituts für Mozartforschung Wilhelm Fischer dezidiert für Schmid einsetzte (vgl. *Besprechungen mit der DMG über die NMA am 23. u. 24. Juli 1955*, Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv, Protokolle 1955, Chronik 1955, Signatur: A III 37).

<sup>25</sup> Die Kartei ist heute nur noch eingeschränkt handhabbar, da die Beschreibungen keinen einheitlichen Kriterien entsprechen und nachträgliche Korrekturen und Ergänzungen unsystematisch und ohne das Änderungsdatum festzuhalten vorgenommen wurden.



den bei Mozart überaus zahlreichen Fragmenten: »Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlussbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen«, heißt es dementsprechend in den Generalvorworten zu den Notenbänden, wohingegen in der AMA nur die weiter ausgeführten Fragmente und auch diese nur im Supplement abgedruckt worden waren.

Die bis 1961 edierten Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* umfassen ein breites Spektrum: insgesamt 5 (von 11) Bänden mit Sinfonien, 3 (von 8) Bänden mit Klavierkonzerten, die Variationen für Klavier sowie die Werke für zwei Klaviere und Klavier zu vier Händen. Unter den Vokalwerken finden sich die Vespers, die Oratorien *Betulia liberata* und *Die Schuldigkeit des ersten [und fürnehmsten] Gebots*, unter den Opern hingegen nur *Ascanio in Alba* und *Zaide*. Offenkundig ist das Bemühen, von Anfang an ein breites Bild zu bieten. Demgegenüber wurde – mit Ausnahme der drei späten Sinfonien und den späten Klavierkonzerten – darauf verzichtet, an den Anfang der Edition Bände mit besonderem Signalcharakter zu stellen.

Schon die Startbände der Ausgabe aus dem Jahre 1955 – *Werke für zwei Klaviere* (NMA IX/24/Abt. 1), herausgegeben von Schmid, bzw. *Werke für Klavier zu vier Händen* (NMA IX/24/Abt. 2), herausgegeben von Rehm – gehören nicht zum zentralen Repertoire. Mit den sogenannten Kirchensonaten, im Rahmen der NMA als »Sonaten für Orgel und Orchester« bezeichnet, den Kantaten und verschiedenen vokalen Jugendwerken sowie den auf Orchesterserenaden basierenden Sinfonien waren Werke vertreten, die im gängigen Konzert- und Opernrepertoire überhaupt keine Rolle spielten. Zwar ließe sich dies als eine Art Programm verstehen, doch hat bei der Bandauswahl zweifelsohne auch die Frage der Realisierbarkeit eine entscheidende Rolle gespielt: Nach den kriegsbedingten Verlagerungen der Mozart-Autographe der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek war das Schicksal von fast einem Drittel der Originalhandschriften ungewiss; notgedrungen wurden Bände, die hiervon betroffen waren, vorerst weitgehend zurückgestellt. Ausnahmen gibt es auch hier, etwa bei den späten Sinfonien, von denen die *Jupiter-Sinfonie* zwar im Original unzugänglich war, für deren Edition aber immerhin ein vollständiges Faksimile aus dem Jahre 1923 herangezogen werden konnte. Einigermaßen unerklärlich bleibt die Entscheidung für die schon 1957/58 erfolgte Edition der Sonaten für Orgel und Orchester, denn damals stand nur etwas mehr als die Hälfte der Originalquellen zur Verfügung.

Zu den zurückgestellten Werken gehörten insbesondere die großen Opern. Hier hatte es sich – nachträglich besehen – als verhängnisvoll erwiesen, dass bei den Auslagerungen im Zweiten Weltkrieg die zugehörigen Autographe bandweise auf mehrere weit voneinander entfernte Depots verteilt worden waren. Vom Verlust der nach Niederschlesien verlagerten Bestände, die bekanntlich erst Ende der 1970er-Jahre in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau für die Forschung wieder zugänglich wurden, waren daher fast alle mehrbändigen Opern-Handschriften betroffen. Merkwürdigerweise entwickelte man für die NMA keine eigenen Methoden für die Edition von Werken oder Werkteilen, deren Hauptquellen unzugänglich waren. Vielmehr folgte man in der Regel blindlings der AMA, ohne den Quellenwert ihrer Stichvorlagen in der Sammlung Köchel zu eruieren oder andere quellenkritische Editionen, die nachweislich noch auf den Autographen beruhten, zum Vergleich heranzuziehen.

Die Editionsarbeiten wurden in der Anfangsphase – vielleicht etwas überraschend – eher jungen als arrivierten Musikwissenschaftlern anvertraut; an prominenten Namen, deren Geburtsjahre vor 1910 liegen und von denen tatsächlich Bände im Druck erschienen sind, finden sich nur Wilhelm Fischer in Innsbruck, Karl Gustav Fellerer in Köln und Alfred Orel in Wien. Diese drei Namen mag man kaum in einem Atemzug nennen: Fischer galt nach den Nürnberger Rassengesetzen als Jude und war damit Verfolgungen des Nationalsozialismus ausgesetzt;<sup>26</sup> er überlebte den Krieg als Zwangsarbeiter in der Rüstungsindustrie.

---

<sup>26</sup> Darüber informieren die von der Universität Innsbruck veröffentlichten biographischen Hinweise über Fischer zur Zeit des Nationalsozialismus: <https://www.uibk.ac.at/ipoint/dossiers/archiv-1938-2008-vertriebene-wissenschaft/595697.html>, 11.04.2017.

Fellerer und Orel hatten hingegen von der Naziherrschaft profitiert und sind entweder als Akteure (Fellerer im Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg) oder zeitweise als ausgesprochene Ideologen (wie Orel) zu betrachten. Als Bandbearbeiter waren allerdings aus dieser älteren Generation – neben dem politisch unbelasteten Bernhard Paumgartner, der 1945 wieder als Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum eingesetzt worden war, – ursprünglich zahlreiche in der NS-Zeit aktiv tätige prominente Musikwissenschaftler vorgesehen, unter ihnen Robert Haas, Hans Joachim Moser, Joseph Müller-Blattau, Rudolf Steglich und Erich Valentin, doch kam es nicht zum Abschluss der ihnen anvertrauten Editionsprojekte.<sup>27</sup>

Es muss für das Selbstverständnis der Edition an dieser Stelle genügen, auf das Generalvorwort zur NMA hinzuweisen:

»Die Neue Mozart-Ausgabe will [diesem zufolge] der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten.«<sup>28</sup>

Eine weitere Grundsatzentscheidung war das dezidierte Bekenntnis zur »Fassung letzter Hand«:

»Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteils wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreichere Varianten werden im Rahmen eines Anhangs oder des Kritischen Berichtes wiedergegeben.«<sup>29</sup>

Es ist hier nicht der Ort, um eine fundierte Kritik an der NMA zu äußern, doch sei in aller Kürze auf zwei wesentliche Versäumnisse der *Alten Mozart-Ausgabe* hingewiesen, die auch in der *Neuen Mozart-Ausgabe* nicht korrigiert wurden. Vielmehr wurden in der Startphase der Ausgabe pragmatische Entscheidungen gefällt, die dann erheblichen Einfluss auf den Fortgang des Unternehmens hatten:

1. Die Kritik, die Deutsch und Oldman an der AMA wegen der Vernachlässigung der Originaldrucke geäußert hatten, fand bei der Editionsleitung der NMA letztlich kein Gehör. Trotz des Prinzips der Fassung letzter Hand sind die Lesarten der Erstdrucke in den Startbänden nur als *ossia* berücksichtigt; in späteren Bänden der NMA konnte es dann ohne Weiteres vorkommen, dass selbst zu Lebzeiten des Komponisten erschienene Ausgaben keine Berücksichtigung im Lesartenverzeichnis fanden, wenn das Autograph, dem man überragende Bedeutung für die Edition einräumte, zur Verfügung stand.

