

Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart

VON PAUL MIES, KÖLN

Literatur und Abkürzungen:

Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage im Auftrage der Gesellschaft für Musikforschung, herausgegeben von Hans Albrecht, 1957, mit Arbeiten von H. Keller, H. Unverricht, O. Jonas, A. Kreutz, E. Zimmermann, (zitiert als Keller S. x, Unverricht S. x usw).

E. Zimmermann: *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung* in Festschrift J. Schmidt-Görg, Beethovenhaus, Bonn 1957 (zitiert als Zimmermann II)

Eva und Paul Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*, 1957 (zitiert als Skoda)

E. W. Engel: *Mozart-Kalender* 1914.

Ludwig Schiedermaier: *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig 1919 (zitiert als Schiedermaier).

Georg Schünemann: *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann*, 1936 (zitiert als Schünemann).

Emanuel Winternitz: *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*. Zwei Bände, 1955 (zitiert als Winternitz).

Paul Mies: *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925 (englische Übersetzung, London 1929).

Paul Mies: *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, München-Duisburg 1957.

Die Nummern des Köchel-Verzeichnisses sind nach der 2. Auflage angegeben, bei Abweichungen außerdem hinter dem Gleichheitszeichen die Nummern der dritten von A. Einstein besorgten Ausgabe.

Spezialliteratur ist im Text angegeben.

Die Erkenntnis, daß es in Mozarts Notation noch Unklarheiten gibt, ist eine Folgeerscheinung der Anforderungen, die bei der Herausgabe klassischer Meisterwerke heute gestellt werden. In den Vordergrund trat dieses Problem durch die Preisfrage 1956 der Gesellschaft für Musikforschung: „Was bedeuten in Mozarts Autographen und Erstausgaben die über den Noten stehenden Zeichen ▼ (Keil), | (Strich) und • (Punkt), ist eine Unterscheidung von Mozart beabsichtigt, und wie sind diese Zeichen bei Neuausgaben editionstechnisch wiederzugeben?“ Fünf Lösungen sind unter dem Titel: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart* 1957 von H. Albrecht herausgegeben worden. Die sowohl in der Hauptfrage als auch in vielen Kleinigkeiten auftretenden Widersprüche der Lösungen, zu denen Äußerungen an anderen Orten hinzutreten, machen einen neuen Versuch der Klärung notwendig.

Meine Auffassung zur Frage dieser Zeichen bei Mozart stand im wesentlichen vor Erscheinen der genannten Schrift fest. Daß ich hier vielfach auf die Lösungen der Preisfrage eingehen muß, liegt in der Natur der Sache. Auch Keller (S. 7) und Jonas (S. 54) betonen, wie wenig das zu behandelnde Problem bislang notationskundlich berücksichtigt sei. Die Bemerkung von Jonas (S. 54): „Bereits hier muß hervorgehoben werden, daß der Druck selbstverständlich niemals gewisse Beson-

derheiten und Feinheiten vollständig wiedergeben kann“, bezieht sich zunächst auf die Herausgabe von Werken, gilt aber auch für die Darstellung des Problems an sich. Zimmermann (II S. 402) hat mit Recht gesagt: „Die gestochenen Beispiele haben kaum einen Wert, da sie nur einen höchst unvollkommenen Ersatz für das autographe Schriftbild darstellen.“ Bei der im Druck notwendigen Beschränkung auf zwei bis drei Formen fallen die vielfältigen Zwischenformen aus; jedoch ruft gerade ihre Interpretation das Problem hervor. Meine Darstellung fußt ausschließlich auf den Autographen, d. h. ihren Photokopien, für deren Kenntnis ich Dr. G. Henle in Duisburg zu Dank verpflichtet bin. Soweit möglich, werde ich auf Faksimile-Ausgaben verweisen und mich zudem bemühen, den Sachverhalt der Notation klar und eindeutig zu schildern. Die eingehenden und interessanten Lösungen der Preisfrage haben in vielen Dingen meine Arbeit erleichtert. Statt der Zitate aus der älteren Literatur werde ich auf die Seiten der genannten Schrift verweisen und so Längen der Darstellung vermeiden. Kreutz sagt (S. 96): „Die angeführten Beispiele wurden einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Werken entnommen, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie seien in jedem einzelnen Fall weither zusammengesucht . . . Es wurden fast durchweg Stellen zitiert, wo Keilstriche oder Punkte deutlich erkennbar sind.“ Beides scheint mir nicht der richtige Weg zur Lösung des gestellten Problems. Denn einmal muß der Kreis der untersuchten Werke möglichst groß sein; dann aber machen gerade die Zwischenformen Übertragungs- und Erklärungsschwierigkeiten.

Bemerkungen zu einzelnen Punkten der Preisfrage

Über das Verhalten der Erst- und Frühdrucke der Mozartschen Werke in bezug auf die Artikulationszeichen kann ich mich kurz fassen. Über deren Unzuverlässigkeit in dieser Beziehung sind sich alle Bearbeiter einig. Ich verweise auf Keller (S. 17), Unverricht (S. 48), Kreutz (S. 96 im Anschluß an Einstein), Zimmermann (S. 107). Die Verhältnisse liegen für Mozart in Erst- und Frühdrucken genau so, wie ich es in meinem Buche *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (1957) eingehend dargelegt habe. Es ist auf eine Klärung der Strich-Punkt-Frage aus Erst- und Frühdrucken nicht zu hoffen. Für den vorliegenden Zweck erübrigt sich eine weitere Behandlung.

Die Preisfrage unterscheidet zwischen drei Zeichen: Punkt, Strich und Keil. Auch hier kann für meine Behandlung eine Vereinfachung eintreten. Fast alle Bearbeiter haben sich dafür ausgesprochen, daß Mozart nur zwei Zeichen kennt. Vergleiche Keller (S. 9), Jonas (S. 54), Unverricht (S. 47), Kreutz (S. 66), Zimmermann (S. 97), auch Skoda (S. 75). Ebenso kennen Erst- und Frühdrucke nur zwei Zeichen. Der heutige gebräuchliche Keil ▼ gehört erst einer Entwicklung nach 1800 an. Ich werde daher im Folgenden immer nur von „Strich“ oder „Punkt“ sprechen.

Zwei Besonderheiten seien angeführt. Kreutz (S. 66) und Unverricht (S. 27) erwähnen Striche in der Generalbaßstimme, welche die Bedeutung „tasto solo“ haben. Haydns Werke enthalten ähnliche Bezeichnungen, nur setzt Haydn vielfach einen Punkt hinzu; es handelt sich also um die Ziffer 1 (vgl. meine Besprechung der Faksimileausgabe von Haydns „Schöpfungsmesse“ in „Die Musikforschung“ XI

1958, S. 125). In Drucken ist tatsächlich eine Verwechslung mit Stakkatozeichen festzustellen. Eigentlich ist sie bei der besonderen Anwendung kaum möglich. Keller erwähnt als einziger noch „kurze, dicke, von links schräg abwärts laufende Keile“ (S. 10), von denen er nachher sagt (S. 17), daß sie der moderne Herausgeber „je nach seiner Auffassung als Keile oder Punkte wiedergeben kann“. Die etwas schräg liegenden Stakkatozeichen in dem bei Zimmermann wiedergegebenen Faksimile (S. 101–102) aus KV 548 erweisen sich als identisch mit den Zeichen anderer Form, da sie bei entsprechend gleichen Figuren als gewöhnliche Striche oder sogar als Punkte erscheinen. Kellers Hauptbeispiel aus der Klaviersonate KV 281 = 189 f, Andante amoroso, Takt 68, halte ich für einen Interpretationsfehler des Autographs. Notenmäßig stimmen die Takte 68–69 mit den Takten 10–11 überein. Mozart schrieb die beiden Stellen zunächst gleich, mit zwei durch den Taktstrich getrennten Legatobögen. Später hat er in 68 den ersten Bogen durch fünf dicke, schräge Striche getilgt und den synkopierenden Haltebogen über den Taktstrich gezogen. Das war eine reizvolle Veränderung, die der Variierung der vorhergehenden Takte gegenüber dem Anfang entspricht. Hier, wie Keller vorschlägt, ein Portato einzuführen, ist durch nichts gerechtfertigt. Diese Striche sind Tilgungsstriche, nicht Artikulationszeichen. Ähnliches erwähnt Unverricht (S. 27) aus KV 109 = 74e und KV 461 = 448a.

Schließlich gibt das Wort „Bedeutung“ der Preisfrage zu Betrachtungen Anlaß. In den Lösungen finden sich nämlich oft ganz andere Ausdrücke. Kreutz (S. 67) fragt „nach dem Sinn“ der Zeichen bei Mozart, da „das äußere Bild der Notenschrift keine sicheren Anhaltspunkte für das Erkennen von Keilstrichen und Punkten bietet“. Später (S. 95) redet er von einem „Deuten“ solcher Stellen. Jonas spricht von Herausgeber und Interpreten als „Deuter“ (S. 57). Unverricht (S. 44 und 49) unterscheidet je drei Spielarten für Strich und Punkt; aber auch er redet von „Versuchen, diese beiden Vortragszeichen zu deuten“ und von einer „aufführungspraktischen Deutung von Strich und Punkt“ (S. 46).

„Bedeutung“ und „Deuten“ sind aber zwei scharf zu unterscheidende Sachverhalte. Eine „Bedeutung“ ist rational festgelegt; an ihr gibt es nichts zu „deuten“. Einige Beispiele aus dem hier zu behandelnden Problemkreis mögen das verdeutlichen. Unverricht (S. 42), auch die andern Verfasser zitieren eine Stelle der Klavierschule von L. Adam (1802), die ich etwas gekürzt gebe:

„Von den drey Arten der Abstoßung.
Für die Abstoßung gibt es dreyerley Zeichen als



Bei dem ersten nimmt man den Ton ganz trocken, rührt die Taste, hebt schnell den Finger, so daß man der Note drey Viertheile ihres Werthes nimmt.

Bey der zweyten Art . . . muß der Ton etwas weniger trocken abgestoßen werden, indem man der Note nur die Hälfte ihres Werthes nimmt.

Bey der dritten Art, bezeichnet mit Punkten, und einer Bindung darüber, wird der Ton noch weniger abgestoßen; dies nennt man die Töne tragen, welches gebraucht wird, indem man der Note nur ein Viertel ihres Werthes nimmt.“

Jeder Fall wird durch ein Beispiel erläutert; hier das zum ersten:



Damit ist die Zeitdauer des Staccato rational festgelegt; es gibt an ihr nichts zu deuten, wenn der Komponist sich in seiner Notation nach den Anweisungen richtet. Die neue Musik geht in solchen Festlegungen weit. Schönberg unterscheidet z. B. in den Vorbemerkungen zu seiner *Serenade* op. 24:

„/ und \perp bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil
u. bedeutet: unbetont, wie ein schlechter Taktteil.“

„In der Bezeichnung der kurzen Noten ist hier unterschieden zwischen harten, schweren, gestoßenen und leichten, elastischen, geworfenen (*spiccato*). Erstere sind durch \blacktriangledown , letztere durch \bullet bezeichnet.“

In dieser und ähnlichen Anweisungen ist das Wort „bedeutet“ zu Recht verwandt. Das Gleiche gilt, wenn Béla Bartók in seinen Streichquartetten die verschiedene Art der Ausführung des *Pizzicato* nicht den Spielern überläßt, sondern die *Pizzicati* mit verschiedenen, vorher erklärten Zeichen versieht. Es gibt weder für den Komponisten noch für den Herausgeber noch für den Interpreten irgendwelche Unklarheit.

Wenn Keller mit Ausdrücken arbeitet wie „man stößt sich von einer betonten Note ab“ (S. 10) und ähnlichen; wenn Jonas von „tropfenden Punkten“ spricht (S. 62) oder „Hier sieht man förmlich das Hinaufwerfen der Hand“ (S. 63) — solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren —, so zeigen derartige Ausdrücke den krassen Gegensatz zu echter Bedeutung. Zimmermann (II, S. 408) hat das nicht mit Unrecht als „gewaltsame Interpretationen“ bezeichnet. Das Gleiche spricht sich in der Unzahl der einschränkenden Beiworte aus: z. B. bei Unverricht (S. 31) „Vermutlich stammen diese Punktzeichen des Druckes von der redigierenden väterlichen Hand“; oder „Hier handelt es sich höchstwahrscheinlich nicht um eine Auslassung des Vortragszeichens“ (S. 45). Keller (S. 16) meint zum Autograph des Liedes *Das Veilchen*: „Die groben Staccatozeichen sind hier wohl nur der Feder zur Last zu legen, denn dem Ausdruck nach können nur Punkte gemeint sein.“ Hier wird nicht nur ein Zeichen „gedeutet“, sondern es werden die kleinen Striche der Handschrift in Punkte „umgedeutet“. Das scheint mir das genaue Gegenteil von Bedeutung. Unverricht gibt (S. 50) eine Reihe von Regeln zur Übertragung der Autographe in den Druck und fährt dann fort: „Mit Hilfe dieser Regeln und durch genaues Vergleichen wird man in den Autographen trotz mancher anfänglich vorhandener Schwierigkeiten feststellen können, ob Mozart Strich oder Punkt meint.“ Damit ist aber im Grunde nichts anderes gesagt, als daß Mozarts Zeichen in vielen Fällen nichts „bedeuten“, sondern „gedeutet“ und „umgedeutet“ werden müssen. Eine solche Schlußfolgerung hätte vielleicht Berechtigung, wenn die Zahl der un-

sicheren Fälle klein und begrenzt wäre. In Wirklichkeit sind sie aber fast in der Überzahl.

