

UNGEKÜRZTE SONDERAUSGABE



Mozart

MOZART HANDBUCH

Silke Leopold (Hg.)



BÄRENREITER

MOZART HANDBUCH

Herausgegeben von

Silke Leopold

unter Mitarbeit von
Jutta Schmoll-Barthel
und **Sara Jeffe**



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018
2. Auflage 2016
© 2005 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Ingeborg Robert
Innengestaltung: Dorothea Willerding
Satz: edv + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
ISBN 978-3-7618-7204-8
DBV 247-01
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	XIII
Zeittafel	1

EINLEITUNG

von Silke Leopold

»Mozart magnus, corpore parvus«. Mozart-Bilder 12 • »Mein guter Namen Mozart«. Mozarts künstlerisches Selbstverständnis zwischen Anpassung und Autonomie 16 • »Laut verkünde unsre Freude«. Mozart und die Freimaurer 21 • »Nichts als Händl und Bach«. Mozarts Bearbeitungen alter Musik 24 • »Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen«. Mozart in der musikalischen Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts 28

Literatur 33

DIE OPERN I: FRÜHE WERKE

von Silke Leopold

Mozart und die Tradition der Oper 36 • Apollo et Hyacinthus 40 • Bastien und Bastienne 42 • La finta semplice 44 • Mitridate, Re di Ponto 47 • Ascanio in Alba 50 • Il sogno di Scipione 52 • Lucio Silla 55 • La finta giardiniera 58 • Il re pastore 62 • Thamos, König in Ägypten 65 • Zaide 67 • Idomeneo 70

Literatur 77

DIE OPERN II: WERKE DER WIENER JAHRE

von Ulrich Schreiber

Selbstfindung eines Genies 80 • Sorgenvolle Wahlfreiheit 81 • L'oca del Cairo 82 • Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante 83 • Die Da-Ponte-Trilogie 84 • Opera seria und Weltmärchen 87 • Die Entführung aus dem Serail 88 • Der Schauspieldirektor 98 • Le nozze di Figaro 100 • Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni 109 • Così fan tutte ossia La scuola degli amanti 123 • La clemenza di Tito 134 • Die Zauberflöte 143

Literatur 158

DIE GEISTLICHE MUSIK

von Hartmut Schick

Mehr Neigung als Pflicht? Mozart als Komponist für die Kirche 164
Berufliche Aspekte: Der Weg zum designierten Domkapellmeister 165 • Der Werkbestand: Gattungen

und vertonte Texte 167 • Zur liturgischen Funktion der Werke 168 • Kirchenpolitische Restriktionen, Liturgiereform und Kompositionspraxis 170 • Tendenz zu Werkpaaren 172 • Musikalische Vorbilder und Modelle 173

Messen, Messensätze und -fragmente 175

Ein erster Versuch. Das Pariser Kyrie KV 33 175 • Gesellenstück in der kleinen Form. Die komplementären Messen KV 49 und 65 175 • Gesellenstück in der großen Form. Die »Waisenhaus-Messe« KV 139 177 • Entspanntes Gegenstück. Die »Dominicus-Messe« KV 66 179 • Die Kyrie-Fragmente und Studiensätze von 1772 181 • Pastoraler Sonderfall. Die Missa brevis KV 140 182 • Reine Chormesse neuen Zuschnitts. Die »Trinitatis-Messe« KV 167 183 • Ungleiche Schwestern. Die Missae breves KV 192 und 194 185 • Brevis et solemnis. Die »Spatzenmesse« KV 220 187 • Verdichteter Satz in der großen Form. Die »Missa longa« C-Dur KV 262 188 • Ausdifferenzierung der kleinen Form. Die solennen »Missae breves« KV 258 und 259 190 • Kurze Missa longa. Die »Große Credo-Messe« oder »Spaur-Messe« KV 257 192 • Verschiebung des Schwerpunkts. Die Missa brevis B-Dur KV 275 194 • Ansatz zu einer Messe für München? Das Kyrie-Fragment KV 322 196 • Zyklische Satzverknüpfung und deklamierende Trompeten. Die »Krönungsmesse« KV 317 196 • Introvertierte Schwester der »Krönungsmesse«. Die C-Dur-Messe KV 337 199 • Retrospektiver Neuansatz. Die fragmentarische c-Moll-Messe KV 427 200 • Die fragmentarischen Messensätze der letzten Jahre 205 • Das große Kyrie d-Moll KV 341 207

Kirchensonaten (Sonate all'Epistola) 208

Die frühen Sonaten KV 67–69 209 • Die Sonaten KV 144 und 145 209 • Die Sonaten von 1775/1776: KV 212, 263, 241, 244 und 245 210 • Die Sonaten von 1777 und 1779: KV 278, 274, 328 und 329 211 • Die Sonaten von 1780: KV 336, 224 und 225 212

Litaneien 214

Die Lauretanischen Litaneien KV 109 und 195 214 • Die Sakramentslitanei B-Dur KV 125 215 • Die Sakramentslitanei Es-Dur KV 243 216

Vespere und Vesperpsalmen 219

»Dixit et Magnificat« KV 193 219 • Die so genannten »Vesperae solennes de Dominica« KV 321 220 • »Vesperae solennes de Confessore« KV 339 221

Kleinere Kirchenwerke 222

Das Offertorium »Scande coeli limina« KV 34 223 • Die Antiphon »Veni sancte Spiritus« KV 47 223 • Das Offertorium »Benedictus sit Deus« KV 117 224 • »Te Deum laudamus« KV 141 224 • Zwei »Regina coeli«: KV 108 und 127 225 • Das Offertorium »Inter natos mulierum« KV 72 226 • »Tantum ergo« KV 197 und 142 227 • »Exsultate, jubilate« KV 165 und »Ergo interest – Quare superna« KV 143 227 • »Sub tuum praesidium« KV 198 228 • »Misericordias Domini« KV 222 229 • »Venite populi« KV 260 230 • »Alma Dei creatoris« KV 277 und »Sancta Maria, mater Dei« KV 273 230 • Das dritte »Regina coeli« KV 276 231 • »Ave verum corpus« KV 618 232

Geistliche Oratorien und Kantaten 233

»Die Schuldigkeit des Ersten Gebots« KV 35 233 • »Grabmusik« KV 42 und Passionsarie KV 146 235 • Das Oratorium »Betulia liberata« KV 118 235 • Die Kantate »Davide penitente« KV 469 237

Das »Requiem« d-Moll KV 626 240

Ein Fragment wird zum Mythos 240 • Entstehung und Inhalt des Fragments 241 • Ergänzung und Vermarktung des »Requiem« 242 • Zur Musik des »Requiem«-Fragments 244

Literatur 246

DIE SINFONIEN

von Volker Scherliess

Vom Entstehen einer klassischen Gattung	250
Zwischen den Gattungen 253 • Blick auf ein Werk: KV 320 253 • Arbeit in Schüben 255 • Konzertsinfonie 257 • Opernsinfonie 257 • Tendenz zur Einheitlichkeit 258 • Zur Aufführungspraxis 259 • Wiederholungen 260 • Zu Mozarts Tonsprache 261 • Zur Rezeption 262	
Modelle und erste eigene Lösungen: London und Den Haag 1764/65	263
Sinfonie Es-Dur KV 16 (Nr. 1) 264 • Sinfonien KV 17 und KV 18 (Nr. 2 und 3) 266 • Sinfonie D-Dur KV 19 (Nr. 4) 266 • Sinfonie F-Dur KV 19a=Anh. 223 267 • Sinfonie B-Dur KV 22 (Nr. 5) 267 • Sinfonie a-Moll KV Anh. 220 (16a) »Odense-Sinfonie« 268	
Neue Einflüsse: Wien 1767/68	268
Sinfonie F-Dur KV 76 (42a) 269 • Sinfonie F-Dur KV 43 (Nr. 6) 269 • Sinfonie D-Dur KV 45 (Nr. 7) 270 • Sinfonie G-Dur KV Anh. 221 (45a) »Alte Lambacher Sinfonie« 271 • Sinfonie B-Dur KV Anh. 214 (45b) 272 • Sinfonie D-Dur KV 48 (Nr. 8) 272	
»Teutscher gusto« und »wälscher« Stil: Italien und Salzburg 1769–1771	273
Al-fresko-Technik als Gestaltungsprinzip 273 • Sinfonie C-Dur KV 73 (Nr. 9) 275 • Sinfonie D-Dur KV 81 (73l) 275 • Zwei D-Dur-Sinfonien: KV 97 (73m) und KV 95 (73n) 276 • Sinfonie D-Dur KV 84 (73q) (Nr. 11) 276 • Sinfonie G-Dur KV 74 (Nr. 10) 277 • Sinfonie B-Dur KV Anh. 216 (74g=Anh. C 11.03) 277 • Sinfonie F-Dur KV 75 277 • Sinfonie G-Dur KV 110 (75b) (Nr. 12) 278 • Sinfonie D-Dur KV 111 und 120=111a 279 • Sinfonie C-Dur KV 96 (111b) 279 • Sinfonie F-Dur KV 112 (Nr. 13) 279 • Sinfonie A-Dur KV 114 (Nr. 14) 280	
Konvention und Überraschung: Salzburg 1772	281
Sinfonie G-Dur KV 124 (Nr. 15) 281 • Sinfonie C-Dur KV 128 (Nr. 16) 282 • Sinfonie G-Dur KV 129 (Nr. 17) 282 • Sinfonie F-Dur KV 130 (Nr. 18) 282 • Sinfonie Es-Dur KV 132 (Nr. 19) 283 • Sinfonie D-Dur KV 133 (Nr. 20) 283 • Sinfonie A-Dur KV 134 (Nr. 21) 284 • Zwei Sinfonien D-Dur KV 141a (=161 und 163) »Il sogno di Scipione« und KV 135 »Lucio Silla« 285 • Drei »Salzburger Sinfonien« 285	
Souveräne Meisterschaft: Salzburg 1773/74	286
Sinfonie Es-Dur KV 184 (161a) (Nr. 26) 287 • Sinfonie C-Dur KV 162 (Nr. 22) 288 • Sinfonie G-Dur KV 199 (161b) (Nr. 27) 288 • Sinfonie D-Dur KV 181 (162b) (Nr. 23) 289 • Sinfonie B-Dur KV 182 (173dA) (Nr. 24) 289 • Sinfonie g-Moll KV 183 (173dB) »Kleine g-Moll-Sinfonie« (Nr. 25) 290 • Sinfonie A-Dur KV 201 (186a) (Nr. 29) 291 • Sinfonie D-Dur KV 202 (186b) (Nr. 30) 291 • Sinfonie C-Dur KV 200 (189k) (Nr. 28) 292 • Sinfonie D-Dur KV 196/121 (207a) und Sinfonie C-Dur KV 208/102 (213c) 292	
Misserfolg und reiche Ernte: Mannheim, Paris, Salzburg 1778–1780	293
Sinfonie D-Dur KV 297 (300a) »Pariser Sinfonie« (Nr. 31) 294 • Eine Gattung zwischen Sinfonie und Konzert 296 • Sinfonia concertante Es-Dur KV 364 (320d) 297 • Sinfonie G-Dur KV 318 (Nr. 32) 297 • Sinfonie B-Dur KV 319 (Nr. 33) 298 • Sinfonie C-Dur KV 338 (Nr. 34) 299 • Menuett C-Dur KV 409 (383f) 299	
Sinfonisches für die Akademie: Wien 1781–1783	300
Neue Sinfonien aus alten Serenaden 301 • Sinfonie D-Dur KV 385 »Haffner-Sinfonie« (Nr. 35) 302	
Instrumentale Szenerien: Wien 1783 und 1786	305
Sinfonie C-Dur KV 425 »Linzer Sinfonie« (Nr. 36) 305 • Einleitung G-Dur KV 444 (425a) (Nr. 37) 307 •	

Sinfonie D-Dur KV 504 »Prager Sinfonie« (Nr. 38) **307** • Eine Musik, die »den Künstler selbst darstellt« **309**
 • »Widerwärtige Stylosigkeit« **310**

Die drei Sinfonien des Jahres 1788 **312**

Entstehung und Konzeption **312** • Sinfonie Es-Dur KV 543 (Nr. 39) **314** • Sinfonie g-Moll KV 550 (Nr. 40)
317 • Sinfonie C-Dur KV 551 »Jupiter-Sinfonie« (Nr. 41) **320**

Literatur **324**

DIE KONZERTE

von Peter Gülke

Erste Erkundungen. Violinkonzert KV 207, Rondo KV 269, Concertone KV 190, Fagottkonzert KV 191 **330**
 • Großer Auftritt. Klavierkonzert KV 175 und Rondo KV 382 **332** • Das erste Planspiel. Violinkonzerte
 KV 211, 216, 218, 219, Adagio E-Dur KV 261, Rondo C-Dur KV 373 **333** • Über Auftrag und Konstellation
 hinaus. Klavierkonzerte KV 238, 242 und 246 **335** • Bekennende Meisterschaft. Klavierkonzert KV 271 **337**
 • Glanz und Elend der Aufträge. Oboenkonzert KV 314, Flötenkonzerte KV 313 und 314, Andante KV 315,
 Fragment KV 293, Konzert für Flöte und Harfe KV 299 **339** • Bekenntnisse zur Schwester und zu sich
 selbst. Konzert für zwei Klaviere KV 365 (316a), Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364 (320d),
 Fragmente KV Anh. 56 (315f) und KV Anh. 104 (320e) **341** • »Mittelding zwischen zu schwer und zu
 leicht«. Klavierkonzert KV 414, Rondo KV 386, Klavierkonzerte KV 413 und 415 **342** • Endgültig angekom-
 men in Wien. Klavierkonzerte KV 449, 456 und 459 **345** • »Gross« und klassisch. Klavierkonzerte KV 450,
 451 und 453 **348** • Exemplarisch gegensätzlich: ein Opus. Klavierkonzerte KV 466, 467 und 482 **352** •
 Noch eine Trias? Klavierkonzerte KV 488, 491 und 503 **358** • »Angewandtes« Komponieren. Hornkonzerte
 KV 417, 495 und 447, Fragmente KV 412 (+514), 370b, 371 und 494a **365** • Repräsentation, Selbstgespräch,
 Rückblick. Klavierkonzerte KV 537 und 595 **369** • Musik aus dem Instrument für das Instrument. Klari-
 nettenkonzert A-Dur KV 622 **373**

Literatur **377**

DIE KAMMERMUSIK

von Nicole Schwindt

Gattungs- und sozialgeschichtlicher Rahmen **384**

Europäische Orientierung (1762–1777) **386**

Klaversonaten mit Violine **386**

KV 6–7 und 8–9 **386** • KV 10–15 **389** • KV 26–31 **391**

Frühe Streichquartette **392**

KV 80 (73f) **393** • KV 155–160 (KV 134a–b, 157–159, 159a) **394** • KV 168–173 **396**

Divertimento-Umfeld **399**

Streichquintett B-Dur KV 174 **400** • Klaviertrio B-Dur KV 254 **402**

Lust und Last: Mannheim, Paris und München (1777–1781) **404**

Quartette mit einem Blasinstrument **405**

Flötenquartette D-Dur KV 285 und G-Dur KV 285a **405** • Oboenquartett F-Dur KV 370 (368b) **407**

Klavier-Violin-Sonaten **409**

KV 296, 301–306 (293a–c, 300c, 293d, 300l) und 378 (317d) **409** • Sonate G-Dur KV 301 (293a) **411** • Sonate

Es-Dur KV 302 (293b) **411** • Sonate C-Dur KV 303 (293c) **412** • Sonate C-Dur KV 296 **413** • Sonate e-Moll KV 304 (300c) **413** • Sonate A-Dur KV 305 (293d) **414** • Sonate D-Dur KV 306 (300l) **415** • Sonate B-Dur KV 378 (317d) **416**

Standortbestimmung in Wien (1781–1785) **417**

An alten Gestaden? Werke für Klavier und Violine – für die Öffentlichkeit **417**

Sonatenpaar F-Dur KV 376 (374d) und KV 377 (374e) **419** • Sonate G-Dur KV 379 (373a) **420** • Sonate Es-Dur KV 380 (374f) **421** • Variationen G-Dur KV 359 (374a) und g-Moll KV 360 (374b) **422** • Fragmente **423** • Sonate B-Dur KV 454 **425**

Zwischen Kammermusik und Konzert. Quintette mit Bläsern **428**

Hornquintett Es-Dur KV 407 (386c) **428** • Klavierquintett Es-Dur KV 452 **429**

Mehr als nur Freundschaftsdienste. Salzburger Streichduos KV 423 und 424 **432**

Zu neuen Ufern. Die »Haydn-Quartette« als kreatives Paradigma **434**

Streichquartett G-Dur KV 387 **437** • Streichquartett d-Moll KV 421 (417b) **440** • Streichquartett B-Dur KV 458 **441** • Streichquartett Es-Dur KV 428 (421b) **443** • Streichquartett A-Dur KV 464 **444** • Streichquartett C-Dur KV 465 **445**

Vielfalt und Verschränkung der Gattungen (1785–1791) **448**

Neue (und alte) Formate der Klavierkammermusik **449**

Klavierquartette g-Moll KV 478 und Es-Dur KV 493 **450** • Klaviertrios KV 496, 502, 542, 548 und 564 **453** • Sonaten für Klavier und Violine KV 481, 526 und 547 **459**

Neue (und alte) Formate der Streicherkammermusik **462**

Streichquartett D-Dur KV 499 **462** • Streichquintette KV 515 und 516, 593 und 614 **464** • Streichtrio: Divertimento Es-Dur KV 563 **468** • »Preußische Quartette« KV 575, 589, 590 **470**

Neue (kaum alte) Formate der Bläserkammermusik **472**

Flötenquartett A-Dur KV 298 **472** • »Kegelstatt-Trio« Es-Dur KV 498 **473** • Klarinettenquintett A-Dur KV 581 **475** • Glasharmonika-Quintett KV 617 **477**

Literatur **479**

DIE KLAVIERMUSIK

von Marie-Agnes Dittrich

»Heilige Hieroglyphen«, »widerwärtige Stylllosigkeit«: Mozarts Ideenreichtum **482**

Interpretationsprobleme **488**

Konversation und musikalische Konventionen **492**

Die Notenbücher **501**

Sonaten zu zwei Händen **503**

Sonate C-Dur KV 279 (189d) **503** • Sonate F-Dur KV 280 (189e) **504** • Sonate B-Dur KV 281 (189f) **505** • Sonate Es-Dur KV 282 (189g) **506** • Sonate G-Dur KV 283 (189h) **508** • Sonate D-Dur KV 284 (205b) **509** • Sonate C-Dur KV 309 (284b) **511** • Sonate D-Dur KV 311 (284c) **512** • Sonate a-Moll KV 310 (300d) **514** • Sonate C-Dur KV 330 (300h) **516** • Sonate A-Dur KV 331 (300i) **517** • Sonate F-Dur KV 332 (300k) **519** •

Sonate B-Dur KV 333 (315c) **521** • Fantasie c-Moll KV 475 **523** • Sonate c-Moll KV 457 **524** • Sonate F-Dur KV 533 **526** • Sonate C-Dur KV 545 **528** • Sonate B-Dur KV 570 **530** • Sonate D-Dur KV 576 **531**

Sonaten zu vier Händen oder für zwei Klaviere 534

Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 19d **534** • Sonate D-Dur für Klavier zu vier Händen KV 381 (123a) **534** • Sonate B-Dur für Klavier zu vier Händen KV 358 (186c) **535** • Sonate D-Dur für zwei Klaviere KV 448 (375a) **535** • Sonate F-Dur für Klavier zu vier Händen KV 497 **537** • Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 521 **539**

Variationen 540

Acht Variationen G-Dur über das holländische Lied »Laat ons Juichen, Batavieren!« KV 24 (Anh. 208) **540** • Sieben Variationen D-Dur über »Willem van Nassau« KV 25 **540** • Sechs Variationen G-Dur über »Mio caro Adone« aus dem Finale der Oper »La fiera di Venezia« KV 180 (173c) **541** • Zwölf Variationen C-Dur über ein Menuett KV 179 (189a) **541** • Zwölf Variationen Es-Dur über die Romanze »Je suis Lindor« aus der Komödie »Le Barbier de Séville« KV 354 (299a) **541** • Zwölf Variationen C-Dur über das französische Lied »Ah, vous dirai-je, maman« KV 265 (300e) **542** • Zwölf Variationen Es-Dur über das französische Lied »La belle Françoise« KV 353 (300f) **542** • Neun Variationen C-Dur über die Ariette »Lison dortait« aus dem Singspiel »Julie« KV 264 (315d) **542** • Acht Variationen F-Dur über das Chorstück »Dieu d'amour« aus der Oper »Les Mariages samnites« KV 352 (374c) **543** • Sechs Variationen F-Dur über die Arie »Salve tu, Domine« aus der Oper »I filosofi immaginari« KV 398 (416e) **543** • Zehn Variationen G-Dur über die Ariette »Unser dumme Pöbel meint« KV 455 **544** • Zwölf Variationen B-Dur KV 500 **545** • Neun Variationen D-Dur über ein Menuett KV 573 **545** • Acht Variationen F-Dur über »Ein Weib ist das herrlichste Ding« KV 613 **545** • Zwei Variationen A-Dur über die Arie »Come un agnello« aus der Oper »Fra i due litiganti« KV 460 (454a) **546** • Andante mit fünf Variationen G-Dur für Klavier zu vier Händen KV 501 **547**

Einzelstücke für Klavier oder Orgel 547

Rondo D-Dur KV 485 **547** • Rondo a-Moll KV 511 **548** • Adagio h-Moll KV 540 **548** • Gigue G-Dur KV 574 **549** • Kleiner Trauermarsch c-Moll »Marche funebre del Sig.r Maestro Contrapunto« KV 453a **550** • Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel KV 154a (Anh. 109 VIII; Anh. A 61/62) **550** • Fuge g-Moll für Orgel KV 401 (375e) **550** • Präludium (Fantasie) und Fuge C-Dur KV 394 (383a) **550** • Fuge c-Moll für zwei Klaviere KV 426 **552** • Zu einigen Fragmenten **552** • Menuett D-Dur KV 355 (594a; 576b) **553** • Suite KV 399 (385i) **553** • Fantasie d-Moll KV 397 (385g) **554** • Fuge G-Dur KV Anh. 41 (375g) **555**

Kompositionen für mechanische Musikinstrumente und Glasharmonika 555

Adagio und Allegro f-Moll für ein Orgelwerk KV 594. Allegro und Andante (Fantasie f-Moll) für ein Orgelwerk KV 608. Andante F-Dur für eine Orgelwalze KV 616 **555** • Adagio C-Dur für Glasharmonika KV 356 (617a) **556**

Literatur **557**

DIE SERENADEN UND DIVERTIMENTI

von Thomas Schipperges

Mozart und die Tradition gesellschaftsgebundener Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert 562

Serenaden für Orchester 564

»Gallimathias musicum« KV 32 **564** • Kassationen G-Dur KV 63 und B-Dur KV 99 (63a) sowie Serenade D-Dur KV 100 (62a) mit Marsch KV 62 (»Kassation Nr. 3«) **566** • Divertimento Es-Dur KV 113 und Serenade (Divertimento) D-Dur 131 **569** • Serenaden D-Dur KV 185 (167a) mit Marsch KV 189 (167b), D-Dur KV 203

(189b) mit Marsch KV 237 (189c) und D-Dur KV 204 (213a) mit Marsch KV 215 (213b) **570** • »Serenata notturna« D-Dur KV 239 und Notturmo D-Dur KV 286 (269a) **572** • »Haffner-Serenade« D-Dur KV 250 (248b) mit Marsch KV 249 **573** • Serenade D-Dur KV 320 mit zwei Märschen D-Dur KV 335 (320a) **574** • Sinfonien nach Serenaden **575**

Divertimenti für Streichinstrumente sowie für gemischte solistische Ensembles 577

Streicherdivertimenti D-Dur, B-Dur und F-Dur KV 136–138 (125a–c) **577** • Fünf Divertimenti für 5–7 Streich- und Blasinstrumente **577** • Divertimentomärsche **581**

Bläserdivertimenti 582

Divertimento B-Dur KV 186 (159b) und Divertimento Es-Dur KV 166 (159d) **583** • Divertimenti für Bläsersextett F-Dur KV 213, B-Dur KV 240, Es-Dur KV 252 (240a), F-Dur KV 253 und B-Dur KV 270 **584** • Divertimento C-Dur KV 188 (240b) sowie Zehn Stücke KV 187 (159c/Anh. C 17.12) **586**

Miniaturen 587

25 Stücke (fünf »Serenaden« oder »Divertimenti«) KV 439b **587** • Adagio B-Dur KV 411 (440a/484a) und Adagio F-Dur KV 410 (440d/484d) **589** • Zwölf Duos KV 487 (496a) **589**

Drei große Bläuserserenaden 590

Serenade Es-Dur KV 375 **590** • Serenade c-Moll KV 388 (384a) **592** • Serenade B-Dur KV 361 (370a) **594**

Zwei letzte Serenaden 596

Ein musikalischer Spaß KV 522 **596** • »Eine kleine Nachtmusik« KV 525 **598**

Verlorene und unvollendete, zweifelhafte und unterschobene Werke 600

Literatur **601**

TÄNZE UND MÄRSCH

von Monika Woitas

Tanz, Genie und Wissenschaft 604

Tanzkultur zur Zeit Mozarts 605

Von der Repräsentation zur Bildung **605** • Tänze für jedermann **609** • Tanzlust und Bälle allerorten – von Hofbällen, Hausbällen und Redouten **611**

Mozarts Tanzkompositionen 617

Menuette **618** • Kontretänze **621** • Deutsche Tänze **624** • Märsche **626**

Literatur **629**

DIE LIEDER, MEHRSTIMMIGEN GESÄNGE, KANONS UND ARIEN

von Joachim Steinheuer

Gattungsfragen 632

Musik für bürgerliche Salons und private Geselligkeit:

Lieder, mehrstimmige Gesänge und Kanons 634

Texte und Kontexte **634** • Die Musik der Lieder **640** • Die Musik der Kanons **647**

Musik für öffentliche Konzerte und für die Bühne:
Konzertarien, Einlagearien und Ensembles 654
 Formen und Funktionen **654** ♦ Die Musik der Konzert- und Einlagearien **665**
 Literatur **673**

PHILOGIE
 von Dietrich Berke

Mozarts »Verzeichnüß«. Anhaltspunkte zum Werkbegriff 676
»... alle meine Werke« – Werkbestand 680
 Köchels »Chronologisch-thematisches Verzeichnis« und was daraus wurde **680** ♦ Werkbestand – heute **681**
Überlieferung 682
 Autographe **682** ♦ »Von Mozart und seine Handschrift« – Mozarts Nachlass **683** ♦ Drucke und Abschriften **684**
»Ein großer Genius kann nicht würdiger geehrt werden, als durch eine correcte Ausgabe seiner sämtlichen Werke« (Ludwig von Köchel). Historisch-kritische Gesamtausgaben 685
 Die Alte Mozart-Ausgabe (AMA) **685** ♦ Die Neue Mozart-Ausgabe (NMA) **686** ♦ Probleme der Mozart-Philologie **688**
 Literatur **690**

Werkregister 693
Personenregister 706

Vorwort

1991, im Jubiläumsjahr anlässlich der 200. Wiederkehr seines Todestages, wurde die bis dato erschienene wissenschaftliche Literatur zu Wolfgang Amadeus Mozart auf etwa 12.000 Titel beziffert. Fünfzehn Jahre später, im Jubiläumsjahr 2006 zur Feier seines 250. Geburtstages, dürfte die Zahl der Publikationen auf mehr als 20.000 Titel angewachsen sein. Und wie immer, wenn ein Komponist neben den Partituren seiner Werke umfangreiche schriftliche Selbstzeugnisse hinterlassen hat, ist das Interesse auch außerhalb der Musikgeschichtsschreibung groß, sich mit seiner Person und seiner Persönlichkeit auseinander zu setzen. Mozart macht da keine Ausnahme; literarische und psychoanalytische Annäherungen, soziologische Untersuchungen oder kulturwissenschaftliche Erörterungen geben dem Mozart-Bild Konturen und tragen das Ihre auch zum Verständnis der Musik bei. Bei oberflächlicher Betrachtung hat es den Anschein, als sei über Mozart alles gesagt.

Ein weiteres Buch über Mozart herauszubringen bedarf deshalb einer Rechtfertigung, die sich nicht in dem allgemeinen Argument, Geschichte müsse alle dreißig Jahre neu geschrieben werden, erschöpfen kann. Gerade weil die Zahl der Spezialstudien ins schier Unermessliche angeschwollen ist, gerade weil sich das Detailwissen über Mozart in den letzten Jahrzehnten vervielfacht hat, ist es an der Zeit, wieder einmal Bilanz zu ziehen und sich dezidiert dem zuzuwenden, was das A und das O unseres Interesses an Mozart sein sollte – der Musik. Über Mozarts Musik aber, die in der Flut der Publikationen, fast überraschenderweise, kaum mehr als Inseln bildet, ist beileibe noch nicht alles gesagt.

Das Mozart-Handbuch ist ein Buch über Mozarts Musik, und alles, was über den Komponisten, sein Leben und sein Nachleben, seine privaten und seine öffentlichen Aktivitäten mitgeteilt wird, soll dem Verständnis seines Werkes dienen. Von der Mozartkugel wird ebenso wenig die Rede sein wie

von den tatsächlichen und mutmaßlichen Frauengeschichten, von den familiären Strukturen oder dem Finanzgebaren Mozarts. All dies ist in zahlreichen Schriften auch jüngeren Datums ausführlich aufgearbeitet worden, und es scheint dem, was darüber bis zum jetzigen Zeitpunkt erörtert wurde, kaum Neues hinzuzufügen zu sein. Bemerkenswert aber ist, dass seit vielen Jahrzehnten, genau genommen seit den großen Werkbiografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kein Versuch mehr unternommen wurde, Mozarts Werk in seiner Gesamtheit, Komposition für Komposition, darzustellen. Dies zu leisten hat sich das Mozart-Handbuch vorgenommen.

Wäre dieses Buch aber lediglich eine Bilanz dessen, was in den vergangenen Jahrzehnten an Wissen über Mozart zusammengetragen wurde, so stünde die Rechtfertigung auf einem wenig soliden Fundament. Ein Handbuch ist es insofern, als sich, von minimalen Ausnahmen abgesehen, Informationen zu allen Werken finden lassen. Aber es ist keines, das lediglich schematisch aufbereitetes Überblickswissen vermitteln will – im Gegenteil: Der jeweils individuelle Blick, mit dem die Autoren der einzelnen Kapitel Mozarts Werk betrachten, die verschiedenen Deutungen, die jeweils unterschiedlichen Darstellungen, die bisweilen im Detail gar divergierenden Sichtweisen sind das Ergebnis eines gleichsam frischen, unverstellten Blicks auf eine Musik, die so bekannt und dennoch so unergründlich ist. Es ist den Autoren des Bandes zu danken, dass sie sich auf die Herausforderung, die die Beschäftigung mit Mozarts Werk bedeutet, mit so großem Enthusiasmus eingelassen haben, und auch, dass das Ergebnis so vielfältig ist. Wenn aber am Ende, nach einer intensiven und vertiefenden Auseinandersetzung mit Mozarts Musik, mehr Fragen als Antworten das Ergebnis wären, so hätte dieses Buch ein wichtiges Ziel erreicht – jenes, das Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Günter Kunert so formulierte: Mit all

unserem Wissen »kommen [wir] zwar dem Rätsel näher, aber nicht der Lösung« (Günter Kunert: Heinrich von Kleist – ein Modell, in: Diesseits des Erinnerns. Aufsätze, München 1982, S. 36).

