

Bemærkninger til Mozarts biografi

Af Carsten E. Hatting

Indledning

Det har til enhver tid været et kendetegn for Mozart-biografier, at de har kunnet bygge på et relativt omfattende kildemateriale. Selv om dette materiale kan forekomme os kun at have været til rådighed i begrænset omfang for de tidlige biografiers vedkommende på baggrund af, hvad der i løbet af det 19. og det 20. årh. blev samlet og gjort tilgængeligt, kunne dog allerede søsteren Nannerl og Mozarts enke, Constanze, støtte sig til breve, manuskripter og andet skriftligt materiale – f.eks. Mozarts egen værkfortegnelse, som han førte fra 1784 til sin død, og som Constanze derfor lå inde med – da de blev stillet over for spørgsmål om Mozarts liv og levned. Med G. N. v. Nissens biografi fra 1828 forelå, omend i noget uoverskuelig form, en begyndelse til en kildesamling, der siden støt blev øget gennem O. Jahn og Köchel og frem til O. E. Deutsch' dokumentarbiografi, hans og Wilh. A. Bauers monumentale brevudgave samt den seneste revision af værkkatalogen og Neue Mozart Ausgabe. Hele vejen må omfanget af kilderne have kunnet betragtes som stort i sammenligning med, hvad der forelå i forbindelse med andre komponisters levnedbeskrivelser, Beethovens måske undtaget.

Samtidig har det været iøjnefaldende, hvordan kildematerialet koncentrede sig i grupper – Nissen opregner i sin indledning 10 sådanne grupper af breve – så at visse perioder og begivenheder trådte langt klarere frem end andre. Det overleverede kunne ikke, og kan selv efter de seneste supplementter ikke, lede til svar på alle de spørgsmål, historikere kunne ønske at stille, uanset om de rettede sig mod filologiske detaljer vedrørende ægthed og kronologi eller mod helt generelle forhold som Mozarts karakter og hans forhold til andre mennesker. Rigdommen på kilder kan undertiden forekomme som en kun tilsyneladende rigdom, hvor vidt den end rækker både i tid og med hensyn til de enkelte aktstykkers egenart og udsagnsfylde. Familiens breve stammer, forståeligt nok, i overvejende grad fra de perioder, hvor dens medlemmer var skilt fra hinanden eller sammen var på rejse. Disse perioder er derfor forholdsvis rigeligt belyst. Men hertil kommer, at de overleverede

breve er meget forskellige i karakter. F.eks. har breve som Leopold Mozarts til Lorenz Hagenauer fra de tidlige rejser i 1762 og 1763-66 i høj grad præget af at være rejsedagbøger, som var bestemt for at skulle bevares, mens kun mere eller mindre uforklarlige tilfældigheder har sikret, at vi har adgang til så private breve som Mozarts til kusinen Maria Thekla (Bäsele) og til Constanze. Som det kan gå, når man har meget, men bliver opmærksom på at andet mangler, har man undertiden ligefrem søgt konkrete årsager til markante lakuner, såsom faderens og Nannerls breve til Mozart efter marts 1781 og de fleste af Mozarts breve til faderen efter august 1784, og næret mistanke om, at nogen kunne have tilintetgjort dem. Nissen var den første, der søgte at give forklaringer på netop disse iøjnefaldende (og dokumenterbare) »mangler«. Hans gisninger findes i indledningen til hans bog (s. XV-XVI).

Man kunne omvendt spørge efter årsagerne til, at så mange private breve faktisk er bevaret. Vel levede Mozart i en tid, da brevkulturen blomstrede, og mange betroede deres inderste følelser til papiret med tanke på en senere præsentation af indholdet for en større borgerlig offentlighed, men familien Mozarts breve er ikke i denne forstand litteratur. De er, med undtagelse af dagbogsbladene fra rejserne, personlige meddelelser, der har skullet viderebringe oplysninger, indtryk, formaninger og bekendelser til modtageren – og alene til modtageren, samt måske de nærmeste omkring hende eller ham. Når de er blevet opbevaret, kan det kun begrundes med den affektionsværdi, adressaten har tillagt dem, og ikke med deres eventuelle historiske værdi. På en vis måde kan man sige, at den personlige værdi måtte have tilskyndet modtageren til at destruere brevet, hvis det havde kunnet tænkes, at det senere faldt historikere i hænde. Når brevmodtagerne eller de, som havde arvet brevene, alligevel stillede deres arkiver helt eller delvis til rådighed for dem, som ønskede oplysning om Mozarts liv og levned, skyldtes det derfor snarere helt andre og senere opdagede hensyn, for så vidt som der ikke var tale om rene tilfældigheder, som de berørte ikke længere havde indflydelse på.

Sådanne breve er imidlertid ofte eminente historiske kildeskrifter. Netop fordi de ikke af den skrivende er bestemt for en fjernere fremtid end modtagerens læsning af dem, rummer de ofte både direkte og indirekte pålidelige vidnesbyrd. I reglen er de skrevet kort efter de begivenheder og oplevelser, de omtaler – erindringsfejl kan derfor næsten ganske udelukkes – og i deres spontaneitet synes de at bringe os helt nær på den skrivende. Læseren får ikke blot at vide, hvad brevsriveren aktuelt har på hjerte, men får det tillige i den formulering og med de explicitte og implicitte vurderinger, den skriven- de har anlagt i det givne øjeblik.

Heri ligger imidlertid samtidig en begrænsning, idet brevet er affattet med et bestemt formål og i en bestemt funktionssammenhæng, som gør det til en

ganske speciel slags kildemateriale. Hvad historikere ofte har glemt i deres interessebetonede aflæsning af kilden, er de mange kortvarigt eller øjeblikkeligt virkende faktorer, som i den skrivendes situation kan have influeret på udformningen og bestemt intensiteten i de valgte formuleringer. Der kan være en stærkere eller svagere intention med et privat brev, og denne kan være fremhævet eller bevidst skjult af grunde, vi ikke har mulighed for at kende mere. Det skarpe øjebliksbillede, som et sådant brev synes at give af sin afsender, står ejendommeligt svævende på en baggrund, vi er afskåret fra at kende tilstrækkelig godt. I en eftertid, hvor telefonen i vidt omfang har erstattet brevskrivningen, kan man blot forestille sig, hvad eventuelle båndoptagelser af et menneskes daglige samtaler ville oplyse om vedkommende (omend man i så tilfælde ville få tonefaldet med), og skal sammenligningen med Mozarts breve holde, må nogle af de mest intime samtaler med de nærmeststående regnes med. Man ville utvivlsomt skulle sætte snævre grænser for et sådant kildemateriales repræsentativitet og tage forbehold over for upræcise formuleringer, mere eller mindre overvejede udsagn og oplysninger o. lign. Hermed skal det ikke siges, at det ikke skulle være legitimt med en interesse for den betragtedes (beluredes) personlighed at anvende kilder af denne art og dermed overskride grænserne for det private, sådan som det er gjort i adskillige ældre og nyere Mozart-biografier. Disse kilder giver vel endog, når de anvendes med skønsomhed, de bedste og sikreste muligheder for at komme nær på den skrivendes personlighed. Men det er ikke til at undgå – og læseren bør holde dette fast i sin bevidsthed – at biografens egen baggrund, fordomme og normer, er med til at farve undersøgelsernes konklusioner.

En filologisk skolet musikforsker som Hermann Abert måtte indlede sit afsnit om »Mozarts Persönlichkeit« med en sondring ikke blot mellem sekundære og primære kilder, men også mellem mere eller mindre værdifulde af den sidstnævnte kategori:

»Aber auch die primären Quellen, Briefe und Werke, sind nicht gleichwertig. Jene sind, zumal bei dem impressionistischen Wesen, das den meisten von ihnen anhaftet, gewiss Zeugnisse ersten Ranges, und es gibt selbst unter den ganz flüchtig hingeworfenen nur wenige, in denen nicht irgendein Stück Mozartscher Eigenart steckte. Aber sie sind doch nur sub specie momenti geschrieben und ausserdem stets mehr oder minder durch die Persönlichkeiten der Empfänger bestimmt; sein Innerstes hat ihnen Mozart nur sehr selten anvertraut. So bedürfen auch sie der Kritik und der Ergänzung durch die Werke. Nur diese offenbaren uns, was Mozart wirklich war, sein innerstes, autonomes Wesen, ohne jede Trübung durch äussere, zufällige Umstände und Einwirkungen«. ¹

Abert er her opmærksom på den samme usikkerhed ved brevtolkningen, og

han søger tilflugt til musikken. Dermed angiver han også, at drivkraften bag den biografiske undersøgelse for ham er interessen for Mozarts musik. Så plausibel denne argumentation kan synes, rummer den dog en fare for, at forståelsen af Mozarts liv kommer til at blive præget af eftertidens reception af musikken og antager karakter af en ønsketænkning, der igen må udsættes for kritik. Bevægelsen skal ikke blot forstås i lyset af musikhistorikeres eventuelle generationsopgør, der til dels uafhængigt af emne og historiesyn skulle tilskynde de yngre til at opponere mod lærergenerationens synspunkter, men snarere som en konsekvens af nyere kritiske betragtninger af det borgerlige koncertrepertoire og den omfunktionering af tidligere musik, som fandt sted i takt med musikkens indplacering i nye institutionelle rammer.

Den omtalte kildeproblematik må angribes ad anden vej, idet biografen i stedet for at stille sig på afstand af sit objekt inddrager sig selv som historisk betragtede individ. Kildekritikken må føres videre i en dialektisk kildetolkning, som ikke blot anskuer akterne i deres datidige sammenhæng – hvilket ikke dermed bliver mindre nødvendigt end før – men tillige leder historikeren til erkendelse af baggrunden for sin egen interesse og af motiverne bag sine vurderinger.

Ikke bare akternes individuelle karakter, men det samlede kildemateriales *struktur* er en væsentlig faktor i arbejdet med at beskrive et livsløb. Mozartfamiliens breve udgør for størstedelen kun den ene halvdel af en korrespondance. Joseph Heinz Eibl, der har forestået udgivelsen af kommentar- og registerbindene til Bauer-Deutsch udgaven, gør opmærksom på, at der blot fra årene 1777-79 og 1780-81 er bevaret en egentlig brevveksling mellem familiemedlemmerne.² Ellers fortæller brevene os kun om, hvad den ene part har skrevet, og giver altså ikke direkte indtryk af adressatens reaktioner, det være sig kommentarer eller svar på spørgsmål. Vi kender derfor kun lidt eller intet til personer som Aloisia, Bäsle og selv Constanze i deres relationer til Mozart. Lige så beklagelig er den mangelfulde belysning af modsætningsforholdet mellem på den ene side faderen og Nannerl i Salzburg og på den anden Mozart og Constanze i Wien efter 1781, eller – som det senere skulle blive betydningsfuldt for overleveringen og vurderingen af kilderne – mellem Nannerl og Constanze efter Mozarts død. Kun de historikere, der indser betydningen af mangelen på kilder hertil, kan gøre sig håb om at undgå faldgruber i det faktisk overleverede kildemateriale.

Spørgsmålet om kildematerialets struktur rækker langt videre. Mozart døde, overraskende, i en alder af knap 36 år og på et tidspunkt, da hans anseelse i Wien af ukendte grunde stod lavt. Haydn, som havde virkeliggjort den borgerlige drøm om social opstigning fra jævne kår til europæisk berømmelse, fik på sine ældre dage besøg af personer, der forberedte sig til at beskrive hans levnedsløb, og Griesingers, Dies' og Carpanis biografier, som

er bygget over sådanne samtaler med Haydn selv, kunne siden danne grundlag for senere biografier – uanset at der undervejs måtte øves kritik over for disse tidlige fremstillinger, og at meget måtte korrigeres. Ingen havde ved Mozarts død truffet forberedelser af lignende art, og kun få gjorde sig måske overhovedet tanker om, at en Mozart-biografi kunne komme på tale. I E. L. Gerbers *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, hvis første bind udkom hos Breitkopf i Leipzig i 1790, er Mozart nok med, men artiklen om ham er kortfattet og på flere punkter fejlagtig. Gerber har på dette tidspunkt næppe regnet ham blandt de betydeligste komponister. Også bedømt på denne baggrund kommer vort kildemateriale til at tage sig særpræget ud, omend man må tilføje, at et ordnet kildemateriale, som erindringer og lignende tilbageblik i reglen rummer, stiller historikeren over for andre problemer.

Endnu en ejendommelighed i materialets struktur er forårsaget af dets delte proveniens. Da Nannerl i foråret 1792 fra St. Gilgen besvarede Gotha-professoren og nekrologforfatteren Fr. Schlichtegrolls forespørgsler, gjorde hun – på grundlag af en beretning fra den 61-årige Salzburg trompeter Joh. Andreas Schachtner og sin samling af familiebreve – rimeligt grundigt rede for Mozarts barndom og ungdom. Om hans tilværelse efter 1781 fortalte hun ikke så meget, udover at hun citerede Haydns berømte udtalelse om ham, som Leopold Mozart havde anført i sit brev til hende d. 16. februar 1785, og angav det præcise tidspunkt for broderens død. Hendes vurdering af Mozart skal omtales mere udførligt nedenfor, men i øvrigt erklærer hun:

»Was nun seinen weitem LebensLauf betrifft, müssen Sie sich schon in Wien darnach erkundigen, da ich nichts vorfinden kann, woraus ich was vollständiges schreiben könnte«. ³

Og i et supplerende brev fra samme år hedder det:

»wie er sich nun in seiner denkungsart, seit er in Wien ist, verändert hat, weis ich nicht. dieses können sie in Wien erkundigen«. ⁴

Schlichtegroll har fået nogle, omend næppe mange, oplysninger om Mozarts liv og virke fra Wien, uden at det lader sig vise, fra hvem han har fået dem. Men Constanze blev som bekendt så utilfreds med nekrologen, at hun købte et oplag på 600 eksemplarer af et af de eftertryk, der blev udgivet separat, fra Graz 1794

»um wenigstens diese zu vernichten, da ich das beykommende Heft des Necrologs nicht vernichten kann«. ⁵

Hendes indflydelse er imidlertid tydelig i filosofiprofessoren Franz Niemetscheks lille biografi fra 1797.⁶ Hos ham havde Mozarts og Constanzes to sønner boet i perioder af forskellig længde mellem faderens død og 1797,⁷ og forfatteren angiver at have hentet sine oplysninger hos Mozarts familie og venner og fået overladt skriftligt materiale af mange slags fra Constanze. Hans omhu belyses af en erklæring fra 1799 om, at han ikke havde kunnet bruge det hele, bl.a. fordi han ikke troede på alt, hvad Constanze havde sagt og vist ham,⁸ men meget af hans viden stammer dog utvivlsomt fra hende. I øvrigt har han brugt Schlichtegrolls nekrolog som kilde til afsnittene om Mozarts barndom og ungdom – ofte kun nødtørftigt omskrevet – men Niemetschek har ikke haft kontakt til Nannerl, som i august 1799 over for Breitkopf & Härtel erklærer, at hun aldrig har hørt om hans bog.