2. Das zweite Versäumnis war ein mangelndes Bewusstsein, dass in einer kritischen Edition Vorwort, Notenband und Kritischer Bericht eine Einheit bilden. Zwar hieß es anfangs:

»Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.«<sup>30</sup>

Die Kritischen Berichte bestehen im Wesentlichen aus einer Beschreibung der Quellen (wobei zwischen editionsrelevanten Quellen und solchen, die für die Edition nicht herangezogen wurden, unterschieden wird)

---

<sup>27</sup> Vgl. *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 3 (1954), Heft 8 [= Juni 1954], S. 3, bzw. Heft 10 [= Dezember 1954], S. 3f. Ursprünglich war Valentin für die Herausgabe der Lieder, Haas für die Edition des *Don Giovanni* und Moser für die Konzertarien vorgesehen. Schon 1955 kam man aber auf den Gedanken, jüngere Mitarbeiter wie Hermann Beck und Harald Heckmann vorsichtshalber mit einzubinden, deren erste NMA-Bände tatsächlich vor 1960 herauskamen; siehe dazu *Mozarttagung 1956, Vorbereitungen mit Ausschuss des Zentralinstitutes, 27. Juli 1956*, Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv, Protokolle 1956, Chronik 1956, Signatur: A III 38. Als Bandbearbeiter wirkten aber ungeachtet dessen weiterhin ehemals aktive Nationalsozialisten wie Alfred Orel mit.

<sup>28</sup> Hier zitiert nach den frühesten Bänden NMA IX/24/Abt. 1 (*Werke für zwei Klaviere*), hrsg. von Ernst Fritz Schmid, Kassel u. a. 1955, und NMA IX/24/Abt. 2 (*Werke für Klavier zu vier Händen*), hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1955.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

und den Lesartenübersichten, die über »die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen« Aufschluss geben sollen. Eine Abkehr von dieser Haltung, die die Separierung von Notenband und Kritischem Bericht beförderte, zeigt sich in späteren Fassungen des allgemeinen Vorworts. Seit spätestens 1964 heißt es dort bloß noch:

»Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.«<sup>31</sup>

Dass hinter dieser Umformulierung auch eine Neubewertung des Verhältnisses von Notenband und Kritischem Bericht steckt, lässt ein Blick auf die Erscheinungsjahre der Kritischen Berichte vermuten: Mit Ende des Jahres 1961 lagen – wie bereits genannt – zwar 28 Notenbände, aber nur acht Kritische Berichte vor, die mit einer durchschnittlichen Verzögerung von drei Jahren gegenüber dem Notenband herausgekommen waren. Bis zum Jahr 1969 veränderte sich das Verhältnis auf 17 gedruckte Berichte gegenüber einer Gesamtzahl von 55 Notenbänden, wobei die Berichte den Editionen nun durchschnittlich bereits acht Jahre hinterherhinkten. Mit den bekannten Folgen: Als man im Jahre 1991 mit *Così fan tutte* als 114. Band den Abschluss des Hauptteils feierte, standen noch 48 Kritische Berichte aus! Rekordverdächtig sind die Kritischen Berichte zu den Streichquintetten, zu *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und zu *Don Giovanni*, die mit mehr als 30 Jahren Verspätung erschienen sind, und von denen nur der zu *Don Giovanni* noch vom Bandbearbeiter selbst vollständig erarbeitet werden konnte.

Wurde also ursprünglich die Einheit der Edition als Notentext und Kritischem Apparat postuliert, vermittelt die spätere Fassung der Vorworte den Eindruck, als handele es sich bei den Kritischen Berichten um eine bloße Zugabe, die sich auf die Diskussion von Spezialproblemen – also solchen, die weder das Werk als solches noch eine größere Anzahl an Nutzern und Interpreten betreffen, – reduzieren ließe.

### 3. Die Vorgeschichte der NMA seit 1951

In aller Kürze sei hier auf der Basis von Walter Hummels Bericht von 1961 die Vorgeschichte der Gesamtausgabe nach dem Zweiten Weltkrieg referiert, denn die Ausrichtung der *Neuen Mozart-Ausgabe*, wie wir sie heute kennen, stand keineswegs von vornherein fest.

Im Herbst 1948 hatte das – wie es in den offiziellen Chroniken des Vereins heißt – »während des Krieges ausgeschaltete Kuratorium«<sup>32</sup> seine Arbeit wiederaufgenommen. Zum 64. Mozarttag am 15. November 1948 wurde das Kuratorium wiedergegründet, nicht zuletzt auch als Dach künftiger Projekte der Stiftung.<sup>33</sup> Vom 12.–14. August 1951 fand in Salzburg die »Vierte musikwissenschaftliche Tagung« an der Internationalen Stiftung Mozarteum statt, die zugleich formell die Wiedereinrichtung des Zentralinstituts für Mozartforschung bedeutete. Bei dieser Tagung, an der neben 13 Musikwissenschaftlern auch der Musikverleger Karl Vötterle teilnahm, hob Paumgartner, der von den Nationalsozialisten unmittelbar nach dem »Anschluss« Österreichs als Direktor der Hochschule Mozarteum und als Kuratoriumsmitglied der Stiftung Mozarteum abgesetzt worden war, die Dringlichkeit einer neuen Ausgabe von Mozarts

---

<sup>31</sup> Hier zitiert nach dem 1964 erschienenen Band NMA IV/12/6 (*Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester*, Bd. 6), hrsg. von Karl-Heinz Füssl und Ernst Fritz Schmid, Kassel u. a. 1964.

<sup>32</sup> Zitiert nach Hummel, *Mozart in aller Welt*, S. 72. Von der »Ausschaltung des Kuratoriums im Jahre 1938« spricht dagegen Walter Hummel in der *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg. Zugleich einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg 1951, S. 65. Diese Formulierung findet sich sinngemäß auch in *Hundert Jahre Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1880–1980. Eine Chronik*, hrsg. von Rudolph Angermüller und Géza Rech, Kassel u. a. 1980, S. 133.

<sup>33</sup> Vgl. auch Anon., »1948 bis 1951, Verhandlungen der Internationalen Stiftung Mozarteum mit dem Hausbesitzer«, in: *Mozart-Merkblatt* 1, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1951, S. 5–7, hier S. 5.