Zum Gebrauch des Buches

Grundlage aller Mozart-Forschung wie auch aller Mozart-Interpretation ist seit nunmehr fast fünfzig Jahren die Neue Mozart-Ausgabe, deren Hauptcorpus zwischen den Mozart-Jubiläen 1956 und 1991 publiziert wurde und Mozarts Werke, nach Gattungen und Werkgruppen geordnet, in philologisch verlässlicher Weise zum Studium und zur Aufführung bereitstellt. Das Mozart-Handbuch orientiert sich in seiner Kapitelaufteilung an den Werkgruppen der Neuen Mozart-Ausgabe, auch wenn diese hier in einer anderen Abfolge erscheinen. Die Verfügbarkeit der Gesamtausgabe, zu der auch ein umfangreicher Bildband mit 656 Abbildungen – Portraits, Instrumenten, Libretti, Szenenentwürfen, Stadtansichten etc. sowie ausgewählten und teilweise nur vermeintlichen Mozart-Reliquien bis hin zu Totenmaske und Schädel – gehört, hat die Herausgeberin in der Entscheidung bestärkt, auf Notenbeispiele und Abbildungen weitgehend zu verzichten; das Mozart-Handbuch setzt ganz auf das geschriebene Wort und auf Leserinnen und Leser, die sich ohne die Ablenkung durch Bilder auf die verbale Auseinandersetzung mit Mozarts Musik einzulassen bereit sind. In Anbetracht der Tatsache, dass eine auch nur halbwegs umfassende Literaturliste ein weiteres Buch ergeben hätte, wurde von einer solchen abgesehen. Die zitierte Literatur findet sich jeweils am Schluss der Kapitel, häufig zitierte allgemeine Literatur am Ende dieses Vorworts. Ausführliche Mozart-Bibliographien erschienen bis 1995 im Abstand von jeweils fünf Jahren im Mozart-Jahrbuch, und die Bibliographien in den großen Musik-Enzyklopädien wie *The New Grove* (2001) und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2004) sind auf einem aktuellen Stand, so dass der Leser, der sich genauer in die Literatur einarbeiten möchte, ohne Schwierigkeiten fündig werden kann. Ein Werkregister sowie ein Personenregister erleichtern – über das detaillierte Inhaltsverzeichnis hinaus – das Auffinden der gesuchten Informationen. Im Dickicht

der Köchel-Verzeichnis-Nummern war die neueste Version des Werkverzeichnisses von Ulrich Konrad ein hilfreicher Lotse.

Großer Dank gebührt neben Jutta Schmolz-Barthel und Sara Jeffe all denen, die zum Erscheinen dieses Buches mit Einsicht und Umsicht, Übersicht und Nachsicht beigetragen haben: Caren Benischek, Christina Eiling, Ingeborg Robert, Gabriele Weiland und Dorothea Willerding in Kassel, Adrian Kuhl in Heidelberg.

Allgemeine Literatur

Alte Mozart-Ausgabe (AMA): Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 24 Serien, Leipzig 1877–1883 (Nachträge bis 1905)

Neue Mozart-Ausgabe (NMA): Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozart-Städten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 10 Serien, Kassel etc. 1955ff.

Köchel, Ludwig Ritter von: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964

Ulrich Konrad: Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen – Fragmente – Skizzen – Bearbeitungen – Abschriften – Texte, Kassel etc. 2005

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 Bde., Kassel etc. 1962–1975; erweiterte Auflage, mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel und München 2005

Mozart. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1978

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda, Neue Folge, hrsg. von Cliff Eisen, Kassel etc. 1997

Mozart-Jahrbuch der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (ISM), Salzburg, Kassel etc. 1950ff.

Mozart Studien, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1992ff.

Wyzewa, Théodore de, und Saint-Foix, Georges de: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, 5 Bde., Paris 1912–1946

Abert, Hermann: W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Leipzig 1919, Neudruck in 2 Bdn., Leipzig ¹¹1989

Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter – Sein Werk, Zürich u. a. 1953

The Mozart Companion, hrsg. von H. C. Robbins Landon und Donald Mitchell, London 1956

Langegger, Florian: Mozart. Vater und Sohn, Zürich und Freiburg i. Br. 1978

Braunbehrens, Volkmar: Mozart in Wien, München 1986

Landon, Howard C. Robbins (Hrsg.): The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music, London 1990; in deutscher Übersetzung als Das Mozart-Kompendium. Sein Leben – seine Musik, München 1991

Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies, Frankfurt/M. 1991

Knepler, Georg: Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen, Berlin 1991

Zeittafel

1756 27. Januar: Als siebtes und letztes Kind des Salzburger Hof-Violinisten Johann Georg Leopold Mozart und seiner Frau Maria Anna, geb. Pertl wird Mozart im Haus in der Getreidegasse geboren und am folgenden Tag auf die Namen Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus im Salzburger Dom getauft. Von den zuvor geborenen Kindern des Ehepaares, darunter ein Ende 1752 geborener und Anfang 1753 gestorbener Joannes Carolus Amadeus, lebt zum Zeitpunkt von Mozarts Geburt nur noch Maria Anna Walburga Ignatia (getauft am 31. Juli 1751), Mozarts Schwester Nannerl, die ihn um fast vier Jahrzehnte überleben wird († 29. Oktober 1829). Mozart wird seine Briefe später, wenn er denn, selten genug, überhaupt mit vollem Namen zeichnet, in Italien mit Wolfgango Amadeo unterschreiben und seit der im Sommer 1777 verfassten Bittschrift an den Salzburger Fürsterzbischof um Dispens für eine Reise nach Paris, gleichsam im Vorgriff auf die französische Sprache, mit Wolfgang Amade. Die deutsche Form Gottlieb und die lateinische Amadeus kommen selten und fast ausnahmslos in schalkhaften Kontexten vor, so in der Nachschrift zu einem Brief des Vaters an die Mutter vom 17. Dezember 1774: »Ich habe zahnwehe. Johannes chrisostomus Wolfgangus Amadeus Sigismundus Mozartus Mariae annae Mozartae matri et sorori, ac amicis omnibus, praesertimque pulchris virginibus, ac freillibus, gratiosisque freillibus S: P: D:« Erst nach Mozarts Tod wird sich Amadeus fest einbürgern.

- ♦ Im Sommer erscheint Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* in seiner Heimatstadt Augsburg im Druck.
- ♦ Beginn des Siebenjährigen Krieges zwischen Preußen und Österreich und ihren Verbündeten
- ♦ † Baron Theodor von Neuhoff, dessen Schicksal als Abenteurer und kurzzeitiger König von Korsika Gegenstand von Giovanni Paisiellos 1784 in Wien uraufgeführter Oper *Il re Teodoro in Venezia* sein wird.

1757 Christian Fürchtegott Gellert, *Geistliche Oden und Lieder*

- ♦ † Johann Stamitz
- ♦ † Domenico Scarlatti

1758 * Carl Friedrich Zelter

- ♦ † Wilhelmine von Bayreuth, Schwester Friedrichs II. von Preußen, Komponistin

1759 Das 1753 gegründete British Museum in London wird für die Allgemeinheit geöffnet.

- ♦ Voltaire, *Candide, ou l'Optimisme*
- ♦ * Friedrich Schiller
- ♦ † Georg Friedrich Händel
- ♦ † Carl Heinrich Graun

1760 Georg III. wird König von England.

- ♦ † Friederike Caroline Neuber

1761 Erste Nachrichten über Mozarts musikalische Ausbildung: In Nannerls Notenbuch finden sich Einträge von der Hand Leopold Mozarts, dass Wolfgang einige kleine Stücke »im Vierten Jahr seines Alters gelernt« habe. Auch die ersten Kompositionen entstehen zu Beginn des Jahres, vom Vater als »Des Wolfgangers Compositiones, in den ersten 3 Monaten nach seinem 5ten Jahre« beschrieben.

- ♦ 1. und 3. September: Mozart wirkt als Tänzer in den Intermedien zu dem lateinischen Schuldrama *Sigismundus Hungariae rex* mit, die von Johann Ernst Eberlin vertont wurden.
- ♦ Joseph Haydn wird Kapellmeister in Esterháza.

1762 Im Januar erste Reise Leopold Mozarts mit der elfjährigen Tochter und dem knapp sechsjährigen Sohn nach München, wo die Kinder bei Hofe in Anwesenheit des Kurfürsten vorspielen. Im September reist die ganze Familie über Passau, Linz und Ybbs zu Wasser nach Wien, wo sie bis zum Jahresende bleibt. Die Kinder konzertieren in zahlreichen Palästen, am 13. Oktober in Schloss Schönbrunn in Anwesenheit von Kaiser und Kaiserin sowie der Erzherzogin Maria Antonia (der späteren französischen Königin Marie Antoinette).

- ♦ Katharina II. wird russische Zarin.
- ♦ Benjamin Franklin erfindet die Glasharmonika.
- ♦ Uraufführung Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice* in Wien
- ♦ * Constanze Weber, Mozarts spätere Ehefrau
- ♦ † Johann Ernst Eberlin
- ♦ † Francesco Geminiani

1763 28. Februar: Leopold Mozart wird zum Vize-Kapellmeister der Salzburger Hofmusik ernannt.

- ♦ 9. Juni: Beginn der mehr als dreijährigen Europareise der Familie Mozart, bei der Nannerl und Wolfgang als Wunderkinder präsentiert werden. Die Reiseroute, im eigenen Wagen mit wechselnden Mietpferden und einem Diener absolviert, führt von Wasserburg, München, Augsburg, Ulm, Ludwigsburg, Schwetzingen, Heidelberg und Mannheim

über Mainz, Frankfurt am Main, Koblenz, Köln, Aachen und Brüssel nach Paris, wo die Mozarts am 18. November ankommen.

- 15. Februar: Mit dem Frieden von Hubertusburg endet der Siebenjährige Krieg.

1764 Wolfgang Mozart ist die Attraktion bei der Neujahrstafel der königlichen Familie in Versailles, darf die ganze Zeit neben der Königin stehen, sich von ihr füttern lassen und sich mit ihr unterhalten.

- Erstmals erscheinen Kompositionen Mozarts im Druck, KV 6 und 7 gewidmet (und gefördert von) Madame Victoire de France, der zweiten Tochter des Königs, KV 8 und 9 der Comtesse de Tessé, Hofdame der Prinzessin.
- 10. März und 9. April: Nannerl und Wolfgang geben zwei öffentliche Konzerte.
- 10. April: Abreise nach London, wo die Mozarts mehr als ein Jahr bleiben werden, öffentliche Konzerte geben sowie Einladungen in die Adelspaläste wahrnehmen. Der Bekanntschaft mit Johann Christian Bach verdankt Mozart wichtige Anregungen.
- † Johann Mattheson
- † Jean-Philippe Rameau

1765 In der ersten Jahreshälfte geben die Kinder Konzerte in London.

- 24. Juli: Die Mozarts verlassen England über Canterbury und Dover und reisen von Calais über Dünkirchen, Lille, Gent und Antwerpen nach Den Haag und Amsterdam, wo die Kinder vor dem 17-jährigen Prinzen Willem V. von Oranien spielen.
- Im September erkrankt Nannerl so schwer an Bauchtyphus, dass sie am 21. Oktober die letzte Ölung erhält. Kurz nach ihrer Genesung wird auch Wolfgang im November so schwer krank, dass er mehrere Wochen in Lebensgefahr schwebt.
- James Watt erfindet die Dampfmaschine.
- Nach dem Tod seines Vaters Kaiser Franz I. wird Joseph II. Mitregent seiner Mutter, Kaiserin Maria Theresia.

1766 In Den Haag spielen die Kinder mehrere öffentliche Konzerte sowie ein weiteres Mal vor Willem V. Abreise Ende März über Haarlem, Amsterdam, Utrecht, Mecheln und Brüssel nach Paris, wo die Familie sich noch einmal vom 10. Mai bis 9. Juli aufhält. Den Plan, von Frankreich aus nach Italien weiterzureisen, gibt Leopold Mozart in Lyon auf und beschließt, über Genf und Zürich nach Salzburg zurückzukehren, wo die Familie am 29. November eintrifft.

- † Johann Christoph Gottsched

1767 12. März: Mozarts Vertonung des 1. Aktes des Oratoriums *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 wird im Universitätsgymnasium aufgeführt. Aus der Privatschatulle des Fürsterzbischofs erhält »klein Mozartl wegen Componirung der Musig« eine goldene Medaille im Wert von zwölf Dukaten.

- 13. Mai: Mozarts Intermedium *Apollo et Hyacinthus* KV 38 wird in der Salzburger Universität aufgeführt.
- Im September Abreise nach Wien zu den geplanten Hochzeitsfeierlichkeiten der Erzherzogin Josepha mit Ferdinand IV. von Neapel. Es bricht jedoch eine Pockenepidemie aus, deren Opfer die Braut wird. Kurze Zeit danach erkranken auch Nannerl und Wolfgang und werden erst gegen Ende des Jahres wieder gesund.
- † Georg Philipp Telemann. Carl Philipp Emanuel Bach wird sein Nachfolger als Musikdirektor in Hamburg.

1768 Das ganze Jahr verbringen die Mozarts in Wien. Die Kinder geben die üblichen Konzerte, und Mozart komponiert auf Anregung Josephs II. seine erste italienische Oper, *La finta semplice* KV 51 (46a), die aber aufgrund von Problemen mit dem Theaterdirektor nicht aufgeführt wird, außerdem das Singspiel *Bastien und Bastienne* KV 50 (46b) und die *Waisenhaus-Messe* KV 139 (47a).

- Uraufführung Johann Adam Hiller, *Die Liebe auf dem Lande*, Singspiel, in Leipzig

1769 Im Januar kehren die Mozarts nach Salzburg zurück.

- 15. Oktober: Für Cajetan, den Sohn Lorenz Hagenauers, in dessen Haus in der Getreidegasse die Mozarts wohnen, schreibt Mozart die *Dominicus-Messe* KV 66, die aus Anlass seiner Priesterweihe in der Stiftskirche St. Peter aufgeführt wird.
- Im November wird Mozart zum dritten Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle ernannt, was ihm kein Geld, aber einen Titel einbringt, den er für die geplante Italienreise gut brauchen kann.
- 13. Dezember: Aufbruch zu einer Italienreise, die bis zum Frühjahr 1771 dauern wird.
- * Napoleon Bonaparte
- † Christian Fürchtegott Gellert

1770 Über Verona, Mantua und Cremona reisen Vater und Sohn nach Mailand, wo sie sich zwischen dem 23. Januar und dem 15. März aufhalten. Graf Firmian, aus Salzburg stammender Generalgouverneur der Lombardei, vermittelt Mozart den Kompositionsauftrag für eine Oper zur kommenden Karnevalsaison.

- 24. bis 29. März: In Bologna lernt Mozart den Musikgelehrten Padre Martini kennen und besucht den alten Kastraten Farinelli (Carlo Broschi) auf seinem Landgut nahe der Stadt.
- 30. März bis 6. April: Aufenthalt in Florenz, wo Mozart in der Villa Poggio Reale, der Sommerresidenz des toskanischen Großherzogs Leopold, ein Konzert gibt.
- 11. April bis 8. Mai: In der Karwoche kommen die Mozarts nach Rom, wo Wolfgang nach dem Besuch eines Gottesdienstes in der Capella Sistina das wie ein streng gehütetes Geheimnis nur dort zu hörende *Miserere* von Gregorio Allegri aus dem Gedächtnis aufschreibt. Wie überall wird Mozart auch hier in den Adelspalästen herumgereicht.
- 14. Mai bis 25. Juni: Aufenthalt in Neapel, wo Mozart

nicht nur mit berühmten Opernkomponisten wie Giovanni Paisiello und Francesco di Maio zusammentrifft, sondern auch der Sängerin Anna de Amicis wiederbegegnet, die er 1763 in Mainz kennen gelernt hatte und die später die Rolle der Giunia in *Lucio Silla* aus der Taufe heben wird.

- Auf der Rückreise von Neapel über Rom (26. Juni bis 10. Juli) und Bologna (20. Juli bis Mitte Oktober) erntet Mozart die Früchte seines musikalischen Wirkens in den voraufgehenden Monaten. In Rom wird er von Papst Clemens XIV. in den Orden vom Goldenen Sporn aufgenommen und in einer Audienz empfangen. In Bologna wird er durch Vermittlung von Padre Martini zum Mitglied der Accademia filarmonica gewählt.

- 18. Oktober: Mit der Ankunft in Mailand beginnt die Hauptphase der Komposition von *Mitridate, Re di Ponto*.
- 26. Dezember: Uraufführung *Mitridate, Re di Ponto* (KV 87 [74a]) im Teatro Regio Ducale
- Maria Antonia von Habsburg heiratet Louis-Auguste von Frankreich, den späteren König Louis XVI.
- * Ludwig van Beethoven

1771 Über Venedig (11. Februar bis 12. März), Padua, Vicenza und Verona kehren die Mozarts am 28. März nach Salzburg zurück, wo nacheinander zwei Aufträge aus Mailand eintreffen: für die Komposition einer weiteren Karnevalsoper für die Saison 1772/73 und einer Festa teatrale für die bevorstehende Hochzeit Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice d'Este. Am 13. August reisen Vater und Sohn erneut nach Mailand, wo Mozart *Ascanio in Alba* (KV 111) komponiert und mit dem mehr als siebzugjährigen Johann Adolph Hasse aus Bergedorf zusammentrifft, der die offizielle Festoper *Ruggiero* komponiert. *Ruggiero* wird am 16. Oktober, *Ascanio* am 17. Oktober uraufgeführt. Bis zum 5. Dezember bleiben die Mozarts in Mailand, wohl in der Hoffnung, für Wolfgang eine Anstellung zu bekommen. Erzherzog Ferdinands Wunsch, Mozart in seine Dienste zu nehmen, scheidet jedoch an der harschen Intervention seiner kaiserlichen Mutter.

- 16. Dezember: † Sigismund von Schrattenbach, Fürsterzbischof von Salzburg und Dienstherr Mozarts

1772 14. März: Nach langen Disputen und gegen den Willen der Salzburger wird Hieronymus Graf Colloredo zum Nachfolger Schrattenbachs gewählt. Aus Anlass seiner Inthronisierung wird Mozarts Azione teatrale *Il sogno di Scipione* KV 126 aufgeführt, die dieser ursprünglich für Schrattenbach konzipiert hatte.

- 21. August: Das Hofzahlamt weist Mozart ein jährliches Gehalt von 150 Gulden zu.
- 24. Oktober: Vater und Sohn reisen erneut nach Mailand, wo Mozart in direktem Kontakt mit den Sängern die Arien zu *Lucio Silla* KV 135 komponiert. Anna de Amicis, die Primadonna, trifft am 4. Dezember ein.
- 26. Dezember: Uraufführung *Lucio Silla* im Teatro Regio Ducale
- Joseph Haydn komponiert die sechs Streichquartette op. 20.

- Uraufführung Johann Christian Bach, *Temistocle* in Mannheim
- Erste polnische Teilung

1773 17. Januar: Der Kastrat Venanzio Rauzzini, Primo Uomo in *Lucio Silla* in der Rolle des Cecilio, singt die Motette *Exsultate, jubilate* KV 165 (158a), die Mozart für ihn komponiert hat, in der Mailänder Theatinerkirche.

- 13. März: Rückkehr nach Salzburg
- 14. Juli bis 26. September: In Zusammenhang mit einem geplanten Aufenthalt Erzbischof Colloredos reisen Vater und Sohn Mozart nach Wien, wo sie am 5. August in einer Audienz bei der Kaiserin empfangen werden. Leopold Mozarts Hoffnung auf Protektion des Sohnes durch die Kaiserin zerschlägt sich einmal mehr. Kontakte bestehen in dieser Zeit vor allem zu dem Magnetiseur Dr. Anton Mesmer und seinem Vetter, dem Schuldirektor Joseph Mesmer.

- Im August und September komponiert Mozart in Wien die sechs Streichquartette KV 168–173.

- Im Dezember schreibt Mozart in Salzburg sein erstes selbstständiges Klavierkonzert (KV 175).

- Tobias Philipp Freiherr von Gebler, Autor von *Thamos, König in Ägypten*, schickt Friedrich Nicolai in Berlin die von Mozart komponierte Schauspielmusik zu seinem Drama und bezeichnet sie als »sehr schön«.

- † Joseph Joachim Quantz, Flötist und Musikschriftsteller
- Papst Clemens XIV. löst den Jesuitenorden auf. Joseph II. ordnet die Vertreibung der Jesuiten aus dem Habsburgerland an.

- Louis XVI. wird König von Frankreich.
- Uraufführung Joseph Haydn, *Philemon und Baucis oder Jupiters Reise auf Erde*, Marionettenoper, in Esterháza
- Uraufführung Anton Schweitzer, *Alceste*, deutsches Singspiel, in Weimar

1774 Im Frühjahr komponiert Mozart seine A-Dur-Sinfonie KV 201 (186a), im Sommer mehrere Messen.

- 6. Dezember: Mozart und sein Vater reisen nach München, wo zum Karneval *La finta giardiniera* KV 196 aufgeführt werden soll.

- Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*

- Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel*

- Antonio Salieri wird zum Hofkomponisten in Wien ernannt.

- Uraufführung Pasquale Anfossi, *La finta giardiniera* in Rom

- Uraufführung Johann Christian Bach, *Lucio Silla* in Mannheim

- † Nicolò Jommelli

1775 13. Januar: Uraufführung *La finta giardiniera* in München

- 23. April: Uraufführung *Il re pastore* KV 208 in Salzburg zur Feier des Besuches von Erzherzog Maximilian Franz in Salzburg

- ♦ In der zweiten Jahreshälfte komponiert Mozart die Violinkonzerte KV 211, 216, 218 und 219.
- ♦ Uraufführung Georg Benda, *Ariadne auf Naxos* und *Medea*, Melodramen, in Gotha
- ♦ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Le barbier de Séville*
- ♦ † Giovanni Battista Sammartini

1776 Ein Jahr ohne herausragende Ereignisse. Mozart komponiert in Salzburg Messen und andere Kirchenwerke, Gesellschaftsmusiken wie Divertimenti und Serenaden für die Universität, den Hof oder private Anlässe, darunter die *Haffner-Serenade* KV 250 zur Hochzeit Elisabeth Haffners mit Franz Xaver Anton Späth am 21. Juli.

- ♦ Uraufführung Friedrich Ludwig Benda, *Der Barbier von Sevilla*, Singspiel, in Berlin
- ♦ Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika
- ♦ * E. T. A. Hoffmann

1777 Auch dieses Jahr beginnt nahezu ereignislos. Im Januar vollendet Mozart sein Klavierkonzert KV 271 für Victoire Jenamy, die Tochter des Ballettmeisters Jean Georges Noverre. Mozart beschließt, zu einer weiteren Reise aufzubrechen und sein Glück anderswo zu versuchen, zumal das Verhältnis der Familie zu Erzbischof Colloredo nicht das beste ist. Empört berichtet Leopold Mozart in einem Brief an Padre Martini vom 22. Dezember, der Erzbischof habe seinem Sohn geraten, in Neapel ein Konservatorium zu besuchen, denn von Musik verstehe er nichts. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Mozart bereits in Mannheim auf der Durchreise nach Paris. Die Erlaubnis zu dieser Reise hatte sich Mozart allerdings erkämpfen müssen. Zunächst hatte der Vater in bewährter Manier um Urlaub für eine gemeinsame Reise mit seinem Sohn ersucht, doch Colloredo stand derartigen Plänen weit ablehnender gegenüber als sein Vorgänger Schratzenbach. Schließlich ist er bereit, Vater und Sohn aus dem Dienst zu entlassen. Da dies jedoch die Aufgabe jeglicher sozialer und finanzieller Sicherheit bedeuten würde, zieht Leopold Mozart widerwillig sein Gesuch zurück und verzichtet auf die Reise. An seiner statt begleitet die Mutter den Sohn. Am 23. September brechen die beiden zu der Reise auf, von der Maria Anna nicht mehr zurückkehren wird. Ihr Weg führt sie zunächst nach München. Die Hoffnung, am kurfürstlichen Hof eine Anstellung zu bekommen, zerschlägt sich freilich bald. Auf der Weiterreise machen die Mozarts in Augsburg zu einem Familienbesuch Station, wo Mozart seiner Kusine Maria Anna Thekla begegnet. Die insgesamt nicht mehr als neun Briefe, die Mozart während der Parisreise und kurz danach an sein »Bäsele« schreiben wird, erhitzen bis heute die Gemüter wegen ihrer derben erotischen und fäkalen Formulierungen.

- ♦ 30. Oktober: Die Mozarts erreichen Mannheim. Auch hier bemüht Wolfgang sich umsonst, eine Anstellung bei Hofe zu erlangen, obwohl der Kurfürst Karl Theodor ihn als Musiklehrer seiner illegitimen Kinder beschäftigt und beim Unterricht sogar bisweilen daneben sitzt; die bevorstehende

Übersiedelung des Hofes nach München nach dem in Kürze zu erwartenden Ableben des bayrischen Kurfürsten dürfte ein wichtiger Grund für Karl Theodors Zögern gewesen sein, Mozart bei Hofe zu beschäftigen. Tatsächlich stirbt der bayrische Kurfürst am 30. Dezember. Zwei Tage später verlässt Karl Theodor Mannheim, um in München dessen Nachfolge anzutreten.

- ♦ Von den Musikern der Mannheimer Hofkapelle wird Mozart freundschaftlich aufgenommen. Im Hause des Konzertmeisters Christian Cannabich und dem des Flötisten Johann Baptist Wendling geht er ein und aus; für Cannabichs Tochter Rose komponiert er die Klaviersonate KV 309 (284b). Über den Kapellmeister Ignaz Holzbauer äußert er sich in den Briefen an den Vater bewundernd. Außerdem lernt er die Familie Weber kennen und verliebt sich in die zweitälteste der vier Töchter, die 16-jährige Sängerin Aloysia.
- ♦ Uraufführung Ignaz Holzbauer, *Günther von Schwarzburg*, Deutsches Singspiel, in Mannheim
- ♦ Gottfried van Swieten wird Präfekt der Hofbibliothek in Wien.
- ♦ * Heinrich von Kleist

1778 Obwohl die Übersiedelung des Kurfürsten nach München jede Hoffnung auf eine Anstellung zunichte gemacht hat, mag Mozart Mannheim nicht verlassen. Mit Aloysia Weber träumt er von einer Opernkarriere, und im Kreise der Mannheimer Musiker fühlt er sich unter seinesgleichen. Der Vater muss von Salzburg aus geharnischte Briefe schreiben, bis Mozart mit seiner Mutter Mannheim am 14. März Richtung Paris aufbricht.

- ♦ Der Aufenthalt in Paris stellt sich in jeder Hinsicht als Fehlschlag heraus. Der nunmehr 22-jährige Komponist kann an die Erfolge als Wunderkind nicht mehr anknüpfen; zwar gibt er zahlreiche Konzerte und komponiert eine Reihe von Instrumentalwerken wie etwa das Konzert für Flöte und Harfe KV 299 (297c) für den Herzog de Guines und seine Tochter, das dieser jedoch niemals bezahlt. Aber Mozarts Bemühungen, einen Opernauftrag zu erhalten, verlaufen im Sande, daran ändert auch die Ballettmusik zu der Pantomime *Les petit riens* KV Anh. 10 (299b) nichts, die er für den Ballettmeister Noverre schreibt. Lediglich die Sinfonie D-Dur KV 297 (300a), die *Pariser Sinfonie*, hat einigen Erfolg. Mozart übt sich auch im Unterrichten adeliger Fräulein im Klavierspiel und in der Komposition, hat aber zeitweilig keinen Spaß daran. Groß ist die Enttäuschung über den Baron Melchior Grimm, der das Wunderkind einst erfolgreich protegiert hatte und auch diesmal verspricht, ihm zu helfen, dieses aber nicht in der Weise tut, die Mozart von ihm erwartet.
- ♦ Am 3. Juli stirbt die Mutter in Paris.
- ♦ In Salzburg hat Leopold Mozart bei seinen Bemühungen, wieder einen Posten in der Hofkapelle für seinen Sohn zu erlangen, Erfolg. Seine Aufforderung, nach Salzburg zurückzukehren, wird von Mozart mit gemischten Gefühlen hingenommen – einerseits möchte er Paris lieber heute als morgen verlassen, andererseits fühlt er sich inzwischen eher zum Kapellmeister als zum Violinisten berufen.

- ♦ 26. September: Mozart verlässt Paris und kommt über Nancy und Straßburg am 6. November wieder nach Mannheim, wo er im Hause Cannabich wohnt und glücklich ist, seine Freunde wieder um sich zu haben; lediglich die Familie Weber ist bereits nach München übergesiedelt. Mit dem Schriftsteller Otto Freiherr von Gemmingen schmiedet er Pläne für ein Melodrama, und er macht keine Anstalten, nach Salzburg weiterzureisen. Zwei bitterböse Briefe des Vaters bringen ihn schließlich zur Vernunft. Am 9. Dezember verlässt er Mannheim, trifft am 25. Dezember in München ein, wo er bei der Familie Weber logiert.
- ♦ Uraufführung Antonio Salieri, *L'Europa riconosciuta*, Festoper zur Eröffnung der Mailänder Scala
- ♦ † Voltaire
- ♦ † Jean-Jacques Rousseau

1779 Mozart zögert weiter, nach Salzburg zurückzukehren. Am 7. Januar überreicht er der Kurfürstin Maria Elisabeth die ihr gewidmeten Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306, die in Paris gestochen wurden, und am 12. Januar besucht er eine Aufführung von Glucks *Alceste*. In der Zwischenzeit war auch Maria Anna Thekla Mozart in München eingetroffen; sie schließt sich Mozart auf der Heimfahrt an, die endlich, nach einer weiteren deutlichen Aufforderung des Vaters, am 13. Januar beginnt und am 15. Januar in Salzburg endet.

- ♦ Noch im Januar richtet Mozart ein Gesuch an den Erzbischof, die vakante Position des Hoforganisten zu erhalten. Am 17. Januar stimmt der Erzbischof zu. Mit 450 Gulden ist sein Jahresgehalt jetzt dreimal so hoch wie jenes, das ihm 1772 zugewiesen worden war.
- ♦ Am 23. März beendet Mozart die *Krönungs-Messe* KV 317, die vermutlich an einem der Osterfeiertage im Salzburger Dom aufgeführt wird.
- ♦ Mozart komponiert die Sinfonien KV 318 und 319, die *Posthorn-Serenade* KV 320 sowie die Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364 (320d).
- ♦ Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*
- ♦ † Tommaso Traetta

1780 Nannerl Mozarts Tagebucheinträge, zu denen Mozart selbst hin und wieder einige Zeilen beiträgt, geben Auskunft über das Gleichmaß des Lebens in Salzburg. Mozart komponiert die *Missa solennis* KV 337 und die *Vesperae solennes de Confessore* KV 339.

- ♦ Im Herbst erhält Mozart aus München einen langersehnten Kompositionsauftrag für eine Oper – den *Idomeneo* zur kommenden Karnevalssaison. Am 5. November reist Mozart nach München, wo er sich mit Feuereifer an die Komposition macht. Der Tod der Kaiserin am 29. November und die Hoftrauer scheinen die Aufführung zunächst infrage zu stellen.
- ♦ Aloysia Weber heiratet den Schauspieler und Maler Joseph Lange.
- ♦ Gotthold Ephraim Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts* und *Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer*
- ♦ † Maria Theresia, Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches. Joseph II. wird alleiniger habsburgischer Kaiser.

1781 27. Januar: An Mozarts 25. Geburtstag findet die Generalprobe zum *Idomeneo* statt. Leopold und Nannerl Mozart sind aus Salzburg angereist.

- ♦ 29. Januar: Uraufführung *Idomeneo* am Münchener Hoftheater
- ♦ 12. März: Erzbischof Colloredo, der Mozart nur bis zum 16. Dezember Urlaub gegeben hatte, beordert diesen nach Wien, wo er bei seinem kranken Vater, dem Reichsvicekanzler Rudolf Joseph Fürst Colloredo, weilt. Mozart verlässt München und kommt am 16. März in Wien an. Das Verhältnis zu seinem Brotherrn ist nachhaltig gestört. Die Situation spitzt sich zu, als Colloredo ihn aus seinem Palast wirft und Mozart, zum Missvergnügen des Vaters, bei der verwitweten Cäcilie Weber und ihrer Familie Unterschlupf findet. Am 10. Mai übergibt Mozart dem Oberstküchenmeister Graf Arco sein Entlassungsgesuch, das dieser am 8. Juni mit dem berühmten Fußtritt quittiert.
- ♦ 30. Juli: Mozart erhält von Gottlieb Stephanie d.J. das Libretto *Die Entführung aus dem Serail*.
- ♦ Mozart verliebt sich in Constanze Weber.
- ♦ So sehr Mozart von einem Dasein als freier Künstler geträumt hat, so intensiv bemüht er sich doch auch, auskömmliche und gesellschaftlich angemessene Anstellungen zu finden. Doch keine der Möglichkeiten, etwa eine Anstellung als Musiklehrer der Prinzessin Elisabeth von Württemberg oder als Kapellmeister des Erzherzogs Maximilian Franz, konkretisiert sich. Stattdessen widmet er sich einigen Klavierschülerinnen, darunter Josepha Auernhammer, in deren Haus Mozart am 23. November gemeinsam mit ihr das in Salzburg komponierte Konzert für zwei Klaviere KV 365 (316a) spielt.
- ♦ Uraufführung Antonio Salieri, *Der Rauchfangkehrer*, Singspiel, in Wien
- ♦ Uraufführung Johann André, *Die Entführung aus dem Serail*, Singspiel, in Berlin
- ♦ In Leipzig werden die Gewandhauskonzerte begründet.
- ♦ Immanuel Kant, *Die Kritik der reinen Vernunft*
- ♦ Friedrich Schiller, *Die Räuber*
- ♦ * Karl Friedrich Schinkel
- ♦ † Josef Mysliveček
- ♦ † Gotthold Ephraim Lessing

1782 Zu Mozarts neuen Bekanntschaften in Wien gehört Gottfried van Swieten, in dessen Haus er seit April regelmäßig verkehrt und die Musik Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs kennen lernt.