Gottfried Christoph Härtel, som i 1795 indtrådte i Breitkopfs forlag, begyndte fra starten af sin virksomhed i forlaget at samle materiale til en samlet udgave af Mozarts værker. Forlaget henvendte sig i maj 1798 til Constanze og indledte forhandlinger med hende om overtagelse af de værker, hun måtte ligge inde med. I samme brev anmodes hun om oplysninger til en beskrivelse af Mozarts liv, som Breitkopf og Härtel agtede at udgive. Constanzes svar på denne opfordring udgør antagelig en del af grundlaget for de anekdoter, Fr. Rochlitz bragte i *Allgemeine Musikalische Zeitung* fra oktober til december 1798, og som i 1799 fulgtes af hendes egne og i 1800 af nogle fra Nannerl samt endnu nogle stykker fra Rochlitz selv. Forlagets planer om at opkøbe Constanzes Mozart-manuskripter krydsedes som bekendt af konkurrenten, J. A. André i Offenbach, der indgik aftale med hende om overtagelse af alt hvad hun havde i november 1799. Efter Wilhelm Hitzigs vurdering bar Breitkopf og Härtel selv ansvaret herfor.⁹ En biografi fra forlaget blev det ikke til, hvis man da ikke vil anse Nissens bog som målet for bestræbelserne. Denne blev udgivet for egen regning af Constanze, der sammen med medicinprofessoren Johann Heinrich Feuerstein fra Dresden gjorde den færdig til trykning og udgivelse på B & H to år efter Nissens død.¹⁰

Den delte overlevering

Mellem Nannerl, der kunne oplyse om Mozarts tilværelse i årene, indtil han bosatte sig i Wien, og den godt 10 år yngre Constanze, som var den der stod ham nærmest gennem den sidste snes år af hans liv, var der efter Mozarts død og langt ind i det følgende århundrede ingen kontakt. De to havde kun truffet hinanden i tre måneder i 1783, da Mozart og Constanze som nygifte besøgte familien i Salzburg, og dette samvær bragte dem øjensynlig ikke til noget nærmere gensidigt forhold.¹¹ Fra et langt senere tidspunkt hører vi om noget, der kunne kaldes et høfligt bekendtskab, nemlig da de begge var blevet alene, Constanze for anden gang, og var bosat i Salzburg,¹² men forud

for denne situation har de næppe ønsket at have med hinanden at gøre. Nannerls uvilje skyldtes sikkert misbilligelse af Mozarts oprør mod den faderlige autoritet – samtidig med hans oprør mod ærkebiskoppen – da han gennemtvang sit ægteskab uden Leopolds godkendelse, og Constanze tilkendegav senere, at hun ikke havde følt sig velkommen i Salzburg,¹³ men bag begge dele får man let øje på virkningen af de to kvinders forskellige sociale status, i hvert fald som de selv må have oplevet den.

Nannerl viste gennem sit eget liv, hvordan man burde forholde sig til faderautoriteten. Selv om det ikke kan bevises, at det var Leopold Mozart, der modsatte sig et ægteskab mellem hende og Franz Armand d'Ippold, endsig hvad hans begrundelse herfor kunne have været, synes det at have været Mozarts opfattelse, at frieren var blevet afvist af faderen.¹⁴ Med friherre Johann Baptist Franz von Berchtold zu Sonnenburg, som Nannerl blev gift med i 1784, forholdt det sig tydeligvis anderledes. Flere har bemærket, at han var 15 år ældre end Nannerl – han var dog antagelig seks år yngre end F. A. d'Ippold¹⁵ – og at han efter to gange at være blevet enkemand medbragte fem børn i ægteskabet. Mere bemærkelsesværdig er Nannerls færden omkring sin første nedkomst i 1785. Sønnen, der fik morfaderens navn Leopold, kom til verden i hans hus i Salzburg d. 27. juli, og da moderen d. 1. september drog tilbage til sine pligter i St. Gilgen, lod hun ham tilbage hos gamle Leopold, der beholdt ham hos sig til sin død i 1787. At han har taget sig varmt af barnebarnets vel, bevidnes af brevene til datteren, men alligevel må man undre sig over, at der i det temmelig store hus ved Wolfgangsoen,¹⁶ der førhen havde kunnet rumme en familie på syv personer, ikke nu også skulle have været plads til den nyfødte. Men Leopold synes at have været glad for sin svigersøn og tilfreds med Nannerls ægteskab.

Som slutning på sit brev til Schlichtegroll i april 1792 skrev Nannerl, nærmest som en tilføjelse til svarene på nekrologforfatterens spørgsmål:

»der Sohn *Wolfgang* war klein, hager, bleich von Farbe, und ganz leer von aller Prätenzion in der Physiognomie und Körper. ausser der Musik war und blieb er fast immer ein Kind; und dies ist ein HauptZug seines Charakters auf der schattigen Seite; immer hätte er eines Vatters, einer Mutter, oder sonst eines Aufsehers bedarfen; er konnte das Geld nicht regieren, heyrathete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die grosse häusliche Unordnung bei und nach seinem Tod«.¹⁷

De sidste linier (fra »heyrathete«) er af en senere ihænderhaver af brevet streget ud, men Nottenbohm kunne dog med teknisk hjælp læse teksten. Nannerls karakteristik af Mozart som »ein Kind« gik lige ind i Schlichtegrolls tekst¹⁸ – omtalen af Constanze dog ikke – men blev væsentligt omskrevet hos Niemetschek.¹⁹ Den er ofte siden blevet citeret og tolket mere eller

mindre elskværdigt over for Mozart. Men ingen har, så vidt jeg ved, overvejet dens indhold i lyset af, hvad Nannerl måtte kunne forbinde med det at blive voksen over for det at forblive et barn. For en nutidig betragtning må det se ud, som om Nannerl aldeles manglede sans for, hvad Nissen kaldte Mozarts »Spassmacherey«,²⁰ i hvert fald i sin position som friherreinde i St. Gilgen, og at hun fuldt ud accepterede sin rolle som datter og siden hustru – roller, der begge rummede et betydeligt element af lydighed og uselvstændighed. Hendes dom over svigerinden er med til at give os indtryk af den sociale distance mellem de to kvinder, men må tillige tvinge os til at overveje, om der i øvrigt kan lægges noget som helst i udtrykket »ikke passende for ham«.

Hvem der bragte Nannerl meddelelsen om Mozarts død – med den præcise tidsangivelse, som står i samme brev, men ikke kendes andre steder fra – og hvad Nannerl samtidig kan have fået at vide, kan ikke siges. Hendes bemærkning om »häusliche Unordnung« virker meget generel og hviler måske mere på hendes almindelige holdning til Constanze end på et egentligt kendskab til forholdene. I hvert fald skrev hun siden til Breitkopf & Härtel:

»Des Herrn Prof: Niemtschecks Biographie machte mein schwesterliches Gefühl gegen meinem so innig geliebten Bruder wieder ganz rege = so, dass ich öfters in Thränen zerfloss, da ich erst itzt mit der trauerigen Lage in der sich mein Bruder befand bekannt wurde ...«.²¹

Man har fæstnet sig ved, at Nannerl – i modsætning til Constanze – så uforbeholdent gav oplysninger og udleverede kilder til dem, som henvendte sig til hende herom, Schlichtegroll og B & H.²² Aldrig hører man om, at hun skulle have gjort sig forretningsmæssige overvejelser. Men Nannerl synes at have været vel forsørget og har vel næppe forestillet sig det som sin opgave at bidrage til familiens indtægter. Mozart bevidner det i sit brev til hende d. 16. juni 1787, (men her må vi igen savne Nannerls del af korrespondancen).

I de anekdoter, hun indsendte til B & H d. 24. november 1799, kommer hun utilsigtet til at sige en del om sig selv. Efter deres indhold at dømme kan de udmærket svare til, hvad hun havde kunnet erindre fra deres barndom, men hendes gengivelse af nogle af disse indtryk er på en mærkelig måde uanfægtet af senere erfaringer. Når hun som eksempel på Mozarts fantasi omtaler de historier, han digtede på deres rejser, om et kongerige, som han forestillede sig at herske over, og som tjeneren måtte tegne et kort over, er det forbavsende i anekdoten ikke så meget Mozarts adfærd, sådan som den beskrives, som det er det faktum, at den viderebringes af en mor til syv børn, hvoraf de to på hhv. 14½ og godt 9 år var hendes egne. Hun har åbenbart ikke i sit samvær med dem mødt fantasilege, som kunne have fået hende til at tøve med at sende den ret almindelige historie om broderen til offentliggørel-

se, eller som kunne have givet hende anledning til en modificerende kommentar. Den anden anekdote understreger Mozarts kærlighed til forældrene, især til faderen. Den stiller Nannerls opfattelse af Mozarts »ulydighed« til skue, men er ellers temmelig ukarakteristisk og ligegyldig ligesom de øvrige. Måske kan man af de anekdoter, der handler om Mozarts tidligt udviklede musikalske talent, aflæse hendes indtryk af, at han, skønt 4½ år yngre og i begyndelsen givetvis hende underlegen, samlede større opmærksomhed om sine musikalske fremskridt end hun selv. Men hun gav hverken her eller i tidligere sammenhæng nogensinde udtryk for jalousi.

Hvem Constanze var, da hun blev gift med Mozart, og så længe han levede, kan man kun vide lidt om, og dette lidet er næsten udelukkende udledt af Mozarts breve. Men hvad hun som enke formåede, er ganske vel belyst. Hendes kurophold i Baden i 1789 og 1791 er blevet opfattet som stående i udfordrende modsætning til familiens dårlige økonomi på denne tid, og af Mozarts sidste breve til hende har man villet forstå, at hun undertiden var letsindig i sin omgang med andre mænd (ligesom Mozart, også på grund af antydninger, har været under mistanke for lignende svagheder over for andre kvinder). Constanze fremtræder derfor undertiden i Mozart-litteraturen med et brud i sin udvikling umiddelbart efter Mozarts død, da hun med ét skulle til at tage hånd om sin og børnenes skæbne.²³ Og dog havde den omhyggeligt iagttagende Leopold i marts 1785 betegnet husførelsen hos familien i Wien som »im höchsten Grad ökonomisch«. Så længe vi ved så lidt om årsagerne til Mozarts gældstiftelser, er det ikke rimeligt, med det kendskab vi har til Constanzes senere forretningstalent, at antage hende som værende ansvarlig for vanskelighederne (idet udgifterne i forbindelse med hendes sygdom må betragtes som nødvendige) eller bare at se bort fra, at hun trods alt har haft sans for økonomi, også mens Mozart levede.

Der synes at være en progression i Constanzes indsigt i, hvilke muligheder hun efter Mozarts død havde i kraft af hans efterladte værker. Først sørgede hun for, at det ufuldendte Requiem blev komponeret færdigt og afleveret til den, der havde bestilt det. Derved sikrede hun sig ikke blot resten af honoraret, men også retten til at beholde, hvad Mozart allerede havde modtaget. Det er ikke gennemskueligt, hvor længe det lod sig gøre for hende at hemmeligholde den sidste del af værkets tilblivelsesproces. Allerede hos Schlichtegroll kunne man læse, at Mozart havde efterladt værket ufuldendt, og tillige – hvorfra han så kan have vidst det – at det var blevet opført til Constanzes og børnenes fordel. Det drejer sig om den af van Swieten arrangerede opførelse d. 2. januar 1793. Niemetschek skrev, at Requiem var udleveret i ufuldendt tilstand til den ukendte, der havde bestilt det, og han benyttede samtidig lejligheden til at efterlyse denne person. Han kunne dog tilføje, at Constanze var i besiddelse af partituret – en oplysning, som han naturligvis lod udgå i

1808-udgaven. I marts 1799 fjernede Constanze lidt af mystikken, idet hun i et brev til B & H lovede at redegøre for, hvor meget Mozart selv havde komponeret, og hun nævnte samtidig, at Süßmayr havde en beskednen andel i færdiggørelsen. Süßmayr skrev nu selv til B & H og beskrev mere nøjagtigt, hvor stor hans indsats havde været. Hans brev fra februar 1800 blev trykt i AMZ – med en forsinkelse af dets datering til september – i forbindelse med den store anmeldelse af B & H's netop udkomne partitur. Diskussionen om Mozarts andel i kompositionen af værket løb dog videre, indtil originalpartituret dukkede op i 1838, og visse usikkerheder består endnu.²⁴

Men Süßmayr havde gjort Constanze en tjeneste, og også i andre henseender mødte hun hjælpere. Fra kejserhoffet fik hun efter ansøgning bevilget en pension, og van Swieten samt – i perioder – Niemetschek tog sig af børnene, sidstnævnte f.eks. da hun drog på koncertrejse i Tyskland. Fra 1796 var Abbé Maximilian Stadler og fra det følgende år Nissen hendes kompetente rådgivere og støtter i arbejdet med at forvalte de efterladte manuskripter, og inden den afgørende handel med André i 1799 synes hun at være nået til klarhed over, at ikke blot de håndskrifter, hun besad, men også alle andre Mozartkompositioner, som ikke var egentlig solgt, men eksisterede rundt om i kopier, var hendes retmæssige ejendom, og at ingen kunne udgive disse værker uden hendes tilladelse.²⁵ Brevene fra Constanze til B & H er, efter at hun lærte Nissen at kende, nedskrevet af ham og blot underskrevet af hende, men J. H. Eibl argumenterer på grundlag af stilstudier for, at hun selv har haft betydelig indflydelse på formuleringen.²⁶ Hvorom alting er, så lykkedes det hende at klare sig og børnene gennem vanskelighederne, betale Puchberg hans udlæg tilbage og sikre muligheden for en forsvarlig udgivelse af Mozarts værker. Hun gjorde endda mere. Måske uden at ane rækkevidden deraf påtog hun sig den vigtige rolle som autoritet bag de mænd, der lagde grunden til Mozart-myten, men herom mere nedenfor.