Werken hervor. Hierzu hat sich das neue Kuratorium der Stiftung klar bekannt. Die Teilnehmer der Internationalen Mozart-Tagung begrüßten, wie es bei Hummel heißt,

»die Absicht der Internationalen Stiftung Mozarteum, das Zentralinstitut für Mozart-Forschung wieder erstehen zu lassen. Sie erklär[t]en, dem Institut ihre Mitarbeit widmen zu wollen [...]. Gleichzeitig wurde beschlossen, den mit der Betreuung des Zentralinstitutes befassten Mitgliedern des Kuratoriums zur Vorbereitung der Neuen Mozart-Ausgabe einen Ausschuss an die Seite zu stellen, der aus Mitgliedern des Zentralinstitutes bestehen sollte.«<sup>34</sup>

Diesem Ausschuss unter Leitung von Wilhelm Fischer gehörten zunächst acht weitere Mitglieder des Zentralinstituts an: Walter Gerstenberg, Robert Haas, Alfred Orel, Bernhard Paumgartner, Eberhard Preussner, Ernst Fritz Schmid, Rudolf Steglich und Erich Valentin. Am Ende der Tagung hielt Paumgartner am 14. August protokollarisch fest, dass ein »Anfang mit dem Notwendigen« zu machen sei, indem zunächst die noch nicht edierten Werke Mozarts in einer »Neu-Ausgabe« zu verfolgen seien, außerdem aber fundierte praktische Ausgaben im Mittelpunkt stehen müssten. Die Arbeit sei von einem Ausschuss des Zentralinstituts und in Folge von einem Redaktionsstab zu steuern:

»Von hier aus ist der Gedanke einer Neu-Ausgabe von Mozarts Werken zu verfolgen, wozu ein Ausschuß zu bestimmen ist. Diese Ausgabe wäre nicht auf Zeit zu befristen und müsste sich erstrecken

- a) auf Ausgaben solcher Werke, die noch nicht herausgegeben sind, oder mangelhaft herausgegeben wurden
- b) auf praktische Ausgaben, die musikwissenschaftlich fundiert sind.«<sup>35</sup>

Zunächst orientierte man sich damit an der praktisch orientierten *Mozarteums-Ausgabe* der Vorkriegsjahre; diese sollte dann schrittweise Mozarts Gesamtchaffen umfassen. Diese vage Idee, die ursprünglich dem persönlichen Engagement Paumgartners zu verdanken war, der sich in erster Linie als ausübender Künstler und nicht als Wissenschaftler verstand, wurde aber rasch zugunsten eines institutionellen Vorgehens aufgegeben. Bei Beratungen des Ausschusses mit dem Kuratorium im Frühsommer 1952 sah man eine realistische Chance, private und öffentliche Subventionen für eine Gesamtausgabe mit Blick auf das Mozart-Jahr 1956 aufzubringen. Der Anspruch »zum Mozart-Jahr« war keineswegs als Initialzündung gemeint, mit dem ein langfristiges Editionsprojekt auf die Beine gestellt werden sollte; vielmehr glaubte man ernstlich, den Gesamtplan bis zum Mozart-Jahr 1956 umsetzen zu können, indem die Werkgruppen auf verschiedene Verlage aufgeteilt werden sollten. Die Bandbearbeiter sollten von der Stiftung in Abstimmung mit dem Zentralinstitut festgelegt werden. In die Gespräche wurden die folgenden Verlage einbezogen: Breitkopf & Härtel, G. Henle, der Österreichische Bundesverlag, C. F. Peters in Leipzig und London, Schott's Söhne, die Universal-Edition, der Bärenreiter-Verlag sowie der Verlag Anton Böhm & Sohn. Die Verlage sollten sich – bei Verzicht auf eigene neue Mozart-Ausgaben – zur Übernahme vollständiger Werkgruppen bei größtmöglicher Einheitlichkeit im äußeren Erscheinungsbild verpflichten; wesentliche Teile der jeweiligen Werkgruppen sollten bereits bis zum Jahr 1956 vorgelegt werden. Steglich und Schmid legten auch Richtlinien sowohl für eine streng wissenschaftliche als auch für eine rein praktische Ausgabe vor. Beratungen der Musikverleger führten kurz danach aber zu dem Ergebnis, dass aus Zeit- und Kostengründen eine Edition unter diesen Prämissen im Neustich nicht durchzuführen war. Denkbar erschien allenfalls eine behutsame Revision der *Alten Mozart-Ausgabe*, deren Druckplatten den Krieg unbeschadet überstanden hatten, unter »Heranziehung der in Amerika bereits begonnenen Einstein'schen Mozart-Ausgabe«.<sup>36</sup> Dieser Satz macht hellhörig.

---

<sup>34</sup> Hummel, *Mozart in aller Welt*, S. 72; explizit wird hier auch auf die *Mozarteums-Ausgabe* als Ausgangspunkt für eine neue Gesamtausgabe hingewiesen. Eine Aufstellung der Mitglieder des sogenannten Engeren Ausschusses ist dort ein weiteres Mal auf S. 122 zu finden, jedoch ohne den Namen Erich Valentin.

<sup>35</sup> *Protokoll der Musikwissenschaftlichen Tagung, Salzburg 1951* [12.–14. August 1951], Typoskript Salzburg 1951, S. 8. Exemplar: Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv.

<sup>36</sup> Hummel, *Mozart in aller Welt*, S. 73.

Alfred Einstein, dem bereits 1933 die Lebensgrundlage in Nazideutschland entzogen war und der sich zunächst in England, Italien, Österreich und der Schweiz durchgeschlagen hatte, ehe er Anfang 1939 in die USA auswandern konnte und dort am Smith College in Northampton/Massachusetts eine Lehrtätigkeit aufnahm, die vergleichsweise viel Freiraum für eigene Forschungen erlaubte, hatte 1947 beim Verlag Edwards in Ann Arbor/Michigan eine revidierte Neuauflage seiner grundlegend neubearbeiteten Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses von 1937 herausgebracht. Seine Pläne, nach der Emeritierung für ein Jahr an der University of Michigan an einer Mozart-Gesamtausgabe zu arbeiten, wurden durch einen Herzinfarkt durchkreuzt. Einstein übersiedelte nach Kalifornien; dort erlag er Anfang 1952 einem zweiten Herzinfarkt.

Die Verhandlungen der Stiftung mit den amerikanischen Geschäftspartnern führten zu keinem Ergebnis; Edwards selbst verfolgte das Projekt einer revidierten Ausgabe der Breitkopf'schen Gesamtausgabe nur halbherzig weiter: Die Edwards'sche Ausgabe, die dann seit 1955 publiziert wurde, ist letztlich nur ein unkommentierter Reprint der AMA. Zudem setzte sich die Erkenntnis durch, dass eine Weiterverwendung der alten Stichplatten (bei denen übrigens die Vokalstimmen noch in »alten Schlüsseln« notiert waren und die keinerlei Taktzählung aufwiesen) eine massive Einschränkung bedeutete, weil hierdurch Änderungen außer in Details nahezu ausgeschlossen waren.