- ♦ Nachdem Mozart dem Vater am 15. Dezember 1781 zum ersten Mal mitgeteilt hatte, dass er Constanze zu heiraten beabsichtige, bemüht er sich mit wachsender Intensität, den Vater von der Richtigkeit seiner Wahl zu überzeugen und die Heiraterlaubnis von ihm zu bekommen. Umsonst – auch die Intervention adliger Freunde zugunsten des jungen Paares fruchten nichts. Leopold Mozart lehnt lange jede Verbindung mit den »Weberischen« ab. Die Heiraterlaubnis trifft erst nach der Eheschließung am 4. August im Stephansdom ein.
- ♦ 16. Juli: Uraufführung *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 im Burgtheater. Die Oper wird ein großer Erfolg.

- ♦ Im Dezember Umzug ins Kleine Herbersteinsche Haus Nr. 412.
- ♦ 31. Dezember: Mozart schreibt das Streichquartett G-Dur KV 387, das erste der später Joseph Haydn gewidmeten Quartette.
- ♦ Uraufführung Giovanni Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* in St. Petersburg
- ♦ Uraufführung Giuseppe Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode* in Mailand
- ♦ Joseph Haydns Streichquartette op. 33 erscheinen im Druck.
- ♦ † Johann Christian Bach
- ♦ † Pietro Metastasio

1783 Im Februar Umzug an den Kohlmarkt Stadt Nr. 1179.

- ♦ 11. März: Mozart beteiligt sich an einer Akademie Aloysia Langes im Burgtheater, bei der sie seine in Mannheim für sie komponierte Konzertarie »Alcandro, lo confesso« – »Non sò d'onde viene« KV 294 singt. Mozart selbst spielt das Klavierkonzert C-Dur KV 415 und zweimal das Konzertrondo KV 382. Außerdem wird die *Pariser Sinfonie* aufgeführt. Christoph Willibald Gluck ist anwesend und lädt die Ehepaare Mozart und Lange zum Essen zu sich nach Haus ein.
- ♦ 23. März: In Anwesenheit des Kaisers findet Mozarts große Akademie im Burgtheater statt. Mozart spielt dieselben Stücke wie am 11. März, dazu erklingen die *Posthorn-Serenade*, die *Haffner-Sinfonie* sowie eine Konzertarie und je eine Arie aus *Lucio Silla* und *Idomeneo*. Außerdem improvisiert Mozart am Klavier über Themen von Paisiello und von Gluck.
- ♦ 24. April: Umzug an den Judenplatz Stadt Nr. 244
- ♦ 17. Juni: Geburt des ersten Sohnes Raimund Leopold. Er stirbt am 19. August in Wien bei einer Amme an »Gedärmfrais«.
- ♦ Ende Juli reist Mozart mit Constanze nach Salzburg. Im Gepäck hat er auch die fertig gestellten Teile der c-Moll-Messe KV 427 (417a), die in der Stiftskirche St. Peter Ende Oktober aufgeführt werden. Nannerl Mozarts Tagebücher geben Auskunft darüber, dass die Familie sich zumindest um Normalität im Umgang miteinander bemüht. Herzlichkeit scheint dabei jedoch nicht aufzukommen. Am 27. Oktober beginnen Wolfgang und Constanze die Rückreise und machen in Linz Station, wo Mozart »über hals und kopf« eine Sinfonie schreibt, die *Linzer Sinfonie* C-Dur KV 425, die am 4. November aufgeführt wird. Anfang Dezember kehren sie nach Wien zurück.
- ♦ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro ou La folle journée*
- ♦ * Stendhal
- ♦ † Jean le Rond d'Alembert
- ♦ † Ignaz Holzbauer
- ♦ † Johann Adolf Hasse

1784 Im Januar Umzug in den Trattnerhof Am Graben Stadt Nr. 591–596. Im Saal des Trattnerhofes wird Mozart bis in den Sommer hinein mehrere Akademien geben.

Am 17., 24. und 31. März führt er nacheinander drei Klavierkonzerte auf, die er unter dem 9. Februar (KV 449 in Es-Dur) sowie dem 15. (KV 450 in B-Dur) und 22. März (KV 451 in D-Dur) in sein Werkverzeichnis einträgt. Auf der Subskribentenliste dieser Konzerte, die Mozart am 20. März seinem Vater schickt, ist gleichsam alles vertreten, was in Wien Rang und Namen hat. Auch in den Häusern des Adels gibt er zahlreiche Konzerte.

♦ 9. Februar: Mozart beginnt sein eigenhändiges Werkverzeichnis, das *Verzeichniß aller meiner Werke*, in das er bis zu seinem Tode nahezu alle neuen Kompositionen einträgt, mit Ausnahme einiger kleinerer Werke wie etwa des *Bandel-Terzettes* KV 441 oder Bearbeitungen wie *Davide penitente* KV 469. Das erste im *Verzeichniß* genannte Werk ist das Klavierkonzert KV 449.

♦ 23. August: Nannerl Mozart heiratet in St. Gilgen Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg. Der zweimal verwitwete Amtspfleger von St. Gilgen bringt fünf Kinder in die Ehe ein.

♦ 23. August: Uraufführung Giovanni Paisiello, *Il re Teodoro in Venezia* in Wien. Mozart ist im Publikum anwesend.

♦ 21. September: Geburt des zweiten Sohnes Carl Thomas († 31. Oktober 1858 in Mailand)

♦ 29. September: Umzug in die Große Schulerstraße Stadt Nr. 846. Die große Wohnung kostet mehr als das Dreifache der Wohnung im Trattnerhof und zeugt von Mozarts gesellschaftlichem und finanziellem Erfolg.

♦ 5. November: Emanuel Schikaneder führt im Kärntnertheater Mozarts *Entführung aus dem Serail* auf.

♦ 14. Dezember: Mozart wird als Lehrling in die Freimaurerloge »Zur Wohltätigkeit« aufgenommen.

♦ * Louis Spohr

♦ † Denis Diderot

♦ † Wilhelm Friedemann Bach

♦ † Padre Giambattista Martini

1785 7. Januar: In der Freimaurerloge »Zur wahren Eintracht« wird Mozart zum Gesellen befördert.

♦ Unter dem 10. und dem 14. Januar trägt Mozart zwei Streichquartette in sein *Verzeichniß* ein; es sind die Quartette A-Dur KV 464 und C-Dur KV 465 (das »Dissonanzen-Quartett«), mit denen die Serie der sechs Streichquartette abgeschlossen ist, die Mozart mit einer vom 1. September datierten Widmung an Joseph Haydn im Herbst veröffentlicht.

♦ Am 11. Februar trifft Leopold Mozart in Wien ein und wohnt bis zum 25. April bei seinem Sohn. Am selben Abend ist er bei der Uraufführung des Klavierkonzerts d-Moll KV 466 im städtischen Kasino »Zur Mehlgrube« anwesend.

♦ 12. Februar: Joseph Haydn ist zu einer Soirée im Hause Mozarts geladen, bei der Vater und Sohn samt zwei Logenbrüdern der »Wahren Eintracht« die letzten drei der für die Veröffentlichung vorbereiteten Streichquartette spielen. Leopold Mozart berichtet Nannerl am 16. Februar von dem berühmt gewordenen Satz Haydns über ihren Bruder: »ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Namen

nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.«

- Begeistert berichtet Leopold Mozart Nannerl von den zahlreichen Konzerten und Akademien, bei denen Wolfgang vom Publikum einschließlich des Kaisers bejubelt wird.

- 6. April: Leopold Mozart wird als Lehrling in die Freimaurerloge »Zur Wohlthätigkeit« aufgenommen und in der Loge »Zur wahren Eintracht« am 16. April zum Gesellen sowie am 22. April zum Meister befördert. Drei Tage später verlässt er Wien; es ist das letzte Mal, dass Vater und Sohn sich sehen.

- 24. August: Am 11. Februar hatte Mozart ein Aufnahmegesuch an die Wiener Tonkünstler-Societät gestellt. Jetzt beschließt der Vorstand dieser gemeinnützigen Einrichtung zur Versorgung von Musikerwitwen und -waisen, die Entscheidung über die Aufnahme zu verschieben, bis Mozart weitere Dokumente beigebracht hat. Er kümmert sich nicht weiter darum und wird niemals aufgenommen.

- Im Herbst ist Mozart mit der Komposition einiger Freimaurer-Musiken sowie mit der Komposition der Oper *Le nozze di Figaro* KV 492 beschäftigt, die er am 29. April 1786 in sein *Verzeichniß* einträgt.

- Zwischen den beiden Teilen von Karl Ditters von Dittersdorfs Oratorium *Esther* spielt Mozart im Burgtheater sein neues Klavierkonzert Es-Dur KV 482.

- * Bettina von Arnim
- † Baldassare Galuppi

1786 7. Februar: Uraufführung *Der Schauspieldirektor* KV 486 in Schloss Schönbrunn gemeinsam mit Antonio Salieris *Prima la musica e poi le parole*. Salieri erhält hundert Dukaten Honorar, Mozart fünfzig.

- Am 2. März trägt Mozart das Klavierkonzert A-Dur KV 488 in sein *Verzeichniß* ein und am 24. März das Klavierkonzert c-Moll KV 491.

- 7. April: Mozart gibt eine Akademie im Burgtheater, bei der eines der neuen Klavierkonzerte gespielt wird. Es wird seine letzte Akademie im Burgtheater sein.

- 1. Mai: Uraufführung *Le nozze di Figaro* im Burgtheater

- 18. Oktober: Geburt des dritten Sohnes Johann Thomas Leopold, der am 15. November an »Stickfräis« stirbt

- Am 4. Dezember trägt Mozart das Klavierkonzert C-Dur KV 503 in sein *Verzeichniß* ein und zwei Tage später die Sinfonie KV 504 (die »Prager«).

- Im Dezember wird *Le nozze di Figaro* in Prag gespielt. Der Erfolg ist so groß, dass Mozart eingeladen wird, nach Prag zu kommen.

- Uraufführung Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara* in Wien

- * Carl Maria von Weber, Cousin von Constanze Mozart
- † Friedrich II. von Preußen
- Johann Wolfgang von Goethe, *Iphigenie auf Tauris*

1787 8. Januar: Wolfgang und Constanze Mozart reisen nach Prag ab. In ihrer Begleitung befinden sich der Geiger Franz Hofer und der Klarinetist Anton Stadler.

Mozart nimmt an Aufführungen seiner Oper *Le nozze di Figaro* teil und veranstaltet mehrere Akademien. Mit dem Auftrag, eine weitere Oper zu komponieren, kehrt er im Februar nach Wien zurück.

- 24. April: Umzug in die Hauptstraße der Vorstadt Landstraße Nr. 224

- 28. Mai: Leopold Mozart stirbt in Salzburg. Nachdem der Briefwechsel zwischen Vater und Sohn seit Leopold Mozarts Abreise aus Wien nahezu zum Erliegen gekommen war, hatte Mozart von der Erkrankung seines Vaters erfahren und ihm am 4. April einen Brief geschrieben, in dem vom Tod als dem wahren »Endzweck unseres lebens« die Rede ist. Es war sein letzter Brief an den Vater, der den Kontakt nach seinem Wiener Aufenthalt zu seinem Sohn weitgehend abgebrochen hatte.

- 4. Juni: Eine Woche nach dem Tod seines Vaters schreibt Mozart ein Gedicht auf seinen toten Staren.

- 14. Juni: Mozart trägt *Ein musikalischer Spaß* KV 522 in sein *Verzeichniß* ein und am 10. August *Eine kleine Nachtmusik* KV 525.

- Zwischen den Geschwistern Mozart bahnen sich Erbstreitigkeiten an, die jedoch durch Zahlung einer Pauschalsumme von 1000 Wiener Gulden an Wolfgang beigelegt werden können.

- 1. Oktober: Mozart und seine Frau reisen erneut nach Prag, wo er am 14. Oktober eine Aufführung des *Figaro* in Anwesenheit einiger Mitglieder der kaiserlichen Familie dirigiert. Die ursprünglich zu Ehren von Erzherzogin Maria Theresia und Erzherzog Franz vorgesehene Uraufführung des *Don Giovanni* verzögert sich wegen verschiedener Probleme bei der Einstudierung.

- 29. Oktober: Uraufführung *Don Giovanni* KV 527 in Prag, der im November noch mehrmals wiederholt wird. Der Erfolg ist riesig.

- Mitte November kehren Mozart und seine Frau nach Wien zurück.

- Anfang Dezember ziehen die Mozarts erneut um in die Innere Stadt Nr. 281 »unter den Tuchlauben«.

- 7. Dezember: Mozart wird zum k. k. Kammermusicus ernannt und erhält ein jährliches Gehalt von 800 Gulden zugesprochen. Der verstorbene Gluck hatte aufgrund seiner Verdienste um die Musik in Wien für denselben Posten 2000 Gulden erhalten. Mozarts Aufgabe besteht darin, für die Maskenbälle des Hofes die Musik, d. h. vor allem Tanzmusik zu schreiben.

- 27. Dezember: Geburt der Tochter Theresia, die am 29. Juni 1788 an »Gedärmfräis« stirbt

- † Christoph Willibald Gluck

1788 7. Mai: Erstaufführung des *Don Giovanni* in Wien. Lorenzo Da Ponte erhält 100 Gulden für das Libretto, Mozart 225 Gulden für die Komposition.

- 17. Juni: Umzug in die Vorstadt Alsergrund Nr. 135 Währingerstraße »Zu den drei Sternen«

- Im Juni beginnt die Serie der Briefe an den Logenbruder Michael Puchberg, einen wohlhabenden Kaufmann, in denen Mozart um Darlehen bitet und diese auch zumeist

erhält, wenn auch nicht immer in der erbetenen Höhe. So geht Puchberg auf seinen Vorschlag, ihm 1000 bis 2000 Gulden gegen Zinsen für ein bis zwei Jahre zu leihen, was ihm die Möglichkeit längerfristiger Planungen eröffnen würde, nicht ein und schickt ihm stattdessen 200 Gulden. Ob die geplanten Akademien, von denen Mozart in den Briefen spricht, stattfinden, ist unbekannt. Mozart komponiert im Juli die g-Moll-Sinfonie KV 550 und im August die C-Dur-Sinfonie KV 551 (die *Jupiter-Sinfonie*), vielleicht im Hinblick auf geplante Akademien. Das öffentliche Musikleben in Wien liegt jedoch aufgrund der Teilnahme Österreichs an dem russisch-türkischen Krieg seit 1787 weitgehend brach.

- ♦ 21. Juli: Josepha Weber, Constanzes älteste Schwester, heiratet den Geiger Franz Hofer.
- ♦ 30. Dezember: Mozarts Bearbeitung von Georg Friedrich Händels *Acis and Galathea* wird im Palast des Johann Esterházy auf Veranlassung von Gottfried van Swieten aufgeführt.
- ♦ Uraufführung Antonio Salieri, *Axur, Re d'Ormus* am Wiener Burgtheater
- ♦ Als Nachfolger Giuseppe Bonnos wird Antonio Salieri Hofkapellmeister in Wien.
- ♦ Immanuel Kant, *Die Kritik der praktischen Vernunft*
- ♦ Adolph Freiherr von Knigge publiziert *Über den Umgang mit Menschen*.
- ♦ * Arthur Schopenhauer
- ♦ † Carl Philipp Emanuel Bach

1789 Anfang des Jahres Umzug in die Innere Stadt Nr. 245 Judenplatz »Zur Mutter Gottes«

- ♦ 6. März: Aufführung von Händels *Messias* in Mozarts Bearbeitung im Palast des Johann Esterházy. Eine Wiederholung des Konzerts findet am 7. April statt.
- ♦ 8. April: Am Morgen nach der *Messias*-Aufführung bricht Mozart im Gefolge des Fürsten Karl Lichnowsky zu einer Reise auf, die ihn über Prag nach Dresden, Leipzig und Berlin führen wird. Mozarts Hoffnungen richten sich auf den preußischen König Friedrich Wilhelm II., der ein begeisterter Cellospieler ist. Am 10. April erreichen sie Prag, wo Mozart mit dem Impresario Guardasoni einen weiteren Opernauftrag vereinbart.
- ♦ Vom 12. bis 18. April hält sich Mozart in Dresden auf, wo er Josepha Duschek trifft, die Prager Sängerin, mit der er seit Salzburger Tagen befreundet ist. Der Höhepunkt dieses an musikalischen Ereignissen überaus reichen Aufenthaltes ist eine Einladung des kurfürstlichen Paares, in ihren Privatgemächern ein Konzert zu geben; Mozart spielt sein Klavierkonzert D-Dur KV 537, das im Februar 1788 entstanden war.
- ♦ Am 20. April treffen Lichnowsky und Mozart in Leipzig ein, wo Mozart ein Konzert auf der Orgel der Thomaskirche gibt. Bald darauf reisen die beiden nach Potsdam weiter. Mozart bemüht sich vergeblich um eine Audienz bei Friedrich Wilhelm II., der ihn jedoch an seinen Kammermusikdirektor Dupont verweist. Um seine Aufmerksamkeit dennoch zu gewinnen, komponiert Mozart Variationen für Klavier über ein Menuett von Dupont KV 573, das als ein Lieblingsstück des Königs gilt.

♦ Unverrichteter Dinge kehren Lichnowsky und Mozart nach Leipzig zurück. Mozart mietet das Gewandhaus für ein Konzert am 12. Mai, bei dem er zwei Klavierkonzerte spielt, auf dem Klavier improvisiert und zwei Sinfonien dirigiert. Josepha Duschek, die aus Dresden gekommen ist, steuert zwei Gesangsszenen bei. Das Konzert ist schlecht besucht und finanziell kein Erfolg. In Leipzig trennen sich die Wege von Mozart und Lichnowsky.

♦ Mozart versucht noch einmal, diesmal in Berlin, eine Audienz beim preußischen König zu erlangen, und mit Erfolg. Am 26. Mai spielt er im Berliner Schloss ein Konzert vor der königlichen Familie und erhält tatsächlich einen Kompositionsauftrag für sechs leichte Klaviersonaten für die Prinzessin Friederike und sechs Streichquartette für den König selbst. Weitergehende Angebote, die sich Mozart vielleicht erhofft haben mag, macht Friedrich Wilhelm II. allerdings nicht. Über Leipzig, Dresden und Prag reist Mozart zurück nach Wien, wo er am 4. Juni eintrifft und zugleich das erste der Quartette KV 575 komponiert.

♦ Constanze, erneut schwanger, leidet seit längerem an einer Fußinfektion und begibt sich auf Anraten des Arztes nach Baden bei Wien. Dieser Kuraufenthalt reißt ein derartiges Loch in die ohnehin leere Haushaltskasse, dass Mozart sich einmal mehr an Michael Puchberg wendet.

♦ Im Herbst beginnt Mozart mit der Komposition von *Così fan tutte*.

♦ Am 9. November wird Vicente Martín y Solers Oper *Il Burbero di buon Cuore* (Uraufführung 1786) am Burgtheater wieder aufgenommen. Mozart komponiert dafür die zwei Einlage-Arien »Chi sà, chi sà, qual sia« KV 582 und »Vado, ma dove?« KV 583.

♦ 16. November: Geburt der Tochter Anna Maria, die schon nach einer Stunde stirbt

♦ 14. Juli: Beginn der Französischen Revolution durch den Sturm auf die Pariser Bastille

♦ Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*

1790 26. Januar: Uraufführung *Così fan tutte* KV 588 im Burgtheater. Der Erfolg dieser Oper wird überschattet durch den Tod des Kaisers am 20. Februar; in der Zeit der Hoftrauer bleiben die Theater geschlossen. Nachfolger des kinderlosen Kaisers wird sein Bruder Leopold, Großherzog der Toscana.

♦ Es ist für Mozart kein gutes Jahr. Die Geldsorgen werden immer drückender, die Briefe an Michael Puchberg häufiger, die Summen, die dieser ihm zur Verfügung stellt, kleiner. Mozart tätigt Schuldverschreibungen, jongliert in Gedanken mit Geldgeschäften, die alle zu nichts führen. Constanze flieht aus der bedrückender werdenden Situation nach Baden, was die finanzielle Bedrängnis nicht geringer macht. Außer den beiden Streichquartetten KV 589 und 590 für den Preußenkönig, dem Streichquintett in D-Dur KV 593 und dem Adagio und Allegro für ein Orgelwerk KV 594 gibt es nichts, was er in sein *Verzeichniß* eintragen könnte.

♦ In den neuen Kaiser Leopold II. setzt Mozart Hoffnung auf einen beruflichen Neuanfang. Am 23. September bricht

er gemeinsam mit seinem Schwager Franz Hofer zur Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main auf. Seiner wirtschaftlichen Lage zum Trotz reist Mozart im eigenen Wagen, mit Diener. Am 28. September erreicht er Frankfurt. Auch hier will nichts gelingen. Die geplante Aufführung des *Don Giovanni* zu Ehren Mozarts durch die Mainzer Theatergesellschaft wird durch Dittersdorfs *Die Liebe im Narrenhause* ersetzt. Bei der Krönung am 9. Oktober erklingt eine Messe von Vincenzo Righini, und Salieri befindet sich im Gefolge des Kaisers, während Mozart, immerhin k. k. Kammermusikus, nicht hinzugebeten wird. Am 15. Oktober gibt Mozart auf eigene Rechnung ein Konzert. Der Erfolg ist jedoch so gering, dass ein geplantes zweites Konzert am 17. Oktober gar nicht erst stattfindet. Über Mainz, Mannheim und München kehrt er nach Wien zurück. In Mannheim erlebt er die Erstaufführung seines *Figaro* in deutscher Sprache mit, in München spielt er bei einer Hofakademie zu Ehren des Königs Ferdinand I. von Neapel.

- ♦ 30. September: Umzug der Familie in Abwesenheit Mozarts in die Rauhensteingasse Stadt Nr. 970
- ♦ Im Dezember tritt Joseph Haydn seine Reise nach London an und verabschiedet sich von Mozart bei einem Abendessen in dessen Hause. Mozart versucht Haydn von seinen englischen Plänen abzubringen, Haydn dagegen hofft, dass Mozart ebenfalls nach London kommt.
- ♦ † Benjamin Franklin

1791 Nach einem Jahr der Stagnation kommt Mozarts letztes Lebensjahr einem künstlerischen Neuanfang gleich. Auch die Geldsorgen scheinen geringer geworden zu sein. Am 5. Januar trägt er das Klavierkonzert B-Dur KV 595 in sein *Verzeichniß* ein, am 14. Januar »drei teutsche Lieder«, darunter »Komm lieber Mai und mache« KV 596. Es folgen Tänze und Märsche, Arien und Stücke für Orgelwalze.

- ♦ 4. März: Mozart spielt das neue Klavierkonzert auf einer Akademie des Klarinettenisten Joseph Bähr. Es ist sein letzter dokumentierter Auftritt in einem Konzert.
- ♦ 25. April: Mozart bewirbt sich beim Magistrat der Stadt Wien um die unbezahlte Position eines Adjunkten des alten und kranken Domkapellmeisters Johann Leopold Hofmann mit der Aussicht auf dessen Nachfolge. Am 9. Mai erhält er die Zusage.
- ♦ Im Mai beginnt Mozart mit der Komposition der *Zauberflöte*.
- ♦ Von Anfang Juni bis Mitte Juli hält sich Constanze erneut in Baden auf, und Mozart besucht sie dort für längere

Zeit. In diesen Wochen entsteht das *Ave verum corpus* KV 618 für den Schullehrer und Chorleiter Anton Stoll in Baden.

- ♦ Im Sommer erhält Mozart durch einen Abgesandten den Kompositionsauftrag von Franz Graf Walsegg-Stuppach für ein Requiem zum Gedenken an seine verstorbene Frau.
- ♦ 26. Juli: Geburt des Sohnes Franz Xaver Wolfgang († 29. Juli 1844)
- ♦ Kaum drei Wochen nach der Entbindung reist Mozart mit Constanze und seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr erneut nach Prag, um den 1789 geschlossenen Vertrag mit dem Impresario Guardasoni zu erfüllen und die Festoper zur Krönung Kaiser Leopolds II. zum böhmischen König zu komponieren. *La clemenza di Tito* wird am 6. September uraufgeführt; vorher hat Mozart eine Aufführung des *Don Giovanni* dirigiert. Die kaiserliche Familie kann sich mit Mozarts Musik erneut nicht anfreunden; die Kaiserin bezeichnet *La clemenza di Tito* als »porcheria tedesca« (deutsche Schweinerei). Im September kehren die Mozarts nach Wien zurück.
- ♦ 30. September: Uraufführung *Die Zauberflöte* KV 620 im Theater auf der Wieden
- ♦ Von Anfang bis Mitte Oktober hält sich Constanze erneut in Baden auf. In dieser Zeit komponiert Mozart das Klarinettenkonzert KV 622 für Anton Stadler, der in Prag mit seinem Klarinettenpart in der Arie der Vitellia »Non più di fiori« Sonderbeifall erhalten hatte.
- ♦ 18. November: Zur Einweihung des neuen Tempels der Freimaurerloge »Zur neugekrönten Hoffnung«, der Mozart angehört, führt dieser die *Kleine Freimaurer-Kantate* KV 623 auf. Er hatte sie am 15. November in sein *Verzeichniß* eingetragen. Es ist der letzte Eintrag.
- ♦ 20. November: Mozart legt sich krank zu Bett. Er versucht, dennoch das *Requiem* fertig zu stellen.
- ♦ 5. Dezember: Gegen ein Uhr nachts stirbt Mozart. Die Diagnose der behandelnden Ärzte lautet »hitziges Frieselfieber«.
- ♦ 6. Dezember: Mozart wird der josephinischen Begräbnisordnung gemäß in einem unbezeichneten Reihengrab auf dem St. Marx Friedhof beigesetzt.
- ♦ 5. Dezember: Wegen des Verdachts der Verwicklung in die so genannte Illuminaten-Verschwörung wird Gottfried van Swieten aller seiner Ämter enthoben.
- ♦ Gründung der Singakademie in Berlin durch Carl Friedrich Zelter
- ♦ * Giacomo Meyerbeer
- ♦ † Christian Friedrich Daniel Schubart

EINLEITUNG

von Silke Leopold

»Mozart magnus, corpore parvus«

Mozart-Bilder

»Da kömmt Jemand der aus=sieht wie Mozart«. Josepha Duschek, die Prager Sängerin, glaubte ihren Augen kaum zu trauen, als sie am Ostersonntag 1789 aus dem Fenster ihres Dresdener Quartiers blickte, denn sie hätte den kleingewachsenen, nicht besonders ansehnlichen Mann wohl überall sonst vermutet als gerade in Dresden. Doch Madame Duschek hatte Glück: Es war tatsächlich Wolfgang Mozart, der ihr da aus dem Dunkel des Hausflurs entgegentrat, und die Freude war auf beiden Seiten, wie Wolfgang seiner Frau Constanze sogleich in einem Brief (vom 13. April 1789) berichtete, sehr groß.

Heute, mehr als zwei Jahrhunderte nach dieser unvermuteten Zusammenkunft, hat der lapidare Satz nichts von seiner Aktualität eingebüßt, wenn auch unter gänzlich anderen Prämissen. Denn wir können unsererseits kaum mehr feststellen, ob der Mozart, den wir zu kennen meinen, wirklich Mozart ist oder ein Konstrukt aus 200 Jahren Wirkungsgeschichte. Was uns heute als Mozart gegenübertritt, ist nicht mehr der vertraute Freund aus Salzburger, Wiener und Prager Tagen in Person, sondern ein vielfach übermaltes Bild, zu dem unzählige Zeitzeugen und solche, die es gern gewesen wären, unzählige Interpreten seiner Lebensumstände und seiner Werke beigetragen haben. Fakten und Fiktion haben sich im Laufe von Generationen zu einem Mozart-Bild vermischt, das zwischen dem einen und dem anderen kaum mehr unterscheiden kann. Und selbst wenn es gelänge, ein von allen späteren Übermalungen gereinigtes, ausschließlich auf der historisch gesicherten Überlieferung basierendes Bild Mozarts zu rekonstruieren, so bliebe auch dieses allemal, nunmehr durch das Fehlen altvertrauter Züge, fremd. Josepha Duschek hatte das Privileg, dass der, den sie für Mozart hielt, tatsächlich Mozart war. Wir können uns dessen heute nicht mehr so sicher sein.

Denn jede Zeit schuf sich ihr eigenes Mozart-Bild. Der frühvollendete Götterliebhaber, das von den Zeitgenossen verkannte und im Elend gestorbene Genie, der ewig heitere Rokoko-Komponist, der Donnerblitzbub, das ahnungslose Medium, durch das sich eine höhere Macht auf Erden musikalisch artikuliert, der Alltagsmensch, der mit schmutzigen Fingernägeln die himmlischste Musik zu Papier brachte – sie alle sind Projektionen aus späteren Zeiten, die mindestens so viel über die Visionen ihrer Schöpfer aussagen wie über die Person Mozarts. Kein anderer Komponist scheint darüber hinaus so viele ideologische, weltanschauliche Facetten, so viele verschiedene Identifikationsmöglichkeiten zu bieten wie Mozart: für Katholiken und Freimaurer, für Konservative und Progressive, für Patrioten und Kosmopoliten, für Österreicher und Deutsche und so fort. Kein anderer Komponist auch hat seit nunmehr fast zwei Jahrhunderten so viel wissenschaftliche, literarische und trivialbiografische Aufmerksamkeit parallel zueinander erfahren; bei keinem anderen haben sich die archivalischen, anekdotischen und frei erfundenen Informationen über die Jahrzehnte hinweg gegenseitig so überlagert, dass eine klare Trennung heute fast unmöglich erscheint, ja oft nicht einmal erwünscht ist. Während Mitte des 19. Jahrhunderts niemand auf die Idee gekommen wäre, Eduard Mörikes 1855 entstandene Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* auf ihren historischen Wahrheitsgehalt zu prüfen, zeigen die Diskussionen um die sachlichen Fehler in Wolfgang Hildesheimers 1977 veröffentlichtem *Mozart* wie auch um Peter Shaffers 1979 uraufgeführtes Theaterstück *Amadeus* und den fünf Jahre später entstandenen gleichnamigen Film von Miloš Forman, wie unscharf die Grenzen zwischen einer wissenschaftlichen und einer literarischen Auseinandersetzung am Ende des 20. Jahrhunderts wahrgenommen wurden. Hildes-

heimers Versuch einer Annäherung an das Rätsel Mozart, der erste, der das Scheitern an dieser Aufgabe nicht nur eingestand, sondern zur Grundmaxime der Darstellung erklärte, erhob nicht den Anspruch einer wissenschaftlichen Darstellung; dennoch wurde das Buch vonseiten der Musikwissenschaft nach ihren Kriterien beurteilt. Und Miloš Formans *Amadeus*-Film, der Shaffers eher von Salieri als von Mozart handelndes Drama durch zusätzliche Massenszenen und einen auf permanente Possenreißerei reduzierten Mozart anreichte, wurde in der Öffentlichkeit als vermeintlich authentische Darstellung von Mozarts Wiener Jahren gefeiert. Das Bild des Mozart-Darstellers Tom Hulce mit seiner wirren Watterücke hat sich als Ikone des Wiener Komponisten, mehr noch: als Ikone der »klassischen« Musik weltweit etabliert.