Selv om Niemetschek tog forbehold over for en del af Constanzes udtalelser (jvf. s. 10), er hans fremstilling så langt fra Nannerls vurderinger, at det næppe er en misvisende generalisering at betragte hans bog som repræsentant for Constanzes opfattelse. Dette dementeres ikke af de passager hos Niemetschek, som peger på en modsætning mellem Mozarts format som kunstner og hans svagheder på andre områder i livet.²⁷ Heller ikke, selvfølgelig, af omtalen af Mozarts fjender, som medgiver eksistensen af beretninger om hans letsind og hans udsvævelser.²⁸ Det må fastholdes, at Nannerl ikke kan have været vidende om Mozarts og familiens forhold i slutningen af 1780'erne, og at hun højst rygtevis har erfaret noget om den. Modsætningen mellem Nannerl og Constanze har en selvstændig baggrund i forhold til den kun svagt belyste kontrast mellem de idealiserede fremstillinger af den afdøde Mozart og den misbilligelse og afstandtagen fra ham, som opstod i hans

tidligere publikum i Wien siden ca. 1786. Der er hverken dengang eller senere antydninger at finde af, at de to modsætningsforhold skulle kunne føres tilbage til en fælles årsag. Hvad faldet i Mozarts popularitet skyldtes, står stadig som et ubesvaret spørgsmål.

Men der er næppe tvivl om, at de to modsatrettede vurderinger – Nannerls og Constances – er årsag til, at Mozarts ægteskab er blevet så betydningsfuldt et tema for hans senere biografer. Man kan til sammenligning tænke på, hvor relativt ligegyldigt det har forekommet Haydns biografer, at også han efter en ulykkelig forelskelse giftede sig med den uopnåeliges søster (i hans tilfælde: ældre søster). Haydns hustru var, efter hans eget udsagn til Griesinger, uinteressert i hans musik, og børn fik ægteparret ikke, hvilket Haydn anførte som årsag til sine forbindelser med andre kvinder.²⁹ Hvor smukt fremtræder ikke disse erotisk farvede venskaber i enhver Haydn-biografi, hvor fjernt er ikke vurderingen af dem fra de bigot-fordømmende – eller undskyldende, hvilket er værre – bemærkninger til formodningerne om Constances eller Mozarts, men især Constances »uforsigtighed« og formodede utroskab(er). Haydn beklagede selv sit ægteskab, hvilket aldrig er regnet ham til last. Mozart holdt af sin Constanze, hvilket ikke sjældent er blevet regnet med til hans fejl. Men Haydn overlevede Maria Anna og skåned hende dermed ikke blot for enkestand – han fik tillige lov til at forme hendes eftermæle. Ligesom Constanze spillede en betydelig, men langt fra uanfægtet rolle, da eftertidens billede af Mozart blev tegnet.

Beretninger fra andre personer, som stod Mozart nær, dukkede først senere op og bragte kun detaljer til billedet. Joseph Langes erindringer fra 1808 rummer en lille beskrivelse af den arbejdende Mozart, som virker mere overbevisende og rammende end de fleste andre. Et lille afsnit i en erindringsbog kunne dog aldrig få en gennemslagskraft som anekdoterne i Allgemeine Musikalische Zeitung. Sophie Haibls brev til Nissen fra april 1825 er passende indarbejdet i Nissens bog, der rummer flere udtalelser af hende, end dem der er citeret fra brevet. Ingen af dem forrykker imidlertid i væsentlig grad Constances vurderinger.

Mod Nissens bog lød der ingen protester. Nannerl havde tabt kontakten til B & H, hun var blevet enke, havde mistet sit syn og boede nu i Salzburg. Hvor meget biografien rummede af opposition mod hendes vurdering, kunne næppe nogen bedømme. Modsætningen til Nannerl og faderen lades stort set uomtalt, de antydes kun i indledningen. Derimod rummer bogen stadig angreb på og forsvar mod Mozarts kritikere i Wien, visse indrømmelser af den store mands små fejl,³⁰ men i en form, der i mellemtiden var skabt af en helt tredje, Fr. Rochlitz – omend sikkert med Constances hjælp. For så vidt skulle man tro, at Nissen og hun havde sikret sig det sidste ord i kampen om Mozarts eftermæle.

Mozart-myten

De anekdoter om Mozart, der stod at læse i Allgemeine Musikalische Zeitung fra oktober til december 1798, og som redaktøren, Friedrich Rochlitz, lagde navn til, er blevet afvist som biografisk materiale, siden Otto Jahn i 1856 efter en omhyggelig gennemgang af Rochlitz' arkiv konstaterede, at

»Alles ... was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Personen und Verhältnisse ist unwahr, vollständig unwahr ... So leid es uns auch ist, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil sie überhaupt Vorsicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn sie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlasse.«³¹

I varierende grader af fordømmelse vender denne vurdering tilbage i senere Mozart-biografier, som det var at forvente i en tid, da en positivistisk kildekritik var fundamentet under enhver historisk aktivitet. Anekdoterne blev henregnet til petitstof fra en populær journal, hvis forfatterne overhovedet ofrede kræfter på at bemærke dem. Ingen gjorde sig ulejlighed med at undersøge, hvilken tendens de rummede, hvordan Rochlitz havde motiveret deres offentliggørelse eller kort sagt: hvorfor de i det hele taget var der. Alle synes at have vurderet dem som forsøg på at slå mønt af en stor komponists berømmelse, mere sig selv og læserne, el. lign.

Musikeranekdoter blev almindelige siden midten af det 18. årh. i takt med den borgerlige musikkulturs tiltagende udbredelse. Anekdoternes egentlige kontekst var konversationen, den selskabelige samtale mellem dannede mennesker, men udgivelse af anekdoter i almanakker, aviser og tidsskrifter forekom også hyppigt, idet de satte deres læser i stand til at føre sig frem som verdensmand, sådan som Goethe selvironisk bemærkede det.³² Musikeranekdoten var ikke blot let og appetitligt læsestof, men tillige redskab til at forme billedet af den geniale komponist, bære ham frem i konversationen og gennem sin pointe afsløre karakteristiske træk af hans personlighed, gerne ved hjælp af små indblik i hans privatliv, så at det kom til at tage sig ud, som om dens ophavsmand havde været nær ved den store mand. Det er ikke overraskende, at komponistbiografier fra slutningen af det 18. og begyndelsen af det 19. årh. rummer talrige anekdoter – lige så lidt som det kan forbavse, at disse biografier derefter i nogen grad kom i vanry, da en mere kildekritisk historieskrivning blev almindelig. I dannelsesborgerskabet fungerede anekdoten som stadig støtte til ideologien om »det store værk« og »den store mester«.³³ Først for nylig er imidlertid nogen begyndt at anskue anekdoterne som del af receptionshistorien i erkendelse af deres opinionsdannende effekt og de muligheder, de dermed kan byde os, for en tilgang til forståelse af publikums reaktioner.³⁴

Rochlitz' Mozart-anekdoter har haft en bestemt funktion, som han klart

har gjort opmærksom på i indledningen til den første serie: de skulle tage konkurrencen op med andre, for Mozart mindre smigrende anekdoter og rygter, som var i omløb. Han må have haft kendskab til den modvilje mod Mozart og hans musik, der herskede i Wien i hans sidste år, og har formentlig også skelet til den betydning, det måtte have for et musikforlag, der som B & H forhandlede om udgivelse af Mozarts efterladte værker, at komme denne – dominerende? – stemning til livs. Og han må have indset, at AMZ kunne være et egnet medium og anekdoten en velvalgt form, når slige rygter skulle gendrives og Mozarts anseelse hæves. For det var endnu langt fra den tid, hvor Mozart mere eller mindre automatisk blev nævnt i samme åndedræt som Haydn.³⁵

Der er som bekendt udover Mozarts breve til Puchberg og et enkelt til Franz Hofdemel kun få kilder, der kan oplyse om hans dalende popularitet, men hist og her ses i meddelelser efter hans død nogle antydninger. I den håndskrevne Wiener-avis, »Der heimliche Botschafter« stod d. 13. december 1791, altså otte dage efter Mozarts død:

»Mozart hatte leyder, wie die grossen Geistern so oft anklebende Sorglosigkeit, für seine häuslichen Umstände. Die Wittve des Mannes ... seufzet unter unversorgten Kindern und einer ansehnlichen Schuldenlast auf einem Strohsacke.«.³⁶

Og i »Musikalisches Wochenblatt« i Berlin hed det d. 31. (?) december samme år på grundlag af efterretninger fra Prag:

»Nun er todt ist, werden wohl die Wiener erst wissen, was sie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen *sans Souci* reizte.«.³⁷

Så langt som til Sverige rakte nyheden om Mozarts sorgløshed, da et brev fra Wien, dateret d. 14. december, blev gengivet d. 2. januar 1792 i »Stockholms-Posten«.³⁸ Endelig må det formodes, at Schlichtegroll byggede på meddelelser fra Wien, da han formulerede sin variant af slutningen af Nannerls brev i sin nekrolog:

»In Wien verheirathete er sich mit *Constanza Weber* und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern, und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterliess er doch, bey seiner überwiegenen Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung, den Seinigen weiter nichts, als den Ruhm seines Namens, und die Aufmerksamkeit eines grossen Publicums auf sie, das die Schuld für die süßen Freuden der Mozartische Muse auch den Erben noch mit Dankbarkeit abzutragen suchte.«.³⁹

Selv om Niemetschek – også ved hjælp af en række anekdoter – søgte at tegne et langt mere tiltalende billede af Mozart, må han dog flere steder tage hensyn til disse synspunkter i form af dementier:

»Mozarts Feinde und Verläumder wurden besonders gegen sein Ende, und nach seinem Tod so boshaft, so laut, dass bis zu dem Ohre des Monarchen manche nachtheilige Sage von Mozart gedungen war. Diese Ausstreuungen und Lügen waren so unverschämt, so empörend, dass der Monarch, von Niemanden des Gegentheiles belehrt, sehr entrüstet war. Nebst einer schändlichen Erdichtung und Vergrösserung von Ausschweifungen, denen Mozart, wie sie sagten, ergeben gewesen sey, behauptete man, dass er nicht weniger als 30.000 Gulden Schulden hinterlassen habe – eine Summe, über die der Monarch erschrack!«.⁴⁰

»Aber Mozart hatte auch Feinde, zahlreich, unversöhnliche Feinde, die ihn auch nach seinem Tode noch verfolgten. Wie hätten ihm auch diese mangeln können, da er ein so grosser Künstler und ein so gerader Mann war? Und diese sind die unlautere Quelle, aus welcher so viel hässliche Erzählungen von seinem Leichtsinne, seinen Ausschweifungen geflossen sind. Mozart war Mensch, folglich Fehlern unterworfen wie alle Menschen. Die nemlichen Eigenschaften und Kräfte, die das Wesen seiner grossen Talente ausmachten, waren zugleich Reiz und Anlass zu manchen Fehltritte: brachten Neigungen hervor, die freylich bey Alltagsmenschen nicht angetroffen werden.«.⁴¹

I forlængelse af det første af disse citater refererer Niemetschek en forsvarstale, Constanze skal have holdt i en audiens hos kejseren, og hvori hun skønnede at kunne dække gælden med blot 3.000 gylden. Det kan tilføjes, at Joseph Heinz Eibl har opgjort den bekendte del af gælden til Puchberg til 1.415 fl.,⁴² så tallet hos Niemetschek har nok været egnet til at vække forbløffelse. På den anden side har det næppe ligget for Niemetschek at overdrive, hvad han måtte have hørt.⁴³

Rochlitz havde truffet Mozart i 1789, da denne sammen med fyrst Carl Lichnowsky var på rejse til Berlin og to gange opholdt sig i Leipzig. En del af hans anekdoter kunne stamme herfra, men til andre (nr. 11, 19, 20-22) må han have modtaget informationer andetsteds fra. Nohl, som genudgav de fleste af anekdoterne i 1880,⁴⁴ ser en meddelelse fra Constanze bag nr. 4, og det er desuden kendt, at Niemetschek indledte sit samarbejde med B & H med at tilbyde forlaget en del anekdoter, som Rochlitz skal have anvendt.⁴⁵ En begrænsning i Constanzes medvirken i denne første serie kan udledes af G. A. Griesingers brev til B & H d. 18. maj 1799, hvori han skriver:

»Man sagte mir, dass die Wittwe Mozart die Aechtheit der Anecdoten, welche in der Music-Zeitung stehen nicht verbürgen möchte«.⁴⁶

Rochlitz' indledning til anekdoterne i AMZ No. 2 fra 10. oktober 1798

fortjener at blive citeret i sin helhed, idet den må betragtes som det dokument, som for alvor starter opbygningen af Mozart-myten. Betegnelsen skal ikke forstås som en bekræftelse af Jahns udsagn om det usandfærdige (læs: udokumenterede) indhold. I virkeligheden havde Rochlitz' anstrengelser ikke nyttet, hvis ikke hans anekdoter havde båret et vist sandsynligheds præg og været umulige at gendrive. Det varede da også mere end et halvt århundrede, før nogen (altså Jahn) undsagde dem. Rochlitz' hensigt var ikke at udsprede usandfærdige historier, men at understrege træk i Mozarts personlighed, som dementerede den i Wien herskende – måske lige så løst funderede – opfattelse af ham, og at præsentere disse træk i formuleringer, hvis styrke netop lå i deres lammende sandsynlighed. Men nu Rochlitz:

»Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler.