Theoretiker der Mozartzeit waren in der Festlegung von Bedeutungen viel unschärfer als die genannten Beispiele bei Schönberg und Bartók. Das zeigt etwa eine Stelle aus Quantz (Unverricht S. 43): „*Es ist nicht wohl möglich, weder den Unterschied zwischen ti und di, von welchem doch der Ausdruck der Leidenschaften ziemlichen Theils abhängt; noch die vielerley Arten des Zungenstoßes, mit Worten völlig zu bestimmen.*“ C. Ph. E. Bach „überläßt nach alter Sitte das kürzere oder weniger kurze Abstoßen der Einsicht des Spielers“ (Kreutz S. 75). Und Türk schreibt (Kreutz S. 76): „Überhaupt hat man beym Vortrage gestoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche etc. Rücksicht zu nehmen.“ Solche Angaben im Vergleich mit neueren Komponisten, auch mit den Zitaten aus Adam, zeigen, wie die „Bedeutungen“ im 18. Jahrhundert sehr viel unschärfer sind; wie man „Deutungen“ je nach dem Charakter des Tonstücks und dem „Geschmack“ des Spielers nicht nur zuläßt, sondern sogar fordert.

Problemstellung

Zur Klärung der Frage nach der Bedeutung von Strich und Punkt bei Mozart sind nun zwei Aufgaben zu lösen. Erstens ist eine Übersicht über die bisherigen Anschauungen nötig, solche der Mozartzeit, des 19. Jahrhunderts, der Lösungen der Preisfrage und einiger neuer Schriften. In vielem kann ich mich mit einem Verweis auf die Lösungen begnügen. Zweitens ist eine objektive Beschreibung der Handschrift Mozarts in bezug auf Strich und Punkt erforderlich. Das scheint mir noch nirgends in richtiger, genügend eingehender Form vorzuliegen. Dann erst kann sich eine begründete Erklärung der Erscheinungen anschließen.

Strich und Punkt in der theoretischen Literatur der Mozartzeit und in der neueren Literatur

Für die Mozartzeit kommen Leopold Mozarts *Violinschule*, ein Werk von Joseph Riepel, die *Violinschule* von Geminiani, die *Violoncell-Schule* von Corette, der „*Versuch*“ von C. Ph. E. Bach, die pädagogischen Werke von J. A. Hiller, der „*Versuch*“ von Quantz als wesentliche in Frage. Die wichtigsten Stellen sind von den Verfassern der Lösungen der Preisfrage angezogen und zitiert worden.

Überblickt man die Äußerungen der Mozart zeitlich nahestehenden Unterrichtswerke, so läßt sich bei unbeeinflusster Beurteilung manches feststellen. In den meisten und wichtigsten Werken (L. Mozart, C. Ph. E. Bach, Türk) wird von der Identität von Strich und Punkt als Stakkatozeichen geredet. Diesen Zeichen wird aber eine Vielheit von Wirkungen zuerteilt; sie können Akzente, weniger Nachdruck, Abkürzung bedeuten und können durch Zeitmaß und Dynamik modifiziert werden. Je mehr ein Verfasser die Vieldeutigkeit betont, je mehr Zeichen er unterscheidet, desto stärker weist er darauf hin, daß der Vortrag eines Stückes von dessen „Charakter“ abhängig sei. Das heißt aber nichts anderes, als daß der „Deutung“ der Zeichen immer größerer Wert beigemessen wird. In Verbindung mit dem

Legatobogen wird der Punkt als „*Portato*“, als „*Tragen der Töne*“ sehr viel häufiger erwähnt als der Strich. Schließlich ist ein gewisser Bedeutungswandel festzustellen. Wird bei L. Mozart trotz des einen Zeichens neben dem „*Stoßen*“, „*abgesondert vortragen*“, „*schnell wegspielen*“ auch noch von „*wenigem Nachdruck*“ gesprochen — d. h. Kürzen der Noten oder Stakkato und Nachdruck oder Akzent können durch das gleiche Zeichen gefordert werden —, so verschiebt sich die Bedeutung immer mehr auf das eigentliche Stakkato, das Abkürzen. Dafür ist die ganz rationalistische Beschreibung des Beispiels bei Adam bezeichnend; hier ist jede Akzentbedeutung verloren gegangen. Das gehört aber schon zur Entwicklung des 19. Jahrhunderts.

Die Beurteiler von Mozarts Stakkatozeichen kann man mit Zimmermann (II, S. 401) in zwei Gruppen einteilen: eine dualistische Auffassung, nach der Mozart bewußt verschiedene Zeichen mit verschiedener Bedeutung für das Stakkato gebraucht habe, und eine Auffassung, nach der Strich und Punkt — trotz ihrer vielfachen Formen — doch im wesentlichen das Gleiche bedeuten. Als erster derjenigen, die für die Identität von Strich und Punkt bei Mozart eintreten, ist A. Einstein zu nennen. Seine Ansicht ist von besonderem Gewicht, hat doch kaum jemand der sonstigen Bearbeiter des Problems so zahlreiche Autographe Mozarts zu Gesicht bekommen wie er. Seine Feststellungen hat er z. B. im Vorwort der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (S. XLIII) niedergelegt. Läßt man die Meinungen der Vertreter der dualistischen Auffassung an sich vorbeiziehen — ich muß hier der Kürze halber auf die Lösungen der Preisfrage verweisen —, so sind sie sehr vielgestaltig und stehen zueinander oft in stärkstem Gegensatz. Im Grunde war in der Preisaufgabe gar nicht so sehr die Frage nach der Vielfalt der Bedeutungsmöglichkeiten von Strich und Punkt gestellt als darnach, ob bei Mozart zwei getrennte, grundsätzlich verschiedene Willensmeinungen und Ausdrucksabsichten vorliegen. Das hat aber keiner der Vertreter dieser Auffassung eindeutig nachgewiesen. Umgekehrt sind die mannigfachsten, sich auch widersprechenden Deutungen vorgelegt worden. Kreutz macht in seiner Darstellung durchaus wahrscheinlich, daß es bei manchen Komponisten (z. B. Rutini, Müthel) systematische und bewußte Unterschiede von Punkt und Strich gibt. Das besagt aber für Mozart ebensowenig wie die Unterscheidungen bei Quantz. Wenn er dann für Mozart sagt (S. 95): „*Die Deutung der Staccatozeichen allein nach ihrem Aussehen ist unzuverlässig*“, so kehrt das die Fragestellung um. Denn es soll doch die Handschrift maßgebend sein, nicht eine auf Deutungen und Interpretationen beruhende fremde Systematik. Die Interpretation von Takt 13 des Autographs der Gigue KV 574 durch Kreutz (S. 79) halte ich für anfechtbar. Meines Erachtens hat Mozart nicht Punkte gestrichen und durch Keile ersetzt, sondern die Punkte, die dem Beginn der Gigue entsprachen, waren so dick geraten, daß er fürchtete, man könne sie mit Noten verwechseln. Deshalb ersetzte er sie durch unmißverständliche Stakkatostriche. Etwas Ähnliches ist mir in keinem anderen Autograph begegnet, wird auch in der Literatur nicht erwähnt. Unverricht sagt sogar (S. 27): *... und in seinen Niederschriften ist nicht ein einziges Mal ein Strich- oder Punktzeichen gestrichen*. Ein einziges, dazu fragwürdiges Beispiel kann aber als beweisend für eine dualistische Einstellung Mozarts nicht angesehen werden.

Nur genaues Studium möglichst vieler Autographe kann das Problem einer Klärung näherbringen. Zimmermann (II, S. 401) hat darauf hingewiesen, daß die Preisträger „*schon in der Beurteilung nur der äußeren Form des Staccato-Striches zu . . . auseinanderstrebenden Deutungen*“ kommen. Einige seien angedeutet; wenige Bemerkungen zu ihnen erweisen sich notwendig, bevor ich selbst versuche, eine ausführliche Darstellung der Schrift zu geben. Keller (S. 9) nennt den Keil einen „*meist fein gezogenen, steil von rechts kommenden Strich*“, der als „*Zeichen meist deutlich und unverwechselbar sei*“; er schildert den Keil aber auch als „*steil von oben gezogener länglicher dünner Strich*“ (S. 10). Dazu erscheint als „*Zwischenform*“ ein „*kurzer, dicker, von links schräg abwärts verlaufender Keil*“ (S. 10). Von den Punkten heißt es an der gleichen Stelle: „*. . . sie sind über Einzelnoten oft etwas grob, je nach der benützten Gänsefeder, bei Tonleitern oder Passagen aber meist fein, offenbar nachträglich hingestreut.*“ Dabei wird nicht betont, daß zwischen groben Punkten und kurzen Strichen oft gar nicht zu unterscheiden ist. Daraus entsteht aber erst die Problematik. Soldan schreibt im Revisionsbericht der von ihm 1940/41 bei Peters herausgegebenen Opernpartituren (Keller S. 19): „*Mozarts Autograph enthält Punkte, kurze derbere und dünne lange Striche . . . Der kurze derbere Strich ist aber bei Mozart kein Staccato-Zeichen in unserem Sinne, sondern ein Akzent, ein ‚ben marcato‘. Im Autograph ist allerdings der Unterschied zwischen Punkten und Strichen fließend, manche Striche sind an Stellen, wo ihre Akzentbedeutung zweifellos oder doch höchst wahrscheinlich ist, lang geschrieben, andere Punkte sind verkürzte Striche, wie überhaupt Mozart einen prinzipiellen Unterschied zwischen Punkt und schwachen Strichen kaum zu machen scheint.*“ Woraus aber soll man den Unterschied nehmen, wenn nicht aus dem Autograph? Und warum soll ein Herausgeber den Unterschied zwischen Punkt und Strich machen, wenn Mozart es selbst nicht tut?

Lehrreich sind die so verschiedenen Beschreibungen der Handschrift des Liedes *Das Veilchen*, vor allem der Sechzehntelfiguren der Takte 17 bis 18 auf die Worte „*mit leichtem Schritt und munterm Sinn*“. Einstein (KV3, S. XLIII) spricht von „*unwillkürlich nur hingetupften Punkten*“; Keller (S. 16 mit Faksimile) von „*groben Staccatozeichen, hier wohl nur der Feder zur Last zu legen, denn dem Ausdruck nach können nur Punkte gemeint sein*“. Jonas hinwieder redet (S. 61) von „*fast hüpfenden, untermalenden Punkten*“, die „*kaum einen Zweifel übrig lassen, daß da keine Lässigkeit vorliegt, d. h. flüchtige Striche*“. Einsteins Berufung auf die untermalende Wirkung findet Jonas „*paradox*“. Nun kann Einstein von Punkten reden, da er Punkte und Striche gleichsetzt. Weder Jonas noch Keller sagen, daß es sich in Wirklichkeit in Takt 17 um kleine Striche, in Takt 18 um Punkte handelt. Beide haben sich auf einen Ausdrucksunterschied festgelegt und erklären deshalb die „*groben Staccatozeichen*“ als Punkte oder umgekehrt. Dabei sieht das Autograph eben anders aus.

Unverricht schließt sich Einstein darin an, „*daß Mozart dazu neigt, den anfangs noch deutlich zu erkennenden Strich immer kleiner zu notieren*“ (S. 26). Er stellt weiter fest: „*Umgekehrt fallen mitunter Punkte über den Noten etwas dicker und länger aus.*“ Ein Unterschiedskriterium gibt er dafür nicht. Dagegen schreibt Mozart seiner Meinung nach keine Keile (S. 27): „*Wenn der Strich mitunter etwas*

dicker ausfällt, so ist das durch die abgenutzte breitere Kielfeder verursacht.“ Keller unterscheidet in einem Beispiel aus KV 548 (S. 15, Faksimile) drei Zeichen. Unverricht dagegen sagt eindeutig (S. 47): *„Wenn auch Mozart die Zeichen mitunter länger oder kürzer schreibt, so handelt es sich doch entweder um den Strich oder um den Punkt. Eine Unterscheidung von langen und kurzen Strichen kennt er nicht.“* Es ist richtig, wenn Unverricht (S. 27) sagt: *„Abgesehen von den verschiedenen, schwer zu entscheidenden Strich- und Punkt-Angaben lassen sich aus der Fülle der Vortragszeichen in Mozarts Autographen durch systematische Zusammenstellung klare Grundsätze und ganz bestimmte, immer wiederkehrende Verbindungen feststellen“*, Unverricht gibt eine Reihe von Gesetzen, die sich, wie bald zu zeigen sein wird, in größerer Zahl und noch schärfer fassen und dann in anderer Form interpretieren lassen.