Dabei wissen wir, obwohl es einige gesicherte Portraits aus Kinder- und Jugendtagen wie auch aus seinen letzten Lebensjahren gibt, nicht einmal genau, wie Mozart aussah, oder vielmehr: Wir möchten es so genau nicht wissen, denn alle Nachrichten über sein Aussehen lassen darauf schließen, dass die Schönheit seiner Musik die seiner Erscheinung bei weitem übertraf. »Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur in grauem Überrock«, so berichtete Ludwig Tieck über ein Zusammentreffen mit Mozart in Berlin 1789 in seinen Erinnerungen, die nach seinem Tode 1855 veröffentlicht wurden (Dok., 477), und andere Auskünfte, etwa Nannerl Mozarts Erinnerung an ihren Bruder als »klein, hager, bleich von Farbe« (Briefe IV, 199) von 1792, bestätigen diese Beschreibung, ja, Mozart selbst unterschrieb einen Brief an die Baronin Waldstätten am 2. Oktober 1782 mit »Mozart magnus, corpore parvus« (Briefe III, 235).

Dennoch tauchen in fast regelmäßigen Abständen immer wieder neue Vorschläge auf, wie der Mensch hinter den Werken ausgesehen haben könnte, neue Bilder, die uns Mozart vermeintlich näher bringen. Das vorläufig jüngste zeigt Tränensäcke, Doppelkinn und eine von den Freuden der Tafel und des Kellers gezeichnete Statur. Aus einem schlaffen Gesicht blicken freundliche, wässrige Augen wie abwesend ins Leere, die Mundwinkel zeigen, obwohl daraus kein Lächeln wird, nach oben. Kein Attribut, kein Notenblatt oder Instrument hilft dem Betrachter, den Dargestellten zu identifizieren; dennoch wird die Diskussion um die Frage, ob es sich bei

dem Gemälde des Münchener Malers Georg Edlinger um ein Portrait Mozarts handle, pünktlich zum Jubiläums-Jahr 2006 neu entfacht. Schon 1999 war dieses Bild im *Mozart-Jahrbuch* vorgestellt und seine mögliche Entstehung während des kurzen Aufenthalts in München vom 29. Oktober bis zum 6. oder 7. November 1790 auf der Rückreise von der Kaiserkrönung in Frankfurt am Main diskutiert worden (Michaelis–Seiller 1999).

Was aber macht die Frage, ob es sich bei dem Abgebildeten um Mozart handelt, so wichtig, dass sie weltweit diskutiert wird? Was erhoffen wir uns an Erkenntnis über Mozart, wenn wir dieses Portrait (oder andere) betrachten? Was überhaupt tragen die bildlichen und die schriftlichen Zeugnisse zu unserem Wissen über Mozart bei? Und was die Kenntnis der Person und ihrer Lebensumstände zu unserem Verständnis seines Werkes? Was glauben wir aus den Bildern über Mozarts Musik erfahren zu können?

Eine Antwort auf alle diese Fragen müsste mit dem Hinweis auf die Geschichte der Musikerbiografie allgemein beginnen. Seit Nikolaus Forkels *Bach-Biografie Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* aus dem Jahre 1802 hat sich in der Musikgeschichtsschreibung nicht nur eine Darstellungsweise eingebürgert, die das Nebeneinander von Leben und Werk als ein Miteinander beschreibt, in dem das eine das andere bedingt, sondern damit auch eine Sichtweise auf das Werk eines Komponisten, das durch die Kenntnis des Lebens scheinbar verständlicher wird. Je rätselhafter ein Werk, desto vielfältiger die Bemühungen, dem Rätsel durch die Erforschung biografischer Details näher zu kommen. Diese Bemühungen hängen ihrerseits freilich auch mit der wachsenden historischen Entfernung zusammen, die das Werk von seinem Publikum trennt, und von dem Wunsch des Publikums, den immer breiter werdenden Graben zwischen der historischen und der eigenen Zeit zu überbrücken, das Erleben durch Wissen zu ersetzen. Mozart war neben Georg Friedrich Händel der erste Komponist, dessen Werk zumindest partiell seit seinem Tode bis heute kontinuierlich im Musikleben präsent war. Es verwundert deshalb nicht, dass jede Generation, die mit der Musik Mozarts konfrontiert wurde, nach immer neuen Erklärungen suchte. Der Siegeszug der Psychoanalyse seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eröffnete der Idee, das Werk eines Künstlers aus seinem Leben heraus zu erklären, neue

Wege und stellte Deutungsmuster bereit, die sich scheinbar von der eigenen auf die historische Zeit zurückprojizieren ließen.

An der Verquickung von Archivalischem und Anekdotischem, an den so unterschiedlichen Mozart-Bildern, die daraus erwachsen, ist die Quellenlage selbst nicht unbeteiligt. Mit den innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe veröffentlichten und ausführlich kommentierten Quellen, der Edition von *Briefen und Aufzeichnungen* der Familie Mozart (Kassel 1962–1975; erweiterte, achtbändige Ausgabe Kassel und München 2005) und den *Dokumenten seines Lebens* (Kassel 1961) samt mehrerer Nachträge steht jedermann zur Verfügung, was bis heute an Dokumenten bekannt ist. Über keinen anderen Komponisten sind wir so gut informiert wie über Mozart, keinem anderen können wir in ähnlicher Weise beim Komponieren gleichsam über die Schulter schauen, keiner gewährt uns auch einen derart intimen Blick in sein privates Leben.

Diese Fülle an Informationen ist zuallererst den Hinterbliebenen zu verdanken, allen voran Constanze Mozart, der ersten in der langen Reihe von Komponistenwitwen, die über das Werk ihres Gemahls, und sei es aus primär pekuniären Gründen, wachte und sich darüber hinaus die Deutungshoheit über sein Leben sicherte. Ab 1798 veröffentlichte die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zahlreiche »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, die bald den Status von verbürgten Fakten einnahmen. Gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, dem dänischen Legationsrat Georg Nikolaus Nissen, trug Constanze Briefe und Aufzeichnungen Mozarts zusammen, die in der unter Nissens Namen postum veröffentlichten *Biographie W. A. Mozarts: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen* (Leipzig 1828) erstmals an die Öffentlichkeit gelangten. Dieses unschätzbare Konvolut, das fortan die Grundlage für alle Mozart-Forschung bildete und im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stetig durch neue Funde erweitert wurde, krankt freilich auch daran, dass Constanze, wie andere Witwen nach ihr, eine gezielte Auswahl dessen traf, was sie der Nachwelt zu überlassen gedachte. Die später ob ihrer Obszönität berüchtigten Bäsle-Briefe, die Maria Anna Thekla Mozart ihrem Vetter offenbar irgendwann zurückgegeben hatte, gab sie, wenn auch mit

Einschränkungen, frei. Dass sich dagegen unter den Briefen kein einziger findet, den Leopold Mozart nach der Übersiedelung seines Sohnes nach Wien diesem schrieb, lässt darauf schließen, dass Constanze diese Briefe, die vermutlich wenig Schmeichelhaftes über sie selbst enthielten, vernichtet hat.

Aber auch Nannerl Mozart, Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg, beteiligte sich bereits kurz nach Mozarts Tod an dem Entwurf des Bildes, das die Nachwelt von ihrem Bruder behalten sollte. Für den Gothaer Hofrat und Professor Friedrich Schlichtegroll und seinen geplanten Nekrolog über Mozart lieferte sie detaillierte Informationen über die Jahre bis zur Übersiedelung nach Wien. Und sie nutzte diese Öffentlichkeit, um die ungeliebte Schwägerin in Misskredit zu bringen: »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« (Briefe IV, 200) – so heißt es in einem Nachtrag zu den Aufzeichnungen für Schlichtegroll, der diesen Passus für die Veröffentlichung freilich veränderte. Ob sich das Verhältnis zwischen den Schwägerinnen in späteren Jahren, als Constanze Nissen und ihr Mann nach Salzburg übersiedelt waren, besserte, ist nicht bekannt; jedenfalls begrub Nannerl ihren Groll irgendwann so weit, dass sie die in ihrem Besitz befindlichen Briefe ihres Vaters aus der Salzburger Zeit für Nissens Veröffentlichung zur Verfügung stellte.

Die Legendenbildung um Mozart setzte schon bald nach seinem Tode ein, und sie wurde in demselben Maße phantasievoller, je erfolgreicher Mozarts Werke sich im Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts etablierten und je länger die Ereignisse zurücklagen. Zahlreiche Zeitgenossen erinnerten sich an ihre Begegnungen mit Mozart und gaben diese Erinnerungen zu Protokoll. Sophie Haibel etwa, Constanzes jüngste Schwester, steuerte in einem Brief vom 7. April 1825 für Nissens Biografie den farbigen Bericht über Mozarts Tod bei. Weit einflussreicher aber wurde jener Bericht eines »Mannes aus dem Volke«, der zum hundertsten Geburtstag Mozarts in der Wiener *Morgen-Post* am 18. Januar 1856 erschien. Bei diesem handelte es sich vermutlich um den Kellner Joseph Deiner im Wirtshaus »Zur goldenen Schlange«, der Mozart häufig bedient hatte und der sich nun, mehr als sechzig Jahre später, an die Todesnacht und die Beisetzung erinnerte – an

jenes Unwetter, das in allen Mozart-Biografien fortan als Metapher für das schreckliche Ende des Götterliebings fungieren sollte. Tatsächlich scheint, wie den minutiösen Tagebucheintragungen des Grafen Zinzendorf zu entnehmen ist, in diesen Tagen aber bemerkenswert schönes Wetter geherrscht zu haben. Deiners Bericht verleiht Mozarts Tod und Begräbnis fast messianische Züge, wofür nicht nur das Unwetter steht, sondern auch die »drei Frauen«, die sich am Grabe Mozarts einfanden (Dok., 479).

Auch die Legende von Mozart als Possenreißer, der Miloš Forman in dem Film *Amadeus* so viel Platz einräumte, kam schon in Kreisen derer auf, die mit ihm direkten Kontakt gehabt hatten. Karoline Pichler, die 1769 geborene Wiener Schriftstellerin, die Mozart im Salon ihres Vaters, des Hofrats Franz Sales von Greiner, oft getroffen hatte, erinnerte sich in der *Allgemeinen Theaterzeitung* vom 15. Juli 1843, Mozart habe zum Entzücken aller Anwesenden auf dem Fortepiano improvisiert, plötzlich aber begonnen, »in seiner närrischen Laune, wie er es öfters machte, über Tisch und Sessel zu springen, wie eine Katze zu miauen, und wie ein ausgelassener Junge Purzelbäume zu schlagen« (Dok., 472). Was Karoline Pichler als Zeichen mangelnder Kultur wertete, versuchte Mozarts Schwager Joseph Lange, Aloysias Ehemann, in seinen Erinnerungen aus dem Jahre 1808 als Ausdruck tiefster Versenkung in seine Kunst zu erklären: »Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen als ein großer Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war, ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität, oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergötzen. Ich begreife, daß ein so erhabener Künstler aus tiefer Verehrung für die Kunst seine Individualität gleichsam zum Spotte herabziehen und vernachlässigen könne« (Dok., 433).

Dass die Legenden oft farbiger sind als die historische Wirklichkeit und deshalb zählebiger als ihre Richtigstellung, lässt sich gerade an Mozart studie-

ren. Keine noch so minutiöse Untersuchung des tatsächlichen, unspektakulären Befundes kann die Sagengeschichten um das unvollendete *Requiem* aus der Welt schaffen. Die Legenden füllen die empfindlichen Wissenslücken aus, die selbst bei einer scheinbar so lückenlos dokumentierten Biografie wie der Mozarts klaffen. Denn selbst die Fülle der gesicherten Zeugnisse, der Briefe und der anderen Aufzeichnungen der Familie – 1200 sind es bis zu Mozarts Tod – liefert allenfalls ein rudimentäres Bild, schlimmer noch: In ihrem Reichtum an Informationen suggerieren sie eine Vollständigkeit, von der sie weit entfernt sind. Lange Phasen, in denen die Familie zusammen in Salzburg lebte und deshalb keine Briefe schrieb, sind nur durch andere Quellen zu dokumentieren oder eben gar nicht. Weit bedauerlicher aber – selbst unter dem Aspekt einer neugierigen Nachwelt – ist die Entfremdung zwischen Vater und Sohn nach der Übersiedelung nach Wien und der Heirat mit Constanze Weber; denn der Vater verweigerte sich künftig allen von Wolfgang nachdrücklich in Gang gehaltenen Diskussionen um seine kompositorischen Überlegungen und seinen Schaffensprozess. Vergleicht man die Briefe, die während der Entstehung des *Idomeneo* zwischen Salzburg und München hin- und hergingen, mit denen, die Mozart nur zweieinhalb Jahre später in Zusammenhang mit der *Entführung aus dem Serail* schrieb, so wird an Mozarts Antworten deutlich, dass der Vater selbst in den verschollenen Antwortbriefen mit den üblichen Vorhaltungen zwar nicht sparte, über die Musik mit seinem Sohn zu kommunizieren aber offenbar nicht bereit war. Gerade über die letzten Jahre im Leben Mozarts sind wir schlecht unterrichtet; nach dem Tode des Vaters gab es niemanden mehr, mit dem Mozart schriftlich seine musikalischen Ideen diskutierte.

Und noch ein weiteres Problem gilt es bei dem Entwurf eines Mozart-Bildes auf der Grundlage der Briefe und Aufzeichnungen zu bedenken: Selbstzeugnisse sagen nicht immer die Wahrheit, und Mozart war viel mehr ein Meister der rhetorischen Mimikry, als sein Vater ihm zutraute; beim Schreiben hatte er immer auch den Empfänger des Briefes im Blick. Die Argumente von Häuslichkeit, Ehrbarkeit und Bedürfnislosigkeit etwa, mit denen er dem Vater seine Braut ans Herz zu legen versuchte, dürften eher auf die Erwartungshaltung des Vaters als auf seine eigene zugeschnitten gewesen sein. Und

das theatralische Crescendo, das seine Bittbriefe an Michael Puchberg kennzeichnet, dürfte seine finanzielle Lage vielleicht bisweilen etwas übertrieben haben. Constanze Mozart vertrat zwar die Meinung, dass Mozart in seinen Briefen das Herz auf der Zunge trug. Am 29. September 1799 kündigte sie dem Verlag Breitkopf & Härtel ein Konvolut von Briefen an: »diese seine nachlässig d. h. unstudirt aber gutgeschriebnen briefe sind ohne Zweifel der beßte Maaßstab seiner denkungsart, seiner Eigenthümlichkeit und seiner bildung« (Briefe IV, 273f.). Aber dennoch tut man gut daran, diese Briefe zum besseren Verständnis auch gleichsam gegen den Strich und mit Blick darauf zu lesen, was Mozart mit dem jeweiligen Schreiben erreichen wollte.

Eines jedenfalls haben die meisten Mozart-Bilder des 19. und des 20. Jahrhunderts gemein: Sie versuchen, im Leben Mozarts Erklärungen für die Eigenart der Musik zu finden, die Musik aus dem Blickwinkel ihres Schöpfers zu verstehen. Dies ist jedoch nicht minder zum Scheitern verurteilt als der umgekehrte Weg, die Musik zur Deutung des Lebens heranzuziehen. Die äußeren Bedingungen, die Gattungskonventionen und die Erwartungen der Auftraggeber mögen das ihre zu der Machart der Werke beigetragen haben. Eine Erklärung für die musikalische Qualität, für die Einzigartigkeit von Werken wie *Idomeneo*, dem *Jenamy-Klavierkonzert* oder der *Jupiter-Sinfonie* liefern sie nicht.

»Mein guter Namen Mozart« Mozarts künstlerisches Selbstverständnis zwischen Anpassung und Autonomie

Zu den Konstanten in der Mozart-Literatur gehört die Reflexion über Mozarts Existenz als Künstler in einer Welt, die von Umbrüchen politischer und gesellschaftlicher Natur gekennzeichnet war: Mozart, der das Los des Fürstendieners nicht mehr ertragen mochte, der sich in der Welt des Bürgertums als freischaffender Künstler ohne feste Anstellung aber auch noch nicht behaupten konnte. Je nach Standort des Betrachters wird die Schuld an Mozarts Scheitern an den bestehenden Verhältnissen mal der Gesellschaft, die sein Genie nicht zu erkennen in der Lage war, mal Mozart selbst zugewiesen, der sich der Knechtschaft des Marktes zu unterwerfen ebenso wenig gewillt war wie den Launen des Adels. Der Vater, ein hochgebildeter, belesener Mann, der seine eigene wie auch die Zukunft seines Sohnes gleichwohl als fürstlicher Untertan in einer unveränderlichen Gesellschaftsordnung sah, verlor seinen Sohn

an die Vision eines freien Künstlertums, das dem Künstler einen ebenbürtigen Platz in der Gesellschaft einräumte, und eines Publikums gleich welchen Standes, das ihn für seine Kunst und nicht für seine Unterwerfung honorierte. Zu diesen Reflexionen gesellen sich Betrachtungen über ein Werk, in dem exklusive Kompositionen für Kenner neben schlichten, bisweilen geradezu volkstümlich anmutenden Arbeiten für Liebhaber oder gar Laien stehen. Mutmaßungen über die Frage, ob Mozarts Musik die gesellschaftlichen Veränderungen reflektiere oder gar mitgestalte oder ob sie die epochalen Umbrüche der Zeit, von denen in den Briefen so selten die Rede ist, ignoriere oder gar bewusst oder unbewusst glätte, füllen ganze Bücherregale.

Nun war der Gegensatz zwischen Hofdienst einerseits und freiem Künstlertum andererseits und damit der Bruch, den die Übersiedelung nach Wien

und die Trennung vom Salzburger Hofdienst bedeutete, nicht so polar, wie es die Verfechter eines Bildes vom bürgerlichen, adelskritischen Mozart gern dargestellt hätten. Zwar sprechen die Briefe, die Mozart in der Zeit der Entlassung aus Salzburger Hofdiensten an den Vater schrieb, von seiner Empörung über die erzbischöfliche Geringschätzung seiner Person, aber selbst wenn er mit dem Erzbischof brach, so bemühte er sich doch auch weiterhin zeit seines Lebens um Anerkennung bei Hof. Seine Empörung richtete sich weniger gegen die ständische Gesellschaft als solche als vielmehr gegen Hieronymus Colloredo, der die Privilegien seines Standes missbrauchte. Den Vorwurf, er habe bei seinem Brotherrn zu wenig antichambriert, quittierte Mozart mit den Worten: »Ich wuste nicht daß ich kammerdiener wäre, und das brach mir den hals – ich hätte sollen alle Morgen so ein Paar stunden in der ante Camera verschlenndern – man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen – ich konnte mich aber niemalen erinnern daß dies mein dienst seye, und kamm nur allzeit richtig wenn mich der Erzbischof rufen ließ« (Brief vom 12. Mai 1781; Briefe III, 113). Und der Salzburger Oberstküchenmeister Graf Arco, der zwischen Erzbischof Colloredo und Mozart zunächst zu vermitteln suchte, bevor er dem Dienstverhältnis mit seinem berühmten Fußtritt ein definitives Ende bereitete, erhielt in dem Zwiegespräch, über das Mozart seinem Vater am 2. Juni 1781 berichtete, eine wenig untertänige Antwort: »Ja, der Erzbischof, sagte er, hält sie für einen Erz hofartigen Menschen; das glaub ich, sagte ich; gegen ihm bin ich es freylich; wie man mit mir ist, so bin ich auch wieder; – wenn ich sehe daß mich Jemand verrachtet und gering schätztet, so kann ich so stolz seyn wie ein Pavian« (ebd., 124).

Mozarts Empörung richtete sich freilich nicht allein gegen die Herabsetzung seiner Person, sondern vor allem gegen die Geringschätzung seiner Kunst. Er, der sich selbst als »Mensch von superieuren Talent welches ich mir selbst, ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen kan« (Brief vom 11. September 1778; Briefe II, 473) verstand, litt wie ein misshandeltes Tier, wenn dieses Talent von seiner Umwelt nicht wahrgenommen wurde. In einem Brief vom 1. Mai 1778 berichtete er dem Vater von einer entwürdigenden Situation im Hause der Duchesse de Chabot, die er mit einem Empfehlungsschreiben Melchior Grimms aufgesucht hatte. Es waren weni-

ger die ausführlich geschilderten »kälte, kopfweh, und langeweile«, die den Besuch zur Qual werden ließen, als vielmehr das ostentative Desinteresse der Herzogin und ihrer Gäste, die sich zur gemeinsamen Zeichenstunde versammelt hatten, an seiner Musik. Kopfweh und Kälte waren denn auch wie weggeblasen, als der Herzog erschien und seinerseits Interesse bekundete: »Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich, auf den miserablen Elenden Pianforte. was aber das ärgste war, daß die Mad:^{me} und alle die herrn ihr zeichnen keinen augenblick unterliessen, sondern immer fortmachten, und ich also für die sessel, tisch und mäüern spielen muste. bey diesen so übel bewandten umständen vergieng mir die gedult – ich fieng also die fischerischen Variationen an. spielte die hälfte und stund auf. da warn menge Eloges. ich aber sagte was zu sagen ist, nemlich daß ich mir mit diesen Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb seye, einen andren tag zu wählen, wo ein bessers Clavier da wäre. sie gab aber nicht nach, ich muste noch eine halbe stunde warten, bis ihr herr kam. der aber setzte sich zu mir, und hörte mit aller aufmercksamkeit zu, und ich – ich vergaß darüber alle kälte, kopfwehe, und spielte ungeachtet den Elenden clavier so – wie ich spiele wenn ich gut in laune bin. geben sie mir das beste Clavier von Europa, und aber leüt zu zuhörer die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht Empfinden was ich spiele, so werde ich alle freüde verlieren« (Brief vom 1. Mai 1778; Briefe II, 344).

In den mannigfachen Überlegungen im Jahre 1778, ob er nach Salzburg zurückkehren solle, wie auch in den Begründungen für seinen 1781 gefassten Entschluss, den Salzburger Hofdienst endgültig zu verlassen, ist denn, neben kurzen Seitenhieben auf die adligen Herren, auch vornehmlich von künstlerischer Anerkennung und Seelenfrieden die Rede. Mögen Bemerkungen wie »wenn mich die salzburger haben wollen, so müssen sie mich und alle meine wünsche befriedigen – sonst bekommen sie mich gewis nicht« (Brief vom 9. Juli 1778; ebd., 396) oder »der obersthofmeister müste mir in Musique sachen, alles was die Musique betrifft, nichts zu sagen haben. denn ein Cavalier kann keinen kapellmeister abgeben, aber ein kapellmeister wohl einen Cavalier« (ebd., 395) aus demselben Brief noch einem überschießenden Selbstbewusstsein geschuldet sein, so lesen sich die Überlegungen zur beruflichen Neu-

orientierung in Wien nicht mehr wie eine Forderung, sondern eher wie der Wunsch, einer Situation zu entkommen, in der er künstlerisch zugrunde zu gehen drohte: »Nun will ich ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entschluß vertrauen, so aber daß es die ganze weite Welt hören mag; – wenn ich beym Erzbischof v: Salzburg 2000 fl. gehalt bekommen kann, und in einem andern ort nur 1000 – so gehe ich doch in das andern ort. – denn für die andern 1000 fl. genüsse ich meine gesundheit und zufriedenheit des gemüths« (Brief vom 12. Mai 1781; Briefe III, 113).

Mozart war sich freilich der finanziellen Sicherheit, die ein Hofamt zu bieten hatte, sehr wohl bewusst. Auch in den Wiener Jahren strebte er immer wieder nach derartigen Anstellungen. Seine Bemühungen blieben jedoch weitgehend erfolglos; weder gelang es ihm, Musiklehrer der Prinzessin Elisabeth von Württemberg zu werden, noch Kapellmeister des habsburgischen Erzherzogs Maximilian Franz. Hoffnungen auf einen engeren Kontakt zu dem Fürstenberg'schen Hof in Donaueschingen zerschlugen sich ebenso wie die Aussicht, vom preußischen Hof dauerhaft beschäftigt zu werden. Erst als kaiserlicher Kammermusicus seit Ende 1787 konnte Mozart wieder mit einem regelmäßigen Einkommen rechnen. Er, der als Wunderkind einst den europäischen Adel in helles Entzücken versetzt hatte, scheint später trotz kaiserlicher Protektion als Hofmusiker nicht vermittelbar gewesen zu sein.

Über die Gründe für das Scheitern all dieser Pläne ist viel spekuliert worden – Leopold Mozart eingeschlossen, der seinem Sohn immer wieder vorwarf, sich nicht genügend um derartige Ämter zu bemühen und sich seine Chancen durch wenig respektvolles Betragen selbst zu verderben. Mit dieser Vermutung mag Leopold Mozart nicht einmal Unrecht gehabt haben – den Grundstein für das Misstrauen gegen die Mozarts als fahrendes Volk hatte er freilich selbst gelegt. Er, der immer nach Höherem strebte, der seinem Sohn nahe legte, sich nicht mit seinesgleichen gemein zu machen, sondern mit Personen höheren Standes zu verkehren, wäre vermutlich erschrocken gewesen, hätte er erfahren, wie diese Personen tatsächlich über ihn dachten. Kaiserin Maria Theresia etwa, die sich von dem sechsjährigen Wunderkind in Wien einst hatte küssen und Herzen lassen, riet ihrem Sohn, dem Erzherzog Ferdinand in Mailand mit harschen Worten ab, als dieser den mit

Mitridate und *Ascanio in Alba* höchst erfolgreichen und vielversprechenden jungen Komponisten aus Salzburg in seine Dienste nehmen wollte. Als »gens inutills« (nutzloses Volk) bezeichnete sie die Mozarts und als Leute, die wie Bettler durch die Lande zögen (Dok., 124). Erzherzog Ferdinand verzichtete daraufhin auf seinen Plan.

Mozarts Unvermögen, in einträgliche Hofämter zu gelangen, mag also ältere Wurzeln haben als seine Unfähigkeit zur Subordination. Die Art und Weise, wie er darauf reagierte, unterschied sich jedoch grundlegend von der des Vaters, der zeitlebens in seinen Bemühungen um Anerkennung durch Personen von Stand nicht nachließ, während der Sohn mit bisweilen bitterem Sarkasmus und mit dem unbändigen Stolz eines Pavians auf derartige Zurückweisungen reagierte. Für seinen Ausbruch in dem Brief vom 17. August 1782 dürfte der Vater jedenfalls wenig Verständnis gehabt haben: »keinen Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem kayser – aber erbetteln will ich keinen dienst. – Ich glaube so viel im Stande zu seyn daß ich Jedem Hofe Ehre Machen werde. – will mich Teutschland, mein geliebtes vatterland, worauf ich |: wie sie wissen :) Stolz bin, nicht aufnehmen, so muß im gottes Nammen frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen Mehr reich werden; – und das zur schande der teutschen Nation. – sie wissen wohl daß fast in allen künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche Excellirten – wo fanden sie aber ihr glück, wo ihren Ruhm? – in teutschland wohl gewis nicht!« (Briefe III, 220f.).

Wenn sich auch die Pläne, nach England oder gar wieder in das verhasste Paris zu gehen, nicht konkretisierten, so gelang es Mozart in Wien auf andere Weise, sich als Künstler zu verwirklichen. Denn zunächst ließ sich seine berufliche Situation nach einigen Anlaufschwierigkeiten prächtig an. »Jenu, wo man gut zahlt, dort bin ich« – diese Bemerkung aus einem Brief an den Vater vom 24. März 1778 (Briefe II, 327) traf schließlich auch auf Wien zu, und es gab wenige Orte, an denen die Möglichkeiten, mit Musik Geld zu verdienen, so vielfältig waren. Die Suche nach Klavierschülern gestaltete sich offenbar trotz des hohen Honorars, das Mozart forderte, leicht, so dass sich auch sein Wunsch »ich will aber nicht so viel – ich will besser bezahlt seyn als die andern – und da will ich lieber weniger haben« (Brief vom 26. Mai 1781; Briefe III, 120) reali-

sieren ließ. Obwohl Mozart eingeständenermaßen nicht gern unterrichtete, hatte er bei seinen Schülern offenbar viel Erfolg; der Großteil war weiblichen Geschlechts – bürgerliche Frauen wie Josepha Auernhammer oder Barbara Ployer und Damen des Adels wie zum Beispiel die Gräfin Rumbke. Hohe Summen verdiente Mozart auch mit den Akademie genannten Konzerten, bei denen er selbst seine eigenen Klavierkonzerte spielte. 1784 schickte er eine beeindruckende Liste der Subskribenten einer Serie von drei Akademien an den Vater; nicht weniger als 176 Namen zeugen von dem großen Interesse der Wiener Gesellschaft, der bürgerlichen ebenso wie der adligen, an Mozarts Musik. Dass Mozarts Konzertauftritte nach 1787 seltener wurden, mag vor allem mit den Einschränkungen zusammenhängen, die der russisch-türkische Krieg für das Wiener Musikleben bedeutete. Dennoch erklärt sich die schöpferische Krise, die finanzielle Bedrängnis der letzten Lebensjahre nicht allein aus den gesellschaftlichen Bedingungen. Mozart hat, im Vergleich zu seinen Kollegen, aber auch im Vergleich zu anderen bürgerlichen Berufen, etwa zu Ärzten oder Universitätsprofessoren (siehe hierzu Angermüller 1990, 53), erstaunlich gut verdient und auf großem Fuß gelebt; sein Kleiderschrank war, wie aus den Schätzwerten des Nachlassverzeichnisses ersichtlich, deutlich teurer gefüllt als sein Bücherregal.

Die Lösung, die Mozart selbst aus der Krise fand, zeichnete sich in seinem letzten Lebensjahr ab, und sie bestand offenbar in dem Entschluss, dem Publikum, den potenziellen Abnehmern seiner Musik, stärker entgegenzukommen. Das letzte Jahr bedeutete auch einen künstlerischen Neuanfang, in dem »das so genannte populäre [...], das auch die langen Ohren Kitzelt«, das der Vater einst in seinem Brief vom 11. Dezember 1780 (Briefe III, 53) im Hinblick auf *Idomeneo* eingefordert hatte, eine weit größere Rolle spielte als bisher. Neben so anspruchsvollen Kammermusikwerken wie dem Streichquintett Es-Dur KV 614 und dem Klavierkonzert B-Dur KV 595 sind es vor allem kleinere Gelegenheitskompositionen für ein größeres Publikum, die von dem Vorhaben künden, die eigene Kunst auch in den Dienst jener Zuhörer mit den Eselohren zu stellen, die Mozart damals aus dem Kreis der Adressaten seiner Musik ausgeschlossen hatte. Auf seinen Ruf als Komponist hatte er schon immer großen Wert gelegt; »Ich bin nicht sorglos, ich bin nur auf alles gefast,

und kan folglich alles mit gedult erwarten, und ertragen – wenn nur meine Ehre und mein guter Namen Mozart nicht darunter leidet« hatte er am 29. November 1777 aus Mannheim seinem Vater geschrieben (Briefe II, 153), und am 14. Februar 1778 aus Paris: »ich kann nichts schreiben, als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufstehen, zu allen zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum arbeiten. hinschmieren könnte ich freylich den ganzen tag fort; aber so eine sach kommt in die welt hinaus, und da will ich halt daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Namm drauf steht« (ebd., 281). Und schon 1782, in einem Brief an den Vater vom 28. Dezember, hatte Mozart sich Gedanken über die Stilhöhen seiner Musik und ihre unterschiedlichen Botschaften an verschiedene Publikumsschichten gemacht. »die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.« Und später, in demselben Brief: »das mittelding – das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer – um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich – daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt« (Briefe III, 245f.).