So wurde anlässlich der »Sechsten Internationalen Tagung« des Zentralinstituts für Mozartforschung im Jahre 1953 der Entschluss gefasst, einen ganz neuen Weg einzuschlagen und mit dem Bärenreiter-Verlag, der dem Projekt »Revision der AMA« zuvor eine klare Absage erteilt hatte, über eine Gesamtausgabe zu verhandeln. Der erneut eingeladene Vötterle empfahl, basierend auf seinen Erfahrungen mit der 1950 ins Leben gerufenen *Neuen Bach-Ausgabe*, »eine völlig neue, aus den Quellen gearbeitete und auch neu gestochene Ausgabe mit gesonderten kritischen Berichten, die so angelegt werden müsse, daß für Praxis und Wissenschaft eine möglichst endgültige Ausgabe entstünde.«<sup>37</sup> Vötterle bekundete nicht nur die Bereitschaft des Verlags zur Übernahme der Edition, sondern verwies auch darauf, dass in der Person von Ernst Fritz Schmid »eine hervorragend geeignete Persönlichkeit für die große Editions-aufgabe zur Verfügung stünde.«<sup>38</sup> Der Vertrag zwischen der Internationalen Stiftung Mozarteum und dem Bärenreiter-Verlag wurde am 4. Dezember 1953 geschlossen und Schmid bereits mit Wirkung zum 1. Januar 1954 als Editionsleiter berufen. Gemäß den vertraglichen Regelungen übernahm die Internationale Stiftung Mozarteum die Herausgabe, ein Ausschuss des Zentralinstituts für Mozartforschung sollte »als wissenschaftliches Organ fungieren« und den Fortgang der Edition überwachen.

Damit waren die Grundlagen für die eben beschriebene Tätigkeit der *Neuen Mozart-Ausgabe* gelegt; zur Finanzierung regte Vötterle eine internationale Kampagne – heute könnte man von Crowdfunding sprechen – unter dem Titel »Aktion pro Mozart« an, die durch eine Werbebroschüre »Pro Mozart – Neue Mozart-Ausgabe – Ein Denkmal der Musikfreunde in aller Welt« bekannt gemacht wurde.<sup>39</sup> Zudem wurden in kürzester Zeit zahlreiche Subskribenten gewonnen. Schon Ende 1954 gab es Subskriptionen aus 30 Ländern auf 716 Exemplare; bis Ende 1960 erhöhte sich die Zahl auf 1112 Exemplare für Empfänger in 39 Ländern. Der beispiellose Erfolg der »Aktion pro Mozart«, die für lange Zeit neben Zuwendungen der Mozart-Städte Wien, Augsburg und Salzburg die wichtigste Finanzierungsgrundlage der *Neuen Mozart-Ausgabe* bildete, ehe allmählich Programme von Akademien und in der Schlussphase das Packard Humanities Institute (Los Altos/California) auf den Plan traten, kann hier nicht weiterverfolgt werden.

---

<sup>37</sup> Hummel, *Mozart in aller Welt*, S. 73.

<sup>38</sup> Ebd., S. 74.

<sup>39</sup> Zur Gründung der ersten Länderkomitees der »Aktion pro Mozart« vgl. *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 3 (1954), Heft 8 [= Juni 1954], S. 2f.; Heft 9 [= September 1954], S. 3f. und S. 7; Heft 10 [= Dezember 1954], S. 2 und S. 13. Aus den Kommunikationen wird nicht immer klar, ob sich die Förderung allein auf die *Neue Mozart-Ausgabe* bezieht oder ob auch eine Förderung von anderen Aktivitäten des Mozart-Jahrs 1956 in Aussicht gestellt wird.

#### 4. Das Mozart-Jahr 1941 und die Idee des »Mozart-Gesamtwerks«

Die Geschichte der Mozart-Edition im Zeitraum von 1930 bis 1960 wäre unvollständig, wenn die NS-Zeit ausgespart bliebe. Wie man diese heikle Periode institutionengeschichtlich behandeln kann, hat jüngst das Beethoven-Haus Bonn mit einer Buchpublikation von Patrick Bormann in vorbildlicher Weise demonstriert.<sup>40</sup> Die Gremien der Stiftung Mozarteum haben sich dazu entschieden, eine entsprechende Aufarbeitung unter Ägide ihres kaufmännischen Geschäftsführers, Tobias Debuch, zu initiieren. Die im Folgenden vorgestellten Befunde und Dokumente sind demnach als ein Vorgriff auf ein größeres Forschungsprojekt, das noch in seinem Anfangsstadium steckt, zu verstehen. Eine Bewertung kann, solange die Zusammenhänge nur schemenhaft zu erkennen sind, nur mit großer Zurückhaltung erfolgen.

Wie schwierig eine solche Bewertung ist, soll am Beispiel Robert Haas auf der Basis allgemein zugänglicher Quellen kurz umrissen werden:<sup>41</sup> Robert Maria Haas wurde nach seiner Promotion in Prag Assistent von Guido Adler am Musikwissenschaftlichen Institut in Wien. Zeitweilig schlug er dann die Laufbahn eines Kapellmeisters ein, ehe er 1920 als Leiter an die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek berufen wurde. Schon 1933 trat er der NSDAP bei und machte daher nach dem »Anschluss« im Jahre 1938 geltend, dass ihm durch den frühzeitigen Parteieintritt in Österreich Nachteile erwachsen seien, insbesondere, dass er bei Beförderungen und Berufungsverfahren mehrfach übergangen worden sei. Nicht zuletzt aufgrund seiner frühen Verbindungen zu den Nationalsozialisten, die nach eigener Aussage bis 1923 zurückreichten, wurde er 1946 (wenn auch als Minderbelasteter) seines Amtes enthoben und in den Ruhestand versetzt.<sup>42</sup> Haas erging es damit also anders als Erich Schenk, der nicht weniger von den Ideen des Nationalsozialismus durchdrungen war. Schenk durfte aber nach einigen Auseinandersetzungen die prominente Wiener Lehrkanzel in der Nachkriegszeit wieder einnehmen, weil man ihm (bis heute) eine Mitgliedschaft in der NSDAP nicht zweifelsfrei nachweisen konnte.<sup>43</sup>

Dennoch ist Haas als Mozart-Forscher die Nähe zum Nationalsozialismus nicht ohne Weiteres anzumerken: Sein 1933 erstmals erschienenenes Mozart-Buch wurde 1950 in einer revidierten Fassung neu herausgegeben.<sup>44</sup> Ein vorläufiger Vergleich der beiden Fassungen lässt erkennen, dass Haas an keiner Stelle Korrekturen aus ideologischen Gründen vornehmen musste, vielmehr nur faktische Irrtümer korrigierte und wissenschaftliche Neuerkenntnisse berücksichtigte. Auch sein Beitrag »Aufgaben und Ziele der Mozartforschung«, der bei der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1941 als Vortrag gehalten und im 2. Jahrgang des *Neuen Mozart-Jahrbuchs* veröffentlicht wurde, ist zunächst mit der gebotenen Vorsicht zu lesen.<sup>45</sup> Aus heutiger Sicht wirkt dieser Aufsatz insgesamt aber kaum von NS-typischen Floskeln durchsetzt, insbesondere in seinem zweiten Teil, in dem sich Haas der Idee einer Gesamtausgabe widmet, nachdem er zuvor die Erkenntnis der Persönlichkeit des Komponisten zur Hauptaufgabe der Mozart-Forschung erklärt hatte und diese idealistisch-blumig in der »innige[n] Verschmelzung von Schönheit und Wahrheit« suchte.<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> Patrick Bormann, *Das Bonner Beethoven-Haus 1933–1945. Eine Kulturinstitution im »Dritten Reich«*, Bonn 2016.