Jonas (S. 55) sieht durchaus die Vielfalt des Zeichens Strich bei Mozart, *„der eine bevorzugte Stellung vor dem Punkt einnimmt, der in seiner Einförmigkeit ganz bestimmten Zwecken vorbehalten bleibt“*. Von hier aus versteht man die etwas kühle Stellung von Jonas zu der dualistischen Lösung. Denn bei konsequenter Durchführung des Gedankens müßte man tatsächlich mehr als die zwei Zeichen Punkt und Strich bei der Wiedergabe benutzen. Aber Folgerungen daraus hat er im wesentlichen nur nach der Seite des Ausdrucks, nicht nach der des Schreibens gezogen. Mit dem Satz (S. 57): *„In der Eile können leicht Striche . . . flüchtiger, kürzer, ja schließlich sogar Punkte werden ohne unbedingt die Bedeutung als Striche zu verlieren; umgekehrt können Zeichen, zunächst als Punkte gedacht, leicht kleine Strichelchen werden usw.“*, setzt er, im Gegensatz zu Keller, offenbar den ersten Fall als den häufigeren an. Wer aber will nun aus den Autographen entscheiden, ob z. B. Striche *„unbedingt“* ihre Bedeutung verlieren oder nicht? Ob es sich bei der Beschreibung von KV 283 = 189h, I. Satz Takt 63 als *„tropfende Punkte“* (S. 61) um kurze Striche handelt oder um eine Umdeutung von Strichen in Punkte oder um eine ästhetische Angabe, läßt sich schwer feststellen. Im Autograph handelt es sich in der Oberstimme des Terzenlaufs um ausgesprochen feine, in der Unterstimme um etwas dickere Punkte. Beim zweiten Satz heißt es: *„Die ersten Achtel leicht mit Punkten (wenn auch ungenau am Anfang).“* Im Autograph stehen aber in Takt 1 mehr Striche als Punkte, dagegen bei der Wiederholung in T. 3 Punkte. Wenn man mit Urteilen wie *„ungenau“* so schnell bei der Hand ist, dann verflüchtigt sich das Problem von selbst.

Im Gegensatz zu Jonas und Einstein, aber mit Keller spricht Kreutz (S. 66, 95) davon, daß Mozart die Neigung hatte, *„Punkte senkrecht zu verlängern“*; er stellt aber zugleich fest, daß *„manchmal Keilstriche vorkommen, die zu kurz geraten sind und dadurch mit Punkten verwechselt werden können“*. Das erste ist schon entwicklungsgeschichtlich wenig wahrscheinlich, da Mozarts Jugendschrift vom Strich und nicht vom Punkt ausgeht. Dazu erhebt sich die Frage, wer nun entscheiden kann, ob es sich in einem Punkt um einen verkürzten Strich oder in einem Strich um einen verlängerten Punkt handelt. Keine der Lösungen der Preisfrage hat das irgendwie schlüssig beantworten können; es werden nur Interpretationen, Deutungen gegeben, keine Bedeutungen. Wie widerspruchsvoll zwei Autoren bei der Wiedergabe einer Stelle verfahren, zeigt ein Vergleich von

KV 333 = 315c, III. Satz Takt 199 Schluß der Kadenz. Wo Keller (S. 13) schon Striche schreibt, setzt Kreutz (S. 85) noch Punkte. Es ist ganz natürlich, daß Kreutz dann zu dem Schluß kommt (S. 95): „Die Deutung der Staccatozeichen allein nach ihrem Aussehen ist unzuverlässig.“ Mit einem solchen Satz wird aber von dem Bild der Autographe abgegangen. Dann ist es kein Wunder, daß verschiedene Interpreten und Herausgeber zu den verschiedensten Deutungen kommen, je nach der von ihnen geschaffenen oder vorgetragenen Theorie.

Zimmermann ist der einzige Bearbeiter der Preisfrage, der für die Identität von Punkt und Strich bei Mozart eintritt und der alle Formen als Abart einer einzigen ansieht. Er empfiehlt also, bei der Herausgabe alle Zeichen in Form des Punktes wiederzugeben. Einzig ein besonderes, in Verbindung mit Legato- und Haltebögen vorkommendes „Betonungszeichen“ (S. 110) nimmt er aus. Ich werde diesen Fall später ausführlich behandeln.

Punkt und Strich bei Mozart; Beschreibung und Erklärung

a) Widersprüche in den Autographen

Die so verschiedenen Ansichten und Folgerungen sind bei Betrachtung der Autographe Mozarts verständlich, denn mit Ausnahme seiner Jugendschrift, die man bis 1770, vielleicht auch etwas später, rechnen kann, reichen seine Staccatozeichen vom kleinsten Punkt bis zum mehrere Millimeter langen Strich mit allen Zwischenformen, kurzen, langen, dünnen, dicken, auch solchen verschiedener Richtung. Daher kommt es, daß der eine als kleinen Strich auffaßt, was der andere „tropfenden Punkt“ nennt. Im Grunde ist das schon Interpretation, Deutung, Bearbeitung. Dem nun folgenden eigenen Darstellungsversuch liegen die Photokopien und Faksimileausgaben der noch vorhandenen Eigenschriften der Klavierstücke, Klavier-sonaten, Klavier-Violin-Sonaten, einzelner Sinfonien, Konzerte, Kammermusikwerke, sowie Einzelblätter aus den Arbeiten von Schiedermair, Winternitz, Schünnemann, dem Mozart-Kalender von Engel und verschiedenen Versteigerungskatalogen zugrunde. In der Unterscheidung von nur zwei Artikulationszeichen, nämlich Punkt und Strich, schließe ich mich den Auffassungen der Preisschrift an. Punkt nenne ich aber nur das, was unbezweifelbar die Form des Punktes hat; das ist fast ausnahmslos klar festzustellen. Die Hauptmasse entfällt damit auf die Bezeichnung Strich. Zwischenformen werde ich, wenn nötig, besonders erläutern.

Zunächst sei an Beispielen gezeigt, welche Widersprüche in Mozarts Eigenschriften in bezug auf die Staccatozeichen auftreten und zu welchen Fehlurteilen sie führen. In KV 283 = 189h, I. Satz T. 68 hat die Unisonofigur im Baß deutlich Striche, im Diskant mehrere Punkte. Im Klavierkonzert KV 537, III. Satz T. 270–271 weisen parallele Reihen in I. Violine und Viola in unregelmäßigem Wechsel Punkt- und Strichformen auf (Zimmermann S. 99, Faksimile). Ähnliches findet sich im Klavierkonzert KV 466, I. Satz T. 54 bei einem Oktavengang in gebrochenem Dreiklang (Faksimile ebenda). In KV 570 erwähnt Zimmermann (II S. 406–407) zwei Parallelstellen, von denen die eine mit Punkten, die andere mit Strichen geschrieben ist, obgleich eine verschiedene Ausführung kaum anzunehmen ist. Die Tonwiederholungen in der Jupiter-Sinfonie KV 551, I. Satz T. 31–34 tragen in den In-

strumenten ganz verschiedene Zeichen: Punkte und Striche in regellosem Wechsel. Dabei ist ohne Zweifel die gleiche Ausführung beabsichtigt. Das Gleiche gilt für einige Takte des III. Satzes der Sinfonie KV 128 (Unverricht S. 33, Faksimile), wo eine Figur von vier Achteln zuerst in der Viola mit Punkten, in der II. Violine nur mit einem Punkt auf der letzten Note, in der I. Violine mit wechselnden Zeichen erscheint; bei der Wiederholung im übernächsten Takt finden sich in allen Instrumenten Striche. Zimmermann erwähnt (S. 108) in KV 403 = 385c, I. Satz T. 22–24 eine sicher gleichmäßig zu spielende Reihe, wo Punkte, Zwischenformen und Striche abwechseln.

Gelegentlich können Schmutzflecke der Autographe Stakkatozeichen vortäuschen; sind Parallelstellen vorhanden, so lassen sich dadurch mögliche Fehler meist ausschalten. Etwas anders liegt der Fall in KV 333 = 315c, II. Satz T. 30–31. Hier finden sich in der Unterstimme des Diskants bei den Noten *es*¹ in einigen Ausgaben Stakkatozeichnungen. Das ist ein Irrtum. Die im Autograph auf diesen Noten befindlichen Striche sind Notenhälse. Mozart notiert oft – wahrscheinlich um in einem Zuge zu schreiben – doppelte Hälse, wo eine Zweistimmigkeit nicht beabsichtigt ist. In T. 30–31 sind die einen von den Noten abgelöst. Die Parallelstelle T. 80–81 macht die Verhältnisse deutlich; hier gehen die Doppelhälse bis zur unteren Note. Ähnlich verhält es sich im III. Satz T. 37 im Baß mit einem Strich auf dem Akkord des zweiten Viertels. Keine der Parallelstellen T. 108, 165, 180 zeigt etwas Derartiges. Ich halte den Strich für ein Stück des Notenhalses, der beim Schreiben irgendwelche Unterbrechung erfuhr. Noch ein besseres Beispiel für diese Sachlage ist das letzte Viertel von T. 74, dessen Notenhals recht weit von der Note entfernt steht.

b) Schreibregeln bei Mozart

Derartig widerspruchsvolle Bezeichnungen im Gebiet der Striche und Punkte gibt es in den Autographen in großer Zahl, und meines Erachtens gehen die Anhänger der dualistischen Ansicht meist zu leichtfertig über sie hinweg. Entweder werden ihre Ausführungen gezwungen, oder Mozarts Nachlässigkeit und Flüchtigkeit muß als Erklärung dienen. Ich glaube, das Problem läßt sich im Sinne Einsteins und Zimmermanns lösen. Auch die Dualisten, am schärfsten Unverricht (S. 27 ff.), haben von gewissen Gesetzmäßigkeiten in Mozarts Schrift gesprochen; Jonas (S. 56) und Kreutz (S. 95) haben die Bedeutung des Schreibaktes erkannt, ohne daraus die sinngemäßen Folgerungen zu ziehen. Ich werde den Gesetzen, die Unverricht aufstellt, eine andere Reihe von Regeln entgegensetzen und zu einer Erklärung benutzen.

I. Mozarts Jugendschrift. Darüber sind sich die Bearbeiter einig: In der Jugend braucht Mozart nur Striche, mit Ausnahme des Portamentos. Von „*unfreiwilliger Komik*“, wie Keller meint, kann ich in dem Faksimile (Keller S. 9) aus dem Notenbuch von 1764 KV 15 gg nichts finden. Der fünfjährige Knabe, der Buchstabenschrift wohl noch unkundig, malt jede Note, jedes Stakkatozeichen für sich. Vom Vater hat er gelernt, daß man zu diesem Zweck Striche benutzt. Diese Art hat er noch ziemlich lange beibehalten. Ein überaus lehrreiches Beispiel ist die sorgfältige Reinschrift des Menuetts KV 122 = 73t, die einem Briefe vom 27. März

1770 beiliegt (siehe Faksimile in *Briefe W. A. Mozarts mit Originalbriefen im Lichtdruck*, herausgegeben von E. H. Mueller von Asow, 1942). Hier sind alle Noten, gleichgültig, ob es sich um Einzelnoten, gebrochene Akkorde, Tonwiederholungen, Reihen, Viertel, Achtel oder Sechzehntel handelt, sorgfältig durch lange Striche in wechselnden Richtungen bezeichnet. Ähnliches gilt von dem I. Satz des Streichquartetts KV 80 = 73f vom Jahre 1770 (Faksimile in Mitteilung für die Mozartgemeinde in Berlin 1904, Heft 18). Unter dem Legatobogen stehen unbezweifelbare Punkte, wieder der Lehre des Vaters entsprechend; die anderen Zeichen sind Striche, die innerhalb der gleichen Figur ganz selten einmal zu Punkten werden. Solche Punkte schleichen sich bei Beschleunigung des Schreibens zunächst vereinzelt ein, wenn sie nicht unter dem Legatobogen stehen.

In späterer Zeit wird das Verhältnis vom Punkt zum ursprünglichen Strich durch folgende Regeln bestimmt:

II. Einzelne Noten erhalten einen Strich, mögen sie zwischen gebundenen Noten stehen, als Auftakte oder als Phrasenabschluß dienen. Von dieser Regel gibt es nur höchst seltene Ausnahmen, auf denen sich in ihrer Vereinzelnung irgendwelche systematische Lösungen nicht aufbauen lassen.

III. Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind, erhalten als Stakkatozeichen Striche, seltener Punkte oder beide Zeichen gemischt. Für den letzten Fall bringt Winternitz (Bd. II Taf. 60) ein Beispiel aus dem A-dur-Violinkonzert KV 219 I. Satz Takt 44–48, I. Violine, wo hintereinander ein kleiner Strich, zwei Punkte, ein kleiner Strich, zwei Punkte, zwei große Striche, ein kleiner Strich folgen; niemand wird aber die Noten verschieden ausführen wollen. Einen Takt mit Strichen aus KV 332 = 300k, I. Satz T. 41 hat Jonas erwähnt (S. 62). Der Anfang des Kyrie im *Requiem* mischt wieder große und kleine Striche, sowie einige mehr punktförmige Zeichen. Im Streichquartett KV 170 I. Satz T. 5 und 13 sind alle derartigen Noten nur mit Strichen bezeichnet (Versteigerungskatalog 62, Leo Liepmannsohn, Berlin 1932 Nr. 3).

IV. Akkorde erhalten auch bei Wiederholungen und in Reihen Striche. Wenige Beispiele genügen. So aus der Sonate für Klavier zu vier Händen KV 358 = 186c, II. Satz T. 33–34 (Zimmermann S. 98, Faksimile); die wiederholten Akkorde im Rondo 511 T. 90–91 (Jonas S. 59, Faksimile Nr. 4), beide mit Strichen. Interessant sind in KV 310 = 300d, II. Satz die Takte 15–16, wo die Tonwiederholungen des Diskant deutliche Punkte, die etwas weiter auseinanderstehenden Zweiklangsreihen im Baß zum Teil kleine Striche zeigen (Unverricht, S. 34 Faksimile).

V. Längere Notenreihen einer Richtung erhalten Punkte, nur ganz selten Striche; bestehen die Reihen nur aus zwei bis höchstens drei Tönen, dann sind ebenso oft Striche wie Punkte benutzt. Beispiele finden sich in allen Werken mit Ausnahme der frühen; ich brauche deshalb keine anzuführen. Eigentümlich, aber im Hinblick auf die folgende Regel VII lehrreich ist eine Tonreihe in KV 281 = 189f, III. Satz Takt 11. Die im Forte bleibende Reihe verläuft in wechselnder Richtung und hat etwa folgendes Aussehen:





d. h. drei Punkten folgen ein Strich, zwei Punkte und drei längere Striche. An der Wiederholungsstelle T. 82 ist die Folge vier Striche, zwei Punkte, drei Striche. Bei der Schlußwiederholung T. 151 überwiegen die Punkte. Gegenüber solchen Tatsachen der Autographe müssen alle Versuche, Punkt und Strich in ihrer Bedeutung auseinanderzuhalten, scheitern; denn der gleichmäßige Vortrag dieser Reihe dürfte doch sicher sein.

VI. Gebrochene Akkorde einer Richtung, nur aufwärts oder nur abwärts, erhalten Striche oder gemischt Punkte und Striche, nur selten Punkte. Je weiter der Umfang solcher Akkorde ist, desto mehr herrschen Striche vor. Einige Beispiele seien angeführt: Nur Striche zeigen der Akkord der g-moll-Sinfonie KV 550, IV. Satz T. 1 in Viertelnoten bei herrschendem Piano (Keller, S. 13); KV 570, I. Satz T. 67 mit einem gebrochenen F-dur-Dreiklang von c^1 bis f^3 in Achteln im Piano (Jonas S. 60, Faksimile); KV 333, II. Satz T. 34 mit drei Baßoktaven in Achteln (Kreutz S. 85); Kantate KV 623 T. 1 und 5–6 bei kurzem Umfang des Akkords in Vierteln und Forte (Engel, *Mozart-Kalender*, 3.–4. Dezember); Sinfonie KV 112, I. Satz T. 5 mit Achteln im Forte (Katalog 42, Lengfeldsche Buchhandlung, Köln 1932, Nr. 464). Punkte und vielleicht einen Strich zwischen ihnen zeigt der siebentönige Akkord von dis^1 bis a^2 im Rondo KV 485 in Achteln im Forte. Besonders lehrreich sind die Fälle, in denen Punkte und Striche im Wechsel auftreten, wie z. B. in KV 310 = 300d, II. Satz T. 8 (Unverricht S. 34, Faksimile). In KV 466, I. Satz T. 54 (Zimmermann, S. 99 Faksimile) ist der viertönige gebrochene Akkord der Flöten mit Strichen, der dreitönige — also kürzere — der Oboen mit Punkten bezeichnet; es handelt sich um Viertelnoten. Die Angaben von Notenlängen und Lautstärken bei diesen Beispielen zeigen, daß die Stakkatozeichen unabhängig von diesen beiden Faktoren sind.

VII. Gebrochene Figuren verschiedener Richtung (Zickzack-Bewegungen) tragen Striche, Punkte oder beide gemischt. Dabei werden die Striche gerade bei derartigen Figuren oft sehr klein. Ein gutes Beispiel für die gemischten Formen sind die Sechzehntel aus T. 17–18 in *Das Veildien*, wo in T. 17 kleine Striche stehen, in ihrer Höhe der Linie der Noten entsprechend, in T. 18 Punkte einer Richtung (Keller, S. 16 Faksimile). In KV 380 = 374f, III. Satz T. 18–20 tragen die Sechzehntel einer sehr gezackten Linie nach Jonas (S. 64) durchweg Striche.

VIII. Bei Tonwiederholungen herrschen die Punkte bei weitem vor. Nur bei geringer Zahl der Töne, etwa zwei bis drei, finden sich Striche, die dann oft kurz werden. Das entspricht genau den Verhältnissen bei Regel V. Gelegentlich finden sich auch einmal Stellen mit gemischten Punkten und Strichen. Beide Zeichen im Wechsel hat z. B. die Jupiter-Sinfonie KV 551, I. Satz T. 31 ff. bei den drei wiederholten Viertelnoten. In T. 31 haben die Flöten drei Punkte, die Fagotte zwei Punkte und als drittes einen Strich. Interessant ist, daß, entsprechend Regel II, die

Einzelnote in der I. Violine einen Strich hat. In den folgenden Takten der gleichen Struktur ist ebenfalls eine unsystematische Verteilung der Zeichen festzustellen; die Flöten haben einmal Punkte, einmal zu Strichen wachsende Punkte, die Fagotte sowohl Striche als auch Punkte. Solche Erscheinungen lassen sich in keiner Weise wegdeuten. Ähnlich liegen die Verhältnisse in KV 551, IV. Satz T. 115 ff. Im Klaviertrio KV 548, I. Satz T. 48, 153 und den Parallelstellen (Zimmermann S. 100, Faksimile) wechseln in der Figur  Striche und Punkte. In Hinblick auf später zu Erwähnendes ist lehrreich, daß dabei oft die Form  auftritt. Das erste Motiv des Krönungskonzerts KV 537, I. Satz (Winternitz II. Bd. Taf. 75) mit einer dreimaligen Tonwiederholung tritt in T. 1 in der I. Violine mit Strichen, in T. 3 in der I. Violine mit kleinen Strichen, in der II. Violine mit Punkten auf; in T. 5 kehrt sich diese Bezeichnung genau um.

Unverricht (S. 24) zitiert ein Wort von G. Preitz, der in Figuren wie der folgenden



die gleichlautenden Noten je nach Strich oder Punkt verschieden nuancieren will.

Ich halte das nicht für die Absicht Mozarts. Denn dieser Wechsel von Strich und Punkt ist bezeichnend für alle Fälle, in denen eine Anfangs- oder Schlußnote bei derartigen Figuren auf irgendeine Weise abgespalten wird. In der von Unverricht (S. 48) zitierten Stelle aus der Jupitersinfonie KV 551, II. Satz T. 87 ist es ähnlich:



Nicht das *p* ist hier für den Wechsel verantwortlich, sondern die schreibtechnische Abspaltung der ersten Note, die bei Mozarts Art der Notenbalken hier besonders wirksam ist. Die gleiche Erscheinung kann bei Reihen eintreten. So erklärt sich ein Beispiel aus KV 296, III. Satz T. 104–106, wo in drei Reihen von fünf Achteln jedesmal das erste, alleinstehende einen Strich hat, die folgenden dagegen meist Punkte erhalten.

IX. In Verbindung mit dem Legatobogen und als Portamento braucht Mozart Punkte. Auch Unverricht hat (S. 28) diese Regel aufgestellt, gibt jedoch selbst aus dem *Regina coeli* von 1771 KV 108 = 74^d ein Gegenbeispiel. Zimmermann weiß ebenfalls von Portatostellen mit Strichen. Sie sind aber so selten, daß sich irgend eine Theorie über verschiedene Ausführungen nicht aufstellen läßt. Gelegentlich könnte der Bogen sogar nachträglich gezogen sein. Betrachtet man nun einerseits die Widersprüche in der Anwendung von Punkten und Strichen bei Mozart, für die ich zunächst einige Beispiele gab, andererseits die

Regeln, deren Wirksamkeit sich weitgehend verfolgen läßt, dann scheint es mir ausgeschlossen, daraus eine verschiedene Bedeutung der beiden Zeichen für Mozart folgern zu wollen. Ist es nicht widersinnig und dem Geiste der Musik widersprechend, anzunehmen, daß gleiche Tonstrukturen wie Einzelnoten, Reihen, Tonwiederholungen usw. nach bestimmten Regeln immer die gleiche Spiel- oder Vortragsform verlangten, unabhängig vom Charakter der betreffenden Stelle, des Satzes, des Werkes? Weisen die Theoretiker der Mozartzeit, auch Leopold Mozart, nicht immer wieder darauf hin, daß die richtige Vortragsart erst dem „Geschmack“ des Spielers entspringt? Den Anhängern der dualistischen Anschauung bleibt im Grunde nur der Ausweg, bei den zahlreichen Widersprüchen, die sich in den Autographen gegen ihre Theorien finden, auf Flüchtigkeiten in Mozarts Handschrift hinzuweisen, einer Handschrift, der man Flüchtigkeiten im allgemeinen nicht nachsagen kann!

c) Gründe für Mozarts Bezeichnungen: 1) Der Schreibfaktor.

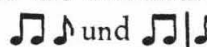
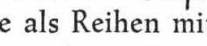
Meiner Ansicht nach liegt im Schreibakt eine einfachere und einsichtigerer Erklärung für die mannigfachen und oft widersprüchlichen Erscheinungen in Mozarts Handschrift. Er wird bei der Gänsefeder nicht wesentlich anders verlaufen sein als bei der Stahlfeder, die sich ebenfalls bei längerem Gebrauch abnutzt. Will man ein kleines Zeichen schreiben, so ist ein Strich einfacher als ein Punkt. Es genügt dazu eine geringfügige Bewegung der Finger mit dem Schreibgerät ohne jeden Druck in mehr oder weniger senkrechter Richtung. Die Hand kann aufgestützt bleiben. Eine Folge davon ist z. B., daß in vielen Handschriften der Punkt auf dem *i* zum kleinen Strich wird. Sollen mehrere solche Zeichen hintereinander geschrieben werden, dann müssen zwei Bewegungen koordiniert werden: die Bewegung der Finger mit dem Schreibgerät in senkrechter Richtung mit einer Bewegung der Hand nach rechts. Je mehr solche Zeichen hintereinander zu schreiben sind, desto schwieriger wird die Koppelung. Zwei bis drei Zeichen lassen sich bei nicht zu großer Entfernung noch in einer Lage der Hand schreiben; dann aber muß die Hand rücken, der Vorgang von neuem beginnen. Reihen von Zeichen, die in einer Richtung oder in einer Höhe verlaufen, lassen sich dagegen einfacher bei lockerem oder sogar erhobenem Handgelenk mit geringem Druck als Punkte „*nachträglich hinstreuen*“. Dieser Ausdruck von Keller (S. 9) trifft durchaus das Richtige.

Aus dieser Erklärung des Schreibaktes werden nun die aufgestellten Regeln wie die Widersprüche in Mozarts Handschrift verständlich. Über solche Regelmäßigkeiten der Notenschrift bei Komponisten hat Winternitz berichtet (Bd. I). Und Widersprüche treten auf, da der Schreibakt zwar in gewissen Regeln verläuft, aber naturgemäß auch manchmal Störungen unterworfen ist. Je mehr es sich nun bei Mozart um Einzelnoten handelt oder um eine so geringe Anzahl, daß sie in einer Handlage geschrieben werden kann — das sind zwei bis drei —, desto mehr tritt der Strich auf. Dem entsprechen die Regeln II und III, weil die Pausen eine Rückung der Hand notwendig machen, IV weil jeder Akkord schon durch seine Ausdehnung eine neue Handlage fordert, VI da große Akkordumfänge nicht ohne Rückung geschrieben werden können, V und VIII wenn die Reihen oder Tonwiederholungen nicht

mehr als höchstens drei Noten umfassen. Der Strich tritt auch bei weit auseinanderstehenden Noten auf, was z. B. durch die Begleitung bedingt sein kann wie in KV 279=189d, II. Satz T. 29:




Der zweite Strich ist dabei schon etwas kleiner ausgefallen.