Es ist das Schicksal der ausgezeichnetesten Männer von jeher gewesen, dass sich der Haufe gemeiner von allen Seiten beschränkter Geister gleichsam in Masse gegen sie vereinigt, um, wenn es ihnen nicht gelingt, jenen Genie's das Verdienstliche und Ausgezeichnete ihrer Werke wegzudemonstriren oder wegzuwitzeln – wenigstens irgend eine schwache Seite, die jeder grosse Mann, da er doch immer *Mensch* bleibt, hat, hervorzusuchen, aufzustutzen, hier und da manches aus eigem Schatz des Herzens hinzuzuthun, nun das Ganze emsig bekannt zu machen und dann zu stehen und lächelnd oder prahlend auszurufen: Adam ist worden wie unser Einer! So ging es auch dem wackern Mozart, so lange er lebte, und so gehet is ihm grösstentheils noch. Man hört seine vortrefflichen Compositionen, kann dem gewaltigen Eindruck derselben nicht widerstehen, kann diesen Eindruck sich selbst und Andern nicht ableugnen; bricht deshalb allenfalls in ein allgemeines Lob und gleichfalls im Allgemeinen hin und her gezerrtes Geschwätz darüber aus – welches beydes Mozart selbst fast so bitter, wie Schurkerey, hasste; – knüpft aber immer und ewig Bemerkungen daran, wie: sollte man's glauben, dass ein solcher Mann doch übrigens zeitlebens *ein Kind* war, und dergl. Freylich gab Mozart bey seinem liberalen Leben, bey seinem nur allzuoffenen Charakter, bey seiner Verachtung alles Geschwätzes über ihn – eine Verachtung, welche zu tief war, als dass er jemals etwas anders hätte thun, als darüber lachen sollen – Gelegenheit genug zu solchen Urtheilen.

Seit einigen Jahren hat die Biographie Mozart in Schlichtegrolls Nekrolog, wo es denn doch gewiss Zeit und Ort gewesen wäre, den Mann ganz, und zwar mehr in seinem öffentlichen als Privatleben darzustellen – noch mehr zur Verbreitung solcher kleinlicher Anekdoten beygetragen, und diesen sogar eine dauerhafte Haltung und ziemliche Autorität verschafft: indess Mozarts künstlerische Verdienste fast einzig mit einem allgemeinen himmelhohen Lobe abgefertigt werden. Dieses ist nicht gegen den wackern Herausgeber jenes Werks gesagt; ich weiss es – dieser thut alles, um sein Institut seinem Zwecke so nahe zu bringen, als es – in Deutschland möglich ist: sondern gegen Mozarts nähere Bekannte und gegen Kenner und Verehrer seiner Verdienste spreche ich, die dem Herausgeber des Nekrologs nichts weiter gaben und geben wollten. Ich behaupte hiermit nicht, dass die kleine Sammlung zusammengereiheter Anekdoten, welche dort die Stelle einer Biographie des Künstlers einnimmt, offenbare Unwahrheiten enthalte (über seine frühere Jugend bin ich nicht unterrichtet): aber wie viel kömmt nicht auf die *Art der Darstellung* selbst solcher

kleinen Züge an? auf den Zweck des Erzählers – blos zu unterhalten, oder zu belehren, u. s. w.? Man braucht wahrlich einen Mann nicht vorsätzlich verleumdend zu wollen; ja man braucht sogar der Wahrheit der Thatfachen kein Jota wissentlich zu vergeben: und kann dennoch aus weiss – wenn auch nicht schwarz, doch schmutziggrau machen. Und dann – was eine Hauptsache ist: sind denn Anekdoten aus dem Privatleben eines Mannes für die Welt, eines grossen Künstlers, das wichtigste, was man von ihm zu sagen hat? Ist es nicht eben so gehässig als kleinlich (ich spreche hier nicht mehr gegen den Nekrolog) sich, wie bey Mozart so oft der Fall war – in eines bedeutenden Mannes Bekanntschaft zu drängen; sich von ihm freundschaftlich aufgenommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabey im Hinterhalt zu liegen und ihm irgendeine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit grosser Herrlichkeit der Welt aufzutischen? Ja, ich setze hinzu: dürfen wir einen Mann von so eigenen Kräften und so eigener Thätigkeit, wie Mozart war; einen Mann, der so einzig in seiner Ideen- und Phantasiewelt lebte; einen Mann, dessen Geist – eben *weil* und *damit* er das werden und seyn konnte was er ward und war, nur in seiner Kunst weben, nur hier Befriedigung, nur hier wahres Interesse finden konnte, dagegen alles, was im weitesten Sinne des Worts *Verhältniss* heisst, vernachlässigen, verachten *musste*: – dürfen wir einen solchen Mann nach dem Masstabe beurteilen, der mit Recht für uns mittelmässige Leuten zum Richtscheit dient? hat das Sprüchwort keinen Werth mehr: Duo dum faciunt idem, non est idem?

Doch es würde der Bestimmung dieses Aufsatzes für eine Zeitung nicht angemessen seyn, diese und noch so manche hiehergehörige Ideen, die sich in mir aufdrängen, weiter auszuführen; ich unterdrücke sie also, und sage nur noch, dass ich hier in einer Reihe Bemerkungen über Mozarts Werke, und (weil denn einmal Anekdoten von diesem Manne in Menge kursiren) gleichfalls Anekdoten aus seinem Leben den umherlaufenden – wenigstens an die Seite setzen will, um das Urtheil über ihn, als *Mensch*, zu berichtigen, als *Künstler*, vielleicht etwas näher zu bestimmen. Damit aber das Autoritäten *in solchem Falle* nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahrheit meiner *Erzählungen* so viel Bürgschaft erhalte, als ich zu geben im Stande bin – (die Wahrheit der Bemerkungen stehet oder fallet durch sich selbst –): so unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und erwähne dabey, dass ich Mozarten, bey einem Aufenthalte in Leipzig, persönlich kennen lernte; dass ich an den meisten Gesellschaften, in die der Künstler dort kam, und die von der Art waren, dass »sich Etwas mit den Leuten anfangen liess«, wie sich Mozart ausdrückte, Theil hatte; und dass ich späterhin seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts – persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über den damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wusste, bestätigen, berichtigen oder widerlegen liess. Uebrigens wünschte ich ohne den Schein einer Unbescheidenheit sagen zu dürfen, dass ich durch Studium alles Bedeutenden unter seinen Werken, in den Stunden der Muse mehrere Jahre hindurch fortgesetzt, mir selbst die Erlaubnis habe geben dürfen, öffentlich über einen so interessanten Gegenstand mitzusprechen. Das, was ich zu sagen habe, liesse sich leicht unter feste Rubriken bringen: allein die jetzige Bestimmung dieses Aufsatzes, scheint mich davon – wie von chronologischer Ordnung und dergl. – nicht nur loszusprechen, sondern vielmehr eine freyere und deshalb mehr Abwechslung gewährende Behandlung zu verlangen. Sollte Mozart einmal einen wahren Biographen finden, so betrachte dieser meine Kleinigkeiten als Beytrag zu Materialien – meinetwegen auch nur als Schutt: auch der Schutt eines Gebäudes zeigt dem Kenner Etwas – wenigstens von der Grösse desselben.

Friedrich Rochlitz«.

Rochlitz placerer fra begyndelsen sine modstandere: de hører til hoben, til de mindre ånder, og deres motiver er slette. Han angiver, at deres konversationsrepertoire stadig er udbredt og vender sig dernæst mod Schlichtegrolls nekrolog, som han tidligere har anmeldt – meget negativt – i AMZ. Især langer han ud efter beskrivelsen, som Schlichtegroll har overtaget fra Nannerl, af Mozart som »ein Kind«, som et menneske, der aldrig blev rigtig voksen. Samtidig må han dog medgive, at Mozart selv ved sit »liberale liv« (som der siden gives ganske uskyldige eksempler på i anekdoterne) har givet næring til denne dom. Rochlitz' forklaringsmodel træder tydeligt frem. Han vil med sine indrømmelser (her og siden) og sine beskrivelser, der viser hen til lignende adfærdsmønstre, reducere modstandernes påstande til misforståelser og fejltolkninger. Læserne skal bringes i tvivl om modstandernes troværdighed, og dette mål må man indrømme, at han når. Schlichtegrolls brøde består i, at han ved at medtage de smålige anekdoter (som måske ikke var de værste af dem, der var i omløb) har givet dem autoritet, men bebrejdelse skal snarere ramme hans meddelere end ham selv. Rochlitz har måske fra Constanze hørt, hvem Schlichtegroll hovedsagelig havde fået sin viden fra – han opregner ikke i nekrologen sine kilder – men B & H havde endnu ingen kopi af Nannerls svar på Schlichtegrolls spørgeskema. Korrespondancen mellem Nannerl og B & H indledtes med et brev fra forlaget d. 2. juli 1799. Nannerls svar herpå d. 4 august omtaler omfanget af hendes hjælp til nekrologen, men først d. 24. november sender hun forlaget en afskrift af brevet til Schlichtegroll fra april 1792. Rochlitz må derfor også skrive, at han kun kender lidt til Mozarts tidlige ungdom. Men selv om han skulle have anet, hvilken rolle Nannerl havde spillet i den sammenhæng, har det været tydeligt også for ham, at Schlichtegroll må have haft en vis kontakt til Wien, hvor de egentlige syndere hørte hjemme (sml. s. 9 og s. 16 f). Rochlitz' angreb mod en »snagen i privatlivet« drager en grænse mellem Mozarts private og hans musikalske virksomhed, som han stort set respekterer, hvis man ikke hæfter sig ved, hvor mange almene karaktertræk anekdoterne beskriver i ly af talen om hans musik. At hverken Constanze eller Nannerl gjorde det i deres senere indsendte og offentliggjorte anekdoter, har måske ikke generet ham, fordi tendensen ikke derved blev drejet, og han dermed fik tilføjet en dimension, som var almindelig og ønskværdig i musikeranekdoter (jvf. s. 16). Hans pointe – at særlige mennesker må have en margin i forhold til de almindeligt antagne normer, senere yderligere understreget, da han søger at forklare Mozarts afvisning af alt, hvad der ligger i ordet »Verhältniss« – kan sagtens forstås som endnu en taktisk indrømmelse til modstanderne. Vigtigst er hans klare hensigtserklæring i sidste afsnit, hvor han angiver det som sin opgave at udsende stof, der kan stilles ved siden af det verserende og dermed bidrage til et andet Mozart-billede end det rådende.

Rochlitz var alt andet end en naiv fabrikant af underholdning til det læsende musikpublikum. Hans indledning synes gennemsyret af beregning, og hans anekdoter såvel som hans senere afhandling »Raphael und Mozart« i AMZ nr. 37 fra 11. juni 1800 stiler mod opbygningen af et genibillede. Rochlitz var i øvrigt ikke den første til at sammenligne Mozart med Rafael. Det havde allerede Niemetschek gjort i sin biografi fra 1798. I sin 2. udg. erstattede han imidlertid udtrykket »unser Raphael in der Musik« med »dieses ausserordentliche Genie«. Måske har han villet undgå en mistanke om at have citeret Rochlitz. De træk, der udmærker Rochlitz' Mozart-billede kommer oftest frem i anekdoternes pointer, men er undertiden indvævet fikst i historierne eller hviler i deres baggrund. To forhold spiller en særlig rolle: Mozart som den storsindede person, gavmild med sine penge, undertiden ren filantrop (deraf hans notoriske pengetrang), og Mozart som den milde dommer over yngre (!) kolleger med talent. Hans hyppigt dokumenterede antipati mod samtidige musikere undskyldes med enten utilstrækkeligt kendskab til deres betydelige værker (Hasse, Graun) eller altså med deres talentløshed. Desuden beskrives Mozart som patriot – i dobbelt betydning, idet han for det første afslår et generøst tilbud fra Wilhelm II i Berlin med henvisning til sin hengivenhed over for kejseren i Wien (der ligesom andre i byen ikke vidste at skønne på hans offer), og for det andet kan prises som tyskeren, der magtede at overgå italienerne (som nok stadig måtte opfattes som stående i vejen for hans berømmelse). Væsentlige er også beskrivelserne af forskellige udslag af Mozarts humor, der altså langtfra at berettigede til den pejorative karakteristik »ein Kind« skal forstås som en dimension i hans geni. Hans menneskekundskab svarer til hans storhed i andre forhold, og hans musikalske og kompositoriske evner sætter ham lige med Haydn – en sammenligning, der må have virket overordentlig dristig på dette tidspunkt. Gang på gang er han blevet udnyttet – af forlæggere (f.eks. Artaria, Rochlitz varer sig for som modsætning at fremhæve B & H, der kun får reklame af og til ved at forlagets udgivelser bliver nævnt), at teaterdirektører (såsom Schikaneder, der vel ikke optræder med sit navn – han levede endnu – men som sættes stærkt under anklage) samt af tankeløse beundrere, som plagede ham til at give dem et personligt musikalsk minde om deres møde. I den sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, som Rochlitz synes at føle sig tvunget til at forsvare nogle af Mozarts værker – især klaverværkerne, som B & H stod foran at skulle udgive – men dette bekræfter kun, at Mozarts musik, måske især instrumentalmusikken, endnu langtfra stod i høj kurs. Også Don Giovanni ledsages af Rochlitz med et lille forbehold, hvad man næppe kan forstå som andet end en understregning af, at anekdoternes adresse var Wien. De sidste anekdoter samler sig om Requiem – det værk, som Constanze straks efter Mozarts død knyttede sine forhåbninger til, som var blevet opført flere

gange allerede, og som skulle udgives hos B & H (førsteudgaven kom i 1800). De mystiske omstændigheder omkring tilblivelsen indbød til sentimental dramatisering, og denne lod sig indpasse i en beskrivelse af Mozarts kamp for at færdiggøre sine storværker (Tryllefløjten, Titus, Requiem), før døden indhentede ham. Rochlitz nævner ikke, at Requiem blev efterladt ufuldendt, selv om det kunne læses hos både Schlichtegroll og Niemetschek, men kalder det tværtimod, omend nok med en anden betydning, »ein vollendetes Werk«.