Wie es möglich war, auch den musikinteressierten Fiakerkutscher zu bedienen, ohne dass die kompositorische Qualität darunter litt, hat Mozart gerade in seinem letzten Lebensjahr ausgelotet – mit Tänzen für die Redoute, mit kleinen Stücken für Orgelwerk, mit Freimauserkompositionen, mit Strophenliedern wie *Komm, lieber Mai, und mache* KV 596, mit geistlicher Musik wie der Motette *Ave verum corpus* KV 618, aber auch mit verschiedenen Gesangsnummern der *Zauberflöte* KV 620, die denn später auch zu so etwas wie Erkennungsmelodien des deutschen Bildungsbürgertums wurden. Noch einmal bewahrheitete sich, was Mozart in einem Brief aus Mannheim vom 7. Februar 1778 geschrieben hatte: »ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen« (Briefe II, 265). Damals hatte er diese Bemerkung auf die nationalen Unterschiede der Opernkomposition bezogen und der italienischen

Oper vor der französischen und an letzter Stelle der deutschen den Vorzug gegeben. Auch in Bezug auf die Stilhöhe freilich trifft Mozarts Bemerkung zu – seine schlichten, »im Volkston« komponierten Stücke, seine Musik für Laien sind nicht weniger authentisch als die exklusiven, für Kenner geschriebenen Kammermusikwerke.

Wien war also nicht der Ort, an dem Mozart sich aus der Sklaverei des Adels befreien und ganz in einer bürgerlichen Kultur aufgehen konnte. Der Hof gab auch hier den Ton an. Aber es war der Ort, an dem die gesellschaftlichen Schichten und Gruppierungen, der Adel und das Bürgertum, die adligen und bürgerlichen Salons, die verschiedenen musikalischen Gesellschaften, die Freimaurer so vielfältig und so durchlässig waren wie kaum irgendwo sonst. Und Mozart war von den Gelegenheiten, die dieses Umfeld ihm bot, gleich nach seiner Ankunft so fasziniert, dass sein Entschluss, den Salzburger Hofdienst zu verlassen, kaum verwundern kann. Schon der erste Bericht über seine Erlebnisse der ersten Woche sprudelt förmlich über von Fürsten und Hofräten, Grafen und Gräfinnen, die ihn hören wollen, von Plänen und Träumen, die Möglichkeiten des Wiener Musiklebens zu nutzen. Kaiser und Tonkünstler-Societät stehen als mögliche Auftraggeber direkt nebeneinander: »Nun ist meine Haupt-absicht hier daß ich mit schöner Manier zum kaiser komme, denn ich will absolutement daß er mich kennen lernen soll. – Ich möchte ihm mit lust meine opera durchPeitschen, und dann brav fugen spielen, denn das ist seine Sache. – O, hätte ich gewust, daß ich die fasten nach Wienn kömmen würde, hätte ich ein kleines oratorio geschrieben, und zu meinen vorthteile im theater gegeben, wie es hier alles macht – ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die stimmen alle kenne; – wie gerne gäb ich nicht

ein öfentliches Concert wie es hier der Brauch ist, aber – es wird mir nicht erlaubt, das weis ich gewis, denn, stellen sie sich vor – sie wissen daß hier eine Societet ist, welche zum vorthteile der Witwen von den Musicis academien giebt – alles was nur Musik heist spielt da umsonst – das orchestre ist 180 Personen stark – kein virtuos der nur ein bischen liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn er von der Societet aus darum ersuchet wird – denn, man macht sich auch sowohl beym kayser als beym Publicum darum beliebt« (Brief vom 24. März 1781; Briefe III, 99).

Es war die Vielfalt der schier unendlichen Möglichkeiten, die Mozart in Wien von Anbeginn an faszinierte – dem Kaiser *Idomeneo* nahe zu bringen, seine pianistische Kunst vor Menschen auszubreiten, die ihm gerne zuhörten, für besondere Gelegenheiten Kompositionen zu schaffen und all die geistigen Anregungen, die neu auf ihn einströmten, in Musik umzusetzen. Salzburg, ohne Theater und Oper, war Mozart schon vor seiner Rückkehr aus Paris als »kein ort für mein Talent« (Brief vom 7. August 1778; Briefe II, 439) erschienen.

Für diese neuen Herausforderungen war Mozart bestens gerüstet. Mit seinen 25 Jahren beherrschte er alle musikalischen Gattungen, alle nationalen Schreibarten seiner Zeit; er hatte für die Opernbühne und die Kirche geschrieben, alle instrumentalen Formen von der Klaviersonate über das Streichquartett und die Serenade, vom Solokonzert bis zur Sinfonie erprobt, große Konzertarien und kleine Lieder komponiert, lateinische, italienische, deutsche, französische und englische Texte vertont. In Wien strömten neue Anregungen musikalischer, aber auch weltanschaulicher, geistiger Natur auf ihn ein, die seiner künstlerischen Arbeit noch einmal gänzlich neue Wege wiesen.

»Laut verkünde unsre Freude« Mozart und die Freimaurer

Auch in der höfischen Gesellschaft gab es Orte, an denen die Standesunterschiede ausgesetzt waren, an denen andere Hierarchien und Gesetze galten als im öffentlichen gesellschaftlichen Miteinander. Die nach platonischem Vorbild gegründeten Akademien und die gelehrten Gesellschaften des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen die Mitglieder um der Vermeidung von Hierarchie und Zeremoniell willen phantasievolle Alias-Namen etwa aus dem Schäfermilieu annahmen und in denen der wissenschaftliche Diskurs die höfische Konversation ersetzte, gehörten ebenso dazu wie die Geheimgesellschaften der Freimaurer, die gerade im 18. Jahrhundert zunehmend Einfluss erlangten. »Der Hirten Stab und Bauernkitel, haben bey uns gleichen Werth mit den königlichen Schmuck und Purpurmantel; Wir setzen in unserer Loge alle Tittel, Würden und ererbte Namen zurück, an deren Stelle nehmen wir den reizenden Bruder Namen an, welchen unser weise Baumeister allen Menschen beylegte, weil sie alle die gegenseitige Hülfe, Stärke, Liebe und Vertrauen bedürfen. Gleichheit schützt unser starkes und unzertrennliches Freundschafts Band, und hilft uns den Hochmuth entfliehen« (zit. n. Strebel 1991, 32) – so hieß es in der Instruktions-Rede an den neu aufgenommenen Freimaurer-Lehrling in der Loge »Zur wahren Eintracht«, in der Mozart am 7. Januar 1785 den Gesellengrad erlangen sollte, nachdem er kurz zuvor, am 14. Dezember 1784, in die Schwester-Loge »Zur Wohlthätigkeit« als Lehrling aufgenommen worden war.

Mit ihren Ideen von Gleichheit und Toleranz, von Humanität und einer konfessionellen Zwängen nicht unterworfenen Religiosität trafen die Freimaurer einen Nerv jener Zeit, in der die Spannungen zwischen Adel, Klerus und Bürgertum wuchsen, in der das Staats- und Gesellschaftsgefüge zu wanken begann und sich mancher auf den Fortschritt der

Gesellschaft gerichtete reformerische Gedanke mit den Konzepten der Freimaurer traf. Die Nähe von Aufklärung und Freimaurerei, wie sie für das 18. Jahrhundert charakteristisch ist, erweist sich auch darin dass eine große Zahl jener Personen, deren Namen mit der Aufklärung eng verbunden sind, ihrerseits Freimaurer waren – Philosophen wie Voltaire und Montesquieu, Enzyklopädisten wie Denis Diderot, Persönlichkeiten wie Benjamin Franklin, dessen Name mit der amerikanischen Verfassung ebenso verbunden ist wie mit der Erfindung des Blitzableiters und der Glasharmonika, Schriftsteller wie Johann Gottfried Herder und Gotthold Ephraim Lessing und schließlich sogar Herrscher wie Friedrich II. von Preußen und Franz Stephan von Lothringen, der schon 1731, Jahre vor seiner Heirat mit der habsburgischen Thronfolgerin Maria Theresia und seiner Wahl zum römisch-deutschen Kaiser, im niederländischen Den Haag Freimaurer geworden war.

Die Kaiserin ihrerseits erkannte die politische Sprengkraft freimaurerischen Gedankenguts sehr wohl; sie stand der auch in Österreich sich etablierenden Bewegung ablehnend gegenüber und duldet in Wien keine Freimaurerlogen. Ihr Sohn Joseph II., seit dem Tod seines Vaters 1765 Mitregent und nach ihrem Tod 1780 habsburgischer Kaiser, war, obwohl ebenfalls kein Freund von Geheimbünden, seinerseits entschlossen, die Freimaurer als Multiplikatoren für seine Reformen im Sinne eines aufgeklärten Absolutismus, seiner atemberaubenden Revolution »von oben« zu nutzen. Denn er beabsichtigte, das gesamte Staatswesen – die Armee, die Jurisdiktion, das Schul- und Gesundheitssystem, den Einfluss der katholischen Kirche, die Religionsausübung, die Pressefreiheit, die Emanzipation der Juden, die Leibeigenschaft, das kulturelle Leben – neu zu organisieren. Nachdem sich während seiner Regentschaft schon zu Maria Theresias Lebzeiten, besonders aber

nach ihrem Tod mehrere Logen in Wien gegründet hatten, bot Joseph II. den bis dato verfolgten oder bestenfalls geduldeten Freimaurern offiziellen Schutz des Staates unter der Maßgabe an, dass sie sich unter einem Dach zusammenschlossen und einheitliche Ziele verfolgten. Im April 1784 entstand auf diese Weise die Große Landesloge von Österreich, und zu den Befürwortern der Entwicklung gehörten Ignaz von Born, Mineraloge und Meister vom Stuhl der 1781 gegründeten Loge »Zur wahren Eintracht«, und Otto Freiherr von Gemmingen-Hornberg, Schriftsteller und Meister vom Stuhl der 1783 gegründeten Schwesterloge »Zur Wohltätigkeit«. Dass das Angebot der Zusammenarbeit in jenem Freimaurerpatent vom Dezember 1785 gipfeln würde, mit dem Joseph II. die Kontrolle des Staates über das Logenwesen dekretierte, die Zahl und die Größe der Logen bestimmte und Mitgliederlisten sowie Informationen über Versammlungstermine einforderte, machte die Zweischneidigkeit dieser Verbindung deutlich, denn Schutz auf der einen Seite bedeutete auch Kontrolle auf der anderen. Die unter dem Namen »Zur Wahrheit« erweiterte Loge »Zur wahren Eintracht«, in der Ignaz von Born die intellektuelle und künstlerische Elite Wiens versammelt hatte, löste sich infolge der Auseinandersetzungen um das Patent innerhalb kurzer Zeit auf. Andere schlossen sich zu neuen, größeren Logen zusammen. Mozarts Loge »Zur Wohltätigkeit« ging zu Beginn des Jahres 1786 in der Loge »Zur neugekrönten Hoffnung« auf, als deren Stuhlmeister der Dramendichter Tobias Freiherr von Gebler fungierte.

Die öffentliche Anerkennung der Freimaurerei – zu welchem Preis auch immer – hatte zur Folge, dass die Mitgliedschaft in einer Loge in Wien bald zum guten Ton gehörte. In ihren Lebenserinnerungen *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (1844) schrieb Mozarts zeitweilige Klavierschülerin Karoline Pichler, geb. Greiner, deren Vater Franz Sales von Greiner ebenfalls Freimaurer gewesen war, über die achtziger Jahre in Wien: »Ein charakteristisches Merkmal jener Zeit unter Kaiser Joseph waren die Bewegungen, welche durch die sogenannten geheimen Gesellschaften in der geselligen Welt hervorgebracht wurden. Der Orden der Freimaurer trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Oeffentlichkeit und Ostentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componiert und allgemein gesungen. Man trug Freimaurerzeichen als joujoux an den Uhren, die Da-

men empfangen weiße Handschuhe von Lehrlingen und Gesellen, und mehrere Modeartikel, wie die weißatlassenen Müffe mit dem blau umsäumten Ueberschlage, der den Maurerschurz vorstellte, hießen à la franc mason. Viele Männer ließen sich aus Neugier aufnehmen, traten dann, wenn der frère terrible nicht gar zu arg mit ihnen umsprang, in den Orden und genossen wenigstens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Absichten. Es war damals nicht unnützlich, zu dieser Bruderschaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorsteher, Präsidenten, Gouverneur in ihren Schoß zu ziehen verstanden hatte« (zit. n. Strebel 1991, 23).

Born, Gemmingen, Gebler – mit all diesen Persönlichkeiten hatte Mozart zu tun gehabt, bevor er nach Wien übersiedelt war. Born hatte, wie Nannerl Mozart in ihrem Tagebuch vermerkte, 1779 die Familie in Salzburg besucht (Briefe II, 542); mit Gemmingen, dem kurpfälzischen Diplomaten und Literaten, der 1782 nach Wien übersiedelte, hatte Mozart in Mannheim seit Ende 1777 Pläne für ein Melodram mit dem Titel *Semiramis* geschmiedet, das freilich nicht vollendet wurde, und Gebler war der Autor jenes Schauspiels *Thamos, König in Ägypten*, für das Mozart zwischen 1773 und 1779 die Schauspielmusik geschrieben hatte. Und auch sonst fanden sich unter den Freimaurern viele Bekannte Mozarts – adlige Förderer wie der junge Fürst Carl Alois Lichnowsky ebenso wie Musikerkollegen, darunter die Sänger Valentin Adamberger und Ludwig Fischer, die Mozarts *Entführung aus dem Serail* aus der Taufe gehoben hatten.

Welche Gründe Mozart bewogen haben könnten, Freimaurer zu werden, ob diesem Entschluss eher innere Überzeugung oder gesellschaftliches Kalkül oder vielleicht beides zusammen zugrunde lag, wird mangels entsprechender Dokumente nicht zu klären sein. Nicht zuletzt hielt er selbst sich streng an das Gebot der absoluten Verschwiegenheit; weder von ihm selbst noch von seinem Vater, der während seines Aufenthaltes in Wien die Aufnahme als Lehrling und die Beförderung zum Gesellen und zum Meister zwischen dem 1. und dem 24. April 1785 gleichsam im Schnellverfahren durchlief, sind irgendwelche Bemerkungen über ihre maurerischen Aktivitäten überliefert. Und hätten sich nicht Mozarts Bettelbriefe an seinen wohlhabenden Logenbruder Michael Puchberg erhalten, so würden nur

seine Kompositionen für die Freimaurer von seiner aktiven Mitgliedschaft Zeugnis geben.

Es sind nicht viele Kompositionen, die Mozart für die Freimaurer verfasste, kleine Gelegenheitswerke ohne großen musikalischen Anspruch zumeist und im Hinblick auch auf bestenfalls semiprofessionelle Mitwirkende konzipiert. Sie entstanden ausnahmslos in den Jahren 1785 und 1791; es scheint, als habe Mozart nach der Neugründung der Loge »Zur neugekrönten Hoffnung« das künstlerische Interesse an der Freimaurerei zunächst verloren, bis Emanuel Schikaneder und das *Zauberflöte*-Projekt ihm neue Impulse gaben. Das »MaurerGesellen=lied« *Die ihr einem neuen Grade* KV 468 trug er unter dem 26. März 1785 in sein Werkverzeichnis ein; möglicherweise wurde dieses Strophenlied zur Beförderung Leopold Mozarts vom Lehrling zum Gesellen am 16. April 1785 aufgeführt. Die Kantate *Die Maurerfreude* KV 471 vollendete er am 20. April 1785; sie feierte bei einer festlichen Tafelloge am 24. April Ignaz von Born aus Anlass der Anerkennung seiner Amalgamationsmethode zur Scheidung der Metalle durch Joseph II. Die beiden Lieder *Zerfließet heut, geliebte Brüder* KV 483 und *Ihr unsre neuen Leiter* KV 484 jeweils mit abschließendem dreistimmigem Männerchor waren dem Zusammenschluss dreier Logen anlässlich des Freimaurerpatents gewidmet, und der hymnische Text (»Vereinerter Herzen und Zungen sei Joseph dies Loblied gesungen, dem Vater, der enger uns band«) verrät nichts von den Widerständen, die gegen das Patent bestanden. Mozarts letzte fertig gestellte Komposition schließlich, der letzte Eintrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vom 15. November 1791 ist die »kleine freymaurer = kantate« *Laut verkünde unsre Freude* KV 623, die er für die Weihe eines neuen Tempels seiner Loge komponierte. Die Aufführung dieser Kantate zwei Tage später sollte sein letzter Auftritt in der Öffentlichkeit bleiben.

Immer wieder haben Mozart-Forscher, unter ihnen so prominente wie Otto Erich Deutsch (1932) oder Paul Nettl (1956), versucht, in der Musik selbst freimaurerisches Gedankengut aufzuspüren, sei es, indem die stilistische Nähe zur *Zauberflöte* betont wurde, oder sei es, indem bestimmte musikalische Merkmale wie auf- oder absteigende Sextakkordketten, parallele Terzen als Sinnbild der Brüderlichkeit oder etwa die Tonart Es-Dur, Triolen als instrumentales Fundament einer Arie sowie ein drei-

stimmiger Männerchor auf die freimaurerische Drei-Zahl-Symbolik bezogen wurden. Alle diese Versuche sind aber vor allem deshalb zum Scheitern verurteilt, weil musikalische Merkmale dieser Art nicht an die freimaurerischen Kompositionen gebunden, sondern kompositorisches Allgemeingut sind. Es mag sein, dass Mozart um des freimaurerischen Kontextes willen vermehrt auf derart »passendes« musikalisches Material zurückgegriffen hat – tatsächlich stehen zwei seiner drei Freimaurer-Kantaten, *Die Maurerfreude* und das Fragment *Dir, Seele des Weltalls* KV 429 (420a/468a), in Es-Dur mit seinen drei Vorzeichen, und tatsächlich sind die Männerchöre in den Liedern wie in den Kantaten jeweils dreistimmig. Dass aber die Wahl dieser Tonart oder Sextakkordketten oder gar die allgegenwärtigen parallelen Terzen auf freimaurerische Eingebung verweisen, ist ein Umkehrschluss, der jeglicher Grundlage entbehrt.

Das gilt in besonderer Weise für die bedeutendste der Freimaurer-Kompositionen Mozarts, die *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a), komponiert für die Totenfeier zu Ehren der verstorbenen Logenbrüder Herzog Georg August zu Mecklenburg-Strelitz und Franz Graf Esterházy von Galantha am 17. November 1785. Dieses nur 69 Takte lange Orchesterstück steht in c-Moll, der traditionellen Trauertonalart; ein Bläasersatz aus zwei Oboen, einer Klarinette, drei Bassethörnern, einem Fagott und zwei Hörnern evozieren jene düstere Sphäre, die den Unterweltsszenen der französischen Oper eigen war, und die Choralmelodie des Mittelteils der dreiteiligen Komposition, deren Beginn das gregorianische *Incipit lamentatio Jeremiae* aus der Karwoche zitierte, verwies auf einen religiösen Klagepos, den auch schon Joseph Haydn in seiner Sinfonie Nr. 26 mit dem Beinamen *Lamentatione* oder der Salzburger Johann Ernst Eberlin in seinem Oratorium *Der blutschwitzende Jesus* verwendet hatten. Die in gebrochenen Dreiklängen komponierten punktierten Achtelnote in den tiefen Stimmen erzeugen den Eindruck eines Trauermarsches, die wie zielloos umherschweifende Achtelmelodie in der ersten Violine steht für gramvolle Verstortheit. Alle diese kompositorischen Ideen entstammten musikalischen Traditionen, die mit der Freimaurerei nichts zu tun hatten; im Kontext einer Trauerfeier für zwei verstorbene Ordensbrüder aber wurden sie mit maurerischen Inhalten aufgeladen. Mozarts Musik ist religiös und weltlich

zugleich; Alfred Einstein sah im Kirchlichen und Maurerischen »das gleiche Große, menschliche Gefühl« (Einstein 1968, 368).

Und unter der affektgesättigten Oberfläche der Trauer schuf eine fast schematisch strenge Form musikalische Ordnung. Klagende, langgezogene Seufzermotive in den Bläsern, in die sich die schweifende Violinstimme mischt, bilden eine Einleitung zu einem A-Teil, dessen äußerer Rahmen von einem in Achteln getupften Bass und einer synkopischen, um das *c* der Grundtonart kreisenden Melodie in den Oboen geschaffen wird. Dazwischen erklingen mit wachsender Intensität in einem dichter werdenden Satz und anschwellender Lautstärke kleine, immer wiederkehrende Motive in der ersten Violine und ein kurzes fanfarenartiges Marschmotiv in den Bassethörnern und den Violoncelli, das später den Mittelteil beherrschen wird. Dieser beginnt mit der Chormelodie in den Oboen und der Klarinette in der parallelen Tonart Es-Dur, während die erste Violine die Melodie mit gleichermaßen scheinbar ziellosen kleinen Motiven umspielt. Wenn dann der zweite Teil des Chorals erklingt, formieren sich alle

Bläser zu einem homophonen Trauerzug, während sich in den Streichern die Spielfiguren des A-Teils gleichsam ostinatoartig zusammenballen – der Marschrhythmus erst in den Bässen, dann auch in den Bassethörnern, und die Violinfigur mit ihrem charakteristischen kleinen Zweiunddreißigstel-Lauf. Bei der Rückkehr zum A-Teil und nach *c*-Moll ist dann freilich nichts mehr, wie es am Anfang war, denn der Marschrhythmus in den Bassethörnern und den Hörnern versucht den Rahmen aus getupftem Bass, Synkopenmelodie und Spielfiguren zu sprengen. Was übrig bleibt, ist eine Coda, die über einer mehrmaligen *c*-Moll-Kadenz einschließlich eines Trugschlusses nach As-Dur ein Ende sucht; dieses erklingt überraschend in C-Dur, das in dem düsteren Umfeld buchstäblich wie ein Lichtblick wirkt: Dass im Tod auch Trost liegt, dass aus dem Jenseits ein heller Schein herüberleuchtet, ließ sich kaum lapidarer vermitteln. Dieses Licht, das schon das Diesseits zu erhellen vermochte, sollte für Mozart auch später bei den Händel-Bearbeitungen eine wichtige Rolle spielen.

»Nichts als Händl und Bach« Mozarts Bearbeitungen alter Musik

»Ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach« (Brief Mozarts vom 10. April 1782; Briefe III, 201). Unter den zahllosen neuen Bekanntschaften, die Mozart in Wien machte, dürfte Gottfried van Swieten in künstlerischer wie auch in finanzieller Hinsicht eine der wichtigsten gewesen sein. Wirklich neu war diese Bekanntschaft nicht, denn schon 1768 hatte der zwölfjährige Mozart der von seinem Vater verfassten, »Species facti« genannten Denkschrift über die Kabalen rund um *La finta semplice* vom 21. September 1768 (Briefe I, 279ff.) zufolge vor dem Sohn des kaiserlichen Leibarztes seine kompositorischen Künste ausbreiten dürfen. Doch erst im Jahre 1782, als der nunmehr erwachsene Mozart van Swieten in Wien erneut begegnete, entwickelte sich

aus diesem Kontakt jene künstlerische Herausforderung, die Mozart zunächst in die womöglich größte Schaffenskrise seines Lebens stürzte, ihm später aber völlig neue Wege des Komponierens wies: die Bekanntschaft mit der alten Musik.

Gottfried van Swieten, 1733 geboren, an der thesianischen Ritterakademie zum Diplomaten ausgebildet, war ein universell gebildeter Hofmann und ein begeisterter musikalischer Dilettant mit einer durchaus soliden kompositorischen Ausbildung. Seine eigenen Kompositionen, darunter zwei Opéras comiques sowie sieben erhaltene Sinfonien, sind Zeugnisse einer zeitüblichen galanten Schreibart (Schmid 1953). Sein Interesse an der alten Musik dürfte in London geweckt worden sein, wo er sich 1769 aufhielt und wo die Musik des zehn Jahre zuvor verstor-

benen Georg Friedrich Händel allgegenwärtig war. Besonders die Oratorien Händels und ihre Aufführungstradition scheinen es ihm dort angetan zu haben. Mit den Textbüchern zu *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* und der Anregung zur Vertonung durch Joseph Haydn trug er später selbst zur Verbreitung der Gattung im deutschsprachigen Raum bei. Mindestens ebenso wichtig aber war sein Versuch, regelmäßige Oratorienaufführungen nach dem Benefiz-Modell des Londoner Foundling Hospitals, das zu einem wichtigen Teil durch die Einnahmen aus den Konzerten finanziert wurde, in Wien zu etablieren. Schon 1779 sorgte er für eine Aufführung von Händels *Judas Maccabäus* durch die Wiener Tonkünstler-Societät, einer gemeinnützigen Einrichtung zur Versorgung von Witwen und Waisen verstorbener Musiker, deren Kassen durch Mitgliedsbeiträge und durch Konzerteinnahmen gefüllt wurden. Als der erhoffte finanzielle Erfolg der öffentlichen Aufführung im Kärntner-Theater ausblieb, gründete van Swieten eine von Adligen finanzierte Gesellschaft zur Aufführung von Oratorien in privatem Rahmen, die bis zu seinem Tode 1803 bestand und nicht zuletzt für die Uraufführung von Haydns Oratorien verantwortlich zeichnete.

Von 1770 bis 1777 hatte sich van Swieten als Gesandter der habsburgischen Kaiserin in Berlin aufgehalten, wo er enge Kontakte zu Prinzessin Anna Amalia von Preußen knüpfte und sich von ihrer Begeisterung für die Musik der Bach-Familie anstecken ließ. In Carl Philipp Emanuel Bach, dem langjährigen Hofcembalisten des preußischen Königs und seit 1767 Musikdirektor in Hamburg, fand er einen kompetenten Gesprächspartner. Bachs 1772 komponierte Streichersinfonien entstanden als Kompositionsauftrag van Swietens; im Gegenzug dazu bekam seine in London geweckte Wissbegier hinsichtlich alter Musik neue Nahrung. Denn Carl Philipp Emanuel verwahrte die Musik seines Vaters Johann Sebastian Bach ebenso sorgfältig wie die seiner anderen Vorfahren und erlaubte van Swieten, von zahlreichen Werken Kopien anfertigen zu lassen. Mit einer wohlgefüllten Bibliothek von Werken Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs (Holschneider 1962) kehrte van Swieten schließlich nach Wien zurück, fest entschlossen, seine Liebe zur alten Musik auch anderen zu vermitteln.

Mozart gehörte bald zu denen, die van Swietens Partituren nicht nur einsehen, sondern auch zum

weiteren häuslichen Studium entleihen durften, und zu denen, die sich allsonntäglich zum Musizieren bei van Swieten einfanden. Diese Matineen, bei denen der Gastgeber selbst den Diskant, Joseph Starzer den Tenor, Anton Teyber den Bass sangen und Mozart, den Alt singend, das Vokalensemble am Cembalo begleitete, bei denen über alte Kirchenmusik und Polyphonie diskutiert wurde, öffneten Mozart nichts Geringeres als eine neue musikalische Welt. Nicht dass ihm das Fugenschreiben in irgendeiner Weise fremd gewesen wäre – die Komposition von Fugen gehörte auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch zur üblichen musikalischen Ausbildung. Doch durch das Studium von Händel und Bach wurde Mozart bewusst, dass zwischen den polyphonen Künsten der mitteldeutschen Kirchen-tradition und denen jenes 1762 verstorbenen Salzburger Hof- und Domkapellmeisters Johann Ernst Eberlin, mit dessen Werken Mozart gleichsam aufgewachsen war, Welten lagen. In einem Brief an die Schwester vom 20. April 1782 bemerkte er, dass Eberlins Fugen »gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen. allen Respect für seinen 4stimmigen satz. aber seine klavierfugen sind lauter in die länge gezogene versetzl« (Briefe III, 203). Es war die spezifisch Bach'sche Schreibart, die Mozart zunächst zutiefst verunsicherte; aus keiner anderen Schaffenszeit sind so viele unvollendete Werke, so viele kompositorische Bemühungen um den alten Stil bekannt wie aus der Zeit der van Swietenschen Matineen – Bearbeitungen von Stücken aus dem *Wohltemperierten Clavier* für Streichquartett, Klavierfugen in Händel'scher Manier, Fragment gebliebene eigene Versuche. Auch die unvollendete c-Moll-Messe KV 427 (417a) mit ihren vornehmlich an Händel gemahnenden Chören (Leopold 1994) entstand in dieser Zeit.

Van Swietens Händel-Begeisterung, sein Bemühen um das Oratorium sollten sich ein paar Jahre später in Zeiten finanzieller Bedrängnis für Mozart sogar in klingender Münze auszahlen, denn nach dem Tode Josef Starzers, des Kapellmeisters der Tonkünstler-Societät, der auch die privaten Oratorien-aufführungen der »Gesellschaft der Associierten« geleitet hatte, betraute van Swieten Mozart mit dieser Aufgabe, die auch die Einrichtung der Partituren für modernes Orchester beinhaltete. Die Honorare für dieses Amt bildeten für eine längere Zeit die einzigen regelmäßigen Einnahmen Mozarts. Als ers-

tes bearbeitete er Carl Philipp Emanuel Bachs Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* für zwei Aufführungen im Palast Johann Esterházy's am 26. Februar und am 4. März 1787 sowie eine öffentliche Aufführung im Burgtheater am 7. März. Im November 1788 richtete er Händels *Acis und Galatea* ein, kurz darauf den *Messias*, dessen Aufführungen in Esterházy's Palast am 6. März und am 7. April 1789 er dirigierte. Im Sommer 1790 kamen *Das Alexander-Fest* und die *Ode auf St. Cäcilia* hinzu. Alle diese Einrichtungen folgten dem Muster, das van Swieten bereits bei der Aufführung des *Judas Maccabäus* durch Josef Starzer und seine Mitarbeiter hatte realisieren lassen: Der Text wurde ins Deutsche übertragen, die Instrumentation durch zusätzliche Bläserstimmen angereichert, die Streicherstimmen aufgefüllt, die Oratorien insgesamt gekürzt. Was oberflächlich betrachtet wie eine schematische Arbeit anmutet, entwickelte sich unter den Händen Mozarts jedoch zu einer kreativen Auseinandersetzung mit dem Werk Händels, bei der als erstes die Behutsamkeit ins Auge fällt, mit der Mozart in den musikalischen Satz eingriff, als zweites aber vor allem die neue, durch Uminstrumentierung verdeutlichte Textinterpretation.

Was in jedem Fall geändert werden musste, waren Händels virtuose Trompetenpartien. Denn die Kunst des Clarinblasens war im Wien des späten 18. Jahrhunderts weitgehend ausgestorben und die Trompetenstimmen im Orchester zu bloßer Verstärkung von Harmonie und Rhythmus auf den Naturtönen verkommen. Wenn Mozart also im *Messias* besonders stark in die Arie »The trumpet shall sound« eingriff, so vor allem deshalb, weil die Trompetenstimme unausführbar war. Um wenigstens – ungeachtet der Tatsache, dass die deutsche Übersetzung ohnedies »Sie schallt, die Posaun'« lautete – ihre Klangfarbe zu bewahren, mischte er eine Trompetenstimme mit zwei Hörnern, reduzierte die solistischen Trompetenpassagen auf ein Minimum und wies sie den Hörnern zu; außerdem kürzte er diese Arie drastischer als jede andere seiner Händel-Bearbeitungen. Dabei hätte er den Mittelteil der ausgedehnten Da-segno-Arie Händels nicht einmal antasten müssen, da dieser lediglich vom Continuo begleitet wurde und sich instrumentatorische Probleme also nicht ergaben; Mozart war sich jedoch bewusst, dass die Verkürzung des A-Teils von 156 Takten bei Händel auf 82 Takte einschließlich des

Verzichts auf nahezu alle Koloraturen in der Singstimme das Gleichgewicht zwischen den Teilen empfindlich gestört hätte. Und vielleicht nahmen die Posaunen des Jüngsten Gerichts für einen aufgeklärten Menschen des späten 18. Jahrhunderts ja auch nicht mehr eine so zentrale Rolle ein, wie sie Händel ihnen in seiner großen Arie zugewiesen hatte. Dass Mozart diese Arie eher als ein szenisches Bild verstand denn als jene dialogische Erörterung zwischen Trompete und Singstimme über Strafgericht und Unverweslichkeit, wie Händel sie konzipiert hatte, machte er nicht nur durch die pointierte Kürze der Arie deutlich, sondern auch durch die Instrumentierung des vorangehenden Accompagnato-Rezitativs, das bei Händel wie üblich nur von Streichern begleitet wurde. Händel hatte die letzten Worte des Rezitativs, »the last trumpet«, mit einem Wechsel der Streicherbegleitung von langausgehaltenen Akkorden hin zu fanfarenartigen Sechzehntelmotiven vorbereitet. Mozart verstärkte diese Fanfarenklänge durch Hörner und Trompete, so dass die »letzte Posaune« nicht nur angedeutet, sondern klangliche Realität wurde. Der notwendige Verzicht auf die virtuose Solotrompete wurde freilich mehr als wettgemacht durch den vielfältigen Einsatz der Holzbläser, die bei Händel entweder als Soloinstrumente oder zur Doppelung der Streicher in Arien bzw. zur Verstärkung der Singstimmen in den Chören Verwendung fanden.