Je mehr Zeichen in einer Richtung verlaufen, desto häufiger treten Punkte auf. Das führt zu den Regeln V und VIII. Handelt es sich um gebrochene Figuren in verschiedenen Richtungen oder um kurze in einer Richtung, dann können Zeichen jeder Art eintreten; meist wechseln Punkte mit Strichen, die vielfach nicht groß sind. Daraus ergeben sich die Regeln VI und VII. Das von Zimmermann (S. 100 Faksimile) angeführte Beispiel aus KV 548 mit den verschiedenen Bezeichnungen gleichzeitiger und aufeinanderfolgender Parallelstellen wird durch die Schreibe besonders leicht verständlich. Hier handelt es sich um die Formen  und  mit Tonwiederholung der beiden ersten Noten. Einmal werden sie als Reihen mit Punkten, ein andermal mit Strichen versehen. Die abgesetzte Note mit besonderem Hals und Fähnchen erhält meist einen Strich; immer erhält sie ihn, wenn der Taktstrich die Noten trennt.

In den geschilderten Regeln macht sich der Mozarts Artikulationszeichen beherrschende Schreibfaktor geltend. Durch ihn ist der erhebliche Formunterschied der Zeichen bedingt, nicht durch die Absicht, mit ihnen bestimmte Spiel- und Vortragsarten zu verbinden und zu begrenzen. Kein Druck kann diesen Schreibfaktor mit seinen Formen wiedergeben; er braucht es auch nicht, da die Zeichen im wesentlichen durch die äußeren Umstände des Schreibens, nicht durch innere Absichten bedingt sind. Daß Veränderungen der Handstellungen die allgemeine Wirksamkeit des Schreibfaktors durchkreuzen können, ist kein Wunder, ja selbstverständlich. Andererseits ist die Einwirkung der Schreibfaktoren der Notenschrift bei den Komponisten ja so stark, daß Robert Ammann (*Die Handschrift der Künstler*, 1953, S. 51) sagen kann: „Läßt man eine größere Zahl von Komponisten-schriften an sich vorüberziehen, so bekommt man den Eindruck, daß die Großzahl etwas Gemeinsames hat, daß es so etwas wie eine Tondichterschrift gibt.“ Das sind offenbar Auswirkungen der Notenschrift mit ihren vielfachen für alle Komponisten gleichen Gegebenheiten auf die Handschriften. Für Dichter und Maler kann Ammann solche gemeinsamen Schriftgrundlagen nicht feststellen.

Ehe ich einen zweiten Faktor von Mozarts Notenschrift behandle, sei für den Schreibfaktor eine Anzahl von Beispielen besprochen, die seine Wirkung erklären und erhärten sollen. So wird jetzt leicht verständlich, daß es ganze Sätze, ja Werke gibt, in denen nur eine Form, entweder nur Punkte oder nur Striche auftreten. Jonas sagt (S. 63): „Überaus charakteristisch und daher unentbehrlich ist der streng durchgeführte Strich im Andante grazioso des Klaviertrio E-dur KV 542.“

Bei genauer Betrachtung wird der Grund nach den obigen Regeln ganz klar: der Satz hat fast nur Einzelnoten und zweitönige Reihen mit Stakkato, daher also nur Striche; die Portamenti sind mit Punkten geschrieben. In den Figuren  Takt 44–46 wechseln Punkte und Striche auf den beiden letzten Noten. Im vorletzten Takt findet sich eine lange Stakkatoreihe mit Punkten. Den umgekehrten Fall zeigt das Rondo KV 511. Hier herrschen die Reihen vor, demgemäß die Punkte. Nur einige Einzelnoten (T. 51) und Akkorde in T. 89–91 (Jonas S. 59 Faksimile Nr. 4) erhalten Striche. Im gebrochenen Akkord des T. 19 wechseln Striche und Punkte gemäß Regel VI (Faksimile der Edition Peters). Die zweimalige dreifache Tonwiederholung in T. 101 ist zuerst mit drei Strichen, dann mit drei Punkten versehen. Einen beabsichtigten Wechsel der Spielart halte ich für ausgeschlossen. Das Allegro in KV 379=373a hat bei den motivisch bedingten dreitönigen Wiederholungen und Akkordstücken immer Striche, gleichgültig ob Piano oder Forte herrscht (Versteigerungskatalog Liepmannssohn, Berlin 1929, Taf. 9). KV 279=189d, II. Satz enthält neben einem Portamento mit Punkten nur Striche auf Einzelnoten. Auch die als NB. 6 gegebenen Wiederholungen des Tones g² sind als Einzelnoten mit Strichen geschrieben, da die Begleitung im Baß größeren Raum beanspruchte und deshalb die Hand rücken mußte und die Punkte nicht gestreut werden konnten. Dieser Fall und ähnliche Fälle lassen vermuten, daß Mozart bei langsamen Sätzen auch etwas langsamer schrieb. Dadurch werden kleine Reihen gelegentlich stärker als Einzelnoten empfunden und geschrieben. Bei Beethoven habe ich diese Erscheinung auch in bezug auf den benutzten Raum in viel stärkerem Maße nachgewiesen. (*Textkritische Untersuchungen* S. 27). So hat das Thema des *Andante con Variazioni* in KV 547 nur Stakkatostriche. Eine Beschleunigung des Schreibens wirkt sich in umgekehrtem Sinne aus; ursprüngliche Striche werden kleiner, schließlich zu Punkten. Der früher erwähnte Anfang des 1. Satzes des Krönungskonzerts KV 537 gehört wohl hierher. An einer späteren Stelle T. 183–191 desselben Satzes tritt im Klavier ein zweitöniges, ab- und aufspringendes Terzintervall auf. Zunächst ist es mit Strichen bezeichnet, die bei den Wiederholungen meist kleiner und zu Punkten werden (Winternitz Bd. II Taf. 77). Eine Änderung der Spielart kann bei den Sequenzen nicht beabsichtigt sein; es kann sich nur um eine Wirkung des Schreibfaktors handeln. Aus dem gleichen Satz sei noch T. 105 erwähnt (Winternitz Bd. II Taf. 76), wo ein dreitöniger gebrochener Akkord in der Geige mit Punkten, im Cello mit Strichen bezeichnet ist. Im Grunde gehören auch die wechselnden Formen bei den Sechzehnteln im *Veilchen* hierher, die ebenfalls im Verlauf kleiner werden (Keller S. 16 Faksimile). KV 282=189g hat nur Stakkatostriche; irgendwelche längere Reihen und Tonwiederholungen kommen hier nicht vor. Und trotzdem werden die mit Stakkatostrichen bezeichneten Noten nicht an allen Stellen und in allen Sätzen in der gleichen Art zu spielen sein. In KV 311=284c schließlich kommen nur Stakkatopunkte vor, da es nur Reihen und keine Einzelnoten mit Stakkatozeichen gibt.

KV 279=189d, III. Satz ist zur Erkennung der Regeln gut geeignet. Striche stehen immer bei Einzelnoten, so T. 13, 15, 17, 38 (mit nachfolgender Pause), 47, 51, 103, 124–126 (mit Pausen durchsetzt), 128 und 130 (ebenfalls mit Pausen), 148,

149, 152, 153. Ausgesprochene Punkte stehen bei den Tonwiederholungen T. 23 ff., 57 ff., 109 ff., 126 (zwei Töne); in 136 sind es teilweise Striche. Besonders lehrreich sind die T. 62–63, zwischen denen im Autograph die Seite wechselt. Der Auftakt e^1 in T. 62 hat einen deutlichen Strich; er ist als Einzelnote geschrieben. Die Tonwiederholungen in T. 63 auf der neuen Seite haben auf der ersten Note einen deutlichen längeren Strich; die folgenden sind kürzer. Es muß nach dem Seitenwechsel neu angesetzt werden. In T. 65 und 67 sind es wieder Punkte. Schließlich finden sich Mittelgrößen aller Art, so Striche bei den kleinen Achtelreihen T. 18–19 und 104–105, da diese durch den Taktstrich geteilt sind, kleine Striche bei den Intervallsprüngen T. 69 ff. Und T. 126–129 wechseln Punkte und Striche, wo Reihen, Tonwiederholungen und Vorschläge miteinander verknüpft sind und damit ein Streuen schwieriger wird. Wenn derartige Erscheinungen nur an einem Werk zu bemerken wären, so ließen sie sich vielleicht als Vortragsarten deuten. Aber sie kehren ohne jedes System immer und überall wieder. Sie können nur dem Schreibfaktor zugeschrieben werden. Daß bei den gezackten Diskantfiguren in KV 280=189e, I. Satz T. 35, 37, 39 und entsprechend 123 ff. Striche stehen, ist schreibmäßig einleuchtend. Will man die Stakkatozeichen nicht, trotz der vielfältig gebrochenen Linie, in einer Richtung schreiben, dann muß man sie einzeln setzen; sie werden zu Strichen, die manchmal kleiner, manchmal größer sind. Bezeichnend ist, daß sie im letzten Viertel von T. 127 am größten sind:



Der zwischen die Noten gesetzte Balken zwang Mozart, sie in ganz verschiedener Höhe anzubringen, also ganz vereinzelt zu schreiben. Bei Beginn von T. 35 dagegen ist das erste Zeichen der kleinen Reihe $g^2-f^2-e^2$ ein kleiner Strich, vielleicht auch das dritte; das mittlere ist ein Punkt. Es nutzt nichts, hier zugunsten einer Ausdruckstheorie die Erscheinungen umzudeuten.

Bei Gelegenheit der Diskussion einiger Stellen aus KV 281=189f, I. Satz kommt Kreuz (S. 95) zu den Bemerkungen: „Beim Stakkatolauf in T. 84 konnte er dagegen die Punkte nicht in einem Zuge schreiben, weil ihm das langgezogene Auflösungszeichen vor der Note f im Wege stand . . . An der gleichen Stelle in T. 15 ist das Auflösungszeichen nicht so lang; hier konnte Mozart die Punkte über das Zeichen hinweg in einem Zuge schreiben, und so sind sie gut geraten . . . Ein langes Auflösungszeichen vor e^2 macht in T. 18 ein zusammenhängendes Schreiben der Punkte unmöglich. Sie sehen fast wie Keilstriche aus. Besser sind sie im übernächsten Takt. Bei den Tonrepetitionen sehen die Zeichen über den einzelnstehenden Sechzehnteln z. T. wie Keilstriche aus. Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich um einzeln geschriebene Punkte handelt.“ Im Grunde sieht Kreuz hier den Schreibfaktor ganz deutlich. Zugunsten seiner Theorie aber spricht er von Zeichen, die „wie Keilstriche aussehen“. Sie sind es tatsächlich! Und er nimmt „mit Wahrscheinlichkeit an“, daß es „einzeln geschriebene Punkte seien“. Wieviel einfacher und ungezwungener scheint mir doch die Annahme, daß einzeln geschriebene Noten — gemäß der fast ohne Ausnahme geltenden Regel II — Striche

bekommen, die bei reihenmäßigem Schreiben zu Punkten werden. In Reihen vor allem wechselnder Richtung, wie sie in T. 18 und 20 auftreten, wechseln die Zeichen, je nachdem ob sie einzeln oder in Reihen geschrieben worden sind. So kommt es zu Strichen in T. 18, zu Punkten in T. 20 bei ganz ähnlichen Figuren. In den Paralleltakten 87 und 89 wechseln sogar Striche und Punkte. Diese Tatsachen lassen sich durch keine interpretatorische Theorie aus der Welt schaffen. Der Schreibfaktor macht sie leicht verständlich.

In KV 310=300d, I. Satz hat die einzelstehende Sechzehntelnote in T. 12 einen Strich; die Achtel in T. 13 tragen Punkte, obgleich jede Theorie eher das Umgekehrte annehmen müßte. Der langsame Satz von KV 310=300d gibt zu Erläuterungen Anlaß (Unverricht S. 34 Faksimile). Die Einzelnoten in T. 7, 9, 10, 11 haben Striche. Bei dem umfangreichen gebrochenen Akkord in T. 8 wechseln Striche und Punkte. Die lange 32stel-Reihe in T. 10 hat Punkte, aber auch die erste Sechzehntel-Note c^3 hat noch einen im gleichen Zuge geschriebenen Punkt. Das Zeichen auf der Wiederholung des c^3 konnte nun nicht mehr in der gleichen Richtung geschrieben werden; es wurde daher zum einzeln gezogenen Strich, obgleich wohl niemand eine verschiedene Ausführung dieser beiden Noten annehmen wird. Die Einzelnoten in T. 12 haben Striche, die kleine Reihe von c^2 bis e^2 hat Zeichen vom Punkt bis zum kleinen Strich. Die Tonwiederholungen im Diskant von T. 15 tragen Punkte, die vier Baßzweiklänge im gleichen Takt haben drei in gleicher Richtung stehende Punkte, dann einen etwas tiefer stehenden Strich; die in T. 16 haben vier gestreute Punkte. Die Achtel der gebrochenen Akkorde in T. 18 haben Striche; sie stehen infolge des kolorierten Diskants weit auseinander, sind also als Einzelnoten geschrieben. Die in die obigen Regeln gefaßten Einwirkungen des Schreibfaktors erklären diese recht verwickelten Verhältnisse einfacher als ästhetische Theorien, die nicht ohne Umdeutungen auskommen. Jetzt erklärt sich auch ohne weiteres das von Keller (S.15) gebrachte Faksimile-Beispiel aus KV 548 mit den drei Zeichen „Punkt, Querkeil, Längskeil“. In der Übertragung sähe es etwa so aus:



d. h. die beiden ersten Zeichen haben noch die Form kleiner Striche; sie sind als Einzelnoten geschrieben. Die viertönige Reihe bekam dann gestreute Punkte einer Richtung. Bei der Tonwiederholung mußte neu angesetzt werden; das erste g^1 erhielt einen etwas schief liegenden Strich, wohl von der Linie der Punkte bestimmt. Das zweite g^1 hat schon einen Punkt. Nach dem Taktstrich wurde neu angesetzt; die Einzelnote c^2 bekam einen deutlichen Strich.