I sammenligning med disse tilsyneladende meget gennemtænkte småfortællinger tager Constanzes, som offentliggjordes i februar og september 1799, sig mere naive, men ikke mindre sandsynlige ud. Også hun giver eksempler på Mozarts »spasmageri«, på hans forbavsende musikalske talent og mangelen på rimelig anerkendelse fra hoffet, som han ellers efter både Rochlitz' og hendes anekdoter at dømme stod så nær. Desuden beskriver hun ham som den kærlige og hensynsfulde ægtemand, hvilket selvfølgelig kun hun rigtigt kunne gøre, men hendes formuleringer ligger ikke langt fra dem, man kan finde i brevene til hende fra Mozart fra de sidste år, og en af hendes anekdoter fik en – langt mere dramatisk beskrevet, men tydelig – parallel i Sophie Haibls beretning til Nissen fra 1825. En anklage mod en »polsk greve«, der på lidet flatterende måde kom i besiddelse af originalpartituret til »en ny kvintet med blæseinstrumenter og klaver« (som vel kun kan være K. 452) kunne lede til spørgsmålet om den skyldige i virkeligheden var den ungarske adelsmand Nikolaus Zmeskall, Beethovens ven, om hvem Constanze d. 30. maj 1800 skrev til André, at han lå inde med partituret til kvintetten. Hendes antydning af, at »greven« skulle have udsendt et arrangement af værket som klaverkvartet hos Artaria, passer med eksistensen af en sådan udgave, og historien har nok behaget B & H.

Constanzes kontrakt med forlaget André i november 1799 var sikkert en vældig streg i regningen for B & H – forlaget antyder det i et brev til Nannerl d. 28. februar 1800 – men begivenheden førte ikke til noget brud imellem dem. Tværtimod steg måske hendes anseelse på forlaget, og dertil kan Nissens indsats også have bidraget. Både Nannerl og Niemetschek gav imidlertid udtryk for, at Constanze efter deres mening havde været utålmodig. Dette kan have været årsag til, at luften kølnedes mellem Niemetschek og Constanze. Niemetschek nævner i et brev d. 21. marts 1800 til B & H, at Constanze i længere tid ikke har skrevet til ham, »måske fordi jeg altid har talt alvorligt til hende om at acceptere enhver kontrakt med Dem«. ⁴⁷ Men Nannerl gled helt ud af billedet. Hendes korrespondance med B & H blev »temmelig køligt« afbrudt i april 1807. ⁴⁸

Mange af anekdoterne fra AMZ gik ind i Nissens biografi, men ikke nok med det. Bogen indledes med et langt citat (forfra og til Terents' ordsprog) af

Rochlitz' introduktion fra 1798, som om intet havde ændret sig i løbet af de 30 år. Måske mente Nissen, at angrebet på historierne og rygterne fra Wien stadig var aktuelt,⁴⁹ men citatet kunne også forstås som Constances sidste eftertrykkelige spark til nekrologen og svigerindens fjerne og for hende så uretfærdige vurdering af Mozart.

Så udbredt var tilliden til det Mozart-billede, der hermed var skabt, at Otto Jahn blev alvorligt rystet ved at opdage, hvor let Rochlitz havde taget på forholdet til sine kilder. Men Jahn fastholdt væsentlige elementer i det, som at Schlichtegrolls nekrolog i de sidste afsnit var »oberflächlich«, og at dommen deri over Mozart som menneske

»beruht auf einer vorgefassten ungünstigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künstliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefasst hat, so dass ich nicht weiss, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenso allgemeiner Geltung zu bringen.«⁵⁰

Hans bekymring kunne være berettiget nok, idet han med sin søgen efter sandheden var stillet over for en række vidnesbyrd, som i langt videre omfang, end han anede, i deres indhold og tendens var bestemt af indbyrdes modstridende, rationelle og irrationelle interesser for at påvirke opfattelsen af personen Mozart.

Kun Mozarts musik lod sig anskue som upåvirket heraf.

Biografi og værkreception

Dannelsen i det 19. årh. af et koncert- og operarepertoire af klassiske mester-værker, af til enhver tid gyldige kunstværker, havde geniæstetikken som følgesvend og måtte afføde forestillingen om ophavsmænd, hvis individuelle træk adskilte sig fra dem, hverdagslivet var fuldt af. Til denne forestilling kunne beretningerne om Mozart som vidunderbarn uden videre bidrage, mens hans liv som voksen musiker – med undtagelse af mystikken omkring tilblivelsen af Requiem og hans situation i de sidste år som miskendt og dødsmerket geni – var fattigere på begivenheder, der kunne være egnet til at indgå som elementer i et idealbillede. Hans musik derimod fik for mange i det 19. årh. karakter af det enkle og velafbalancerede, det spontane og ukomplicerede, der til en vis grad kunne fastholde et billede af en førrevolutionær umiddelbarhed, hvortil også den hyppigt anvendte sammenligning mellem Mozart og Rafael kunne bidrage. Det erotiske moment kunne, hvor det blev farligst fremtrædende som gennem da Pontes libretto til »Cosi fan tutte«, bearbejdes bort, eller det kunne som hos Kierkegaard filosofisk indarbejdes i en ureflekteret uskyldstilstand. Dette kombineret med en tro på identitet mellem det æstetiske subjekt og den skabende personlighed lagde

op til en søgen efter mennesket Mozart igennem hans musik, og troen lod sig forsvare med det argument, at Mozart som menneske kun kunne interessere i kraft af interessen for hans musik.⁵¹

Selv om historismen satte ind med filologiske undersøgelser, der havde til formål at føre til en beskrivelse af Mozarts liv og levned »wie es eigentlich gewesen«, levedes der tilstrækkeligt rum for idealiseringstrangen – Jahns apollinske Mozart-billede i forlængelse af hans hensigtserklæringer i forordet til biografien er vel det vigtigste eksempel herpå – og vejen til en problematisering af Mozart-myten blev først søgt, efter at stilforskningen i det 20. årh. generelt havde nedtonet interessen for biografisk forskning til fordel for beskæftigelsen med »musikken selv«.

Fra sin dominerende parallel, Beethoven-myten, adskiller myten om Mozart sig ikke alene i sit indhold, men også i betingelserne for sin tilblivelse. Uden at Constanze, Niemetschek og Rochlitz skal frakendes personlige og redelige motiver til at udkaste det Mozart-billede, den kom til at vise, og uden at dette udkast skal anklages for at være essentielt fortegnet, indebar det en klar forretningsmæssig fordel for B & H – en fordel, som passende kunne indhentes gennem AMZ, som Rochlitz redigerede – og det var for Constanze en materiel nødvendighed at bekæmpe de i hendes umiddelbare omgivelser verserende opfattelser af Mozart. Mens Beethoven-myten kunne projiceres videre fra kendskabet til ham som særpræget person i Wien, til hans døvhed, hans stridbarhed og uomgængelighed, såvel som til hans etiske engagement, måtte Mozart-myten fremhæve træk, der nok til dels forklarede, men principielt modsagde de rygter, hvis egentlige baggrund vi ikke kender. Det er derfor også i højere grad muligt at skille det mytiske fra det realistiske i Beethoven-myten end i Mozart-myten, og vi må i Mozarts tilfælde nøjes med at konstatere, at myten er en konsekvens af noget, der stod i vejen for en voksende interesse for hans musik.

Mozart skriver i sine breve så at sige intet om sit personlige forhold til sine kompositioner, kun om han finder dem vellykkede og forventer, at de vil være virkningsfulde – udsagn, som undertiden, f.eks. i omtalen over for faderen af klaverkoncerterne K. 413, 414 og 415 i brevet d. 28. december 1782,⁵² nærmest ligner en reklametekst. Det mest udførlige er vel at finde i et tidligere brev til faderen d. 26. september 1781, hvor han i forbindelse med kompositionen af »Bortførelsen fra Seraillet« skriver:

weil aber die leidenschaft, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt sein müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muss, folglich allzeit Musick bleiben Muss, so habe ich keinen fremden ton zum f/: zum ton der aria :/ sondern einen befreundtes dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt«.⁵³

Det kategoriske og generelle i dette brevcitat («niemal«, »allzeit«) må ikke tilsløre brevetts sammenhæng med kompositionen af et tysk syngespil eller den tekniske forklaring skygge for den omstændighed, at det sendes fra en komponist til en anden. Alligevel kan brevet – og sjældenheden af sådanne ytringer i Mozarts breve – være symptomatisk for Mozarts musikopfattelse og for, hvilke forhold omkring kompositionsprocessen det overhovedet kunne forekomme ham interessant at beskrive. At musik »allzeit ... Musick bleiben Muss«, kan, ved siden af at indicere Mozarts hensyn til opførelsessituationen, læses som udtryk for den distance, Mozart – i bedste overensstemmelse med Batteux' tanker om kunsten som naturefterligning, men i modstrid med det 19. årh.'s følelsesæstetik – lagde til sin kompositionsvirksomhed. Den tilsyneladende mangel på emotionelle udlægninger af egne kompositioner må da, så langt fra at implicere en skyhed hos ham for at afsløre sit inderste jeg, forstås ud fra antagelsen af sådanne overvejselsers irrelevans for hans bevidsthed. Mozart repræsenterer en musikopfattelse, hvori komponistens personlighed (endnu) ikke spiller den centrale rolle, men musikken i sin egen form gengiver et naturgivent objekt (der vel at mærke også kan være menneskelige følelser), uanset at han socialhistorisk set bringer sin musik frem inden for rammerne af de borgerligt-musikkulturelle institutioner, hvor komponistens eget sjæleliv sidenhen skulle blive stillet til skue. I denne henseende lader Mozart sig måske snarere som komponist sidestille med den sene J. S. Bach end med den sene Haydn, for slet ikke at tale om Beethoven.

Det kan undre, at det i det 19. årh. ikke voldt større vanskeligheder at skabe et sammenhængende Mozart-billede, omend det skete gennem indtrykket af hans musik, når man dog i så høj grad måtte tage hensyn til repertoirets store indre spændvidde. Det apollinske ideal kom til at brydes med sin traditionelle modsætning, oftest omtalt som det dæmoniske, og det fromme (f.eks. i Requiem) med det frivole. For nogle overskyggedes hans musik af giganten Beethovens, idet Mozart blev betragtet som en forløber for det større geni, for andre blev Beethovens musik en støjende barriere, som man måtte trænge igennem for at komme Mozart på nærmere hold og ret forstå hans storhed. Men kontrasterne blev ingen hindring for, at de, som beundrede hans musik, formåede at skabe sig et sammenhængende Mozart-billede – et billede af en gudbenådet yngling, ufatteligt talentfuld i alle musikalske anliggender og uskyldigt ubekymret om alt andet, i sandhed »ein Kind«, men unægtelig med nye nuancer i den overleverede karakteristik. Hvordan det ideal, hans musik repræsenterede, blev projiceret over i opfattelsen af Mozart som menneske, fremgår af Köchels klare ord i forordet til værkfortegnelsen. For Köchel er Mozarts berømmelse i den grad rykket ud af tiden og det historiske forløb, at han kommer til at antage, at den også eksisterede i komponistens levetid:

»So lange in der Musik – Originalität Reichthum Schwung Feuer der Erfindung, Anmuth Innigkeit Kraft der Melodie, Wohllaut und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Characterzeichnung, tiefe Kenntniss der musicalischen Architectonik und überall herrschendes Maass – dem Componisten Anspruch auf dauernden Ruhm gewährt, darf man um die Unvergänglichkeit des Namens W. A. Mozart nicht besorgt sein. Diese freudige Anerkennung wurde dem Meister bei seinen Lebzeiten, sie blieb ihm in den ersten 70 Jahren nach seinem Hinscheiden, und wird, hoffen wir, auch in kommenden Zeiten nicht schwinden. Wenn ferner durch Mozart's Musik das unbefangene, empfängliche Gemüth in seinem Innersten erfasst, gehoben, beseligt, daher veredelt wird, wie diess einst geschah, noch jetzt geschieht und zuversichtlich so lange geschehen wird, als die menschliche Natur sich nicht wesentlich ändert – so darf auch das culturhistorische Moment des Wirkens dieses Meisters nicht bezweifelt werden. Diess alles und noch weit mehr ist in einem Werke entwickelt, das uns Mozart als Mensch und Künstler erschöpfend darstellt und alles früher über diesen reichhaltigen Gegenstand Geschriebene weit zurücklässt. Der musikkundige Leser hat längst errathen, dass damit nichts anderes als ›W. A. Mozart‹ von Otto Jahn gemeint sein könne.«⁵⁴

Da i begyndelsen af det 20. årh. den musikvidenskabelige interesse begyndte at samle sig om en kritisk beskæftigelse med musikken – en indfaldsvinkel Otto Jahn trods sit eget udtrykte ønske derom ikke i nævneværdigt omfang havde magtet at anvende – og mere bevidst trængte det biografiske tilbage i forhold hertil, fandt denne holdning for Mozart-forskningens vedkommende sit markante udtryk i Th. de Wyzewa og G. de Saint-Foix' fem-binds værk, hvori Mozarts produktion, på grundlag af de musikalske impulser, han modtog, og deres virkninger i hans egne værker, blev inddelt i 34 perioder. Ideen om en beskrivelse af Mozarts kunstneriske udvikling på basis af en kritisk gennemgang af hans værker i kronologisk følge skal allerede have optaget Nissen – efter forslag fra L. A. L. Siebigk, der selv i 1801 havde udgivet en lille Mozart-biografi med en værkoversigt og et forsøg på at karakterisere Mozarts »Manier«⁵⁵ – men J. H. Feuerstein antyder i sin fortale, at Nissen ikke har nået at fuldføre kapitlet derom, så at opgaven må overlades andre med nøje kendskab til Mozarts værker.⁵⁶ Tilsyneladende afgrænses perioderne hos Wyzewa og St. Foix ved hjælp af biografien, idet grænserne sættes af hans skiftende opholdssteder på rejserne, hans travle koncertvirksomhed i midten af 1780'erne o. lign., men det bærende princip bag periodiseringen er de skiftende musikalske miljøer og Mozarts egen værkproduktion, og Wyzewa kunne i sit forord ligefrem give udtryk for en bevidst ligegyldighed, næsten en uvilje over for den biografiske beretning i Mozarts tilfælde:

»La biographie des grands hommes a toujours exercé sur moi un attrait merveilleux, et qui, certes, n'était pas pour me rendre suspecte l'éminente utilité instructive de ce genre littéraire ... Et cependant une longue habitude de réfléchir aux questions de cet ordre, – je dirais volontiers: une longue expérience professionnelle de la biographie, – m'a forcé de plus en plus à reconnaître

qu'il y avait, dans l'histoire des arts, un petit nombre de cas d'exception où l'examen trop minutieux des événements extérieurs de la vie d'un artiste non seulement ne contribuait en aucune manière à nous faciliter l'intelligence de son oeuvre, mais au contraire risquait de l'entraver, ou parfois de la fausser tout à fait«.