<sup>41</sup> Art. »Robert Haas (Musikwissenschaftler)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Haas\\_\(Musikwissenschaftler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Haas_(Musikwissenschaftler)), 23.02.2017.

<sup>42</sup> Zum Wirken von Robert Haas an der Wiener Nationalbibliothek vgl. Murray G. Hall und Christina Köstner, »...allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern ...«. *Eine österreichische Institution in der NS-Zeit*, Wien u. a. 2006, S. 279–282.

<sup>43</sup> Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind eingehende Studien zum Wirken Erich Schenks während der NS-Zeit entstanden, zusammenfassend jüngst Alexander Pinwinkler, »Erich Schenk (1902–1974) – ein Musikwissenschaftler und Mozartforscher im langen Schatten des »Dritten Reiches««, in: *Schweigen und Erinnern. Das Problem Nationalsozialismus nach 1945*, hrsg. von Alexander Pinwinkler und Thomas Weidenholzer (= *Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus*, 7), Salzburg 2016, S. 388–431.

<sup>44</sup> Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 1933, <sup>2</sup>1950.

<sup>45</sup> Robert Haas, »Aufgaben und Ziele der Mozartforschung«, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* 2 (1942), S. 78–100.

<sup>46</sup> Ebd., S. 88.

In seinem Beitrag erörtert Haas kurz, dass die AMA den »längst berechtigten Ansprüchen an Quellenkritik nicht mehr« genüge und »durch eine neue, vollwertige [Ausgabe] ersetzt werden« solle.<sup>47</sup> Haas wendet sich im Folgenden der Quellenkritik zu und begründet unter Bezug auf Goethe, dass der »innere Sinn der schriftlichen Überlieferung erklärt« werden solle, »der bei der Musik vom Ohr aus und nicht vom Auge aus bestimmt werden« müsse.<sup>48</sup> Nach diesen ästhetischen Bemerkungen erinnert Haas schließlich an die Bemühungen des Mediziners Franz Lorenz, der bereits 1851 in seiner Schrift *In Sachen Mozarts* eine Mozart-Gesamtausgabe angemahnt hatte, die dann eine Generation später tatsächlich realisiert wurde.<sup>49</sup>

An eine Gesamtausgabe seien – so Haas – die folgenden Grundforderungen zu stellen: Die Vollständigkeit der Werke habe die Vollständigkeit der Quellensammlung zur Voraussetzung; hierzu gehöre insbesondere die Erfassung der Skizzen und Fragmente. Für jedes Einzelwerk sei ein quellenkritisch vorbildlich geprüfter Haupttext herzustellen und die Entstehungsgeschichte in allen erkennbaren Arbeitsstufen »auszuschälen«.<sup>50</sup> Haas fordert auch fachkundige Quellenbeschreibungen und eine Optimierung der Editionsergebnisse durch Arbeitsteilung innerhalb einer Arbeitsgemeinschaft. Besonderes Augenmerk sei der systematischen Quellensammlung zu widmen, wobei auf das Vorbild des von Anthony van Hoboken gestifteten Photogrammarchivs an der Nationalbibliothek in Wien verwiesen wird.<sup>51</sup> Noch immer kämen doch – so Haas – neue Mozart-Autographe aus Privatbesitz zum Vorschein.

»Wenn die [Gesamtausgabe] so, wie es unvermeidlich ist, Photoaufnahmen der Quellen sammelt, so dient sie zugleich dem Denkmalschutz«<sup>52</sup>.

In der Folge sei darauf zu achten, »daß die Aufnahmen nicht bei der Bearbeitung zugrunde gehen, sondern daß sie der Forschung dauernd erhalten bleiben«. Haas fordert hierzu die Einrichtung eines Quellenarchivs, das über die unmittelbare Editionsarbeit hinaus Bestand haben sollte. Haas mahnt des Weiteren einen bewussteren Umgang mit den Erstdrucken an:

»Um die Erstdrucke hat man sich nirgends systematisch bekümmert, auch nicht im Mozarteum, die Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek hatte nur verschwindend wenige, während es mir seit 1918 gelungen ist, erstaunlich viel zusammenzutragen, [...]«<sup>53</sup>

Hinsichtlich der Editionstechnik fordert Haas eine einheitliche Kennzeichnung aller Herausgeberzusätze und die Verwendung von Taktzahlen; eine wichtige Rolle sollten auch die Kritischen Berichte (die er »Vorlagenberichte« nennt) spielen. Eher beiläufig wird die Notwendigkeit einer guten Organisationsform gestreift, die er bei der Stiftung Mozarteum und dem Zentralinstitut für Mozartforschung grundsätzlich in guten Händen sehe. Zum Schluss wird sogar »die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses« gewürdigt, die 1937 mit einer Sondergenehmigung der Reichskulturkammer im Druck erschienen war. Der Name des jüdischen Autors der grundlegenden Neubearbeitung des Werkverzeichnisses, Alfred Einstein, wird von Haas allerdings bewusst verschwiegen.

---

<sup>47</sup> Haas, »Aufgaben und Ziele«, S. 89.

<sup>48</sup> Ebd., S. 91.

<sup>49</sup> Franz Lorenz, *In Sachen Mozarts*, Wien 1851. Siehe dazu auch Konrad, Weltberühmt, doch unbekannt, S. 15 und S. 236.

<sup>50</sup> Haas, »Aufgaben und Ziele«, S. 95.

<sup>51</sup> Im Wiener Photogrammarchiv wurden seit etwa 1927 auch Mozart-Aufnahmen gesammelt. Schwerpunkte bildeten Skizzen und Fragmente (unter Aussparung des Bestände der Internationalen Stiftung Mozarteum) sowie die Mozart-Quellen des Conservatoire in Paris (die später an die Bibliothèque nationale in Paris abgetreten wurden), des British Museum (heute British Library) in London und in Privatbesitz, während die Werke der Wiener Jahre, die sich überwiegend in öffentlichen Sammlungen befanden, ausgespart blieben. Von den Opern beispielsweise wurde nur *Don Giovanni*, von den Klavierkonzerten wurden nur sieben (KV 238, 450, 466, 467, 488, 491 und 537) ins Photogrammarchiv aufgenommen. Zu den Beständen siehe *Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften. Widmung Anthony van Hoboken. Teil 1*, hrsg. von Agnes Ziffer (= *Museion Neue Folge Reihe 3, 3*), Wien 1967.