Dass sich hier einerseits ein gleichsam interpretationsfreier, ausdrücklich musikalischer Geschmackswechsel dokumentiert, machen Stücke wie die Musette aus Händels *Concerto grosso* op. 6, Nr. 6 deutlich, die Mozart als instrumentale Einleitung dem zweiten Teil von *Das Alexander-Fest* voranstellte. Aus Händels Streichersatz mit Ripieno und einem Concertino aus zwei Violinen und Violoncello machte Mozart einen Orchestersatz aus Streichern, doppelt besetzten Holzbläsern sowie Hörnern, die er jedoch nicht schematisch auf Ripieno (Streicher) und Concertino (Bläser) verteilte, sondern in einer vom Geist der Sinfonie geprägten Weise mischte, die das Prinzip des Concerto grosso von Anfang an durchbrach. Den auf der G-Saite der Violinen zu spielenden Beginn der Musette etwa verdoppelte er mit Klarinetten und Fagotten, um die extravagante Tiefe dieser pastoralen Musik noch zu verstärken; später erklang das Musette-Thema einmal gemeinsam mit Flöten und Oboen, einmal zusammen mit dem kompletten Blä-

sersatz. Allein klanglichen Überlegungen ist auch der Orchestersatz von Galateas Klagegesang um den getöteten Acis am Schluss von *Acis und Galatea* geschuldet, den Händel als einen Wechselgesang von Solo-Oboe und Singstimme vertonte; Mozart ersetzte die Oboe durch einen üppigen Satz zweier Klarinetten und zweier Fagotten in polyphoner Vierstimmigkeit.

Andererseits aber dienten Mozart die Holzbläser auch und in besonderer Weise zu einer über Händels Ideen hinausgehenden Ausdeutung des Textes – wie in dem Chor »All we like sheep« aus dem *Messias*. Denn statt mit dem kompletten Holzbläsersatz aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten und zwei Fagotten sowie zwei Hörnern das gliedernde Motto des Chorsatzes »Wie Schafe gehn« mit seinen energischen Viertelnoten zu unterstützen, komponierte Mozart durch die schlendernden Achtelnoten des Bläsersatzes einen illustrierenden Kommentar, gleichsam das hörbare Trappeln der Schafe, hinzu. Nirgends aber griff Mozart so stark in die Faktur des Satzes und damit in das Verständnis des Textes ein wie in der Arie »The people that walketh in darkness« / »Das Volk, das im Dunkeln wandelt«. Denn anders als in »The trumpet shall sound« / »Sie schallt, die Posaun'« bestand hier keine instrumentatorische Notwendigkeit zur Veränderung aus Gründen der Aufführbarkeit; auch veränderte Mozart nichts am Ablauf der Arie. Durch die Hinzufügung der Bläserstimmen allerdings stellte die Musik die Aussage des Textes gleichsam auf den Kopf, was Händel-Forscher wie Paul Henry Lang zu der nachgerade rührenden Aussage veranlasste, Mozart habe dieses Stück »gänzlich mißverstanden« (Lang 1979, 311). Tatsächlich hatte Händel den Gegensatz von Dunkel und Licht (»Das Volk, das im Dunkeln wandelt, es sieht ein großes Licht«) musikalisch aus der Perspektive des Dunkels konzipiert; die chromatisch sich windende Melodie, die unisono begleitenden Streicherstimmen, die tiefe, unter den Violinen gleichsam versteckte Bassstimme sowie die simple Deklamation, die sich nur am Ende des ersten Teiles bei den Worten »a great light« einmal kurz zu so etwas wie einer Koloratur aufrafft – alle diese musikalischen Mittel dienten Händel zur Darstellung einer Finsternis auf Erden, in der das orientierungslose Herumtappen kaum ein Ende findet. Auch dieses eher noch von der aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Sicht der Welt als Irrgarten geprägte Konzept mochte Mozart in Zeiten eines aufgeklärten Opti-

mismus nicht unverändert lassen. Mit den hinzukomponierten, gänzlich eigenständigen und von den kreisenden chromatischen Stimmen der Streicher unabhängigen Bläserstimmen veränderte er Händels musikalische Interpretation des Textes dahingehend, dass das Licht schon im Diesseits die Dunkelheit zu überwinden in der Lage war. Denn der Bläsersatz aus Flöte, zwei Klarinetten und zwei Fagotten erklingt nicht nur dort, wo von »Licht« die Rede ist, sondern mischt sich mit kurzen Einwüfen ebenso wie mit ausgedehnten durchbrochenen Gegenstimmen zunehmend auch in die Auslassungen über das Dunkel ein, das auf diese Weise gleichsam aufgehellert wird, und gibt im Schlussritornell sogar der chromatischen Melodie des Dunkels, mit der er sich hier zum ersten und einzigen Mal im Unisono vereinigt, strahlenden Glanz.

»Gänzlich mißverstanden« hat Mozart Händel keineswegs – schon deshalb nicht, weil es ihm und seinen Zeitgenossen nicht darum ging, Händel als einen Komponisten seiner Zeit zu verstehen, sondern darum, Händels Musik für den eigenen Zeitgeschmack aufzubereiten. Mozarts Händel-Bearbeitungen gehören, wie Andreas Holschneider bereits betont hat (Vorwort zu NMA X/28/1/2, XI), weniger der Kompositions- als vielmehr der Interpretationsgeschichte an. Sie sind ein frühes Beispiel der Aufführungsgeschichte alter, scheinbar nicht mehr zeitgemäßer Musik. Wenn Mozart in Händels Werken selten mehr änderte als die Instrumentation, so ist dies auch ein Zeichen der Wertschätzung von Händels Musik. Dass seine Bearbeitungen bisweilen über die bloße Uminstrumentierung hinausgingen, zeugt aber neben der musikalischen auch von ihrer intellektuellen Qualität und von einer ebenso ehrerbietigen wie schöpferischen Beschäftigung mit Werken, die nach gängigem Verständnis eher auf den Dachboden als auf die Konzertbühne gehörten. Mit seinen Händel-Bearbeitungen half Mozart, den Weg einer modernisierten Aufführung und einer über die Generationen hinweg reichenden Repertoirefähigkeit alter Musik zu ebnen, die im 19. Jahrhundert auch seinem eigenen Werk das Überleben sichern sollten. Dass Händels *Messias* im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum jahrzehntelang fast ausschließlich in der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt wurde, ist unter der Maßgabe, dass Mozarts eigene Werke im 19. Jahrhundert selten unbearbeitet aufgeführt wurden, fast so etwas wie eine Ironie der Geschichte.

»Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen« Mozart in der musikalischen Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts

So behutsam, wie Mozart mit Händel verfuhr, als er die alten, nach Meinung der Zeitgenossen veralteten Partituren dem Geschmack seiner Zeit anpasste, ging die Nachwelt mit seinen eigenen Werken nicht um. Das Bild, das uns aus den Rezensionen Mozart'scher Werke im 19. Jahrhundert entgegentritt, unterscheidet sich in seinem Facettenreichtum nicht von dem Bild, das die Nachgeborenen sich von ihrem Schöpfer machten. Die Retuschen an seinen Kompositionen waren nicht geringer als die Versuche, immer neue Bilder von seiner Persönlichkeit zu entwerfen. Angesichts der Arrangements und Bearbeitungen, in denen Mozarts Musik im 19. Jahrhundert in den Konzertsälen und in den bürgerlichen Wohnstuben erklang, angesichts der Veränderungen, die, oft vermeintlich in seinem Namen, an den Kompositionen vorgenommen wurden, stellt sich die Frage, was ein Musikliebhaber überhaupt mit dem Namen Mozart musikalisch verbinden konnte. Gewiss – schon zu Mozarts Lebzeiten waren zahlreiche Werke, Klavier- und Kammermusik zumeist, aber auch einige Sinfonien und Klavierkonzerte, im Druck erschienen. Als Mozart starb, war er kein unbekannter Komponist. *Die Entführung aus dem Serail* und auch *Don Giovanni* wurden vielerorts im deutschsprachigen Raum gespielt, und *Die Zauberflöte*, deren Erfolg er in seinen letzten Lebensmonaten noch miterleben konnte, sollte bald eine der erfolgreichsten Opern auf deutschen Bühnen werden.

Nach seinem Tode bemühten sich mehrere Verlage um die Herausgabe seiner Werke; mehr als die Hälfte lag Anfang des 19. Jahrhunderts gedruckt vor. Klavierfassungen der Sinfonien sorgten dafür, dass auch der fernab von den Zentren des Konzertlebens wohnende Musikliebhaber, dem sich keine Gelegen-

heit zum Besuch einer Aufführung bot, Mozarts Werke studieren und zum Klingen bringen konnte. Und das ganze 19. Jahrhundert hindurch gehörten Mozarts Klaviersonaten und seine Kammermusik zum ehernen Bestand der Hausmusik. Dass Mozart dabei die Rolle des »klassischen«, gleichsam unproblematischen Komponisten zufiel, dessen Musik licht und rein zu sein hatte, machen die Korrekturen deutlich, die hier und da an seinen Werken vorgenommen wurden, um dieses Bild nicht zu trüben; prominentestes Beispiel ist die langsame Einleitung des Streichquartetts C-Dur KV 465, dessen im 19. Jahrhundert entstandener Beiname »Dissonanzen-Quartett« von der Irritation der musikalischen Welt im Hinblick auf Mozarts exzentrischen Tonsatz kündigt.

Hätte sich aber der Musikliebhaber in der Provinz, der sich Mozarts Orchesterwerke nur auf dem Umweg über die Klavierfassungen aneignen konnte, in den öffentlichen Konzerten ein genaueres Bild von Mozarts Musik verschaffen können? Angesichts der Bearbeitungen, denen Mozarts Musik ausgesetzt war, erscheint dies zumindest fraglich; denn diese gingen oft weit über das hinaus, was er selbst den Händel'schen Partituren zugemutet hatte. Bei Opernaufführungen waren Bearbeitungen ohnedies die Regel; seit es die Oper gab, wurden die Partituren den Bedingungen am Ort, den Möglichkeiten der Orchesterbesetzung, den Wünschen der Sänger bei jeder neuen Inszenierung angepasst. Mozart selbst hat für seine eigenen Opern jeweils neue Arien komponiert, wenn diese, was selten genug der Fall war, in seinem Umfeld ein weiteres Mal auf die Bühne gebracht wurden. Für eine Aufführung des *Idomeneo* im Palais Auersperg im März 1786 komponierte Mozart nicht nur neue Nummern hinzu, sondern

oktavierte auch die Kastratenpartie des Idamante in die Tenorlage. Dennoch waren die Änderungen, die im 19. Jahrhundert an Mozarts Opern vorgenommen wurden, gravierender als das, was traditionell üblich war, und diese Änderungen hingen weniger mit den Aufführungsbedingungen zusammen als vielmehr mit dem jeweiligen Mozart-Bild. Dass *Così fan tutte* inhaltlich bis hin zu einer weitgehend neuen Handlung unter dem Namen *Die Guerillas* (Frankfurt am Main 1837) abgeändert wurde, erklärt sich aus den bürgerlichen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts und dem Wunsch, die Musik trotz des ob seiner Frivolität empörenden Originallibrettos für die Opernbühne zu bewahren. Gerade für *Così fan tutte* waren die Rettungsversuche vielfältig; Teile daraus wurden sogar zu einer Messe umgearbeitet. Dass aber das Schlusssextett des *Don Giovanni* generell gestrichen wurde und die Oper mit der Höllenfahrt der Titelfigur endete, entsprach der Sicht vom Dämonischen Mozarts, die sich neben dem Bild des Götterlieblings etabliert hatte. Wenn aber in der Pariser *Don Giovanni*-Aufführung im Jahre 1834 das Schlusssextett nicht einfach gestrichen, sondern durch Teile von Mozarts *Requiem* ersetzt wurde (siehe Henze-Döhring 1984/85), so entfernte sich diese Bearbeitung doch sehr weit von Mozarts Intentionen.

Wer nun freilich erwartet, dass wenigstens die Instrumentalwerke bei öffentlichen Aufführungen unangetastet blieben, wird durch die Rezensionen der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AmZ) schnell eines Besseren belehrt. Die Anpassung der Orchesterbesetzung an den jeweiligen Zeitgeschmack, die ja Mozarts zentrales Anliegen bei den Händel-Bearbeitungen gewesen war, machte im 19. Jahrhundert auch vor seinen eigenen Kompositionen nicht Halt. Beim Musikfest in Halle im Juni 1830 etwa wurde seine g-Moll-Sinfonie KV 550 mit Posaunen aufgeführt, und der Rezensent war sich selbst nicht sicher, ob er dieser instrumentatorischen Idee zustimmen sollte oder nicht: »Die Musik des ersten Tages wurde mit der herrlichen und vortrefflich ausgeführten G-moll Symphonie von Mozart eröffnet. Kapellmeister Schneider hatte die Mozart'sche Instrumentation durch Posaunen verstärkt. – Gern geb' ich zu, dass diess im Allgemeinen mit Geschick ausgeführt war; nichts desto weniger aber wurden doch gar manche schöne Stellen durch den gewaltigen Posaunenton fast erdrückt. – Wir leben freylich im Posaunen-

zeitalter. Aber, fragen muss man doch: kann denn gar kein Tonwerk mehr ohne Posaunen Wirkung machen? Muss den jedem Werke, selbst Werken solcher classischen Tondichter, wie Mozart, Haydn, die die Posaunenwirkung an ihrem Platze meisterhaft zu benutzen verstanden, der Purpurmantel des Hochfeyerlichen sogleich umgehängt werden, wenn es sich darum handelt, mit ungewöhnlich stark besetztem Orchester in ungewöhnlich grossem Raume ein Werk von diesen Meistern auszuführen, zu dem sie Posaunen nicht geschrieben hatten? – Die G-moll Symphonie scheint mir ein solches Werk, das als Ganzes durch Hinzufügung der Posaunen nicht gewinnt« (AmZ 1830, Sp. 425).

Schon früh bildete sich ein durchaus enger Kanon jener Werke heraus, die das gesamte 19. Jahrhundert hindurch das Bild Mozarts in der musikalischen Öffentlichkeit prägen sollten. Unter den Klavierkonzerten wählten die Interpreten vor allem das d-Moll-Konzert KV 466 aus, und als Komponist sinfonischer Werke konnte sich Mozart besonders mit den letzten drei Sinfonien in Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551, in geringerem Maß auch mit der *Haffner-Sinfonie* in D-Dur KV 385 im Repertoire etablieren. Beliebt waren aber schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts jene Orchesterwerke, die auf der Grundlage Mozart'scher Klavierkompositionen entstanden. Bei der Orchestrierung von zumeist vierhändigen Klavierwerken tat sich besonders der Wiener Komponist und Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried hervor, der als Kind Klavierunterricht bei Mozart erhalten hatte und sich bemühte, Mozarts Musik im Konzertrepertoire zu etablieren. Schon früh begann er, Klavier- und auch Kammermusikwerke Mozarts zu orchestrieren, so etwa, wie die *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1814 berichtete, die »Grosse Symphonie in F moll, von W. A. Mozart, für das ganze Orchester eingerichtet von Hrn. I. v. Seyfried, erstem Kapellmeister dieses Theaters. Hr. v. S. sammelt sich immer neue Verdienste im Gebiete der Tonkunst durch zweckmäßige Einrichtung auserlesener mozartscher Klavier-Compositionen für ganze Orchester. So unterzog sich derselbe bekanntlich schon früher dem Geschäft, Mozarts Phantasie in C moll mit vieler Sachkenntnis, zu einer Symphonie, wie sie dann bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschien, umzugestalten. Jene, heute zum ersten Mal ausgeführte, und in demselben Verlag erschienene, sogenannte Sympho-

nie in F moll ist zusammengesetzt aus dem ersten Satz des mozartschen Klavier-Quartetts in G moll, übertragen in die Tonart F moll; dann folgt das Andante in B dur, wie im Quartett, und das Finale besteht aus Mozarts geistreicher Fantasia fugata in F minor, welche in mehreren Musikhandlungen für das Pianoforte zu vier Händen erschienen, und als ein wahres Meisterwerk bekannt ist. Die ganze Symphonie ist abermals mit vieler Einsicht verarbeitet, und die Instrumente sind mit Wirkung verwendet worden; doch wurde Ref. durch den Schluss der Phantasie in den *F dur*-Ton mit einer langen, ausgehaltenen Note nicht befriedigt; auch hätte der Hr. Uebersetzer durchaus nichts von seiner Composition vor dieser Schlussnote hinzufügen sollen: denn Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen, wenn die Illusion und der geistige Genuss nicht gestört werden soll« (AmZ 1814, Sp. 353f.).

Besonders erfolgreich aber war Seyfrieds romantisches Drama *Ahasverus, der nie Ruhende*, das bei seiner Uraufführung am 29. April 1823 von der Kritik begeistert aufgenommen wurde. Ein Orchester aus Streichern, doppelt besetzten Holzbläsern, vier Hörnern und zwei Posaunen, Trompete und Pauken, Piccoloflöte, Schellentrommeln, Castagnetten, Triangel und Großer Trommel begleitete ein Sängensemble bestehend aus Ahasver, drei Dienern und vierstimmigem Chor; die Musik stellte Seyfried aus Klavierstücken, Streichquartett- und -quintettsätzen zu einem dreiaktigen Drama zusammen. Die Kritik hob vor allem sein Verdienst hervor, Mozarts nicht ausreichend bekannte Musik mit derartigen Bearbeitungen einem größeren Publikum zugänglich zu machen: »Seine Klavierwerke, jetzt noch die beachtungswürdigsten Muster zum Studium für jeden Tonsetzer, jetzt noch beynahe unerreicht an Fülle der Phantasie, Klarheit der Gedanken, Lieblichkeit, Wärme und Charakter der Melodie und Vollendung im harmonischen Bau – sind jedoch – der Mehrzahl unserer Generation nicht in so hohem Grade bekannt, als sie es jedem Freunde der Musik seyn sollten. – Dieser Umstand vorzüglich bewog dazu den als gründlichen und geistvollen Tonsetzer rühmlich bekannten Operndirektor und ersten Kapellmeister des k.k. Theaters an der Wien, Ritter Ignaz von Seyfried, einen Schüler des verewigten Mozart – zu veranlassen, mehrere Klavier-Werke Mozart's für das ganze Orchester einzurichten und dieselben, mit irgend einem dramatischen Stoffe verknüpft, dem

Zeitgeiste lebendiger und ansprechender wieder in's Gedächtnis zu rufen und schneller und wirksamer zu verbreiten« (AmZ 1823, Sp. 504).

Parallel zu diesen Bemühungen, Mozart durch Veränderung bis zur Unkenntlichkeit, durch »Modernisierung« einen gebührenden, dauerhaften Platz im Konzertleben zuzuweisen, begann man sich, gleichsam in umgekehrter Richtung, Gedanken über die »richtige« Aufführungspraxis Mozart'scher Werke zu machen, den historischen Ort der Musik genauer zu bestimmen, wobei die Überlegungen zumeist um die Frage des Tempos kreisten. Im Oktober 1811 berichtete ein Rezensent über das Musikleben in Paris: »In der Symphonie und Overture herrschen hier vor allen Mozart und Haydn. Ihre sämtlichen Werke dieser Gattungen werden hier mit einem Feuer, einer Präcision, einer Sorgsamkeit ausgeführt, dass auch dem strengsten Kunstrichter nur selten etwas zu wünschen übrig bleibt. Dies noch zu Wünschende möchte wol zunächst seyn, dass man die Allegrosätze dieser Werke nicht selten *gar* zu rasch nimmt. Es ist wahr: man bringt's heraus, und wacker: aber zuweilen muss der Zuhörer wirklich das Werk halb auswendig wissen, wenn er ihm in alle Details folgen will. Ich erinnere mich noch genau, Mozart und Haydn in Wien Symphonien ihrer Composition aufführen gehört zu haben: ihre *ersten* Allegros nahmen sie nie so geschwind, als man sie hier, und auch wol jetzt in mehrern deutschen Orchestern, zu hören bekömmt; die Menuetten liessen beyde rasch hingehen; die Finalen liebte Haydn schneller zu nehmen, als Mozart – was freylich aus dem Charakter und der Schreibart dieser ihrer Sätze hervorgehet, aber jetzt von andern Directoren zuweilen vergessen wird« (AmZ 1811, Sp. 737).

Von 1839 datiert schließlich *gar* der Versuch, die Nummern des *Don Giovanni* auf der Grundlage der Erinnerung an die Prager Aufführungen mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor mit Metronomanangaben zu versehen. Unter der Überschrift »Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess« erschien in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine Abhandlung über die Tempi in *Don Giovanni*, der ein kulturkritisches Lamento über die Beschleunigung im Allgemeinen vorausging: »Es grenzt in der That zuweilen an ein förmliches Rasen, so unbegreiflich wild und barbarisch gehen oft Männer mit Mozart's Geisteswerken um,

und verderben allen Genuss, während sie ihn zu erhöhen glauben. Und doch sind sie weder trunken, noch Tröpfe, vielmehr andererseits gebildete Leute. – Das Uebel hat seinen Grund in der veränderten Zeit, die Alles im Fluge erhaschen und im Sturme erobern will. Wo es hingehört, ist es recht gut, so wohlthätig, wie Eisenbahnen, auf denen man sonst gewiss auch gern geflogen wäre, wenn man sie nur gehabt hätte. Man stürmte sonst auch in mancherlei Dingen, und die Musik war davon nicht so ganz ausgenommen, wie Mancher sich jetzt bereden möchte« (AmZ 1839, Sp. 477).

Wie aber kam es dazu, dass Mozart sich schon bald nach seinem Tod überhaupt zu einer festen Größe im Konzertleben entwickeln konnte, dass es sich einbürgerte, neben den Werken der Zeitgenossen auch Werke der Vergangenheit wie selbstverständlich in die Konzertprogramme zu integrieren? Wie kam es weiterhin dazu, dass Mozart der erste weltweit bekannte Komponist wurde, dessen Werke nicht nur in Paris und New York, sondern sogar im fernen Astrachan am Kaspischen Meer gespielt wurden? Alexander von Humboldt dürfte nicht schlecht gestaunt haben, als ihm der Kalmückenfürst Sered-Dschab, den er auf seiner Russlandreise traf, ausgerechnet Mozart als Tafelmusik bot: »Wer sollte glauben, dass die Musik von Mozart, aber auch die von Rossini in die Steppen der Kalmucken gedrunken wäre? Und doch ist dem so. Als Humboldt 1829 den Kalmückenfürsten Sered-Dschab von Astrachan aus besuchte, führte während der Tafel die Kapelle des Fürsten, aus lauter Kalmucken bestehend, aber unter einem russischen Kapellmeister, Ouverturen von beiden genannten Meistern aus, und zwar mit vieler Fertigkeit. Es gewährte einen merkwürdigen Anblick, die europäischen Instrumente von solchen Künstlern mit braunen, dicken, pfliffigen Gesichtern so fertig handhaben zu sehen. Vergessen darf man aber nicht, dass der Fürst Sered-Dschab alle die Kalmucken befehligte, welche 1813–14 den Krieg in Deutschland und Frankreich bestanden, dass er mit ihnen in Paris war, russischer Oberster und bis auf einen gewissen Grad ganz europäisiert ist« (AmZ 1842, Sp. 750).

Sered-Dschab dürfte Mozart in Paris gehört haben, einem der Orte, in denen die professionellen Orchester Sinfonien von Joseph Haydn oder Mozart neben den zeitgenössischen Komponisten im Programm behielten. Neben solchen Formen kommer-

zieller Konzertveranstaltungen waren es aber auch die neuen Formen des bürgerlichen Musiklebens, in denen Mozart eine zunehmend wichtige Rolle als Komponist wie als nationale Integrationsfigur spielte. Auf den bürgerlichen Musikfesten, zu denen sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts alljährlich Hunderte, später gar Tausende von Laienmusikern zusammenfanden und im gemeinsamen Musizieren ein von politischen, gesellschaftlichen, konfessionellen Grenzen unabhängiges Zusammengehörigkeitsgefühl entwickelten, wurde Händels *Messias* zumeist in Mozarts Bearbeitung aufgeführt; und *Davide penitente* KV 469 eignete sich aufgrund seiner zahlreichen, gesangstechnisch auch für Laiensänger zu bewältigenden Chöre und aufgrund der Tatsache, dass es sich zwar um ein religiöses, aber nicht um ein liturgisches Werk handelte, bestens für die musikalischen und ideologischen Anliegen der Musikfeste.

Zu der Verankerung Mozarts im Musikleben des 19. Jahrhunderts haben aber auch die Gedenkkonzerte beigetragen, die in Städten wie Wien, Berlin oder Leipzig alljährlich zum Geburtstag und zum Todestag Mozarts veranstaltet wurden – eine Tradition, die schon sehr früh, zu Beginn des Jahres 1794 und mithin wenig mehr als zwei Jahre nach Mozarts Tod begann. Mozarts Prager Freunde widmeten dem Verbliebenen ein Konzert, das als musikalisches Epitaph inszeniert war: »Der Akademiesaal war stark beleuchtet. Im Hintergrund desselben über dem Orchester flammte Mozarts Name in einer Art von Tempel, zu dessen beiden Seiten zwei Pyramiden mit den Inschriften ›Dankbarkeit und Vergnügen‹ transparent illuminiert standen. Man wählte für diesen Abend die besten Stücke von Mozart. Den Eingang machte eine Sinfonie in C, dann spielte Hr. Wittassek, ein sehr hoffnungsvoller junger Böhme, das prächtigste Concert von Mozart in D-Moll auf dem Fortepiano mit ebenso viel Präcision als Gefühl. Darauf sang Böhmens beliebte Sängerin Frau Duschek das himmlische Rondo der Vitellia aus der opera seria ›la clemenza di Tito‹ von Mozart. Ihre Kunst ist allgemein bekannt; hier begeisterte sie noch die Liebe für den großen Todten und seine gegenwärtige Fr. Witwe, deren warme Freundin sie immer gewesen ist. Den Beschluß machte eine der besten Sinfonien, die es gibt, in D-Dur von Mozart. Die Musik ging sehr gut, obgleich es kritische und meist concertirende Stücke waren: denn es exequirte das Prager Orchester und sie sind von Mozart! Man

kann sich vorstellen, wenn man Prags Kunstgefühl und Liebe für Mozart'sche Musik kennt, wie voll der Saal gewesen ist. Mozarts Witwe und Sohn zerfloßen in Thränen der Erinnerung an ihren Verlust und des Dankes gegen eine edle Nation. So wurde dieser Abend auf eine schöne Art der Huldigung des Verdienstes und Genies geweiht; es war ein genußreiches Fest für gefühlvolle Herzen – und ein kleiner Zoll für das unnennbare Entzücken, das uns oft Mozarts himmlische Töne entlockten! Von manchem edlen Auge floß eine stille Thräne um den geliebten Mann!« (Dok., 411).

Es fällt auf, dass die aufgeführten Werke jene waren, die auch in Zukunft und für viele Jahrzehnte die meistgespielten sein sollten, als hätte sich schon früh ein klassischer Werke-Kanon herausgebildet – die *Jupiter-* und (vermutlich) die *Haffner-Sinfonie*, das pathetische *d-Moll-Klavierkonzert*, die Arie »Non più di fiori« mit konzertierender Bassettklarinetten. Constanze Mozart, die seit Mozarts Tod selbst mit der Vitellia-Arie auftrat, dürfte an der Zusammenstellung des Programms nicht unbeteiligt gewesen sein. In späteren Zeiten stellten die Mozart-Gedenkkonzerte, die mit Ansprachen und direkt auf den Anlass bezogenen Bearbeitungen ausgeschmückt wurden, gesellschaftliche Ereignisse ein wenig abseits der üblichen Konzertveranstaltungen dar. In Berlin feierte die Versammlung der Musikfreunde alljährlich ein solches Gedenkkonzert, das etwa im Jahre 1833 mit dem ersten Chor aus *La clemenza di Tito* mit neuem, auf Mozart gemünzten Text sowie mit einem »einfachen Nachtessen« schloss, bei dem »es an Toasten auf das Andenken des gefeyerten Meisters und des thätigen Unternehmers dieser Kunstfeyer nicht fehlte« (AmZ 1833, Sp. 127).

Als gleichsam dritte Säule neben den philosophisch-literarischen, aber auch biografisch-anekdotalischen Mozart-Bildern einerseits und der musikalischen Praxis andererseits etablierte sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts eine zunehmend wissenschaftliche Beschäftigung mit Mozarts Werk, die mit analytischen Betrachtungen einzelner Kompositionen begann und mit der Mozart-Biografie von Otto Jahn (1856–1859) in eine neue Ära der Mozart-Forschung überging. Im Jahr der Zentenarfeier zu Mozarts hundertstem Geburtstag, das so viele neue Legenden hervorbrachte und alte petrifizierte, setzte Jahn, von Hause aus Altertumsforscher und Professor für Archäologie, Maßstäbe hinsichtlich einer methodisch fundierten Werkbiografie, in der wie schon in Forkels Bach-Biografie die Einheit von Leben und Werk eine zentrale Rolle spielte, dem Werk aber weit größerer Raum als in allen anderen Mozart-Darstellungen zuvor gewährt wurde. Es gelang ihm, die auseinander klaffenden Zweige der Biografie einerseits und der unter kompositionstechnischen Aspekten formulierten, »Zergliederungen« genannten Analysen andererseits zusammenzuführen und sinnvoll aufeinander zu beziehen. Mag seine Mozart-Biografie heute, 150 Jahre nach ihrem Erscheinen, in der Beurteilung der Person Mozarts ebenso wie in der Einordnung des Werkes oder in der Quellenbasis hoffnungslos veraltet sein – Jahns Vorsatz, »durch das Wort in dem Leser eine dem Wesen des Kunstwerks entsprechende Vorstellung hervorzurufen«, ohne dabei technische Analysen allein »zur Belehrung für den Musiker« (zit. n. Konrad 1999, 49) zu liefern, hat bis heute nichts von seiner Gültigkeit verloren.