»A cette même famille d'êtres exceptionnels appartenait Mozart, – celui de tous les hommes, peut-être, en qui s'est le plus pleinement incarné le pur génie de la création artistique«.⁵⁷

Standpunktet kan ses som den yderste konsekvens af anstrengelserne for at opbygge et Mozart-billede af hans værker – et Mozart-billede med rent musikalske træk og i opposition til det tidligere billedes tendens til ahistorisk tilsløring af musikkens fortidighed. Det kunne ikke samtidig bidrage positivt til en skarpere sondring mellem det empirisk underbyggede og det legendariske i den biografiske overlevering, endsige redegøre for baggrunden for det sidstnævnte. Personerne omkring Mozart nævnes kun i relation til værkerne, og de karakteriseres ikke. Det forsøgte til gengæld Arthur Schurig i sin tobinds biografi,⁵⁸ hvor han gennemgik de tidlige biografier og bl.a. fældede en hård dom over både Constanze og Rochlitz. Han kunne til sin fremstilling drage fordel af det senere opdukkede kildemateriale, der fandtes hos Jahn (som Schurig kendte til og med Deiters' bearbejdelse 1889-91), Nottebohm, Pohl, Procházka og andre. Nogle år senere fik han tilgang til Constanzes breve, som han udgav i en selvstændig publikation⁵⁹ samtidig med en nyudgave af Mozart-biografien, og nu modificerede han i betydeligt omfang sin vurdering af hende, hvorimod Rochlitz stadig omtales som »berüchtigt«,⁶⁰ og Nannerl er blevet til »ein engherziges Wesen«. ⁶¹

I mellemtiden var første bind af Hermann Aberts bearbejdelse af Jahns biografi udkommet – et i forhold til Jahn meget selvstændigt værk – og hos ham møder man både et forsøg på at mildne Schurigs hårde dom over Constanze (fra 1913-udgaven) og en konstatering af den udvikling, hun gennemløb »under indflydelse af Mozart og navnlig Nissen« (!). Rochlitz omtales som en dårlig oversætter af librettoen til »Don Giovanni«, og mange af hans anekdoter citeres både i første og andet bind, ofte ledsaget af bemærkninger om deres upålidelighed, deres overdrivelser eller usandhed. Abert gør sig ikke flere tanker om hans anekdoters betydning for Mozarts eftermæle, end andre havde gjort det før ham, og ligesom Köchel overvurderer han Mozarts berømmelse i 1790'erne.⁶²

Den senere orientering mod socialhistorien har ikke medført nogen ny opprioritering af biografiske studier, der således stadig betragtes som værende af sekundær betydning. Dahlhaus konstaterer en mangel på interesse hos moderne historikere for at yde den historisk handlende persons hensigter, motiver og ideer retfærdighed,⁶³ skønt de tendenser og latenser, der opsøges

i udviklingen i de øvrige samfundsforhold ikke kan tænkes overført til det musikalske forløb ad anden vej end netop gennem komponisten, så at hans personlighed, hans erfaringsunivers og hans relationer til omverdenen ikke lader sig udklamre uden tab af erkendelsesmuligheder. Det kan virke, som om sporene fra det 19. årh. med dets persondyrkelse og idealisering stadig skræmmer, med mindre der skulle være tale om, at den moderne historiske samfundsanalyse, idet den leder til en indsigt, som de i den daværende sammenhæng agerende ikke havde mulighed for at erkende, samtidig gør disse menneskers personlige adfærd uhåndterlig og i sin konkrethed mindre vedkommende. Trods sådanne vanskeligheder må komponistens bevidsthed dog være det specifikke historiske udgangspunkt for det musikalske produkt, begyndelsen til dets eksistens for så vidt som det har værkform, og dermed til dets tratering, og ligesom det forekommer os nødvendigt at forske i musikens historie for at (gen)erobre retten til at anvende den, må det være ikke bare legitimt, men på samme måde nødvendigt at søge kendskab til de mennesker, der først formede og brugte den, hvor gammel eller ny den så end måtte være. Ikke nødvendigvis som musikforskningens foretrukne disciplin, men som en af erkendelsesvejene.

Over for en komponist som Mozart, hvis liv og færden er belyst gennem et omfangsrigt, omend ejendommeligt struktureret kildemateriale, der kun i ringe grad giver positive belæg for vurdering af hans karaktertræk, kan vejen synes at stå åben til såvel en idealiserende som en mistænksomt-fordømmende tolkning. En historisk praksis, som vil gøre fordring på læsernes tillid, skal imidlertid ikke blot bygges på, hvad kilderne tilsyneladende ikke kan modsige, men tillige på, hvordan deres tilstedeværelse influerer på det objekt eller den problematik, der er under betragtning. Hensigten med betegnelsen dialektisk kildetolkning, der blev anvendt ovenfor, var at henlede opmærksomheden på en sådan vekselvirkning mellem kildesøgning og kildevurdering på den ene side og emneafgrænsningen på den anden, så at kilder ikke kun vurderes ud fra den traditionelle kildekritiks principper som gode eller mindre gode, f.eks. efter deres autors placering i forhold til ét og samme historiske objekt, men at også emnefeltet justeres og defineres ud fra eksistensen og analysen af kilderne. Cui bono-metoden og en opmærksomhed over for emotionelle og sociale relationer og forskydninger mellem de personer, der bevæger sig inden for det historiske emnes grænser, kan nok i et vist omfang lede mod dette mål, men ræsonnementet bevæger sig fra den primære objekt-afgrænsning mod den sekundære sortering af kildematerialet. Receptionshistorien har, f.eks. i forbindelse med undersøgelser af Beethoven-receptionen i det 19. og 20. årh., vendt forholdet om og inddraget mængder af nyt kildestof, idet kilder, som før havde været sat til side som tendentiøse og utroværdige, nu blev anskuet som vidnesbyrd om den tendens, de udtrykte, og

dermed førte til indsigt i de historiske forhold, de var et resultat af. Der er gode grunde til at have denne erfaring in mente.

Hvis materialistisk historieforskning ikke skal degenerere til en slags ny idealistisk overbygning på et, omend efter andre kriterier, udvalgt kildemateriale eller stoppe op ved de store, teoretisk funderede overblik, må et nyt forhold til kildekritikken indøves, og et udvidet kildegrundlag må gøres frugtbart ved at vi søger nye, relevante indfaldsvinkler til tolkningen af hver enkelt gruppe af de overleverede aktstykker.

En anderledes Mozart-biografi

Wolfgang Hildesheimer: Mozart. Frankfurt a/M 1977.

Sidetal i parentes henviser til denne udgave.

Hildesheimers Mozart-biografi er et forsøg på at gøre op med aktuelt udbredte legendariske forestillinger om Mozart. Efter den omtale, bogen allerede har fået – her i landet især efter udgivelse af en dansk oversættelse i 1980 – er det overflødigt at anmelde den igen, og det følgende skal derfor blot læses som en fremhævelse af enkelte træk ved bogen i forlængelse af de foregående afsnits indhold.

Hildesheimer har følt sig udfordret af det idealiserede Mozart-billede og ønsket at rense det for de overmalinger, det er blevet udsat for siden Mozarts levetid, idet han dog erkender umuligheden af at vise, hvordan Mozart egentlig var. Hans anliggende er således både historisk og kritisk, men først og fremmest kritisk, og udgangspunktet for hans kritik er lagt i en tese, der afviser musikværkerne som en vej mod målet:

»Mozarts Reaktionen auf seine Lebensumstände und Seelenzustände, wie sie sich uns dokumentarisch darbieten, werden durch sein Werk nicht beleuchtet. Sie werden, im Gegenteil, und zwar mitunter von ihm selbst, unbewusst, aber systematisch, verdunkelt«. (s. 8).

I dette grundlag gemmer sig en ikke ubegrundet anklage mod dem, Hildesheimer rykker til kamp imod, for at have dannet Mozart-billedet ud fra indtrykket af hans musik, og samtidig en intention om at søge Mozart beskrevet som menneske på grundlag af de rent biografiske kilder. Helt skal værkerne ikke være udelukket fra fremstillingen, fordi de af og til ligefrem tilslører hans reaktioner på sine livsvilkår, hans sjælelige tilstand. Dette tager sig nu nok mere radikalt ud, end det er, Uanset nemlig om man vil antage en overensstemmelse mellem Mozarts personlige aktuelle situation og det, han vil udtrykke i sin musik, eller man vil påstå en modsigelse mellem liv og værk, må man da i princippet forudsætte komponistens selv fremstilling i sit værk som historisk mulighed, og altså i denne henseende stille Mozarts selvforstå-

else på linie med den, der mere almindeligt var rådende blandt komponister og publikum efter Beethoven.

Hildesheimer er ikke ukendt med indholdet af Mozarts brev d. 26. september 1781, hvori han i forbindelse med kompositionen af »Bortførelsen fra Seraillet« skriver til faderen om sin holdning til kompositionsarbejdet. Man kunne med et moderne udtryk næsten betegne den som en »professionel holdning«, forstået som evnen og viljen til at bruge sine følelser i givne sammenhænge, men med en sådan distance til situationens handlingskrav, at handling ikke nødvendigvis er ensbetydende med bekendelse. Hildesheimer citerer brevet og kan endog i sin kommentar dertil finde holdepunkter for en antydning af udvikling hos Mozart på dette område, eller i hvert fald i hans hensyntagen til publikums forventninger (s. 49). Alligevel vil han ikke se Mozarts indstilling som eksempel på en århundredegammel musikopfattelse, men forstår den som en »Subjekt-Objekt-Verwechslung«. Han betjener sig gerne af en psykoanalytisk terminologi.

Hildesheimer citerer mange primære og sekundære kilder, men kommenterer ikke altid teksterne i umiddelbar forlængelse af, hvad de siger ham. Ikke så sjældent former han sit synspunkt på tværs af deres direkte udsagn – man fornemmer undervejs, at det er i overensstemmelse med hans idé at læse dem således – og hans argumentation for sin mistro kommer ikke sjældent til orde, før de pågældende kilder citeres, eller i en helt anden sammenhæng. Det er derfor ikke så nemt at føle sig sikker på, hvorfor en kilde citeres, og man må først sikre sig, at begrundelsen og diskussionen ikke findes andetsteds i bogen. Dog styres fremstillingen klart af en intention, som ikke blot er kritisk over for andre forfatters »Wunschdenken«, men også er direkte udtryk for Hildesheimers egen. Han indrømmer det med en måske lidt overraskende selvkritik og undskylder sig:

»Wir versuchen, keine Wunschbilder zu malen, können aber nicht verhindern, dass es in uns malt«. (s. 205).

Hvad rummer nu Hildesheimers »Wunschdenken« udover ønsket om at fjerne falsk forskønnelse fra det romantiske Mozart-billede og at dementere den mytiske liv-værk relation? Det skal der gives et par udvalgte eksempler på, idet det generelt kan forudskikkes, at tendensen deri er negativt bestemt i forhold til tidligere Mozart-biografier, i overensstemmelse med forfatterens erklærede hensigt, og at talen om hans »Wunschdenken« derfor kun får rimelig kritisk dimension, når den baseres på hans tolkninger af den ældste del af kildematerialet.

Således påstår han om Mozart, at »auf dem Gebiet menschlicher Beziehungen ist er ewig ein hilfloser Fremder geblieben« (s. 102) – en dom, som

han, i strid med sine beskrivelser af Mozarts forhold til f.eks. Th. Linley (s. 36) og til Mysliweczek (s. 136), udleder af en forestilling om Mozarts fejlbedømmelse af Aloisia. Påstanden fører over i en ny – og dog ikke så ganske ny i Mozart-litteraturen – at Constanze for Mozart blot var en erstatning for søsteren, og at intet er bekendt om hendes mulige gengældelse af kærlige følelser i forholdet. »Was wir darüber lesen, ist positives oder negatives Wunschenken« (s. 102). Det kan nok forekomme en historiker betænkeligt at acceptere et manglende kildegrundlag som tilstrækkelig årsag til at forme en forestilling om en historisk person, men Hildesheimers anliggende er at pege på muligheder, der har ført til, hvad han anser som »positive« fortellinger, ved at sætte »negative« i stedet. Kraften i hans fremstilling beror derfor på, om det billede, der tegnes, er mindst lige så sandsynligt, bedømt ud fra kildernes vidnesbyrd, som det, der skal fortrænges. Kort efter fastslår han, at »über menschliche Enttäuschungen ist er verhältnismässig leicht und schnell hinweggekommen, und wir wissen nicht, wie tief sie sein Inneres überhaupt berührt haben« (s. 105). Hvad vi ikke ved noget om, antages altså som ikke eksisterende, og det forsøger Hildesheimer da at sandsynliggøre.

Allerede tidligere (s. 81) lover Hildesheimer at bevise, at hverken moderens død i Paris i 1778 eller faderens ni år senere var særligt betydningsfulde begivenheder for Mozart. Da vi ikke har belæg for Mozarts følelser over for sin moder, konstaterer han: »Die Mutter war, seit seiner Kindheit, kein Objekt mehr« (s. 82), og gennem en analyse af brevene til faderen og abbé Bullinger d. 3. juli mener han at eftervise tegn på både ligegyldighed og hykleri. Forfatteren går ikke ind i overvejelser over de vanskeligheder, det mere umiddelbart vurderet må have beredt den unge Mozart, som få timer efter moderens død i en fremmed by skulle sende meddelelse herom til faderen, at formulere sig bedre, end han gjorde. Såvel forsøget på i første omgang at camouflere det skete for faderen i et brev af »sædvanlig« art, indtil familiens ven personligt kunne overbringe ham budskabet, som den lidt sjældne højtidelighed i brevet til Bullinger kunne ses i lyset af den netop indtrufne begivenhed og den gradvise erkendelse af dens konsekvenser i den givne sammenhæng.