Aus den in den Lösungen der Preisfrage mitgeteilten Faksimiles seien noch einige Beispiele namhaft gemacht, welche die von mir aufgestellten Schreibregeln bestätigen. Wenn man sich die Mühe macht und alle die von den Verfassern beigebrachten Beispiele auf die Übereinstimmung mit den Regeln untersucht, so wird man ihre fast ausnahmslose Gültigkeit feststellen. Reihen mit Punkten enthalten die Faksimiles aus KV 458 (Jonas S. 59 Nr. 2), KV 511 (ebenda Nr. 3). Einzelnoten mit Strichen stehen in KV 548 (ebenda Nr. 1), 542 (ebenda Nr. 5); Akkorde mit Strichen in

KV 511 (ebenda Nr. 4). Tonwiederholungen mit Punkten aus KV 378 = 317d zeigt Faksimile Nr. 6; Striche bei durch Pausen getrennten Einzelnoten aus KV 378 Faksimile 7. Einzelnoten mit wechselnden Strichen und Punkten aus KV 511 enthält der Anfang von Faksimile 4. Der Anfang des dritten Satzes aus KV 548 (Zimmermann S. 101–102 Faksimile) ist ein Musterbeispiel, wo jede ausdrucksmäßige Erklärung der Zeichen unmöglich wird. Das erklärt sich schreibmäßig daraus, daß in diesem Satz nur kurze Reihen und kleine hin- und herspringende Motive vorkommen. So erhalten die gleichen Figuren und Rhythmen einmal Punkte, einmal Striche, einmal gemischte Zeichen. Eine Strukturbetrachtung lehrt, wie hier der Schreibfaktor für diese Erscheinung verantwortlich ist. In einem Motiv wie NB 9a können gemäß den Regeln die Zeichen als Punkte gestreut werden wie in T. 1, 5, 9; es können Striche auftreten wie in T. 13 (NB. 9b) oder T. 43 (NB. 9c) oder T. 47 (NB. 9d).



Die einzelnen Auftakt- und Abschlußnoten erhalten immer einen Strich wie in T. 1 (Nb. 9e), T. 2 (Nb. 9f), ähnlich bei den Bindungen wie T. 18 (Nb. 9g) oder T. 26 (Nb. 9h). Stark gezackte Motive tragen Striche in der Tonlinie folgender Höhe wie T. 30 (Nb. 9i). Ich glaube nicht, daß hier irgendwelche verschiedenen Spiel- und Vortragsarten durch Punkte und Striche angezeigt werden. Die gleichbleibende Dynamik gibt auch keine Veranlassung dazu. Aus der verschiedenartigen Wirkung des Schreibfaktors aber lassen sich die Verhältnisse erklären und verstehen.

Der Schreibfaktor beherrscht Mozarts Schrift in bezug auf die Artikulationszeichen. Konstanz und Eindeutigkeit seiner Schrift in bezug auf viele Momente betont auch Winternitz (Bd. I. S. 29). Die Tatsache, daß er zugleich ein Stück niederschreiben, ein anderes komponieren konnte (vgl. die Anmerkung in KV³ zu 394 = 383^a und Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 28), machen das auch verständlich.

2) Der Ausdrucksfaktor.

Neben dem Schreibfaktor ist noch ein zweiter in Mozarts Notenschrift wirksam. Jonas (S. 56) hat betont, daß Mozart „beim innerlichen Hören seines Werkes im Akt des Niederschreibens gleichzeitig auch seine lebendige Ausführung erlebt. Seine sensitive Hand wird unwillkürlich, unbewußt Reflexbewegungen empfinden, die nun, bewußt oder unbewußt, in der Schreibart Spuren hinterlassen müssen“. Ich nenne diese Erscheinung kurz den Ausdrucksfaktor in der Schrift. Einstein hat von den Artikulationszeichen im *Veilchen* als „Ausdruckszeichen“ gesprochen (KV³ S. XLIII). Die oben vermutete Erscheinung, daß Mozart gelegentlich bei langsamen Sätzen langsam schrieb, daß sich beim Fortschreiten eines Satzes die Schrift beschleunigte, gehört in gewissem Sinne auch hierher. Der Ausdrucksfaktor ist aber bei Mozart sehr viel schwerer zu fassen als bei Beethoven. Bei den Artiku-

lationszeichen zeigt sich seine Wirksamkeit gar nicht so sehr bei den Zeichen Strich und Punkt, als in den mannigfachen Formen der Striche; ob sie dünn oder dick, kurz oder lang usw. sind. Manches davon geht noch auf Kosten des völlig unkontrollierbaren Zustandes der benutzten Gänsefeder.

Wenn Jonas (S. 62) in KV 332=300k, III. Satz T. 22–23 von „*deutlichen Strichen*“ mit der „*Wirkung von marcato-Zeichen*“ spricht, so kann diese besondere Deutlichkeit durchaus einmal der Wichtigkeit des Motivs und dem Forte zugesprochen werden. Daß aber Striche ebenso im Piano vorkommen und Punkte im Forte, zeigt Kellers Beispiel aus der g-moll-Sinfonie KV 550, IV. Satz (Keller S. 13, B. 14). Auch die flüchtigen, kleinen Striche im *Veildien* haben sicher etwas mit dem Textausdruck zu tun. Lehrreich ist die Anmerkung von Jonas (S. 57), daß H. Schenker in seiner *Vortragslehre* auf Reihen Striche mit wachsender Länge verwandt habe. Das von ihm angeführte Beispiel aus KV 331=300i, I. Satz T. 100 ist auch deshalb von Interesse, weil von diesem Satz nur die Erstaussgabe erhalten ist, die auf fast alle Reihen und Tonwiederholungen der Variation V Striche setzt. Nach meiner Kenntnis der Mozartschen Zeichen dürfte das kaum mit der verlorenen Handschrift übereinstimmen. Striche wachsender Länge auf einer Reihe können einer Intensivierung des Ausdrucks während des Schreibens entsprechen. In dieser Form finden sie sich bei Beethoven des öfteren, und daher stammt wohl auch der Grundgedanke von Schenkers Vorgehen. Bei Mozart sind nämlich wachsende Striche sehr viel seltener als der umgekehrte Fall.

Zu Beginn des Menuetts der g-moll-Sinfonie KV 550 finden sich auf den Viertelnoten Stakkatozeichen (Engel, *Mozartkalender*, 13–14. September). Es handelt sich bei den gebrochenen Linien und kleinen Reihen meist um Striche, allerdings verschiedener Länge. Am längsten sind sie in der Baßstimme. Jedoch glaube ich nicht, daß diese Töne anders zu spielen sind als die von Violinen und Viola. Aber der tiefe, sonore Klang des Grundbasses hat die besondere Länge dieser Zeichen ausdrucksmäßig hervorgerufen. Die in der Partitur zwischen Streichern und Baß stehenden Bläser haben keine Zeichen; so kann eigentlich bei den Streichern kein besonders spitzes Stakkato gemeint sein.

Ich halte es für durchaus möglich, daß in Vokalwerken unter dem Einfluß des Textes sich der Ausdrucksfaktor deutlicher auswirkt als in der Instrumentalmusik. Einstein (KV³ S. XLIII) erwähnt als Beispiel das *Veildien* mit seinen Punkten — d. h. in Wirklichkeit flüchtigen Strichen — im Gegensatz zu deutlichen Strichen im Rezitativ der Donna Anna aus dem *Don Juan*.

3) Der Betonungskeil.

In den heutigen Ausgaben von Mozartwerken spielt der nach Ernst Fritz Schmid so genannte „*Betonungskeil*“ eine Rolle. Nach den Erläuterungen der theoretischen Literatur und nach den verschiedenen Lösungen der Preisfrage dürfte klar geworden sein, daß die Artikulationszeichen bei Mozart — gleich welche Form sie haben — durchaus Akzent- und Betonungscharakter haben können. Es sei dabei hervorgehoben, daß vor allem bei Streichern, aber auch bei Bläsern, mit dem Absetzen und Abstoßen von Tönen oft vom rein Technischen her ein Betonen verbunden ist. Dieser „*Betonungskeil*“ soll aber offenbar nur die Eigenschaft des Akzentes haben.

und die alte Mozartausgabe hat in solchen Fällen teilweise Akzentzeichen dafür eingesetzt (Unverricht S. 23). Tatsächlich läßt sich keine Regel für diesen „*Betonungskeil*“ in Mozarts Handschrift aufstellen; es gibt genau so lange, genau so dicke Striche an Stellen, wo eine besondere Betonung höchst unwahrscheinlich ist. Skoda teilt im Jagdquartett KV 458 sogar dem Punkt einmal Akzentbedeutung zu (S. 95). Einige der in Neuausgaben vorkommenden Stellen des „*Betonungskeils*“ seien hier analysiert. Daß zumeist nur einzelnstehende Zeichen als Betonungskeile angesehen werden, ist einzusehen; Akzente fallen gewöhnlich nur Einzelnoten zu. Aber gerade bei Einzelnoten unterscheidet er sich in der Form fast nie von gewöhnlichen Stakkatostrichen, die oft recht lang ausfallen.

Als Betonungskeil sieht E. F. Schmid in der Violinsonate KV 377 = 374d, II. Satz T. 33 das Zeichen im Klavierbaß an (Henle-Urtextausgabe). Ich habe in dieser Arbeit einen Fall aus KV 333 = 315c, II. Satz, T. 30–31 behandelt, wo ein Interpretationsfehler dadurch entstanden ist, daß man einen von Mozarts doppelten Notenhälsen als Strich ansah. Genau das Gleiche scheint mir in KV 333 der Fall zu sein. Vergleicht man die Baßoktaven der Takte 33 bis 35, so erkennt man, daß die oberen Noten alle doppelte Hälse haben. Bei der zweiten Oktave in T. 33 ist der obere Hals etwas von der Note getrennt; das ist aber auch beim ersten Viertel in T. 33 der Fall. In T. 34 wird ganz deutlich, daß es sich um Notenhälsen und nicht um Stakkatostriche handelt. Wären Mozart diese Akzente wichtig gewesen, dann hätte er sie wohl bei den ganz ähnlichen Verhältnissen in T. 49 der folgenden Variation ebenfalls eingesetzt. In der Neuausgabe der vierhändigen Klavierwerke Mozarts macht W. Rehm zwei besondere Artikulationszeichen namhaft. Das eine findet sich in KV 521, I. Satz T. 20 primo rechts. Rehm überträgt:





Betrachtet man das dem Bande beigegebene Faksimile, so sind die Zeichen alle strichförmig, mit Ausnahme der beiden d^2 und des zweiten f^2 in T. 21; auf dem f^2 in 22 steht kein Zeichen. Der Strich auf g^2 in 21 ist kürzer als die meisten anderen; der Strich auf a^2 in 20 nicht länger als der auf e^2 in 21. Aus der Handschrift läßt sich keineswegs die Normierung auf die zwei Zeichen des Druckes rechtfertigen. Die Handschrift entspricht genau den Schreibregeln. Die kurzen Reihen haben mehr punktförmige Zeichen; die punktierten Viertel haben einen größeren freien Raum hinter sich, sind also als Einzelnoten mit Strich geschrieben. Für verkehrt halte ich nun auch die Ergänzungen Rehms in T. 2 ff. und auf dem f^2 in T. 22. Zu Beginn stehen nämlich nur zwei Punkte auf den beiden ersten Achtelnoten von T. 2; und das Fehlen des Stakkatozeichens auf dem f^2 in 22 kann durchaus durch das Piano bedingt sein. Wenn die Stakkatozeichen auf den punktierten Vierteln der Takte 20 und 21 neben der Abtrennung von den folgenden Noten einen Akzent bedeuten sollen, was ja durchaus möglich ist, so wird dieser von selbst bedingt durch den hier im Baß auftretenden Vorhalt; die Verschärfung stellt eine Steigerung zum

Anfang dar. Die andere von Rehm als „Kürzungs- und Abphrasierungszeichen“ charakterisierte Stelle betrifft KV 521, III. Satz T. 38 primo rechts mit einer oft anzutreffenden Reihe von Doppelschlägen und abgestoßener Zwischennote. Daß bei den Einzelnoten Striche stehen, entspricht den Schreibregeln. Solche Betonungskeile soll auch folgende Stelle aus dem Streichquintett KV 614, I. Satz T. 90 ff. enthalten:



Hier bedeuten diese Zeichen ebenfalls zunächst nur ein Absetzen, Abstoßen und Kürzen der Noten. Daß es bei der stark gezackten Linie Striche geworden sind, entspricht dem Schreibfaktor. Zudem wird bei dem herrschenden Forte kein Geiger aus spieltechnischen Gründen, ganz abgesehen vom Musikalischen, die abgestoßenen Noten anders als mit Akzenten spielen.