Literatur

- Allgemeine Musikalische Zeitung (AmZ), 53 Bde., Leipzig 1798–1849
- Angermüller, Rudolph: »ich will besser bezahlt werden als die anderen.« Mozart und das Geld, in: Peter Csobádi (Hrsg.), Wolfgang Amadeus Summa summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung, Wien 1990, S. 51–55
- Deutsch, Otto Erich: Mozart und die Wiener Logen. Zur Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen, Wien 1932
- Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter – Sein Werk, Zürich u. a. 1953
- Forkel, Johann Nikolaus: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802 (Reprint hrsg., kommentiert und mit Registern versehen von Axel Fischer, Kassel etc. 1999)
- Henze-Döhring, Sabine: E.T.A. Hoffmann-»Kult« und »Don Giovanni«-Rezeption im Paris des 19. Jahrhunderts: Castil-Blazes »Don Juan« im Théâtre de l'Académie Royale de Musique am 10. März 1834, in: MJB 1984/85, S. 39–51
- Hildesheimer, Wolfgang: Mozart, Frankfurt/M. 1977
- Holschneider, Andreas: Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens, in: Georg Reichert und Martin Just (Hrsg.), Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel 1963, S. 174 bis 178
- Jahn, Otto: W. A. Mozart, 4 Bde., Leipzig 1856–1859, 3. Auflage, bearbeitet von Hermann Deiters, Leipzig 1889
- Konrad, Ulrich: Leben – Werk – Analyse. Vorläufige Gedanken zu Form und Funktion der Analyse in der Mozart-Biographik von 1800 bis 1920, in: Gernot Gruber und Siegfried Mauser (Hrsg.), Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Laaber 1999, S. 29–62
- Lang, Paul Henry: Georg Friedrich Händel, Basel 1979
- Leopold, Silke: Händels Geist in Mozarts Händen. Über das »Qui tollis« in der c-moll-Messe, in: MJB 1994, S. 89–111
- Michaelis, Rainer, und Seiller, Wolfgang: Ein unbekanntes Bildnis Wolfgang Amadeus Mozarts in der Berliner Gemäldegalerie, in: MJB 1999, S. 1–12
- Nettl, Paul: Musik und Freimaurerei – Mozart und die königliche Kunst, Esslingen 1956
- Nissen, Georg Nikolaus: Biographie W. A. Mozarts: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, Leipzig 1828
- Pichler, Karoline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, Wien 1844, Neuauflage hrsg. von Emil K. Blümml, 2 Bde., München 1914
- Schmid, Ernst Fritz: Gottfried van Swieten als Komponist, in: MJB 1953, S. 15–31
- Seyfried, Bettina von: Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes, Frankfurt u.a. 1990
- Strebel, Harald: Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart, Stäfa 1991

DIE OPERN I: FRÜHE WERKE

von Silke Leopold

Mozart und die Tradition der Oper

Rund 25 musikdramatische Werke hat Mozart zwischen 1767 und 1791 komponiert und mehr davon als Kind und Halbwüchsiger denn als Erwachsener. Dass die Zahl der Werke nicht genauer zu bestimmen ist, liegt einerseits an der schwierigen Definition dessen, was als musikdramatisches Werk zu gelten hat, andererseits an den verschiedenen Daseinsformen, in denen sie überliefert sind. Manches, wie etwa *Zaide* (1779) oder *L'oca del Cairo* (1784), blieb Fragment; anderes, wie etwa Pläne zu dem Melodram *Semiramis* (1778) oder zu einer deutschen Oper nach Goldonis Komödie *Il servitore di due padroni* (1783), ist nur aus Briefen an den Vater bekannt; wieder anderes, wie *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* (1766/67) oder *Betulia liberata* (1771), gehört in den Bereich des geistlichen Repertoires und wird deshalb traditionell nicht der dramatischen Musik zugerechnet. Und schließlich sind Schauspielmusiken wie die Chöre und Zwischenaktmusiken zu *Thamos, König in Ägypten* (1777–1780) und Musik zu Pantomimen wie *Les petits riens* (1778) zwar Bühnenwerke, aber solche, in denen die Musik nicht selbst das Drama definiert, sondern gleichsam dienende, illustrierende Funktion hat. Positiv formuliert: Mozart hat sich mit allen Gattungen und Formen dramatischer Musik auseinander gesetzt, die in seiner Zeit vorhanden waren – Opera seria und Opera buffa, Schuldrama und Oratorium, Tragédie en musique und Opéra comique, Singspiel und Melodram, Schauspiel, Ballett und Pantomime. Und er hat, bei allem Respekt vor den Normen der jeweiligen Gattung, von Beginn an einen eigenen, unverwechselbaren Zugriff auf das Drama, eine besondere Art, Menschen und Situationen musikalisch zu charakterisieren, entwickelt, der seine Opern, je deutlicher diese sich im Lauf der Jahre manifestierten, für sein Publikum zunehmend problematisch machte.

25 musikdramatische Werke in vierundzwanzig Jahren, das ist, gemessen an Zeitgenossen wie Giovanni Paisiello (rund hundert Werke) oder Dome-

nico Cimarosa (rund achtzig Werke), herzlich wenig. Anders als bei Paisiello und Cimarosa, die pro Jahr eine, zwei oder gar mehr Opern schrieben, klaffen bei Mozart Lücken von bis zu fünf Jahren zwischen zwei Opern. Und anders als bei Paisiello und Cimarosa, deren Opern in ganz Europa zwischen Palermo und St. Petersburg, zwischen Lissabon und London gespielt wurden, beschränkte sich Mozarts Opernkariere auf wenige Orte im Habsburgerreich – auf Salzburg, Wien, Mailand, München und Prag. Zur Zeit seiner größten Publikumserfolge, der beiden Mailänder Seria-Opern *Mitridate*, *Re di Ponto* (1770) und *Lucio Silla* (1772), schien er noch zu jung für eine Karriere als Auftragskomponist im europäischen Opernbetrieb. In Salzburg am Hof des Erzbischofs gab es wenig Gelegenheit, große, öffentlich wahrgenommene Opern zu schreiben. Später, als er in Mannheim Pläne schmiedete, gemeinsam mit seiner Angebeteten, der Sängerin Aloysia Weber, die Opernwelt zu erobern, verweigerte diese ihm Liebe und künstlerische Gefolgschaft. In Italien, d. h. vor allem in den Opernzentren Venedig und Neapel, interessierte man sich nicht für Mozart, und in Deutschland hatte ein Opernkomponist erst dann gute Chancen, wenn er in Italien reüssiert hatte. Mozart, der doch ein Leben lang davon träumte, ein gefragter Opernkomponist zu sein, erwies sich auf dem internationalen Opernmarkt als unvermittelbar.

Freilich darf man bei dem Vergleich mit Komponisten wie Paisiello und Cimarosa nicht außer Acht lassen, dass Mozarts schöpferisches Interesse, anders als bei diesen, im selben Maße wie den musikdramatischen und geistlichen Werken auch der Instrumentalmusik galt, dass den rund 25 Bühnenwerken ein Vielfaches an Sinfonien, Konzerten, Klavier- und kammermusikalischen Werken gegenübersteht. Mozarts Besonderheit als Opernkomponist liegt auch in der Tatsache begründet, dass sich vokales und instrumentales Denken in allen seinen Werken in einzigartiger Weise gegenseitig durchdringt, dass

seine Klavierkonzerte oft dramatischen Charakter haben und seine Opernarien und sogar -ensembles nicht minder oft Sonatensätze darstellen – nicht zu sprechen von der komplexen Instrumentalbesetzung seiner Opern und der differenzierten Ausgestaltung der Instrumentalstimmen in den Arien und Ensembles. Es waren nicht zuletzt diese schwierigen Orchesterparts, derentwegen Opern wie *Idomeneo* oder *Don Giovanni* nicht für das europäische Repertoire taugten; sie hätten vielerorts gar nicht besetzt werden können.

Das parallele Interesse an Vokal- und Instrumentalmusik prägt schon die frühen Jahre des Kindes. Zwar beginnt Mozart unter der Anleitung des Vaters zunächst, kleine Klavierstücke und Sonaten für Klavier und Violine zu komponieren. Doch schon früh entsteht, gleichzeitig mit der ersten Sinfonie, ein erster Plan zu einer Oper, und das gedankliche Nebeneinander von »Oper« und »Orchester« in diesem frühesten Zeugnis von Mozarts Beschäftigung mit der Oper birgt fast etwas Prophetisches in sich. »Er hat jetzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will. Ich hab ihm schon oft alle junge Leute zusammen zehlen müssen, die er zum Orchester aufschreibet«, berichtet der Vater am 28. Mai 1764 aus London in einem Brief an Lorenz Hagenauer in Salzburg (Briefe I, 152).

Darüber, welche Art von »Opera« da im Kopf des Achtjährigen entstand, lässt sich bestenfalls spekulieren. Anregungen hatte es auf der großen Reise, die die Eltern Mozart mit ihren beiden Wunderkindern zwischen Juni 1763 und November 1766 durch halb Europa unternahmen, genug gegeben, und wenn die Briefe des Vaters auch wenig über konkrete Opernerfahrungen berichten, so verweisen sie doch immer wieder auf Gelegenheiten, bei denen Mozart Arien zu hören bekam oder gar selbst am Klavier begleitete. Die künstlerischen Eindrücke dieser Reise waren in einem Maße prägend, dass der Vater in dem Londoner Brief vom 28. Mai 1764 gleichermaßen verwundert wie befriedigt feststellte: »das, was er gewust, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weis. Es übersteiget alle Einbildungskraft« (ebd., 151f.).

Was aber waren die spezifischen Merkmale der Opern, die Mozart auf seiner Reise kennen lernte? Angesichts der wenigen erhaltenen jener fünfzehn italienischen Arien, die Mozart dem Werkverzeichnis zufolge, das der Vater 1768 für den Zwölfjährigen

anlegte, in Den Haag und London, also zwischen 1764 und 1766 komponierte, könnte man glauben, Mozart habe die allgemein übliche Ausbildung zum Opernkomponisten begonnen; üblich – das hieß auch in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch zunächst die Bekanntschaft mit der Dacapo-Arie, der traditionellen Arienform der Opera seria. Es dürfte der Vater gewesen sein, der Mozart die gleichsam klassischen Arientexte jenes Pietro Metastasio zur Vertonung vorgelegt hat, dessen Ruhm als Librettist und Kaiserlicher Hofdichter auch vier Jahrzehnte nach seinen ersten Erfolgen als Textdichter noch unbestritten war, auch wenn die Opernform, der seine Libretti zugrunde lagen, inzwischen als reformbedürftig galt. Doch die musikalischen Eindrücke der Reise waren vielfältiger, als die nachmalige Beschäftigung mit der Dacapo-Arie glauben machen könnte. Denn Mozart lernte auf der Reise nicht nur die Opera seria kennen, sondern auch die Opera buffa und vor allem fast zu gleicher Zeit auch die französischen Formen des Musiktheaters einschließlich des Balletts. Zuerst passiv durch Hören und Lesen, dann aber auch aktiv durch Musizieren und Komponieren eignete er sich die verschiedenen Schreibarten an, gleichsam ohne das Diktat einer qualitativen Hierarchie. Auch dieses Nebeneinander der Stile, die italienische und die französische Art zu singen, dazu die unterschiedlichen Möglichkeiten, die beiden scheinbar unvereinbaren Kulturen des musikalischen Theaters miteinander zu vermengen, sollte Mozart für sein gesamtes Leben prägen: Von Beginn an bis in seine letzten Opern hinein ist sein Bestreben manifest, das Italienische mit dem Französischen, das Tragische mit dem Komischen, das Virtuose mit dem Dramatischen zu verbinden. Voraussetzung dafür aber war die früh erworbene Fähigkeit und Bereitschaft zu einer stilistischen Mimikry, das er in einem Brief an den Vater vom 7. Februar 1778 mit den Worten »ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen« (Briefe II, 265) für sich in Anspruch nahm. Und wenn sich in den Werken der Reifezeit, d. h. des letzten Lebensjahrzehnts in Wien, das Gewicht stärker in Richtung Opera buffa einerseits und Singspiel andererseits neigte, so war dies zunächst wohl eher den äußeren Bedingungen als einer inneren Notwendigkeit geschuldet. Um überhaupt Opern schreiben zu können, hätte Mozart jede sich bietende Gelegenheit angenommen. Das

macht just die Bemerkung über »alle art und styl« deutlich, in der es um den Wunschtraum eines Opernauftrags und um die Möglichkeit geht, diesen vielleicht in Paris zu erlangen: »das opera schreiben steckt mir halt starck im kopf. französisch lieber als teütsch, italienisch aber lieber als teutsch und französisch« (ebd.).

Welches aber waren die Opernformen, mit denen Mozart auf der langen Reise durch München, Ludwigsburg und Mannheim, Paris, London und die Niederlande in Berührung kam, welches die didaktischen Idealtypen und welches die konkreten Ausformungen (hierzu Kunze 1984)? In dem europäischen Netzwerk italienischer Opernunternehmen, das sich seit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert herausgebildet und in vielen unterschiedlichen Organisationsformen von rein kommerziellen Theatern für zahlendes Publikum wie in Venedig bis hin zu höfischen, ausschließlich von einem Fürsten finanzierten Theatern wie etwa Mannheim etabliert hatte, stand die Opera seria im Mittelpunkt. Pietro Metastasio hatte ihr seit 1724 mit Libretti wie *Didone abbandonata*, *L'Olimpiade* oder *La clemenza di Tito* ihre verbindliche Form gegeben. Grundlage ihrer Handlung war die Intrige, die sich im Dialog entwickelte, und ein komplexes dramaturgisches Gewebe aus Rezitativen und Arien, die nach dem Prinzip der Varietas auf die zumeist fünf Protagonisten in jeweils unterschiedlichen Affektsituationen verteilt wurden. Die Dramaturgie der Opera seria lebte von einer klaren und nur selten aufgehobenen Trennung von Handlungsdialog im Rezitativ und emotionaler Reflexion in den Arien; diese waren zumeist Abgangsarien in variablen, in der Grundidee einer zyklischen Anlage jedoch immer gleichen Dacapo-Formen mit mehr oder weniger langen Instrumental-Ritornellen zu Beginn des A-Teils, die eine Unterbrechung des Handlungsflusses hervorriefen; das Dacapo bot dem Sänger Gelegenheit, seine Virtuosität jeden Abend aufs Neue durch immer wieder andere Veränderungen unter Beweis zu stellen. Die Dacapo-Arie, die noch zu Mozarts Lebzeiten als vermeintlich undramatische und statische Darstellungsform in die Kritik geriet, war nichts weniger als ein musikalischer Spiegel höfischen Verhaltens. In ihrer Distanzierung von dem Bühnengeschehen durch die in sich geschlossene Form, ihrer Rückkehr zum Anfang und in der permanenten Durchnuancierung des immergleichen thematischen Materials bot sie ein musikalisches

Modell für die Beherrschung einer der gefährlichsten Situationen höfischen Lebens – wie man die Selbstkontrolle in einem Ausbruch der Leidenschaften verlor und sie in einem dramatischen inneren Kampf schließlich wiedererlangte (hierzu Leopold 1992). Gerade durch ihre zyklische Form stellte die Dacapo-Arie nicht etwa einen Zustand, sondern einen dynamischen, dramatischen Prozess dar, an dessen Ende die wiedererlangte Contenance stand.

An der Opera seria hatte sich seit der Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts Kritik geregt, und es gab seitdem immer häufiger Versuche, diese Opernform auf zwei unterschiedlichen Wegen zu reformieren – gleichsam von außen durch die Integration von Elementen der französischen Oper wie Chor und Ballett und gleichsam von innen durch neue Wege der Ariengestaltung. Mozart hat in seinen frühen Seria-Opern beide Wege mit großer dramatischer Einfühlungsgabe beschritten. Nicht überall wurden diese Reformen mit gleicher Intensität vorangetrieben, aber gerade Wien, wo Christoph Willibald Gluck 1762 mit *Orfeo ed Euridice* einen wichtigen Schritt in Richtung einer Erneuerung der italienischen Oper getan hatte, und jene Orte im Südwesten Deutschlands wie Ludwigsburg und Mannheim, die die Mozarts auf ihrer Reise besuchten, gehörten zu den Zentren der Reform.

Die Opera buffa hatte sich, seit sie um 1740 aus einer Verbindung der lokalen Traditionen der musikalischen Komödie in Neapel und in Venedig entstanden war, mit wachsendem Erfolg neben der Opera seria etabliert und fing an, dieser nicht nur in den kommerziellen Opernhäusern, sondern selbst an den Fürstenhöfen den Rang abzulaufen. Getreu der antiken Stilhöhenregel, nach der in der Tragödie die Schicksale hochgeborener Personen und in der Komödie die Wechselfälle des Lebens im Milieu der kleinen Leute dargestellt werden sollten, spielte die Opera seria im herrscherlichen und die Opera buffa im bürgerlichen oder bestenfalls kleinadeligen Milieu. Variierte die Opera seria den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung und die Großmut des Herrschers als Grundthema, so standen in der Opera buffa das Gegeneinander der Stände, die Frage nach der Herkunft, der Generationenkonflikt im Vordergrund. Und während sich die Opera seria dramaturgisch und stofflich an der französischen Tragödie orientierte, stellte die Opera buffa gleichsam ein Nebenprodukt des Literarisierungsprozesses der tra-

ditionellen Stegreifkomödie dar. Wie die Opera seria erhielt sie ihre verbindliche dramaturgische Gestalt von einem Dichter: Carlo Goldoni schuf jene von der Seria abweichenden Situationen, die das Spezifikum der Opera buffa werden und bald auch eine gänzlich eigene Entwicklung nehmen sollten. Zu ihnen gehörten einerseits die Handlungsarien, die nun nicht mehr vornehmlich für zyklische, sondern für zweiteilige musikalische Formen im Sinne eines Handlungsfortschritts die textliche Grundlage bildeten, andererseits aber jene musikalischen Ensembles zu Beginn einer Oper und jeweils am Ende der drei Akte, in denen Handlungsverlauf und musikalische Form sich wechselseitig aufeinander bezogen. Diese Ensembles, die bei Goldoni noch eher kurz und oft statischen Genrebildern ähnlicher waren als die tumultuarischen Finali in den späteren Libretti Lorenzo Da Pontes, stellten in den siebziger und vor allem den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts die große musikalische Herausforderung für die Komponisten und die besondere Faszination für das Publikum dar; die Möglichkeit, Handlung und Musik so eng zu verzahnen, die Dramaturgie des musikalischen Ensembles auch in die heroischen Handlungen hineinzutragen, sollte nicht nur die Opera buffa selbst, sondern später auch das Gesicht der Opera seria verändern.

Einer der prinzipiellen Unterschiede zwischen der Opera seria und der Opera buffa bestand in der Besetzung der männlichen Hauptrollen. Der Bass, als Stimmlage in der Opera seria nur in Ausnahmefällen präsent, hatte in der Opera buffa seinen festen Platz, seit sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts für die komischen Intermezzi eine Stammbesetzung aus Bass und Sopran etabliert hatte. Bässe waren tölpelhaften alten Männern, weisen Zauberern oder trinkfesten deutschen Soldaten vorbehalten. Die Kastratenpartien waren dagegen für die edlen Jünglinge, die heroischen Rollen der Opera seria reserviert. In ihnen artikulierte sich wie auch in der Dacapo-Form der Arie ein höfisches Verhaltensmuster, nach dem der Mann, wenn er nicht auf dem Feld der Ehre zu kämpfen hatte, sich den weiblichen Regeln zu unterwerfen und auf gleicher Ebene mit den Damen zu kommunizieren hatte. Die Oper konnte diese seit den Zeiten der Renaissance gültige Verhaltensregel, anders als das Sprechtheater, mit den Mitteln der Musik, d. h. durch die Stimmlage, verdeutlichen. Die Opera buffa, dezidiert anti-höfisch, bevorzugte

dagegen »natürliche« männliche Stimmlagen; wenn hier noch eine Kastratenrolle vorgesehen war, so stellte diese zumeist in karikierender Absicht einen adelsstolzen Höfling dar wie etwa Ramiro in *La finta giardiniera*.

Obwohl Mozart selbst entgegen seinem 1778 geäußerten Wunsch keine französische Oper geschrieben hat, haben die französischen Opernformen auf sein Werk doch nachhaltig eingewirkt. Die Opéra comique, die französische Form der komischen Oper mit ihrer charakteristischen Mischung aus gesprochenen Dialogen und in sich abgeschlossenen musikalischen Nummern, hätte er schon 1762 bei seinem ersten Aufenthalt in Wien kennen lernen können, denn die Politik des Kaiserhofes, nach Jahrzehnten der Erbfeindschaft eine Allianz mit Frankreich gegen Preußen und England zu schließen, hatte seit 1756 auch das gleichsam staatlich verordnete Interesse an französischer Kultur und die Förderung der französischen Oper zur Folge gehabt. Christoph Willibald Gluck hatte seit 1758 mehrere Opéras comiques für Wien geschrieben. Und selbst wenn die Familie Mozart sich in Paris keine Eintrittskarten für die Oper hätte leisten können, so hätte sie die erfolgreichsten Ariettes aus den komischen Opern als Gassenhauer auf den Straßen hören können. Aus der Opéra comique ging das deutsche Singspiel hervor, zunächst als Übersetzung bzw. Übertragung französischer Vorbilder, ab etwa 1770 dann immer häufiger mit eigenen Textvorlagen. In Norddeutschland, wo das Singspiel durch die zahlreichen Schauspieltruppen zuerst Fuß fasste, entstand die Idee, eine deutschsprachige Oper könne dem nationalen Gedanken nützlich sein – eine Idee, die dann auch in Mannheim und vor allem durch Kaiser Joseph II. in Wien befördert wurde.

Mit der großen französischen Oper, der Tragédie lyrique, dürfte Mozart dagegen während des Pariser Aufenthalts zwischen Dezember 1763 und April 1764 in Kontakt gekommen sein. Zwar ist in den Briefen Leopold Mozarts aus Paris von der Oper nicht die Rede, wohl aber von Musikern, die in der Oper tätig waren. Und da die französischen Opern, anders als die italienischen, zumeist in gedruckter Form vorlagen, gab es genügend Möglichkeiten, die Partituren zu studieren. Jean-Philippe Rameau, der noch am Leben war, als die Mozarts in Paris weilten, hatte der klassischen, aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Tragédie en musique Lully'scher Prägung 30 Jahre

zuvor neue dramaturgische und vor allem musikalische Impulse gegeben; seitdem stagnierte die künstlerische Entwicklung dieser Opernform, deren Besonderheiten vor allem im *Récit*, dem dramatischen, der Theaterdeklamation abgeläuschten musikalischen Dialog, sowie in den *Divertissements* lagen, jenen großen, aus Chören, Solo-Airs und Balletten zusammengesetzten Aktschlusszenen, die als Darstellung des Wunderbaren, des »*Merveilleux*«, der Oper im Land des Sprechtheaters ihr Daseinsrecht verliehen. Der virtuoson italienischen Opernaria hatte die französische Oper nichts entgegenzusetzen, und die Impulse zu ihrer Erneuerung kamen von außen – durch Komponisten wie Christoph Willibald Gluck, Niccolò Piccinni oder Johann Christian Bach, die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts dem alten, von Jean-Jacques Rousseau entfachten Streit um den Vorzug der italienischen vor der französischen Oper mit ihren jeweils unterschiedlichen Auslegungen der musikalischen Tragödie neue Nahrung gaben.

Mozarts schöpferische Auseinandersetzung mit der Oper, angefangen mit seinen kindlichen Aneignungen überkommener Gattungskonventionen wie in *La finta semplice* über eine wachsende Sicherheit und Freiheit im Umgang mit den kompositorischen Erwartungen im ernsten wie im komischen Genre etwa in *Lucio Silla* oder *La finta giardiniera* bis hin zu dem ersten großen Kulminationspunkt seines musikdramatischen Könnens im *Idomeneo*, fällt in eine Zeit, da die Oper sich in ganz Europa im Umbruch befand. Seine frühen Opern sind ein Spiegel dieser Umbruchsituation, ohne dass seine individuellen Lösungen für die Entwicklung der Gattung wirksam geworden wären. Vielleicht waren sie zu individuell, um übertragbar und repertoirefähig zu sein.

Apollo et Hyacinthus

Apollo und Hyacinth

Intermedium in drei Akten KV 38

Text: Rufinus Widl O.S.B., ein lateinisches Intermedium zu seinem Schuldrama *Clementia Croesi*

Uraufführung: Aula der Salzburger Universität, 13. Mai 1767

Personen: Oebalus, König von Lakedämonien (Tenor); Melia, des Oebalus Tochter (Sopran); Hyacinthus, des Oebalus Sohn (Sopran); Apollo, von Oebalus als Gastfreund

aufgenommen (Alt); Zephyrus, Vertrauter Hyacinths (Alt); zwei Opferpriester Apollos (Bass?)

Orchester: je zwei Oboen, Hörner; Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. eine Stunde

Spielzeit: mythische Zeit

Handlung

Während einer Opferzeremonie, die der König Oebalus von Lakedämonien im Kreise seiner Familie zelebriert, wird der Altar des Gottes Apollo von einem Blitz zerstört. Oebalus sieht darin den Zorn des Gottes und befürchtet großes Unheil für seine Familie. Doch sein Sohn, der Knabe Hyacinthus, kann seinen Vater wieder beruhigen, bis Apollo selbst der Familie sein Wohlwollen versichert. Besonderes Gefallen findet Apollo an Hyacinthus, dessen Freund Zephyrus sogleich eifersüchtig auf die Zuneigung reagiert, die der Gott dem Knaben entgegenbringt.

Melia erfährt von ihrem Vater Oebalus, dass Apollo auch ihr zugetan sei und um ihre Hand angehalten habe, als Zephyrus mit der Nachricht eintrifft, Apollo habe Hyacinthus beim Diskuswurf tödlich getroffen. Während Oebalus sich auf die Suche nach Hyacinthus macht, kehrt Apollo zum Haus zurück, um den eigentlichen Mörder, den eifersüchtigen Zephyrus, zu bestrafen. Vor den Augen Melias verwandelt er ihn in einen Wind. Von Furcht ergriffen weist diese daraufhin Apollo entsetzt von sich.

Der sterbende Hyacinthus berichtet seinem Vater, nicht Apollo, sondern Zephyrus habe den Diskus geworfen. Gemeinsam mit Melia beklagt Oebalus den Tod des Sohnes und die Heimtücke des Zephyrus. Beide flehen Apollo an, zu ihnen zurückzukehren und Gnade walten zu lassen. Apollo tritt auf, verwandelt den Leichnam des Hyacinthus in Hyazinthen und nimmt Melia zur Gattin.

Kommentar

Die Partitur zu Mozarts erstem Bühnenwerk trägt nicht einmal einen Titel. Dieser wurde, als *Apollo und Hyacinth*, erst 1799 von Mozarts Schwester neben Leopold Mozarts Eintrag »Eine Musik zu einer lateinischen Comoedie für die universität zu Salzburg« in das 1768 zusammengestellte Werkverzeichnis des Sohnes geschrieben. Und obwohl es Mozarts erstes in sich abgeschlossenes musikdramatisches Werk darstellt, ist es doch keine zusammenhängende Oper, sondern eine dreiteilige Folge musikalischer Intermedien zu einer lateinischen Sprechtragödie, die unter dem Titel *Clementia Croesi* in der Universität Salzburg aufgeführt wurde. Solche Intermedien, die jeweils zwischen den Akten eines Schauspiels für musikalische Abwechslung sorgten und entweder auf die Handlung des Dramas Bezug

nahmen oder ein eigenes Thema behandelten, waren im 16. Jahrhundert in Florenz entstanden und ließen sich auch in Salzburg bei den gymnasialen Schulaufführungen bis in das frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgen.

Der Auftrag für die Vertonung des lateinischen Librettos dürfte mit den engen Kontakten des Vaters zur Universität oder auch mit dem Erfolg von Mozarts Beitrag zu der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* zusammenhängen. Die aus Ovids *Metamorphosen* bekannte Geschichte von dem Sonnengott Apollo, der seinen Geliebten Hyacinthos beim sportlichen Wettkampf unabsichtlich tötet und ihn in eine lieblich duftende Blume verwandelt, wurde von dem Benediktiner und Professor der Universität Rufinus Widl unter Heranziehung anderer antiker Quellen und der eigenen dichterischen Phantasie so aufbereitet, dass sie erstens den dramaturgischen Kriterien für eine Opernhandlung entsprach und zweitens den pädagogisch bedenklichen Aspekt der Knabenliebe vermied. Denn auch die aus der Antike bekannte Version, in der der gleichfalls in Hyacinthos verliebte Westwind Zephyros den todbringenden Diskus aus Eifersucht und Rachsucht auf diesen lenkt, bedurfte aus Sorge um die Moral der jugendlichen Darsteller einer Korrektur. Widl fand eine Lösung beider Probleme in der Erfindung Melias, jener Schwester des Hyacinthos, die Apollo am Schluss heiraten wird, nachdem der Verdacht, er habe ihren Bruder getötet, durch die Gewissheit, dass Zephyrus der Mörder sei, ausgeräumt wurde. Zwar verlor die Tat des Westwindes nun ihr Motiv, doch konnte Widl auf diese Weise einige operntypische, wenn auch dramaturgisch nicht immer einleuchtende Konfliktsituationen konstruieren, die im Mythos selbst nicht angelegt waren.

Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis wurde vor Beginn des I. Aktes, nach dem II. Akt und vor dem V. Akt von *Clementia Croesi* gespielt. Die gebotene Kürze der drei Teile kam der Komposition, verglichen mit der *Schuldigkeit des Ersten Gebots*, sehr zugute. Die musikalischen Nummern sind deutlich konziser; und die gleichsam schematische Anlage, neben zwei Duetten und einem Terzett jeder der handelnden Personen eine Arie zuzuweisen, gab Mozart die Chance, seine erworbenen kompositorischen Fähigkeiten vor seinem Publikum aufzufächern. Jede Arie steht in einer anderen Tonart, wobei der Elfjährige sich nicht scheute, auch eine so ausge-

fallene Tonart wie E-Dur auszuwählen; gerader und ungerader Takt wechseln sich ab, und auch in Tempo und Gestus achtete Mozart auf eine gewisse Vielfalt. Es scheint, als habe Mozart sich bei dieser Arbeit für ein Schuldrama selbst einer Schulaufgabe entledigt und dabei eingelöst, was er schon bei seinen allerersten Opernplänen drei Jahre zuvor angedeutet hatte – einen auffällig differenzierten Umgang mit dem Orchestersatz nicht nur hinsichtlich der Klangfarben, die ebenfalls trotz der eingeschränkten Möglichkeiten bei einer Besetzung mit Streichern, zwei Oboen und zwei Hörnern von Arie zu Arie variieren, sondern auch hinsichtlich der thematischen Erfindung: Die Bandbreite reicht von einer Klangfläche, die in der Tempelszene des Oebalus im Prologus aus zwischen Bass und Streichern alternierend hingetupften Achteln entsteht, über traditionelle monothematische Arien-Ritornelle bis hin zu Ritornellen wie dem in Hyacinthus' Arie »Saepe terrent numina« (Oft ängstigen die Götter), das nicht weniger als drei musikalische Gedanken präsentiert, den ersten davon nach Art einer französischen Entrée mit fast majestätischen, von abrupten 32stel-Figuren auf- und abwärts gefolgten Punktierungen, den zweiten, »dolce«, über einer mit dem Dominantseptakkord beginnenden erweiterten Kadenz und den dritten schließlich wieder in der Grundtonart. Im weiteren Verlauf der Arie werden diese Gedanken bestimmten Textstellen zugeordnet, und es überrascht nicht, dass der majestätische Beginn mit dem Schrecken der Götter verbunden wird, der sich bei »fingunt bella« (täuschen Kriege vor) in die sanfte Bewegung des Mittelteils auflöst und zu den Worten »ridet et iocantur« (sie lachen und scherzen) den dritten Gedanken präsentiert. Dass diese Orchesterbegleitung auch wortausdeutenden Charakter hat, macht der Mittelteil der Arie deutlich, in dem das Wort »tremor« (Beben) mit einem 32stel-Tremolo in der Bratsche unterlegt wird.

So abwechslungsreich diese Arie in ihrer musikalischen Anlage gestaltet ist – Hermann Abert (1919, I/113) hielt sie für die interessanteste der gesamten Komposition –, so deutlich zeigt diese Arie jedoch auch, was Mozart bei allem Staunen über die kompositorischen Fertigkeiten des Knaben über den Umgang mit der musikalischen Form und mit der Instrumentation noch lernen konnte. Denn eines haben alle Arien von *Apollo et Hyacinthus* gemein: Sie vertonen den Text, nicht aber die Person hinter

dem Text. Das führt dazu, dass sich in jeder Arie melodische oder harmonische Besonderheiten an bestimmten Stellen wie etwa der chromatische Aufgang bei »surgunt« (sie erheben sich) finden, dass aber selten so etwas wie ein einheitlicher musikalischer Affekt von der emotionalen Befindlichkeit der handelnden Person kündigt.

Dass Mozart auch schon in dieser ersten musikdramatischen Talentprobe dazu in der Lage war, zeigt sich im dritten Teil, der mit einem Accompagnato-Rezitativ des sterbenden Hyacinthus und seines Vaters Oebalus eröffnet wird. Zwar gehören sowohl die Tonart c-Moll zu Beginn, die zunächst in einen Trugschluss führt, als auch die sordinierten Streicher zu den traditionellen musikalischen Mitteln solcher Sterbeszenen, doch wie Mozart die Verzweiflung und die wachsende Wut des Oebalus im Accompagnato nachzeichnet, stellt einen wichtigen Schritt in Richtung jener psychologischen Einfühlungsgebe dar, die schon bald sein gesamtes Bühnenwerk kennzeichnen wird. Besonders aber das Klageduett »Natus / Frater cadit« (Der Sohn / Der Bruder fällt), in dem Melia und Oebalus ihrem Schmerz über Hyacinthus' Tod Ausdruck geben, gehört mit seinem Klangteppich aus gleichsam schwerelosen, murmelnden Bratschenfiguren, akzentuiert von alternierenden Pizzicato-Achteln in der zweiten Violine und dem Cello, über dem sich die sordinierten, später mit den beiden Gesangsstimmen verschmelzenden ersten Violinen mit einer überaus schlichten, vage an das »Lacrimosa« des *Requiems* gemahnenden Melodie erheben, zu den außergewöhnlichen Stücken, in denen schon alle Kunst der späteren Mozart'schen Menschendarstellung vorhanden zu sein scheint. Es bleibt ein Geheimnis, woher das Kind die Fähigkeit nahm, Gefühle, die ihm selbst noch fremd sein mussten, mit einer derartigen Intensität in Musik zu übersetzen.