<sup>52</sup> Haas, »Aufgaben und Ziele«, S. 97.

<sup>53</sup> Ebd., S. 98.

Haas' Überlegungen waren keine leere Hülle; sie sind letztlich mit eher geringen Modifikationen in die Editionsrichtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe* eingegangen.<sup>54</sup> Der Direktor der Musikabteilung der Nationalbibliothek hatte freilich ihre sofortige Umsetzung im Sinn, denn zur 100-Jahrfeier des Mozarteums im Frühjahr 1941 hatte die Stiftung Mozarteum direkt aus der Reichskanzlei den »Führer-Auftrag« zu einer neuen Mozart-Gesamtausgabe erhalten, deren Konzept das Zentralinstitut im Jahr 1940 entwickelt hatte. Im *Wiener Figaro* heißt es dazu:

»Die 100-Jahrfeier des Mozarteums und der 64. Mozarttag der »Stiftung Mozarteum« nahmen einen glanzvollen Verlauf. Durch die vom Führer selbst an seinem Geburtstag unterzeichnete Beauftragung der Stiftung und des ihr unterstellten »Zentral-Instituts für Mozartforschung« mit einer neuen Gesamtausgabe der Werke W. A. Mozarts, die in zwei Fassungen erscheinen soll, als billige Volksausgabe und zugleich als eine vorbildliche wissenschaftliche Ausgabe, die in lückenloser Form alles Material enthalten wird, das der Forschung überhaupt nur an die Hand gegeben werden kann [...].«<sup>55</sup>

Trotz der Unterzeichnung an seinem Geburtstag wird man das Engagement Adolf Hitlers nicht als eine Herzensangelegenheit ansehen können. Ihm lag die Musik von Beethoven, Wagner und Bruckner bedeutend näher; Hitler wurde überhaupt nur zweimal bei Mozart-Aufführungen und bei einer Generalprobe in Salzburg gesichtet.

Mit dem »Anschluss« Österreichs im Jahre 1938 war eine völlige Gleichschaltung der Strukturen erfolgt; dabei wurden auch die inneren Strukturen der Stiftung Mozarteum, die als bürgerlicher Verein mit einem ehrenamtlichen Kuratorium auf eine damals fast 100-jährige Geschichte zurückblickte, umgekrempelt. Das Kuratoriumsmitglied Albert Reitter trat darauf an die Stelle des bis dahin amtierenden Präsidenten Intendant i. R. Franz Schneiderhan, der noch im selben Jahr verstarb. Reitter hatte als Landes-Statthalter und später als Regierungspräsident zugleich eine hohe politische Funktion in der NS-Hierarchie inne. Als Präsident der Stiftung unterstand er direkt dem Gauleiter, der zum obersten Dienstvorgesetzten für den in »Stiftung Mozarteum« umbenannten Verein wurde.<sup>56</sup> Reiters Rolle war ambivalent; einerseits war er wissenschaftlich motiviert, andererseits stark nationalsozialistisch politisierend. Als Mitglied des Kuratoriums hatte sich Reitter nach 1926 nachdrücklich für wissenschaftlich orientierte Mozart-Projekte eingesetzt, beispielsweise für die Mozart-Tagungen von 1927 und 1931. Zugleich wurde er noch vor 1938 ein so überzeugter Nationalsozialist, dass er seine in Österreich verbotene Parteimitgliedschaft schon vor dem Anschluss propagandistisch öffentlich machte. Als SS-Mitglied brachte es Reitter bis zur Position eines Oberführers. Dies alles wirft ein Licht auf die disparaten Aktivitäten eines ursprünglich katholisch-nationalen Juristen, der sich nach Ende des Kriegs in die Reihe der Demokraten einreihete und 1950 seine Arbeit als Rechtsanwalt ohne Einschränkungen wiederaufnehmen konnte.<sup>57</sup>

Im Frühjahr 1939 wurde der in Magdeburg geborene und in München promovierte Musikwissenschaftler Erich Valentin zunächst mit der Bibliothek, ab Juni nach der Umorganisation der Salzburger Musikorganisationen mit dem Generalsekretariat der Stiftung Mozarteum betraut und damit der wissenschaftliche Leiter aller Mozart-Projekte. Nachdem die Stiftung gemäß den gegenüber Reitter vorgebrachten Empfehlungen Ludwig Schiedermaiers nach dem in dieser Hinsicht als Vorbild betrachteten

---

<sup>54</sup> »Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Editionsrichtlinien 3. Fassung (1962)«, in: *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 30), Kassel u. a. 2000, S. 249–279. Die älteren Fassungen der Editionsrichtlinien sind nur als Privatdrucke erschienen.

<sup>55</sup> Erich Hermann Müller von Asow, »Die 100-Jahrfeier des Salzburger Mozarteums«, in: *Wiener Figaro* 11 (1941), S. 9.

<sup>56</sup> Aus dieser unmittelbaren Verquickung zwischen Stiftung und politischem Leben in Salzburg erklärt sich wahrscheinlich, warum nur noch wenig Aktenmaterial aus diesen Jahren im Archiv der Stiftung Mozarteum Salzburg greifbar ist. Der überwiegende Teil dieser Bestände ist unter der Plattform <http://www.ns-quellen.at>, 9.8.2017, bereits dokumentiert. Die Materialien wurden von der Stiftung Mozarteum 2016 in der vorgefundenen Ordnung paginiert und vollständig digitalisiert.

<sup>57</sup> Vgl. Wolfgang Graf, *Österreichische SS-Generäle. Himmlers verlässliche Vasallen*, Klagenfurt 2012, S. 217–219.



Beethoven-Haus dem Führerprinzip unterworfen worden war,<sup>58</sup> kam der wieder ins Leben gerufenen Position des Generalsekretärs innerhalb der Stiftung in Zusammenarbeit mit dem neuen Vorsitzenden des Zentralinstituts für Mozartforschung eine nie zuvor dagewesene Führungsposition zu, gerade auch in Fragen von Forschungsprojekten. Valentin versuchte sofort, die Idee eines an die AMA angelehnten neuen Editionsprojekts zu konkretisieren, das intern als »Mozart-Gesamtwerk« bezeichnet wurde. Das Mozart-Jahr 1941 stand an, sodass grundsätzlich mit einer außerplanmäßigen Förderung gerechnet werden konnte. Regierungspräsident Reitter sandte in der Folge in seiner Eigenschaft als Präsident der Stiftung ein von Valentin (für das Zentralinstitut für Mozartforschung) formuliertes Schreiben an Adolf Hitler mit der Bitte, die Stiftung Mozarteum so auszustatten, dass eine neue Gesamtausgabe, über die zu diesem Zeitpunkt allerdings nur vage Vorstellungen existierten, als monumentales Editionsprojekt finanziert werden könne. Valentin drängte im Namen des Zentralinstituts auf rasche Überbringung des Schreibens, sei doch, so Valentin, der Zeitpunkt Herbst 1940 für eine Förderung für das Mozart-Jahr 1941 sowieso schon recht spät. Reitter selbst muss über sehr gute Kontakte nach Berlin verfügt haben, denn es gelang ihm tatsächlich über die Reichskanzlei, Hitler zur Finanzierung der Gesamtausgabe zu bewegen. Dieser soll den Betrag von 500.000 RM – nach heutigen Maßstäben mehrere Millionen Euro – für das Projekt »Mozart-Gesamtwerk« am 20. April 1941 in Aussicht gestellt haben, wovon 100.000 RM von der Reichskanzlei sofort angewiesen wurden; der Rest sollte in Jahrestanchen von 50.000 RM ausbezahlt werden.