Ved meddelelsen om Leopold Mozarts død ni år senere var Mozarts situation ganske anderledes. Vi ved kun lidt om udviklingen af forholdet mellem ham og faderen efter Mozarts ægteskab og bosættelse i Wien, men Mozart havde i mere end én forstand gjort sig uafhængig af ham og havde ikke set ham i de sidste to år. I det eneste bevarede brev fra Mozart til ham i denne periode, som Hildesheimer citerer (s. 201 f), er stilen usædvanlig, igen lidt højtidelig, og det har kunnet vises, at Mozart i sine udsagn om døden holdt sig nær til tankegangen i Moses Mendelssohns »Phädon, Oder Über die Unsterblichkeit der Seele« fra 1767, hvilket Hildesheimer tager som tegn på

Mozarts uoprigtighed og ønske om at flygte fra situationens alvor. Hildesheimer antager, at nogen har henledt Mozarts tanker på denne bog, »Denn als Leser können wir uns Mozart kaum vorstellen« (s. 203), men hvad plejede Mozart i disse år at skrive til sin fader? Herom er kilderne måske ikke helt så tavse, som Hildesheimer går ud fra. I hvert fald medtænker han ikke Mozarts og faderens medlemskab af frimurerordenen og den betydning, som Mozart vidste, at faderen tillagde ordenens ideer, herunder Moses Mendelssohns tanker. Nannerl begrundede fraværet af Mozarts sene breve til faderen med deres indhold af oplysninger om (de hemmelige) ordensforhold,⁶⁴ der skulle have fået Leopold til – mod sin sædvane, må man tilføje – at undlade at opbevare dem. Hildesheimer støtter sig tillige til en tolkning af et kortfattet brev med en efterskrift om faderens død fra Mozart til Gottfried von Jaquin fra slutningen af maj 1787, men ser uden om den kendsgerning, at vennen boede i Wien, så at Mozart og han formodentlig oftere har talt sammen end udvekslet breve. Der er her snarere tale om en seddel end om et egentligt brev. Hildesheimers stærkeste argument synes at have forskrækket ham selv, idet han sætter digtet over den døde fugl og kompositionen af »Ein musikalischer Spass« op over for faderens død. Her indføjer han en række afvæbnende undskyldninger: »Doch über den Unterschied in Mozarts Beziehungen zu diesen beiden ungleichen Opfern des Todes – Vater und Star – möchten wir hier nicht spekulieren ... Es ist auch unwahrscheinlich, dass er sich gewaltsam von den Gedanken an des Vaters Tod ablenken wollte, indem er ein Ersatzobjekt besang« (s. 217) og »Die Frage, ob die Eingebung eines musikalischen Spasses nach dem Tod des Vaters ein Zufall sei oder nicht, ist natürlich nicht zu beantworten« (s. 218). Men Hildesheimer forsøger det dog. »Wir können die Tiefen und Untiefen der inneren Motivationen Mozarts nicht ausloten« (219). Tilbage bliver, at læseren efter disse sider skal sidde med et indtryk af Mozarts komplette ligegyldighed over for faderens død, så at det hermed også er begrundet, hvorfor enhver elskværdig formulering i brevene til Nannerl umiddelbart efter kan fordømmes som hyklerti. Således kan Hildesheimers ønsketænkning – at Mozart ikke ejede positive følelser over for andre mennesker – sandsynliggøres.

Måske har han også villet drille dem, der stadig måtte ønske at se en sammenhæng mellem liv og værk, ved at pege på en konsekvens af en sådan tankegang. Der kunne ligge en fin ironi deri – man fristes til at tilføje: som var Mozart værdig – hvis Hildesheimer ellers havde været tro mod sin egen adskillelse mellem de biografiske forhold og enkelte værker og ikke havde tilladt sig at lege med tanken om en sammenhæng, f.eks. i forbindelse med kompositionen af koncerten for fløjte og harpe (s. 98 f).

Om Constanze ved vi kun lidt fra den tid, hun var gift med Mozart, og det gøres der rede for (s. 254). Hildesheimer udfylder dette vakuum med påstan-

de om, at hun drog på badetur, når hun hellere skulle være blevet hjemme (s. 26), formodentlig overdrev sine lidelser (s. 30, 253 og – s. 271, hvor formodningen er blevet til en konstatering), hun tilintetgjorde måske Mozarts dødsmaske (s. 61), var en ringe erstatning for Aloisia (s. 253), forstod ikke at føre hus (s. 263), hendes følelsesliv var alene knyttet til hendes sanselighed (s. 263), og hun var muligvis Mozart utro (s. 269). En del af disse påstande modsiges dog i kilderne.⁶⁵ Hildesheimers egen forklaring lyder:

Unsere Sympathien für diese oder jene Figur des Dramas können wir nicht steuern, doch haben wir unser möglichstes getan, keine Parteinahme aufkommen zu lassen und keinen Affekt; wir versuchen, aus den Fehlern der existierenden Biographik zu lernen« (s. 267).

Fra den eksisterende biografik har Hildesheimer da også hentet noget. Det karaktertræk, som synes at være indiskutabelt og i virkeligheden begrunder de fleste andre, er Mozarts barnlighed. »Wir wissen nicht, ob Mozart jemals empfunden hätte« (s. 65), »wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, dass er nach seiner Kindheit, also nach Beginn seiner Pubertät, über die er ja in einem gewissen Sinn niemals hinausgekommen ist, jene Objekte überhaupt besass, die er hätte verlieren können« (s. 81), »Infantilität, ohne Zweifel. Gänzlich ist er ihr sein Leben lang nicht erwachsen« (s. 122) – hvormed langtfra alle henvisninger er anført til Mozart som »ein Kind«, i hvad vi vil forstå som Nannerls udlægning af ordet. Først langt henne i sin bog fører Hildesheimer vurderingen tilbage til sin ophavsmand som del af forklaringen på det dunkle og gådefulde i Mozarts karakter:

»Mit diesem Rätsel haben sich seine Biographen schwerer abfinden können als seine Zeitgenossen. Für sie war er zwar seltsam oder alltäglich oder unverständlich, aber sie haben sich bald jene Sicht zu eigen gemacht, die seine blasse Schwester, das Nannerl, in anscheinend ewige Worte geprägt hat: dass er, ausser in seiner Musik, zeitlebens ein Kind geblieben sei. Sie hatte ihn allerdings die letzten sieben Jahre – ein Fünftel – seines Lebens nicht mehr gesehen. Die Behauptung geistert herablassend-freundlich und auf willkommene Weise sanft-giftig durch die gesamte Literatur und wird ewig an ihm haften bleiben« (s. 285).

Som Nannerl gøres til talerør for Mozarts samtidige i bredere almindelighed, har også de forestillinger, Hildesheimer vil bekæmpe, bredt sig ud fra små ansatser, og hver gang noget sådant sker, giver det samtidig læseren oplysning om den skrivendes egen holdning. Vi må nok læse Hildesheimers indrømmelser af sin personlige medleven i beretningen (s. 205 og 267, sml. citaterne ovenfor) som en erkendelse af det umulige for en forfatter i at forholde sig neutralt til det overleverede kildemateriale. Uundgåeligt kommer billedet af den biograferede til at tage farve efter formidlerens egne

normer og fordomme, ønsker og intentioner. Spørgsmålet bliver så, om det blot skal være en smagssag, om man foretrækker Hildesheimers billede for hans forgængeres, og om han bringer noget nyt i sin metodiske tilgang til sit tema eller kun afviger i kraft af tendensen i sine tolkninger. Af og til kan man spore en holdningsløshed i bogen, hvor Hildesheimer har bragt sig i vanskeligheder. Han synes således ikke at være ganske fortrolig med Mozart-familiens åbenhjertighed i brugen af obskøne og erotiske udtryk. Det ville måske have vist sig mindre betydningsfuldt, hvis han dog havde haft et afklaret forhold til sin anvendelse af private breve som kildemateriale. Men egentlig giver læsningen af dem ham dårlig samvittighed (s. 26), fordi de aldrig har været tænkt som selvdokumentation (s. 359 – underforstået: over for eftertidens historikere), dog ligger der en forpligtelse i at inddrage alt kildemateriale, hvad enten man er tiltalt af det eller ej. Hildesheimer er det ikke, han er undertiden endog »peinlich berührt« (s. 126). Det er derfor ikke så overraskende, at han går fejl af den humor, som udfoldes f.eks. i brevene til Bäsele, og som giver sig udslag i sproglig komposition, der kan sammenlignes med musik.⁶⁶ Han nævner det ganske vist, men dette moment må vige for hans tilbøjelighed til at begribe brevenes indhold ved psykoanalysens hjælp. Måske kunne der herigennem være fundet forbindelsestråde mellem Mozarts kompositoriske virksomhed, hans »infantilitet« og omverdenens (f.eks. Nannerls, men ikke kun hendes) reaktioner på hans legende adfærd, men sådanne relationer kunne udover at ødelægge bigotteriet omkring de »uartige« breve risikere at forstyrre Hildesheimers afvisning af forholdet mellem Mozarts liv og hans værk. Så langt går Hildesheimer selvsagt ikke. Han konstaterer blot på grundlag af Bäsele-brevene, at hun må have været Mozarts første elskerinde, og han håner dem, der tidligere har tøvet med at drage denne konklusion (s. 118 f). Siegmund Freud, hvis afhængighed af borger-skabets ideologiske fordomme ikke forsvandt med hans afsløringer af nogle af deres skjulte forudsætninger, er hans hjemmelsmand, og deres ånds-fællesskab bevidnes også andre steder, f.eks. i Hildesheimers kvindesyn, når han omtaler rejselivet som særligt anstrengende for den kvindelige del af familien (s. 37), anser Mozarts moder som ganske uegnet til at føre tilstrækkeligt opsyn med sin 22-årige søn på Pariser-rejsen (s. 77 f) og kritiserer Leopold for at have besluttet det således, samt når han bedømmer Constanze som ovenfor vist. Leopold, pater familias og almindeligvis opfattet som lidt pedantisk rationalist, vurderes gennemgående sympatisk i bogen. Han har åbenbart ikke i samme grad været offer for Mozart-biografernes »Wunschdenken«. Hans faderlige råd kaldes fornuftige (s. 68), hans indsigt i sønnens mentalitet »spricht oft von überragender Klugheit« (s. 209), og den almindelige opfattelse af hans person afviger ikke fra, hvad der siden Schlichtegrolls og Niemetscheks tid har været anset som gyldigt (s. 72 ff). Bedømt ud fra sit

resultat ligger Hildesheimers position således meget nærmere ved Salzburg end ved Wiener-vurderingerne, hvilket måske må forekomme ham selv uundgåeligt efter hans konstatering af Constanzes rolle i opbygningen af det 19. årh.'s Mozart-billede, men ikke indgår i hans selvkritiske diskussioner. Han er selvfølgelig kendt med modsætningsforholdene i familien og omtaler dem (f.eks. s. 69 og 261), men inddrager dem kun perifert, så at konklusionen for læseren må blive, at forfatteren føler sig på bølgelængde med Salzburg-miljøet. Og sådan forholder det sig måske netop. Det stemmer i hvert fald med, at han lytter opmærksomt efter en Caroline Pichler, som var »eine gesittete Dame grossbürgerlicher Herkunft« (s. 282), selv om hendes erindringer udkom mere end et halvt århundrede efter Mozarts død, mens han nærer skepsis over for beretningen fra Sophie Haibl, netop fordi den først blev nedskrevet 34 år efter den begivenhed, den omtaler (s. 274). Samme Sophie Haibl omtales som »Medioker und letzten Endes glanzlos wie ihre Schwester« (s. 274), sikkert uden tilstrækkelig selvkritik (s. 275), og er der end noget tilforladeligt ved hendes beretning til Nissen, så mindes vi om, at Constanze har haft to år efter Nissens død til at manipulere med manuskriptet til biografien (s. 275, men påstanden er fremsat allerede s. 270).

Langt flere eksempler kunne gives på Hildesheimers vision af den mulige Mozart bag de for ham at se alt for positive kildetolkninger, ligesom det kunne vises, hvor problematisk forholdet er mellem på den ene side hans vurderinger og på den anden kildernes umiddelbare udsagn og omstændighederne ved deres overlevering. Men lad det være nok.

Hildesheimers intention er et opgør med myter, ligesom Rochlitz' var det, og måske har han med sin bog hjulpet til med at gøre opmærksom på deres eksistens. Hans situation er imidlertid en anden, idet han ikke som Rochlitz kan påberåbe sig nogen ny og direkte informationskilde. Han må støtte sig til de samme autoriteter, når han præsenterer sit »rensede« Mozart-billede, som hans modstandere, når de vil forsvare sig. I den samlede Mozart-litteratur kommer hans bog derfor til at stå som et forsøg på at gøre »noget andet« – måske samtidig med at den tjener til at fremhæve tidligere, mere vidtrækkende forsøg af lignende art. Den rigtige Mozart kender vi ikke. Deri har Hildesheimer ret. Men der er mere interessante årsager til hans utilgængelighed, end Hildesheimers bog formår at vise os.

Hildesheimers Mozart-billede har vakt stor opmærksomhed. Hans bog er blevet meget omtalt og diskuteret, og den har ganske tydeligt dannet grundlag for Mozart-figuren i Peter Shaffers skuespil »Amadeus« fra 1979. Stykket blev uopført i London og siden spillet i Sverige, Østrig, Vesttyskland og i Danmark. I den trykte udgave (London 1980) præsenteres Mozart som »a

small, pallid, large-eyed man in a showy wig and a showy set of clothes ... an extremely restless man, his hands and feet in almost continuous motion; his voice is light and high; and he is possessed of an unforgettable giggle – piercing and infantile« (regibemærkninger i 1. akt, scene V). Omend det dramatiske moment i stykket er forholdet mellem Salieri og Mozart og den forlængst afslørede legende – som også Hildesheimer klart afviser – om, at Mozart skulle være blevet forgyvet af Salieri, så kan man i skuespillets Mozart-figur genkende klare træk af myten om den barnagtige, frastødende og aldeles ensidigt begavede komponist. Hans liv og hans værk synes uforenelige, og modsætningen pointeres gennem ekstrem udnyttelse af Nannerls karakteristik.