Das Beispiel leitet zu solchen über, in denen die Form  vorkommt, d. h. ein Staccatozeichen im Zusammenhang mit einer Überbindung. In den angeführten Takten aus KV 614 will Mozart auf diese Weise andeuten, daß der Sechzehntellauf von dem vorhergehenden Tone abgesetzt, d. h. das es^3 abgekürzt werden soll. Wir würden heute wahrscheinlich das Staccatozeichen auf die zweite, angebundene Note setzen, als . Eine solche Notierung ist mir bei Mozart nicht vorgekommen. Das Gleiche gilt für das von Kreuzt (S. 70) erwähnte Beispiel aus KV 284 = 205b, I. Satz T. 27 und 99. Besonders die Schreibweise von T. 99



zeigt deutlich die Abkürzung auch der übergebundenen Note. In den Variationen über „Je suis Lindor“ KV 354 = 299a Var. 12 T. 5–6 heißt es in der Erstausgabe:

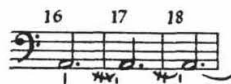


Die Striche entsprechen in ihrer Form sicher der Eigenschrift Mozarts, die verloren ist. Man erkennt aus dem ersten Takt, daß Mozart eine Abtrennung des e^2 wünschte. Der Lauf in T. 6 soll mit d^2 neu angesetzt werden. Er ist nicht aus den absteigenden Intervallen $es-d$, $f-es$ usw. zusammengesetzt, sondern die aufsteigenden Terzen $d-f$, $e-g$ usw. tragen ihn in die Höhe. Das ist nur möglich, wenn das übergebundene es^2 gekürzt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem von E. F. Schmid im Streichquintett KV 515, IV. Satz T. 78 ff. als „ausgesprochenes Betonungszeichen“ verwendeten Keil:



Auch da gibt das Stakkatozeichen zunächst die Kürzung an; die Figuren der Sechzehntel sollen mit neuem Ansatz beginnen. Bei den chromatischen Schritten von Violine II und Viola ergibt sich dann von selbst eine Betonung. Das Artikulationszeichen umfaßt eben unter Umständen ebenso die Bedeutung des Akzents wie die der Abstoßung. Daß es hier Strichform hat, folgt aus dem Auftreten bei Einzelnoten. Schmid betont in der Vorrede (Bärenreiter-Taschenpartitur): „in diesem Satz waren in der Handschrift Punkte und Keile oft besonders schwer zu unterscheiden; in Zweifelsfällen wurden Keile gewählt.“ Mit diesem Zusatz ist aber die durch die Normierung auf zwei Zeichen scheinbar gewährleistete Genauigkeit völlig illusorisch gemacht. Oft werden als „Betonungskeile“ die Striche auf langen Noten angesehen. Skoda (S. 75) nennt als Beispiel den letzten Satz der Jupiter-Sinfonie KV 551, in dem die ganzen und halben Noten des Themas Striche tragen, z. B. T. 9–12 I. Violine. Diese Striche sind jedoch keineswegs größer als die auf den wiederholten Vierteln in T. 13. In der II. Violine und in den Bläsern sind es T. 13 Punkte und gemischte Zeichen. Skoda bemerkt: „Selbst über längsten Notenwerten, die im üblichen Sinne gar nicht Stakkato gespielt werden können, schreibt Mozart seine Striche.“ Das Stakkatozeichen bedeutet zunächst nichts anderes, als daß die Noten gegeneinander abgesetzt, voneinander abgestoßen, also gekürzt werden sollen. Weshalb soll das bei längeren Noten nicht möglich sein? Und wie soll man das anders als mit Stakkatozeichen deutlich machen? Daß im Forte bei Streichern und Bläsern damit häufig eine Akzentwirkung verbunden wird, habe ich schon angemerkt. Ähnliches gilt für die Striche im Menuett-Trio der gleichen Sinfonie. Hier sind sie besonders kräftig geworden, und ich halte es für durchaus möglich, daß dabei nicht so sehr eine stumpfe Feder als der Ausdrucksfaktor wirksam war. In Nb. 6 habe ich KV 279, II. Satz T. 29 erwähnt. Meiner Auffassung nach hat Mozart die Viertel im Diskant infolge der größeren Zwischenräume als Einzelnoten mit Strichen geschrieben. Kreutz schreibt (S. 71) dazu: „Würde man hier die Keilstriche als Stakkatozeichen auffassen, so müßte man die drei Noten g² besonders kurz spielen (weil man früher Tonwiederholungen überhaupt etwas abkürzte). Eine solche Ausführung wäre aber musikalisch unbefriedigend.“ Nun unterscheiden sich aber diese Keile in nichts von anderen. Der Einwurf von Kreutz fällt auch fort, wenn man den Zeichen neben Abkürzung und Abstoßung die Möglichkeit der Akzentwirkung gestattet. Abgestoßen wird auch in diesem Falle aus KV 279. Und da sich Mozarts Striche in ihrer Auswirkung auch nicht von Punkten unterscheiden, liegt keine besonders starke Abkürzung vor. Den Wirkungen des Schreibfaktors entsprechend, stehen hier eben Striche und nicht Punkte.

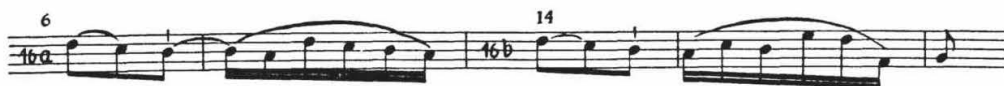
In diesem Zusammenhang ist auch die Cellostelle aus dem Streichquintett KV 513, I. Satz T. 16 ff. zu nennen. In der Handschrift (Schiedermair) sieht die Stelle folgendermaßen aus:



Hinter T. 18 war die Seite zu Ende, und es mußte eine neue begonnen werden. Die wiedergegebenen Takte zeigen, daß Mozart zunächst beabsichtigte, das A

im Cello die Takte hindurch zu binden. Das gab er auf zugunsten eines neuen Ansetzens, wahrscheinlich um bei den Synkopierungen der übrigen Stimmen den Taktrhythmus nicht zu gefährden. Die Striche, die keine besondere Form und Größe aufweisen, scheinen mir nach Tilgung der Legatobögen gemacht; sie stehen beim zweiten und dritten Ton recht ungenau zur Note. Meines Erachtens ist bei dem herrschenden Piano keine besondere Betonung im Cello beabsichtigt, sondern die Töne sollen abgekürzt und gegeneinander abgesetzt werden. Die Frage ist, ob Mozart vergessen hat, den Legatobogen zwischen Takt 18–19 ebenfalls zu streichen, womit dann alle Instrumente in T. 19 mit neuem Strich begännen, oder ob er im Zuge des Schreibens in T. 18 den Strich zu viel geschrieben hat. Mir scheint die erste Erklärung zutreffender.

Als Betonungskeil sieht E. F. Schmid auch KV 301=293a, II. Satz T. 6 an (vgl. Urtextausgabe der Violinsonaten des Henle-Verlages).



Auch hier glaube ich eher, daß der Stakkatostrich aus einer ursprünglich beabsichtigten Lösung ohne synkopische Bildung stehengeblieben ist, die etwa den T. 14–15 der Violine entsprach (NB. 16b). Die reizvolle Synkopierung fiel Mozart erst später ein. Schließlich könnte auch der Legatobogen zu früh angesetzt sein, was bei Mozart häufig vorkommt.

Sei es, wie es wolle! Auf Grund so weniger, und vor allem so wenig einwandfreier Beispiele jedoch einen Keil, der sich in der Form durch nichts von den anderen unterscheidet, als besonderen „Betonungskeil“ aufzufassen, halte ich nicht für zweckmäßig. In welcher Richtung ein Artikulationszeichen wirksam sein soll, ob mehr nach der Seite der Abkürzung, der Abstoßung oder des Nachdrucks, des Akzents, ist der Form der Zeichen bei Mozart, selbst wenn man den Ausdrucksfaktor berücksichtigt, kaum je zu entnehmen; es ist Angelegenheit der Struktur und musikalischen Bedeutung der Stellen.

Ergebnisse und Folgerungen

Der zurückgelegte Weg sei nun überblickt, die auf ihm gewonnenen Erkenntnisse kurz zusammengefaßt und auf die Herausgabe der Werke Mozarts angewandt. Leopold Mozart, der Vater und Lehrer, brauchte ausschließlich den Stakkatostrich und nur für das Portamento den Punkt. Ihm folgte ohne Zweifel der jugendliche Mozart. Später nehmen dessen Zeichen mannigfache Formen an. Es läßt sich jedoch nicht feststellen, daß er dabei einer der gegeneinander oft recht widerspruchsvollen Theorien seiner Zeit folgt. Die Bearbeiter der Preisfrage kommen ihrerseits wieder zu sich widersprechenden Deutungen von Mozarts Zeichen. Dabei werden die überaus zahlreichen, nicht miteinander zu vereinbarenden Stellen in Mozarts Eigenchriften entweder übersehen, oder sie werden der Unachtsamkeit und Flüchtigkeit Mozarts zugeschrieben und dann durch oft sehr gezwungene Theorien erklärt.

Dabei ist Mozarts Handschrift wohl schnell, aber im allgemeinen alles andere als flüchtig. Der bei Beethoven so häufige „*Parallelschwund*“ (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*) ist bei ihm sehr viel seltener.

Ich habe im Schreibfaktor das beherrschende Element von Mozarts Art, die Artikulationszeichen zu schreiben, nachgewiesen. Mozart kennt im Grunde nur ein Stakkatozeichen: den Strich; der Punkt tritt als solcher nur in Verbindung mit dem Legatobogen auf. Aber die Striche können infolge des überschnellen Schreibens die verschiedensten Formen annehmen, ja sogar zu Punkten werden. Die normale Wirkung des Schreibfaktors läßt sich in Regeln zusammenfassen; von ihnen gibt es natürlich Ausnahmen, die sich meist leicht erklären lassen. Neben den Schreibfaktor tritt ein Ausdrucksfaktor, der viel schwerer und in sehr viel geringerem Maße als etwa bei Beethoven zu fassen ist. Er macht sich innerhalb der Strichformen bemerkbar. Den Schreibfaktor druckmäßig beizubehalten, ist unnötig; denn er betrifft eine Äußerlichkeit. Seine Formen hängen nur von den Gewohnheiten und dem Zufälligen der Schrift ab. Der Ausdrucksfaktor kann ausschließlich durch genaues Studium der Handschriften festgestellt werden. Ihn im Druck festzuhalten, ist unmöglich. Auch eine Beschränkung auf zwei Zeichen — etwa Punkt und Strich — würde nichts nützen. Beim Spielen von Neuausgaben mit verschiedenen Stakkatozeichen habe ich zunächst manchmal das Gefühl einer gewissen Erleichterung des Vortrages gehabt. Vergleich ich dann mit Handschrift oder Faksimile, so haben sich in den meisten Fällen die völlige Unzuverlässigkeit und Willkür gezeigt.

In den Lösungen der Preisfrage handelt es sich um viele geistvolle Interpretationen und Deutungen. Darin besteht ihr Wert. Keine hat, meiner Ansicht nach, einen einigermaßen schlüssigen Nachweis erbracht, daß Punkt und Strich bei Mozart getrennte Bedeutung haben. Alle die aufgezeigten Bedeutungen wie Akzent, Nachdruck, Abphrasierung, Kürzung, Abstoßung usw. können allen Formen der Zeichen bei Mozart innewohnen. Der Spieler muß mit Kenntnis und Feingefühl dem Inhalt und der musikalischen Gestalt folgen. Ich bin der Ansicht, daß man bei der Herausgabe der Werke Mozarts den Urtextausgaben des Henle-Verlages, auch denen von N. Broder und einigen anderen folgen und nur ein Stakkatozeichen benutzen soll. Das ist kaum eine stärkere Vergrößerung, als wenn ich Mozarts Formenreichtum an Stakkatozeichen in zwei Zeichen presse. Das reizvolle und ausdrucksstarke Bild der Eigenschrift des *Veilchen* wird nicht sinngemäßer, ob ich es mit Punkten oder mit Strichen wiedergebe oder die Zeichen in zwei Kategorien einteile. Eine Normierung von Ausgaben auf zwei Zeichen suggeriert dem Spieler eine Sicherheit, die gar nicht besteht. Er ist auf die Auffassungen der Herausgeber, die sich vielfach unterscheiden, angewiesen. Eine Reduktion auf ein Zeichen zwingt ihn aber, jeden einzelnen Fall auf die notwendige Vortragsart zu untersuchen. Das hat Zimmermann (II, S. 407) im Anschluß an Bemerkungen von Jonas richtig dargestellt. Ist der Spieler über die beiden Faktoren des Schreibens und des Ausdrucks, wie ich sie gegeben habe, im Bilde, dann wird er in zahlreichen, eindeutigen Fällen von selbst wissen, welches Zeichen sich in Mozarts Handschrift findet. Anwendung eines Zeichens engt die Ausdrucksmöglichkeiten in Wirklichkeit weniger ein als die Normierung auf zwei.