Der Fortgang des Kriegs erschwerte naturgemäß die Umsetzung des Projekts. Der Rekonstruktion der Aktivitäten in Salzburg sind derzeit mangels aussagekräftiger Dokumente enge Grenzen gesetzt.<sup>59</sup> Die avisierte Gesamtausgabe war jedenfalls ein über einen Fonds finanziertes Projekt, das nicht in das »Ahnenerbe« oder in sonstige Parteiorganisationen der NSDAP oder der SS eingebunden war. Auch eine geplante Eingliederung in die durch Machtquerelen zerrüttete »Deutsche Akademie« in München kam nicht zustande. So war für immerhin drei Jahre eine vergleichsweise große Unabhängigkeit gegeben, die aber dadurch empfindlich beeinträchtigt wurde, dass fast zeitgleich mit dem Beginn des Projekts die bedeutenden Mozart-Bestände in Berlin und Wien zur Sicherung ausgelagert wurden und die Autographe somit für Quellenvergleiche nicht mehr zugänglich waren. Mehrere Versuche, auf diesen in Salzburg als Missstand für die Forschung begriffenen Zustand hinzuweisen, blieben erfolglos; selbst auf höchster Ebene kam in diesen prekären Kriegsjahren nichts voran.

Als Bandbearbeiter waren überwiegend Mitglieder des Zentralinstituts wie Alfred Orel, Erich Schenk, Robert Haas und Rudolf Steglich vorgesehen – eine Ausnahme bildete in dieser Hinsicht Bertha Antonia Wallner. Zudem sollten einige jüngere Forscher nach dem Programm von Haas für Editionsarbeiten ausgebildet werden; hierzu gehörte die junge Musikwissenschaftlerin Marlise Hansemann, später verheiratete Heumann (Salzburg), die 1940 bei Georg Schünemann in Berlin, einem Mitglied des Zentralinstituts, promoviert und im Anschluss an die Promotion am *Lexikon der Juden in der Musik* mitgearbeitet hatte.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Der Anstoß geht auf einen Brief von Schiedermaier an das »Mozarteum, Salzburg« (13. Juni 1938) zurück, in dem eine Interessengemeinschaft zwischen Mozarteum und Beethoven-Haus vorgeschlagen wird. Schiedermaier übermittelte dabei die neue Satzung des Beethoven-Hauses und wies insbesondere darauf hin, dass alle Nicht-Arier aus dem Beethoven-Haus bereits ausgeschlossen seien. Der Brief ist als Faksimile wiedergegeben in: Bormann, Das Bonner Beethoven-Haus 1933–1945, S. 209. Zu den weitgehend unrealisierten Plänen einer Zusammenarbeit zwischen Beethoven-Haus und Stiftung Mozarteum siehe ebd., S. 206–216.

<sup>59</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen auf der stichprobenartigen Auswertung des in Anm. 56 genannten Materials, das zum Zeitpunkt der Sichtung noch nicht paginiert und formal erschlossen war. Verwiesen wird auf das oben genannte interne Forschungsprojekt der Stiftung Mozarteum Salzburg. Mit der Publikation von Ergebnissen ist 2019 zu rechnen.

<sup>60</sup> *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke.* Auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen bearbeitet von Theo Stengel; zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP in Verbindung mit Hermann Gerigk, Berlin 1940.

Auf einer Arbeitstagung des Zentralinstituts zur Vorbereitung eines endgültigen Arbeitsplans<sup>61</sup> war man sich im September 1942 einig, dass es sinnvoll sei, mit zwei Bänden Klaviersonaten zu beginnen, die Steglich unter Mitarbeit von Wallner herausgeben solle, da diese Gattung eine günstige Quellen- und Editionslage biete. Paumgartners *Mozarteums-Ausgabe* gebe bereits weitgehend den »Urtext« wieder, könne also anstatt der AMA als Stichvorlage genutzt werden. Ferner stünden Reproduktionen der Berliner Autographe sowohl in Salzburg als auch in Wien für Quellenvergleiche zur Verfügung. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass die Wiener Nationalbibliothek für spätere Bände Reproduktionen der Sammlung Stefan Zweig zugänglich machen könne. Weiterhin erreichbar seien auch die Quellen einiger Privatsammlungen wie Louis Koch und Rudolf Nydahl sowie die ehemaligen höfischen Bestände Sachsen-Coburg-Gotha und Oettingen-Wallerstein. Und schließlich seien in Salzburg 85 Quellen der Zittauer Ratsbibliothek gesichtet worden.<sup>62</sup> Dennoch war man sich der grundsätzlichen Schwierigkeiten und Einschränkungen bewusst, da es sich im Vergleich zur Preußischen Staatsbibliothek keinesfalls um zentrale Quellenbestände handelte.

Die Diskussionen auf der Tagung des Zentralinstituts sind auch deswegen aufschlussreich, weil sie bei dem Institutsvorsitzenden Schiedermaier ein Editions-konzept erkennen lassen, das den Anspruch an Genauigkeit im Umgang mit den Quellen, den Haas kurz zuvor angemahnt hatte, ignoriert. Schiedermaier betonte zu Beginn der Sitzung: »Die Werke sollen jetzt nicht etwa wieder neu gestochen werden, sondern es soll eine vorhandene gestochene Vorlage genommen und darin die Korrekturen eingesetzt und das Ganze dann auf fotomechanischem Wege reproduziert werden.«<sup>63</sup> Schiedermaier erweist sich als Pragmatiker, der in die Edition möglichst wenige Änderungen gegenüber der Redaktionsvorlage einbringen wollte. Über Abweichungen könne man dann in den Revisionsberichten nachlesen, wobei über deren äußere Form auf der Sitzung gar nicht gesprochen wurde. Auf dieser Basis entstand der konkrete Auftrag zu zwei Musterbänden: Die Mitarbeiterin Bertha Antonia Wallner sollte dem Herausgeber der Klaviersonaten, Rudolf Steglich, baldmöglichst ein »Vormanuskript« (Alfred Orel) und das ganze Material vorlegen, worauf Steglich die Edition mit Vorwort und Editionsbericht abschließen sollte.