Shaffer tilrettelagde selv manuskriptet til filmatiseringen af skuespillet – en amerikansk-tjekkisk produktion, instrueret af Milos Forman – som fik premiere i 1984. I mange henseender er der her taget hensyn til et bredere og mindre forhåndsinformeret publikum, teater-effekter er erstattet med filmiske virkemidler, og Tom Hulces Mozart-figur kommer i flere sekvenser helt over i det farce-agtige. Filmen blev stort set vel modtaget (i hvert fald her i København) og blev en publikums-succes, og man må antage, at den med betydelig kraft indvirker på – eller allerede er i overensstemmelse med – vor egen tids dominerende Mozart-billede. En videre undersøgelse af dette forhold ville imidlertid bevæge sig ud over grænserne for denne artikel.

Henvisninger og noter

Forkortelser for de oftest benyttede titler:

- Abert Hermann Abert: *W. A. Mozart. Leipzig 1919-21. Her efter 6. Aufl. 1923-24.*
- AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1798 ff.
- BD Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band I-IV. Kassel ... 1962-63.
Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von ... gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Kommentar Band V-VI. Kassel ... 1971. Register Band VII. Kassel ... 1975.
- Croll Wolfgang Amadeus Mozart. Hrsg. von Gerhard Croll. Wege der Forschung Band CCXXXIII. Darmstadt 1977.
- Hitzig Wilhelm Hitzig: »Die Briefe Franz Xaver Niemetscheks und der Marianne Mozart an Breitkopf & Härtel«. Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf das Jahr 1928. Leipzig 1928.
- M Bild Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 32. Kassel ... 1961.

- M Dok Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 34. Kassel ... 1961.
- M DokA Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 31: Nachträge. Band 1. Kassel ... 1978.
- Niem 1797 Mozarts Biographie in musikalischer Hinsicht von N. Prag 1797.
- Niem 1798 Franz Niemetschek: W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben. Prag 1798. Faksimile-udgave heraf ved Ernst Rychnovsky. Prag (1905).
- Niem 1808 Franz Niemetschek: Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart aus Originalquellen. Prag 1808. Faksimile-udgave heraf ved Peter Krause. Leipzig 1978.
- Nissen Georg Nikolaus von Nissen: Biographie W. A. Mozart's. Leipzig 1828.
- Schl 1793 Friedrich Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1791. Gotha 1793.
- Schl 1794 Mozarts Leben. Grätz 1794. Faksimile-udgave heraf ved Joseph Heinz Eibl. Kassel ... 1974.
- SchuK Konstanze Mozart. Briefe/Aufzeichnungen/Dokumente 1782-1842 ... hrsg. von Arthur Schurig. Dresden 1922.
- SchuM Arthur Schurig: Wolfgang Amadeus Mozart. Leipzig 1913.

1. Abert, Zweiter Teil, s. 1 f.
2. BD Band VII, s. xx.
3. BD brev 1212/358-60.
4. BD brev 1213/111-114.
5. BD brev 1253/8-10, sml. også kommentar til brev 1213.
6. Niem 1797.
7. Sml. BD kommentar til brev 1225.
8. Hitzig, s. 110.
9. Hitzig, s. 104, sml. også Joseph Heinz Eibl: »Aus den Briefen Constanze Mozarts an die Verleger Breitkopf & Härtel und Johann Anton André«. Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag. Kassel ... 1968, s. 239.
10. SchuK, s. XLV f. og BD kommentar til brev 1400/6-7.
11. Sml. Nissen, s. XVIII.
12. Nerina Medici di Marignano, Rosemary Hughes (ed.): A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. London 1955, s. 213 f.
13. Dette må ligge til grund for oplysningen hos Nissen, s. XVIII.
14. BD brev 625/24-44.
15. F.eks. i BD kommentar til brev 801/5-6. Han var dog antagelig seks år yngre end F. A. d'Ippold, sml. BD kommentar til brev 387/115.
16. M Bild Nr. 374.
17. BD brev 1212/410-417.
18. Schl 1793, s. 109, Schl 1794, s. 30.
19. Niem 1798, s. 57 f., Niem 1808, s. 89 f.
20. Nissen, s. XXIV.
21. BD brev 1280/31-34.
22. BD kommentar til brev 1250/22.
23. F.eks. i O. E. Deutsch: »Mozarts Nachlass«. Mozart-Jahrbuch 1953, s. 32, og SchuM, Zweiter Band, s. 331, men kraftigt korrigeret i SchuK, s. XLIV.
24. Se Friedrich Blume: »Requiem but no Peace«. Musical Quarterly XLVII, 1961, tysk version, »Requiem und kein Ende«. Syntagma Musicologicum. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel ... 1963.

25. J. H. Eibl i Musik und Verlag (se note 9) s. 242.
26. J. H. Eibl: *ibid.*, s. 238.
27. Niem 1798, s. 57. Niem 1808 med samme ordlyd s. 89.
28. Niem 1798, s. 39 og 63, Niem 1808, s. 57 og – med let ændret formulering – s. 98.
29. Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810, s. 21.
30. Nissen, s. 688 ff.
31. Otto Jahn: W. A. Mozart. Leipzig 1856. Her citeret efter Croll, s. 5.
32. Freia Hoffmann: »'Gewaltig viele Noten, lieber Mozart!' Über die gesellschaftliche Funktion von Musikeranekdoten«. Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik, hrsg. von Peter Schleuning. Frankfurt a/M, s. 179.
33. Freia Hoffmann: *ibid.*, s. 204.
34. Foruden Freia Hoffmann f.eks. Imogen Fellinger: »Aspekte der Mozart-Auffassung in deutschsprachigen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts«. Mozart-Jahrbuch 1980-83. Kassel ... 1983.
35. Imogen Fellinger: *op. cit.*, s. 269 f, hvor de få vurderinger af Mozarts musik, som offentliggjordes i hans levetid, er gennemgået.
36. M Dok, s. 373.
37. M Dok, s. 380.
38. M DokA, s. 76.
39. Schl 1793, s. 110, Schl 1794, s. 30 f.
40. Niem 1798, s. 39.
41. Niem 1798, s. 63.
42. BD kommentar til brev 1076.
43. Hitzig, s. 105
44. Ludwig Nohl: Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig 1880.
45. Hitzig, s. 105.
46. Günter Thomas: »Griesingers Briefe über Haydn«. Haydn-Studien. Band I/2. Februar 1966, s. 54.
47. Hitzig, s. 109.
48. Hitzig, s. 116.
49. Således skrev AMZ 25/5 1825 i forbindelse med Salieris sygdom og ryterne om, at han skulle have forgivet Mozart: »Mozarts Zeitgenossen ist es leider nur allzu bekannt, dass nur angestrengtestes Arbeiten und Geschwindleben in übelgewählter Gesellschaft seine kostbaren Tage verkürzte!«, her efter M Dok, 452.
En kortlægning af de belastende vurderingers veje er i øvrigt vanskelig. I. F. C. Arnolds anonymt udgivne: Mozarts Geist. Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Erfurt 1803, synes at have haft flere kilder end de i bogen angivne Schl 1793 og Niem 1798. Arnold udtrykker sig mere udførligt om Mozarts formodede udsvævelser end nogen tidligere forfatter. Igen er det bemærkelsesværdigt, at nogle af disse passager citeres ukommenteret hos Nissen, s. 567-72.
50. Otto Jahn: W. A. Mozart. Leipzig 1856. Her efter Croll, s. 3.
51. Som i Hans Joachim Kreutzer: »Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert«. Mozart-Jahrbuch 1980-83. Kassel ... 1983, s. 218.
52. BD brev 715/9-13.
53. BD brev 629/30-36.
54. Ludwig Ritter von Köchel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozart's. Leipzig 1862. Her efter Croll, s. 26.
55. C. A. Siebigk: Museum berühmter Tonkünstler. Zweyter Band. Breslau 1801. Skønt forfatteren optræder med forskellige forbogstaver, antages det, at der kun er tale om én person, jvf. Fritz Feldmann i MGG 12, sp. 674.
56. Nissen, s. XI f.
57. Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité. Vol. I. Paris 1912, s. I og s. IV.
58. SchuM.
59. SchuK.
60. SchuK, s. 20.
61. SchuK, s. XXVIII.

62. Abert, Band II, s. 888.
63. Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977, s. 120.
64. Nissen, s. XVI.
65. Constanzes kur var ordineret af familiens læge, dr. Thomas Franz Closset, som var en anset læge i Wien, sml. BD brev 1106/32-36 og Carl Bär: *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis*. Salzburg 1966, s. 12-20. Vedr. dødsmasken sml. M Bild kommentar til Nr. 597a, hvori det siges, at Constanze ved at uheld har slået den i stykker, hvilket er langt mere sandsynligt i betragtning af hendes anstrengelser i øvrigt for at skabe opmærksomhed omkring Mozarts navn. Om Constanzes evner som husmoder og økonom sml. BD brev 852/3-4, hvor Leopold kalder husførelsen hos Mozart »i højeste grad økonomisk«. At hun kunne bestyre pengesager sandsynliggøres af, at hun i november 1797 var i stand til at låne ægteparret Duschek 3.500 fl., sml. M Dok, s. 422, ligesom gælden til Puchberg blev indfriet, jvf. BD kommentar til brev 1067/5. I forbindelse med forestillingen om Constanzes utroskab og Süßmayrs evt. faderskab til Franz Xaver Wolfgang – først fremført af Dieter Schickling – bør det bemærkes, at Mozarts breve til Constanze, hvorfra de fleste holdepunkter for formodningerne stammer, i 1799 blev stillet til rådighed for B & H af Constanze selv. Det havde hun næppe gjort, hvis hun havde formodet, at de havde kunnet bruges til at drage hendes og Mozarts ægteskabelige lykke i tvivl. Og hvem skulle kunne bedømme det bedre end netop hun.
66. Som det er vist i Irma Hoesli: *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefstil eines Musikgenies*. Zürich 1948.

Zusammenfassung

Bemerkungen zu Mozarts Biographie.

Einem unbefangenen Leser möchte es vorgekommen sein, die Menge der Quellen zu Mozarts Biographie sei gross genug, um ein glaubwürdiges, verhältnismässig sicheres Mozart-Bild zu ermöglichen. Betrachtungen über die Struktur des Quellenmaterials nach Art und Herkunft der Aktengruppen zeigen aber eher eine heterogene als eine einheitliche Sammlung, was besonders auffällt, wenn man Anhaltspunkte für eine Beurteilung seiner Persönlichkeit sucht. Diese Feststellung, die als Tatsache schon längst der Mozart-Forschung bekannt war, lässt sich aber durch eine Untersuchung der verschiedenen Interessen unter den ersten Mitteilern von Auskünften über Mozarts Leben und den frühen Biographen etwas vertiefen, wodurch man zwar kaum ein klares Bild von Mozart als Mensch erreicht. Die Analyse ergibt jedoch einen Einblick in die Abhängigkeit der unterschiedlichen Urteile von den gesellschaftlichen Situation der Zeugen und Verfasser.

So spiegelt sich die Animosität zwischen Mozarts Schwester, Nannerl, und seiner Frau, Constanze, schon in dem Unterschied zwischen Schlichtegrolls Nekrolog (1793) und Niemetscheks Biographie (1798) deutlich ab. Die zwei Frauen kannten sich nur wenig, und jede hatte mit Mozart in ganz scharf getrennten Perioden seines Lebens und unter sehr unterschiedlichen, fast unvergleichbaren sozialen Umständen zusammen gelebt. Vielleicht eben deshalb möchten sie einander nicht. Auch das nie befriedigend gelöste Rätsel von Mozarts abnehmender Popularität ab etwa 1788 und von den Gerüchten, die in Wien verbreitet sein und zu dieser Entwicklung beigetragen haben sollten, spielt ein, wenn man Constanzes Stellung nach Mozarts frühem und unerwartetem Tod ins Auge fasst. Denn Mozarts Ruhm war damals als Lebensgrundlage für sie und die zwei Knaben wenig geeignet.

Rochlitz' Anekdoten in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1798, die seit Otto Jahns Urteil über sie (1856) als historische Quellen in Verruf gerieten, können jetzt von einem neuen Gesichtspunkt aus gelesen werden. Nach ihrem Inhalt widerlegen sie ziemlich systematisch die Anklagen, die in Wien gerüchweise gegen Mozarts Leben und Benehmen erhebt und verbreitet sein sollten, wie es Rochlitz in seiner Einleitung zu den Anekdoten selbst angibt. Sie konnten darum mit der Absicht verfasst und veröffentlicht gewesen sein, einen günstigeren Mozart-Mythos aufzubauen. Dadurch wären nicht nur Constanzes Interessen gedient, sondern auch

denen des Verlags Breitkopf & Härtel, der eine Herausgabe von Mozarts nachgelassenen Werken plante.

Das Mozart-Bild von Jahn und späteren Biographen wurde im hohen Grade von der Rezeption seiner Musik und von den daraus gebildeten Vorstellungen der biographischen Verfasser abhängig gemacht. Wie im Fall Beethovens wurde »Leben« und Werk als verknüpft aufgefasst, ungeachtet dass Mozart sich nur selten in den Briefen über seine Werke geäußert und niemals seine Musik als Selbstzeugnis oder Bekenntnis vorgestellt hat. Es konnte sich so ein Bild des gottbegnadeten, unmittelbaren Künstlers (des »Kindes«) formen lassen, das viele der bekannten Nuancen auswischte. Das hat neuerdings (1977) Wolfgang Hildesheimer zu seinem abweichenden, bewusst gegen diese Tradition gerichteten Bild herausgefordert.

Die Quellenlage hat aber auch er nicht verbessern können, und sein Mozart-Bild bleibt somit genau so hypothetisch wie das von ihm angegriffene. Dass sein Buch so viel Aufsehen erregen konnte, und dass Peter Shaffers zum Teil von diesem Buch inspiriertes Theaterstück »Amadeus« und sein und Milos Formans Film mit demselben Titel so erfolgreich über Europa gegangen sind, besagt wahrscheinlich etwas über einen aktuellen Bedarf eines neuen Mozart-Bildes, über Mozart aber eigentlich nichts Neues. Die Möglichkeit abweichender Deutungen von Mozarts Persönlichkeit besteht nach wie vor. Der »wahre« Mozart kennen wir nicht, aber die Ursachen seiner Verhüllung sind komplizierter und interessanter, als es uns Hildesheimer zu zeigen vermag.

C. E. H.