Stakkatozeichen bei J. Haydn, L. van Beethoven und Fr. Schubert

Es scheint zweckmäßig, die Stellung zu den Stakkatozeichen auch bei einigen anderen Komponisten wenigstens zu streifen und mit der bei Mozart zu vergleichen. Kreutz (S. 76) zitiert eine Stelle aus der Gesamtausgabe der Klaviersonaten Joseph Haydns durch K. Päsler: „Die bei Beethoven viel erörterte Frage bezüglich der Unterscheidung zwischen Keil und Punkt muß für Haydn bejaht werden. Den besten Beweis liefert die bei Artaria 1789 erschienene Originalausgabe der C-dur-Fantasie (op. 58). Der Stecher hatte, wie noch deutlich erkennbar, am Anfang des Stückes zunächst Punkte gestochen, änderte sie aber, sichtlich erst auf Haydns Verlangen, in Keile um.“ Meiner Erfahrung nach sind tatsächlich Punkte und Striche bei Haydn leichter zu unterscheiden als bei Mozart. Er verwendet Striche verschiedener Größe; Punkte finden sich beim Portamento, dann bei umfangreicheren Reihen kleiner Notenwerte; so im Adagio der Sonate Nr. 52 in Takt 4 und bei schnellen Tonrepetitionen im gleichen Satz T. 13 (Winternitz, Bd. II, Taf. 56). Es gibt aber solche Reihen, die mit Strichen bezeichnet sind. Die Verhältnisse in der Handschrift der „Schöpfungsmesse“ habe ich an der Hand der Faksimile-Ausgabe des Haydn-Instituts in einer Besprechung (Musikforschung XI, 1958, S. 125) erörtert. Auch in diesem Werk haben im allgemeinen Einzelnoten und größere Notenwerte längere Striche als Reihen und kurze Notenwerte. Das zeigt auch der Anfang des Finale der Sinfonie „mit dem Paukenschlag“ (Schünemann, Taf. 32). Des öfteren kommen an gleichen Stellen, bei gleicher Struktur Striche verschiedener Länge vor. In der Generalbaßstimme sind die Striche auch bei Gleichzeitigkeit und gleicher Struktur meist länger als in den anderen Instrumenten. In den Schlußtakteten des Credo sind die Striche in allen Instrumenten groß, im Baß bis über 5 mm. Hier herrscht Fortissimo. Es ist aber durchaus nicht so, als ob im ff die Striche durchweg länger wären als in anderen Stärkegraden. Ich glaube aber, auch aus der Kenntnis anderer Autographe Haydns, sagen zu können, daß man bei ihm meist Punkte und Striche unterscheiden kann. Dabei scheint der Ausdrucksfaktor für die Größe der Striche stellenweise maßgebend zu sein. Wiedergabe der Striche in ihrer verschiedenen Länge ist im Druck natürlich nicht möglich. Der Ausdrucksfaktor verschwindet im Druck immer; das ist auch bei Drucklegung von Dichtwerken u. ä. m. genau das Gleiche.

Erwähnt aber sei ein Zeichen, das ich bislang nur im Benedictus der Messe gefunden habe. Hier steht im ersten Thema und seinen Wiederholungen nur in der melodieführenden Stimme, bei einer melodischen Vorhaltsbildung das Zeichen \vee . In einigen Fällen hätte die Stelle auch als langer Vorschlag geschrieben werden können. Es kann sich wohl nur um ein Akzentzeichen handeln, das hier nur im p und pp auftritt. Sonst, auch im Benedictus, benutzt Haydn als Akzentzeichen fz .

Den Gebrauch der Stakkatozeichen in Beethovens Handschrift und ihre Wiedergabe in Erstdrucken und Originalausgaben habe ich in meinem Buche *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* ausführlich dargestellt. Hier genügen wenige Bemerkungen, die auf Grund der für Mozart gebrauchten Terminologie verständlich sein werden. Der Ausdrucksfaktor beherrscht Beethovens Schrift im Großen wie im Kleinen. Er schreibt Stakkatozeichen bei Parallelen und gleichen Stellen sehr ver-

schieden. Das ist eine der Erscheinungen, die ich „*Parallelschwund*“ genannt habe. Sie entspricht der von mir deutlich gemachten besonderen Kompositionstätigkeit Beethovens während des Schreibens. Die Striche können bei besonderer Veranlassung über 1 cm groß werden! Ein feststehender Schreibfaktor besteht bei ihm kaum. Das entspricht der Feststellung bei Winternitz, daß Beethovens Schrift in jeder Beziehung wechselnd ist, was die Schreibung der Noten angeht, die Anbringung der Notenhäse usw. (Bd. I, S. 30); daß bei ihm die Unregelmäßigkeiten der Handschrift sehr lange dauern, vielleicht erst bei den späten Werken eine Festigung eintritt (Bd. I, S. 33). So kann man tatsächlich sagen, daß Beethovens Schrift sich wandelt je nach dem Charakter des Werkes, ja des Satzes (*Textkritische Untersuchungen*, S. 29). Man braucht dafür nur die trotz aller Verbesserungen ruhige Niederschrift des I. Satzes der Sonata quasi una fantasia op. 27, II mit der gegen Schluß immer gehetzteren des letzten Satzes zu vergleichen. Das ist eine Wirkung des Ausdrucksfaktors, wie ich sie bei keinem anderen Komponisten kenne. Wie es keine Möglichkeit gibt, das in den Druck zu übertragen, so müssen auch Beethovens Stakkatozeichen auf eine Form in Neuausgaben reduziert werden. Die Verhältnisse liegen dabei insofern einfacher als bei Mozart, als Beethoven mehrere, sich gegeneinander abhebende Akzentzeichen kennt; bei Mozart findet sich davon nur das *sf*.

Bevor ich den Gebrauch der Stakkatozeichen bei Franz Schubert andeute, sei eine kurze logische Überlegung eingeschaltet. Ein Komponist, der mit der Form eines Zeichens eine besondere Vorstellung verbindet, für den es eine bestimmte Vortragsart bedeutet, wird sich bemühen, das Zeichen eindeutig niederzuschreiben. Er wird Zwischenformen, die schwer unterscheidbar und leicht verwechselbar sind, meiden. Nichts davon ist bei Mozart und Beethoven in bezug auf die Stakkatozeichen Punkt und Strich zu erkennen. Neuere Komponisten, wie Bartók und Schönberg, erklären ihre Zeichen zu Beginn der Werke, um sie festzulegen. Einen Übergang dazu nun findet man bei Schubert. Lange geht er in seinen Autographen mit diesen Zeichen recht sorglos um; Punkt- und Strichformen sind mannigfach und gehen ineinander über. Eigenartig ist, daß in Punktreihen die Einzelzeichen bei der Schnelligkeit des Schreibens fast die Form der späteren Tenutozeichen erhalten. Kreutz hat das Gleiche für J. S. Bach erwähnt (S. 67). Erst in seinen späten Werken zeigt Schubert eine bewußte Unterscheidung zwischen Punkten und Strichen. In dem ersten der nachgelassenen Impromptus (vgl. meine Urtextausgabe im Verlag Henle, Duisburg-München), Deutsch-Verzeichnis 946 I, sind die Striche bei den Baßnoten in T. 45, 49, 53 ganz deutlich, ebenso bei den Akkorden ab Takt 144. Alle anderen Stellen haben ebenso deutliche Punkte. Im zweiten dieser Impromptus, DV 946 II, treten Striche im ersten Mittelsatz ab T. 35 auf, teilweise in Verbindung mit dem Akzentzeichen *fz*. Im dritten Impromptu DV 946 III finden sich bei der Überleitung zum Mittelsatz ab T. 70 sogar einmal eindeutige Tenuto-Striche unter einem Legatobogen, also eine Art Portamento, die mir bei Haydn, Mozart und Beethoven nirgends begegnet sind. Das eindeutigste und überraschendste Beispiel dieser Art ist aber der Beginn des Scherzos der nachgelassenen A-dur-Klaviersonate DV 959. Hier ist der Unterschied zwischen Punkt und Strich, der in Verbindung mit dem Arpeggiozeichen und einem Akzentzeichen immer sorgfältig

und langgezogen ist, geradezu auffallend. Und daß dieses nicht Zufall ist, sondern bewußter Überlegung entspringt, zeigt eine erhaltene Skizze zu dem Satz. Hier stehen in Takt 1 auf den ersten beiden Vierteln zwei Striche; die weiteren Takte sind unbezeichnet. Erst die endgültige Niederschrift bezeichnet konsequent im Wechsel von Strichen und Punkten in den Takten 1 bis 10 und den entsprechenden. Das ist auch nicht mehr die Wirkung eines unbewußten Ausdrucksfaktors. Ein Irrtum für die Interpretation wird ausgeschlossen. Eine Schwierigkeit für die Drucklegung besteht nicht. Dieses Beispiel ist deshalb so lehrreich, weil es zeigt, wie eine bewußte Verbindung von Form und Vortragsart von selbst zu einer deutlichen Abgrenzung der Formen führt. Nichts davon findet sich bei Mozarts Formen der Artikulationszeichen.

Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Brumann, Heinrich

(2. Fortsetzung)³¹

Mainzer Domorganist von 1521 bis 1541 (Gottron in „Mainzer Zeitschrift“ Jg. 37/38, 1942/43, 58 ff.)

Geburtsort, -tag und -jahr unbekannt. Mutmaßlich um 1485 und in Mainz geboren, da Johannes Rhagius Aesticampianus, der, aus Italien kommend, 1502–1507 in Mainz weilte und Brumann vermutlich in seine Hausgemeinschaft aufgenommen hatte, ihn als „Mainzer“ bezeichnete (*Epigramma ad H. Brumannum Moguntinum puerum suum*, in Ulrich von Hutten's Schriften, ed. E. Böcking, Leipzig 1862, III 564 f). Daraus ist auch zu folgern, daß Brumann an der Universität Mainz studierte. 1507 ging er mit Aesticampianus nach Frankfurt/Oder, wo er in der juristischen Fakultät eingeschrieben wurde. Er hatte demnach wohl schon in Mainz den Grad eines baccalaureus oder magister artium erworben. Näheres über diesen Aufenthalt ist nicht bekannt. 1508 begegnet er als Stubengenosse von Ulrich von Hutten in Leipzig (O. Flake, *Ulrich von Hutten*, Berlin 1929). Dann fehlen jegliche Nachweise für die folgenden sechs Jahre.

Am 25. August 1514 erhielt Brumann die St. Kiliansvikarie am Mainzer Dom und leistete den Eid (Fr. Herrmann: *Die Protokolle d. Mainzer Domkapitels* III 1/2, 1930/32, 15; künftig abgekürzt DKPM). Am 20. Oktober 1515 erhält er Urlaub, zur Verteidigung seiner Vikarie nach Rom zu reisen und leistet den üblichen Eid der Romfahrer (DKPM III 1/2, 55). Am 4. Juni 1517 wird anlässlich der Quartiersuche für den Reichstag erwähnt, daß Brumann Kaplan ist und kein eigenes Haus besitzt (DKPM III 1/2, 122). Am 23. März 1520 ist er „Magister fraternitatis minoris“, und am 25. Mai 1520 wird beschlossen, daß Vik. Mag. H. Brumann womöglich für 30 fl. zum Organisten angenommen werden und präsenzfrei sein soll, wenn er spielt (DKPM III 1/2 188, 190). Die von Gottron übernommene Ansicht Mosers (*Hofhaimer*), daß das Domkapitel aus Uuzufriedenheit mit Jörg Gerlach (s. d.), wegen dessen „zu langen Spielens“, zu dieser Veränderung im Organistenamt veranlaßt wurde, trifft kaum zu. Ausschlaggebend waren vielmehr finanzielle Erwägungen. Da die Zahl der stimmbegabten Vikare zurückgegangen war, wurde nämlich am 25. Mai 1520 beraten, „wie solidis erstatet und der chorgesang wider in ein zymlich reformacion bracht werden mocht“. Vorschlag: „daß man einen wolgestymbten und artificirten zu einem succentorem amovibilem annemen,

³¹ Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff. und S. 307 ff.