Valentins Aufmerksamkeit galt zunächst der Sammlung der Quellen. Ein Photogrammarchiv nach dem Vorbild der Nationalbibliothek in Wien war von der Internationalen Stiftung Mozarteum bereits 1933 initiiert worden; in den Kriegsjahren wurde offenbar auch eine hochwertige Fotoausrüstung erworben.<sup>64</sup> Ein Nebenprodukt dieser »denkmalpflegerischen Erfassung« der Quellen ist die qualitativ hochwertige Faksimile-Ausgabe sämtlicher Mozart-Briefe durch Erich Müller von Asow im Jahre 1942.<sup>65</sup> Durch die

---

<sup>61</sup> [Protokoll der] 1. Sitzung des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum am 3. September 1942, 16 Uhr im Präsidium des Mozarteums. Vgl. auch: *Ergebnis der Arbeitssitzung des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg vom 3. und 4. September 1942* (Stempel 8. September 1942). Beide Dokumente: Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv, NS-Bestand, Korrespondenzordner *Reichsstatthalter A–L*, Signatur *NS-A7*.

<sup>62</sup> Einzelne Quellen mit Werken zweifelhafter Echtheit, darunter mehrere mutmaßlich von Leopold Mozart stammende Kompositionen, verblieben auch nach dem Zweiten Weltkrieg in Salzburg. Alle identifizierten Handschriften aus dem Bestand wurden 2011 an die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, wohin die Sammlung August Christian Exner aus Zittau nach Kriegsende verbracht wurde, abgegeben. Zu den Quellen der Sammlung Exner siehe auch Erich Valentin, »Musikalische Schlittenfahrt. Ein W. A. Mozart zugesprochenes Gegenstück zu Leopold Mozarts Werk«, in *Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1942/43 (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 55/56), S. 441–451, vor allem S. 447.

<sup>63</sup> [Protokoll der] 1. Sitzung am 3. September 1942 (wie Anm. 61), S. 2.

<sup>64</sup> Zur Einrichtung des Photogrammarchivs siehe auch Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg und vierzigster Jahresbericht* [über die Jahre 1918–1935], Salzburg 1936, S. 54. Die technische Ausstattung ging am Ende des Kriegs verloren; siehe dazu Hummel, *Chronik 1936–1950* (wie Anm. 32), S. 63f. Gleiches gilt offenbar sowohl für die neu angefertigten wie auch für die gesammelten Fotografien.

<sup>65</sup> *Briefe Wolfgang Amadeus Mozarts* [Gesamtausgabe], hrsg. mit Original-Briefen in Lichtdruck im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg von Erich H. Müller von Asow, Berlin 1942.

kriegsbedingte Verlagerung erwiesen sich sowohl die Beschaffung von Aufnahmen der Quellen als auch die Einsicht in Originale zunehmend als schwierig. Selbst der Quellenbestand der Stiftung Mozarteum musste, um das Risiko von Verlusten bei Fliegerangriffen zu minimieren, aus der Mozart-Stadt ausgelagert werden.

1943 startete Valentin auch Presseaufrufe, in denen es hieß, man habe

»bei den Vorarbeiten zur neuen Mozart-Gesamtausgabe [...] festgestellt, daß zahlreiche der Werke des Meisters in unbekanntem Privatbesitz sind. Das Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg richtet an alle Besitzer von Handschriften und Abschriften von Mozart-Werken die Bitte um Mitteilung oder die Zusendung von Fotokopien.«<sup>66</sup>

Es gelangten jedoch auf solche Aufrufe nur wenige Zuschriften nach Salzburg. Zudem zeichnete sich bald ab, dass eine Sammlung der benötigten Quellen vor Ende des Kriegs illusorisch war. Valentin wurde deshalb mit der gleichermaßen abenteuerlichen wie skrupellosen Idee vorstellig, dass Beutekunst in Zukunft nicht nach Berlin, sondern nach Salzburg verbracht werden sollte.<sup>67</sup> Er versuchte auch, durch NS-Organisationen an Quellen aus jüdischem Privatbesitz zu gelangen. Nach allem, was wir wissen, ist aber kein einziges Mozart-Autograph auf diese Weise nach Salzburg gekommen. Valentin schied schließlich aus derzeit unbekanntem Gründen im März 1943 aus dem Generalsekretariat aus, war aber als Bibliothekar und als Dozent an der Reichshochschule zunächst noch in Salzburg tätig (wohl nicht zuletzt in der Hoffnung, auf diese Weise einer Einberufung zu entgehen); auch blieb er als neu berufenes Kuratoriumsmitglied im Wissenschaftlichen Rat weiterhin für die ins Stocken geratene Gesamtausgabe im Amt. Die Arbeiten am Projekt »Mozart-Gesamtwerk« wurden bis 1945 immer weiter reduziert und schließlich ganz eingestellt; in den Wirren, die Salzburg bei Kriegsende und in der frühen Besatzungszeit betrafen, sind offenbar auch die bereits gesammelten Bild-Aufnahmen von auswärtigen Quellen sowie sämtliche Vorarbeiten verloren gegangen, oder sie wurden mutwillig zerstört.

Einzig die Finanzmittel waren bei Kriegsende nicht erschöpft: Im Sommer 1945 scheinen noch 350.000 RM aus dem Fonds übrig gewesen zu sein, rechnerisch übrigens mehr als aufgrund des Erlasses von 1941 zu erwarten stand. Diese Mittel wurden dann vom amerikanischen Militär, das Salzburg besetzt hatte, nicht einfach für eigene Zwecke beschlagnahmt, sondern auf Vorschlag des für kurze Zeit in Personalunion als Präsident der Stiftung und der Festspiele amtierenden Heinrich Puthon für die Finanzierung der Salzburger Festspiele verwendet. Diese konnten somit bereits im Sommer 1945 wiederaufgenommen werden. Gerne hätten wir mit der Pointe geschlossen, dass Nazigeld, das für eine nie realisierte Mozart-Gesamtausgabe bestimmt war, die Wiederaufnahme der Salzburger Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg ermöglicht hat. Im Rahmen des Symposiums »Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960« bleibt aber doch festzuhalten, dass die *Neue Mozart-Ausgabe*, so wie sie schließlich ab 1954 realisiert wurde, in vielem auf die Planungen der Kriegsjahre zurückgegriffen hat. Diesen inhaltlichen wie personellen Verflechtungen gilt es im Detail noch nachzugehen.

---

<sup>66</sup> Anon., in: *Znaimer Tagblatt* 46 (1943), 18. Mai 1943, Folge 115, S. 3.

<sup>67</sup> Dies belegt unter anderem ein Schreiben, das Haas als designierter Herausgeber des *Don Giovanni* am 3. Februar 1943 an Erich Valentin richtete: »Es wurde mir allerdings bei der letzten Sitzung in Aussicht gestellt, dass die Eigenschaft-Partitur [aus Paris] selbst zugänglich gemacht wird. Sie sollte nach Salzburg in Verwahrung kommen.« Man wollte offenbar Plänen, dass französische Quellen über Schünemann nach Berlin, wo sich fast alle anderen Mozart-Opern im Autograph befanden, gelangen könnten, aktiv entgegenwirken. (Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozart-Museen und Archiv, NS-Bestand Korrespondenzordner *N-SCH, NS-A11*).