Bastien und Bastienne

Singspiel in einem Akt KV 50 (46b)

Text: Friedrich Wilhelm Weiskern und Johann Heinrich Friedrich Müller *Bastienne* (1764), revidiert von Johann Andreas Schachtner (1767), nach der französischen Vorlage *Les amours de Bastien et Bastienne* (1753) von Marie-Justine-Benoîte Favart, Charles-Simon Favart und Harny de Guerville
Uraufführung: Berlin, Architektenhaus, 2. Oktober 1890 (vollendet Wien 1768)

Personen: Bastienne, eine Schäferin (Sopran); Bastien, ihr Geliebter (Tenor); Colas, ein vermeintlicher Zauberer (Bass); einige Schäfer und Schäferinnen

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Hörner; Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. 50 Minuten

Spielzeit: arkadische Zeit

Handlung

Die junge Schäferin Bastienne fürchtet, von ihrem Geliebten Bastien, der einem Edelfräulein erlegen ist, verlassen worden zu sein, und wendet sich in ihrem Kummer an den vermeintlichen Zauberer Colas. Dieser rät ihr, Bastien ihre scheinbare Untreue vorzugaukeln, um so seine Eifersucht zu entfachen. Bastien hat inzwischen das Interesse an dem edlen Fräulein verloren und ist fest entschlossen, zu Bastienne zurückzukehren. Als er von Colas erfährt, dass sich Bastienne nun aber ebenfalls anderweitig orientiert habe, gerät er in Verzweiflung und beruhigt sich erst wieder, als Colas sein Zauberbuch befragt und dem reumütigen Bastien wieder Mut zuspricht. Bastienne weist auf Colas' Rat hin den Geliebten zum Schein zurück, und beide geben vor, sich nun anderen Liebschaften hinzugeben. Bastien hält es schon bald nicht mehr aus und wünscht sich sogar den Tod herbei, da Bastienne sich nicht erweichen lässt. Erst als sich beide glücklichere gemeinsame Tage in Erinnerung rufen, versöhnen sie sich wieder und danken dem weisen Zauberer.

Kommentar

Die Entstehungs- und die Aufführungsgeschichte von *Bastien und Bastienne* sind weitgehend unbekannt, das Libretto ist ein kaum überschaubares Flickwerk aus unterschiedlichen Quellen (hierzu Blank 1998), das Vorhandensein von Rezitativen für die ersten beiden und von gesprochenen Dialogen für die restlichen der insgesamt sieben Auftritte erschwert die Antwort auf die Frage, welcher Gattungsform der Oper *Bastien und Bastienne* zuzurechnen sei – kein Wunder, dass die erste gesicherte Aufführung dieses kleinen, nur eine knappe Stunde währenden Werkes erst im Jahre 1890 stattfand, fast ein Jahrhundert nach Mozarts Tod. Selbst an der Frage, ob *Bastien und Bastienne* vor oder nach *La finta semplice* entstand, ob sie vielleicht schon in Salzburg 1767 begonnen und 1768 in Wien vollendet wurde, scheiden sich die Geister. Auf Georg Nissen zurückgehende Spekulationen darüber, dass möglicherweise jener berühmte Arzt und Magnetiseur Franz Anton Mesmer, dem Mozart später in *Così fan tutte* ein Denkmal setzen sollte, die Entstehung und

vielleicht sogar eine Aufführung in seinem Hause begleitet haben könnte, besitzen angesichts der anspielungsreichen Parallele mit dem Wunderdoktor Colas ihren Charme, sind aber wohl eher gut erfunden als wahr. Und doch ist *Bastien und Bastienne* ein funkelnder kleiner Solitär, ein Geistesblitz, in dem sich der junge Mozart ungeachtet der vorausgehenden Bühnenkompositionen gleichsam aus dem Nichts heraus als der Musikdramatiker hervortut, der sich schon ein paar Jahre später dem anspruchsvollen Opernpublikum erfolgreich stellen konnte. Mag sein, dass die kleine Form und der schlichte Gestus der Arien dem Elf- bzw. Zwölfjährigen entgegenkamen; mag sein, dass er die Liebe der jugendlichen Landkinder besser nachvollziehen konnte als die tragischen Verwicklungen im Göttermilieu und dass es ihm leichter fiel, den Gefühlen und Charakteren seiner Personen eine Stimme zu geben, ohne im selben Maße einer Gattungstradition verpflichtet zu sein wie bei der Opera seria oder der Opera buffa. In *Bastien und Bastienne* findet sich jedenfalls vieles im Kern angelegt, was für seine späteren Opern charakteristisch werden sollte.

Das Schäferpaar, das sich liebt und doch erst durch einen lebensklugen alten Mann zueinander findet, hatte bereits eine lange Geschichte hinter sich, als Mozart sich seiner annahm. Als Colin und Colette hatte Jean-Jacques Rousseau sie 1752 erfunden, als er mit seinem »Intermède« *Le devin du village* (Der Dorfwahrsager) das französische Musiktheater reformieren und um die schlichte Sanglichkeit des italienischen Intermezzos erweitern wollte. Das Natürlichkeitsideal und die Hofkritik standen sowohl bei der Handlung, wenn Colin es vorzieht, aus den Fängen einer adligen Dame aufs Land und zu seiner liebreizenden Schäferin zurückzukehren, als auch bei der Vertonung Pate, in der Rousseau seine Idee von der schlichten Melodie als Ursprung der Sprache bis zur beabsichtigten Kunstlosigkeit der Komposition anschaulich zu machen versuchte. Der Erfolg dieser in mehrfacher Hinsicht primitiven Oper war überwältigend zunächst in Frankreich, bald danach aber auch überall in Europa, wo sie mit einer ebenfalls in Paris entstandenen Parodie mit dem Titel *Les Amours de Bastien et Bastienne* konkurrierte. 1764 war diese Parodie in Wien von Friedrich Wilhelm Weiskern ins Deutsche übertragen worden, und auch diese Übersetzung fand in Wien und anderswo im deutschsprachigen Raum ihre Liebhaber. Zu der Mo-

zart'schen Libretto-Version trug noch der Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner bei.

Mit *Bastien und Bastienne* setzte sich Mozart erstmals mit der französischen Oper auseinander. Gleichzeitig trug er in einem durchaus frühen Stadium auch zur Geschichte des deutschen Singspiels bei, ohne dass sein Beitrag für die Entwicklung der Gattung, die zu diesem Zeitpunkt noch eher eine norddeutsche als eine österreichische Form darstellte, wirksam geworden wäre. Bezeichnenderweise ist das einzige Stück aus *Bastien und Bastienne*, das schon in der Entstehungszeit bekannt wurde, weil es mit leicht verändertem Text als »Daphne, deine Rosenwangen« schon 1768 im 4. Band von Rudolph Gräffers *Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht* in Wien gedruckt wurde, das »französischste« der ganzen Oper – die Menuettarie »Meiner Liebsten schöne Wangen«, deren singuläre Besetzung mit zwei Flöten und Streichern ebenso auf die französische Tradition verweist wie die strenge Tanzperiodik im Eröffnungsritornell, die allerdings – auch dies ein kompositorisches Merkmal des erwachsenen Mozart – an einigen Stellen signifikant aufgebrochen wird. Es ist ein Präsentationsstück, das sich auch deshalb für eine gesonderte Publikation eignete, weil es weder textlich noch musikalisch-formal in den Handlungsablauf integriert war.

Der arkadische Ton, der die gesamte Oper musikalisch durchzieht, resultiert nicht nur aus den traditionellen pastoralen Elementen wie dem witzigen, mit gleichsam realistischen Unsauberkeiten versetzten Dudelsack-Ritornell beim ersten Auftritt des Colas, den zahlreichen Orgelpunkten oder Siciliano-Rhythmen in den Arien und Ensembles, sondern auch und vor allem aus einer mit großer Kunst gestalteten Naivität, die auch deshalb so bezwingend wirkt, weil sie nicht ungestört bleibt. Hinter der Fassade ländlicher Unschuld lauert die Gefährdung, und zum ersten Mal in seinem Operschaffen hat Mozart, wenn auch noch rudimentär, jene Doppelbödigkeit komponiert, die eines der wichtigsten Charakteristika seiner musikalischen Menschendarstellung werden sollte. In *Bastien und Bastienne* hat Mozart das Moll entdeckt und seine vielfältigen, wohl dosierten Einsatzmöglichkeiten. Das betrifft zunächst traditionelle Verwendungen wie die Wahl des c-Moll als Tonart für Colas' Zaubерarie »Diggi daggi«; seit dem späteren 17. Jahrhundert galt c-Moll als Tonart der Unterwelt und des Numinosen. Auffällig ist weiterhin

das *Accompagnato*-Rezitativ, in dem Bastien einer vermeintlich ungerührten Bastienne mit Selbstmord droht: Das g-Moll dieser Szene ist das erste in einer langen Reihe von Kompositionen bis hin zu Paminas todessehnsüchtiger Arie »Ach ich fühl's, es ist verschwunden«, in denen Mozart seine Vorliebe für diese in seinem musikalischen Denken zutiefst gramvolle Tonart erkennen lässt.

Besonders bemerkenswert sind aber vor allem jene Moll-Wendungen in den Arien, die wie der unvermittelte Einbruch des Schmerzvollen in die arkadische Heiterkeit wirken. Wie etwa Bastienne in ihrer zweiten Arie »Ich geh jetzt auf die Weide« nach dem harmlosen ersten, in ungetrübtem F-Dur komponierten Teil über eine Reihe von Septakkorden zu den nicht eben inspirierten Worten »Ach! Ganz allein voller Pein stets zu sein, bringt dem Herz nur Qual und Schmerz« allmählich nach g-Moll gleitet, es bei einem zweiten Versuch dann aber zurück nach F-Dur schafft, ist ein kleines musikalisches Psychogramm, in dem die Moll-Trübung einen kurzen Blick auf Bastiennes Seelenschmerz zulässt. Fast noch indiskreter ist die gleichsam flüchtige Moll-Wendung in Bastiens Arie »Großen Dank dir abzustatten«, in der der Schäfer Colas mitteilen will, dass er zu Bastienne zurückzukehren beabsichtigt: In der C-Dur-Arie erklingt, nach einer gängigen Kadenzierung in die Dominante, für zwei Takte d-Moll zu den Worten »Bastiennes Lieblichkeit«, bevor Bastien diese Worte noch mehrmals in C-Dur wiederholt. Das d-Moll ist ein intimes Innehalten für einen kurzen Moment in einer ansonsten extravertierten, fast ein wenig großspurigen Arie. Moll-Wendungen geben schließlich auch den Handlungs-Ensembles Kontur, vermutlich den ersten, die Mozart komponiert hat. In dem Streit-Duett »Geh, Herz von Flandern« wendet sich F-Dur immer dann zu f-Moll, wenn von Tod oder Abschied die Rede ist.

Der qualitative Sprung, den *Bastien und Bastienne* gegenüber *Apollo und Hyacinth* bedeutet, liegt nicht in der Kunst des Tonsatzes – im Gegenteil: Die schlichten zweiteiligen Liedformen des Singspiels können es mit den *Dacapo*-Arien der vorausgehenden Werke an Komplexität nicht aufnehmen. Er besteht vielmehr in der Fähigkeit, das Drama über die bloße Fabel hinaus aus der Musik heraus entstehen zu lassen und eine gleichsam einheitliche musikalische Szenerie zu entwerfen, vor der die handelnden Personen durch individuelle musikalische Gestaltung

eine jeweils eigene charakterliche Plastizität bekommen. Und kunstlos ist dieses kleine musikalische Drama mitnichten: Der Unterschied zwischen »Natur« und »Natürlichkeit« war Mozart schon zu diesem frühen Zeitpunkt kein Geheimnis mehr.

La finta semplice

Die vorgiebig Einfältige

Opera buffa in drei Akten KV 51 (46a)

Text: Marco Coltellini nach dem *Dramma giocoso La finta semplice* (Venedig, Karneval 1764) von Carlo Goldoni

Uraufführung: Salzburg 1769? (komponiert in Wien zwischen April und Juli 1768)

Personen: Rosina, ungarische Baroness, Schwester Fracassos, die vorgibt, einfältig zu sein (Sopran); Don Cassandro, reicher Cremoneser Bürger, ein einfältiger und geiziger Edelmann (Bass); Don Polidoro, sein jüngerer Bruder, ein einfältiger Edelmann (Tenor); Giacinta, deren Schwester (Sopran); Ninetta, deren Kammerfrau (Sopran); Fracasso, Kommandant der in Cremona einquartierten ungarischen Truppen und Bruder Rosinas (Tenor); Simone, sein Hauptmann (Bass)

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Englischhörner, Fagotte, Hörner, Jagdhörner; Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. zweieinhalb Stunden

Spielzeit: erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Handlung

Seit zwei Monaten sind der ungarische Kommandant Fracasso und sein Hauptmann Simone im Haus der beiden reichen, aber geizigen und einfältigen Brüder Don Cassandro und Don Polidoro untergebracht. Fracasso hat mit deren Schwester Giacinta, Simone mit ihrer Kammerzofe Ninetta angebandelt. In dem Wissen, dass vor allem der ältere Bruder Cassandro, der nach einer Auseinandersetzung mit seiner Schwägerin zum erklärten Frauenfeind geworden ist, einer Hochzeit seiner Schwester nicht ohne weiteres zustimmen würde, sucht Ninetta einen Weg, die Brüder zu überlisten. Fracassos soeben eingetroffene Schwester Rosina, die Cassandro unter keinen Umständen in seinem Haus beherbergen will, soll die Brüder nacheinander in sich verliebt machen. Weder mit dem sichtlich unter dem auferlegten Frauenentzug leidenden Polidoro noch mit dem gerade noch auf die Weiber im Allgemeinen und Rosina im Speziellen schimpfenden Cassandro hat sie dabei Schwierigkeiten. Polidoro, der offenbar Analphabet ist, soll ihr als Beweis seiner Liebe einen Brief schreiben; von dem Geizhals Cassandro verlangt sie den Ring, den er am Finger trägt. Sie schafft es tatsächlich, Cassandro den Ring abzuschwatzen, der sie daraufhin doch noch in sein Haus einlädt, um seinen Ring besser im Auge behalten zu können.

Ninetta ist beleidigt, weil Simone nur ans Essen denkt; Giacinta sorgt sich um Fracasso, der Streit mit Cassandro hat. Polidoro dagegen träumt davon, Rosina einen Knaben zu schenken und sie alsbald zu heiraten. In der Nacht muss er in Gegenwart Rosinas seinem Bruder gestehen, dass er beabsichtigt, sie zu heiraten. Als der eifersüchtige und etwas angetrunkene Cassandro von einem Pantomimenspiel Rosinas vollkommen in Verwirrung versetzt einschläft, steckt diese ihm unbemerkt seinen Ring wieder an. Fracasso und Cassandro geraten über den angeblichen Ringdiebstahl in Streit und formieren sich zum Duell; doch Cassandro nutzt den Auftritt Rosinas, um sich aus der Affäre zu ziehen. Zwischen den eifersüchtigen Brüdern bricht eine Prügelei aus, die ein jähes Ende findet, als Fracasso mit der getürkten Nachricht eintrifft, Giacinta sei mit dem Vermögen des Hauses durchgebrannt. Wie geplant versprechen die einfältigen Brüder nicht nur Giacinta, sondern auch Ninetta, die angeblich ihrer Herrin gefolgt ist, demjenigen zur Frau, der sie und das gestohlene Geld zurückbringt.

Ninetta und Simone frohlocken bereits über ihre immer näher rückende Hochzeit, während Giacinta noch zweifelt, ob ihr Plan aufgehen und Cassandro ihrer Hochzeit zustimmen wird. Noch einmal führt Rosina Polidoro an der Nase herum, bevor sie sich endgültig für Cassandro entscheidet, der – auf diese Weise besänftigt – auch Fracasso und Giacinta sowie Ninetta und Simone seine Zustimmung zur Heirat erteilt. Nur Polidoro zieht am Ende den Kürzeren.

Kommentar

Kann ein Zwölfjähriger eine Oper schreiben? Diese Frage beschäftigte im Sommer 1768, wie man Leopold Mozarts Briefen an seinen Freund Lorenz Hagenauer in Salzburg entnehmen kann, weite Kreise des Wiener Hochadels einschließlich des Kaisers Joseph II. sowie Giuseppe Afflisio, den Intendanten von Burgtheater und Kärlntnertheater, samt einer Schar von Sängern und Orchestermusikern. Und die Meinungen waren geteilt: Nachdem Joseph II., der »den Wolfgängerl 2 mahl fragte, ob er lust hätte eine opera zu componieren, und selbe zu dirigieren« (Brief Leopold Mozarts vom 30. Januar 1768; Briefe I, 257), Mozart eine Scrittura, d. h. einen Kompositionsauftrag, gegeben hatte, übergab er den Vorgang dem Intendanten, der von der Idee, die Oper eines Kindes aufzuführen, wenig begeistert war und eine Serie von Intrigen anzettelte, in deren Folge die fertig komponierte *Finta semplice* schließlich auf der Strecke blieb. Kein Geringerer als Christoph Willibald Gluck soll sich, Leopold Mozart zufolge, neben dem Textbearbeiter Marco Coltellini an den Kabaleten beteiligt haben. Die Verleumdungen, darunter

der Verdacht, nicht der Sohn, sondern der Vater sei der Autor der Musik, gipfelten schließlich in Behauptungen, »die Musick seye nicht auf die Worte, und wieder das Metrum geschrieben, indem der Knab nicht genug die italiänische Sprache verstehe« (Brief vom 30. Juli 1768; ebd., 271). Eine Beschwerdeschrift, die Leopold Mozart im September 1768 dem Kaiser persönlich überreichte, führte zwar zu einer Untersuchung der Vorfälle, nicht aber zu einer Auf-führung der Oper; diese fand möglicherweise im Januar 1769 in Salzburg statt.

Nun kann man Mozarts *La finta semplice*, vor allem in Kenntnis seiner späteren Opere buffe, vieles vorhalten – namentlich die noch fehlende Erfahrung in der musikalischen Disposition von Handlungsensembles (hierzu Hertz 1979, 76f.) und die noch wenig ausgeprägte Kunst, den Rollen des Dramas mit den Mitteln der Musik unverwechselbare Charaktere zu verleihen. Goldonis eher achtlos hingeworfenes Buffa-Libretto wäre für ein derartiges Unterfangen jedoch auch kaum die geeignete Vorlage gewesen, denn das Personal dieser Geschichte entspricht seinerseits mehr jenen eindimensionalen Typen der traditionellen Stegreifkomödie, die Goldoni selbst in seinen Komödien und Opernlibretti durch empfindsame oder witzige, in jedem Falle aber höchst differenziert gestaltete Individuen ersetzt hatte. Fracasso (»Krawall«) etwa verkörpert den klassischen Miles gloriosus aus der alten römischen Komödie des Plautus, der als Capitan Spavento in der Commedia dell'arte wieder auferstanden war; in dem Brüderpaar Don Cassandro und Don Polidoro artikulierten sich ungeachtet ihres keineswegs fortgeschrittenen Alters – immerhin sind sie die Brüder der heiratsfähigen Giacinta – die lächerlichen Alten Pantalone und Dottor Graziano, und auch das gewitzte Dienerpaar gehörte zum ehrnen Bestand des Stegreiftheaters. Rollen wie Rosina aber, die durch Verstellung ihre Ziele erreichen wollen, waren seit Claudio Monteverdis Plan, eine Oper mit dem Titel *La finta pazza Licori* (1627) zu komponieren, in der Oper Legion. Es hätte in jedem Falle eines erfahrenen Opernkomponisten bedurft, diesen schematischen Rollen musikalisch individuelles Leben einzuhauchen.

Dass aber die Musik Mozarts »nicht auf die Worte« geschrieben sei, ist eine Behauptung, die einer Überprüfung kaum standhält – im Gegenteil: *La finta semplice* krankt womöglich vor allem da-

ran, dass Mozart sich noch allzu eng an den Text selbst hielt, nicht aber den Personen mit all ihren Leidenschaften und Widersprüchlichkeiten Aufmerksamkeit zu schenken imstande war. Wie hätte ein zwölfjähriger Knabe auch die Misogynie eines Hagestolzes wie Don Cassandro oder die erotische Raffinesse einer Rosina in seiner kindlichen Phantasie imaginieren können? Die Arien bedienen die Erwartungen des Publikums genau, sie genügen den musikalischen Standards der zeitgenössischen Arienkomposition und könnten fast ausnahmslos als Konzertstücke aus dem Gefüge der Handlung herausgelöst werden; zumeist komponierte Mozart Reprisesarien der Form ABA'B' oder Dacapo-Arien mit jeweils längerer Orchestereinleitung in den »üblichen« Tonarten. Fracassos Arie »Nelle guerre d'amore« (In den Kriegen der Liebe) steht ordnungsgemäß in D-Dur, Giacintas Verzweiflungsarie »Che scompiglio, che flagello« (Welch Aufruhr, welch Unheil) in c-Moll. Keines dieser Stücke aber dient der individuellen Charakterisierung einer Person, sondern lediglich der Ausdeutung und Illustration des Textes, und insofern erfüllt Mozart mit seinem breit gefächerten Katalog von Arientypen den Schematismus des Librettos nachgerade perfekt. Wie weit Mozart noch von dem differenzierten Gebrauch musikalischer Parameter entfernt war, lässt sich etwa an der Verwendung des Menuettrhythmus ablesen, den er nicht erst in seinen späten Opern wie *Le nozze di Figaro* oder *Don Giovanni*, sondern bereits in *Lucio Silla* in höchst raffinierter Weise zur Reflexion über den Sozialstatus seiner Personen einsetzte. In *La finta semplice* ist es die Dienerin Ninetta, die zwei Arien im Tempo di Minuetto zu singen hat, und diese Arien sind eher von einer Idee von liedhafter Schlichtheit geprägt als von jener höfischen Aura, mit der Mozart das Menuett später umgab.

Der kompositorische Zugriff auf den Text anstelle einer psychologisch durchdachten Personendarstellung ist auch in jenen beiden Arien präsent, die unbestritten zu den schönsten und originellsten der Oper gehören. Nicht überraschend – zumindest im Hinblick auf Mozarts spätere Opern – sind es Arien der weiblichen Hauptfigur, an denen sich Mozarts musikalische Phantasie auch hier schon in besonderer Weise entzündete. Rosinas an ihren Bruder Fracasso gerichtete Bemerkung, in der Liebe müsse man wie das Echo nur auf das reagieren, was die Männer einem böten – den zu mögen, der einen

anbete, den zu foppen, der einen foppe, dem nichts zu geben, der einem nichts schenke –, ist aus dem Munde einer wohlherzogenen jungen Baronessa an mutwilliger Impertinenz kaum zu überbieten. Mozart aber ließ sich vom ersten Vers des Textes »Senti l'eco, ove t'aggiri« (Du hörst das Echo, wo du herumstreifst) zu einem musikalischen Naturbild von fast überirdischer Schönheit und großem Ernst und zu einer empfindsamen Arie inspirieren, in der sich Rosinas Seelenadel mit den Klängen Arkadiens verbindet. Die reichen, nur in dieser Arie verwendeten Bläserstimmen – neben der als Echo zur Singstimme eingesetzten Solo-Oboe noch zwei Corni da caccia und zwei gleichermaßen altertümlich klingende Englischhörner – verweisen auf die Naturidylle (hierzu Kunze 1996, 271ff.), die Tonart Es-Dur dagegen, traditionell die heroische Tonart, wie auch die Tempovorzeichnung »Andante und poco Adagio« als musikalische Chiffre für nonchalante Gelassenheit auf eine vornehme, edelmütige Rosina. Welch ein Kontrast zwischen der Intention des Librettos und der Musik: Aus einem Missverständnis der dramatischen Situation erwächst eine der erlesensten Arien der Oper.

Auch Rosinas Cavatina »Amoretti, che ascosi qui siete« (Amoretten, die ihr hier verborgen seid), in der sie die Liebesgötter bittet, sie mit ihren Pfeilen zu verschonen, könnte angesichts der Tatsache, dass sie gleich darauf Polidoro einer Reihe von törichten Prüfungen unterziehen wird, eher als Frivolität verstanden werden denn als jene buchstäblich zauberhafte Arie in E-Dur, in der die unsichtbaren Amoretten mit einer von Fagotten und geteilten Violinen alternierten Sechzehntel-Drehfigur sowie mit Sechzehntel-Triolen in den Violinen über einem dahingetupften Pizzicato-Bass durch den Orchestersatz zu flattern scheinen. Und wenn »Senti l'eco, ove t'aggiri« hörbar auf die Cavatina der Gräfin »Porgi amor, qualche ristoro« (Gib mir, Amor, ein wenig Erquickung) aus *Le nozze di Figaro* vorausweist, so verhehlt »Amoretti, che ascosi qui siete« dem Nachgeborenen ihre Ähnlichkeit mit Ilias Arie »Zeffiretti lusinghieri« (Spielerische Frühlingswinde) aus *Idomeneo* nicht, die mit derselben Tonart und derselben Triolenbegleitung den Göttern ihre Gefühle anvertraut.

Mag der zwölfjährige Mozart der Aufgabe, eine abendfüllende Oper von mehr als zwei Stunden Länge mit musikalischem Leben zu füllen, noch nicht vollständig gewachsen gewesen sein, mag die

amouöse Handlung das Vorstellungsvermögen des vermutlich noch nicht einmal pubertierenden Jugendlichen überstiegen haben, so zeichnen sich doch schon in dieser Oper einige jener Grundmuster des dramatischen Komponierens ab, die seine späteren Opern prägen sollten. So gesehen, ist *La finta semplice* vor allem eine Verheißung – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Mitridate, Re di Ponto

Mithridates, König von Pontus

Opera seria in drei Akten KV 87 (74a)

Text: Vittorio Amadeo Cigna-Santi nach *Mithridate* (1673) von Jean Baptiste Racine in der italienischen Übersetzung (um 1765) von Giuseppe Parini

Uraufführung: Mailand, Teatro Regio Ducale, 26. Dezember 1770

Personen: Mitridate, König von Pontus und anderen Reichen, Liebhaber Aspasias (Tenor); Aspasia, Verlobte des Mitridate und bereits zur Königin ausgerufen (Sopran); Sifare, Sohn von Mitridate und Stratonica, verliebt in Aspasia (Sopran); Farnace, ältester Sohn des Mitridate, verliebt in dieselbe (Alt); Ismene, Tochter des Königs der Parther, verliebt in Farnace (Sopran); Marzio, römischer Tribun, Freund des Farnace (Tenor); Arbate, Statthalter von Ninfea

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten, vier Hörner; Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. dreieinhalb Stunden

Spielzeit: um 63 v. Chr.

Handlung

Im Glauben, ihr Vater Mitridate sei im Kampf gegen die Römer gefallen, eilen die beiden rivalisierenden Brüder Sifare und Farnace nach Ninfea, um sich selbst die Herrschaft und die Hand Aspasias, der Verlobten Mitridates, zu sichern. Sie geraten aneinander, als Aspasia, die eigentlich Sifare zugetan ist, die Befürchtung äußert, Farnace könnte sie mit Gewalt zu einer Heirat zwingen. Beide müssen jedoch ihre Auseinandersetzung verbergen, als Arbate völlig unverhofft die Nachricht überbringt, Mitridate sei am Leben und kurz davor, mit seiner Flotte in Ninfea einzutreffen. In Begleitung Mitridates ist die als Braut für Farnace vorgesehene Ismene, die bei der Ankunft jedoch schnell die Abneigung Farnaces spürt. Mitridate verrät Arbate, er habe selbst das Gerücht von seinem Tod verbreiten lassen, um die Treue seiner Söhne auf die Probe zu stellen. Arbate versichert ihm die Loyalität Sifares, lässt aber Zweifel an derjenigen Farnaces verlauten. Überwältigt von Misstrauen und Eifersucht beschließt Mitridate, Farnace zu töten.

Aspasia ist bereit, ihre Pflicht zu erfüllen und Mitridate zu heiraten, gesteht aber Sifare ihre Liebe. Bei einer Unterredung mit seinen Söhnen entdeckt Mitridate, dass Farnace mit den Römern verhandelt. Sein Entschluss, ihn töten zu lassen, steht bereits fest, als Farnace ihm eröffnet, auch Sifare habe ihn verraten, indem er die Zuneigung Aspasias gewonnen habe. Mitridate entlockt Aspasia ein Geständnis ihrer Liebe zu Sifare und beschließt Rache an seiner Braut und beiden Söhnen, die auch Ismenes Fürsprache nicht zu mildern vermag. Da meldet Arbate den Angriff der Römer. Der von Ismene befreite Sifare kann im letzten Moment Aspasia davon abhalten, einen Becher mit Gift zu trinken, und bereitet sich auf einen Kampf gegen die Römer an der Seite seines Vaters vor. Farnace wird von dem Römer Marzio befreit, geht jedoch auf seine Fluchtpläne nicht ein, sondern besinnt sich auf seine Herkunft und tritt ebenfalls in den Kampf für sein Vaterland ein. Um nicht am Ende des aussichtslosen Kampfes in die Hände der Römer zu fallen, stürzt sich Mitridate in sein Schwert. Sterbend wird er der Treue seiner Söhne gewahr, verzeiht ihnen, vertraut Aspasia Sifare an und ernennt ihn zu seinem Nachfolger.

Kommentar

Mitridate, Re di Ponto war Mozarts erster großer Opernerfolg, seine kompositorische Visitenkarte für den Eintritt in das europäische Netzwerk der italienischen Oper, dem anzugehören Ruhm und finanziellen Erfolg versprach und zeit seines Lebens Mozarts größter Traum blieb, aber auch seine erste Erfahrung mit den Arbeitsbedingungen eines künstlerischen Betriebes, in dem der Komponist nicht allein seinen musikalischen Ideen Ausdruck verleihen konnte, sondern auch von den Erwartungen der adeligen Auftraggeber und den Forderungen der Sänger abhängig war. Mailand war der denkbar geeignetste Ort, dem Wunderkind aus Salzburg eine Plattform für sein musikdramatisches Talent zu bieten. Seit 1708 unter habsburgischer Herrschaft, hatte sich die Stadt im Lauf des 18. Jahrhunderts neben Wien zu einem musikalischen Zentrum mit internationaler Ausstrahlung entwickelt. Das Teatro Regio Ducale, 1776 durch einen Brand zerstört und als Teatro alla Scala 1778 wiedereröffnet, gehörte zu den bedeutendsten Opernhäusern Italiens. Die besonders mit dem Namen Giovanni Battista Sammartini verbundene Mailänder Orchesterkultur lockte ebenso viele Musiker aus ganz Europa in die lombardische Metropole wie die Gründung einer Accademia Filarmonica im Jahre 1758; 1760 konvertierte gar Johann Christian Bach zum katholischen Glauben,

um Organist am Mailänder Dom werden zu können. Graf Carl Joseph von Firmian, Salzburger von Geburt und seit 1759 Generalgouverneur der Lombardei, förderte und gestattete kulturelle Aktivitäten in einem freigeistigen, aufklärerischen Klima, und vor dem Hintergrund der 1756 vereinbarten neuen Allianz des Habsburgerreiches mit Frankreich bot sich Mailand auch aufgrund seiner geographischen Nähe zu dem einstigen Erzfeind als Ort der kulturellen Ausgestaltung der neuen Freundschaft geradezu an. Graf Firmian war es, der Mozart den Auftrag für die Eröffnungsooper der Karnevalssaison 1771 erteilte und ihm damit die Chance gab, sich auf der Bühne des erzherzoglichen Theaters mit den internationalen Größen der Opernkomposition zu messen. Es verwundert kaum, dass so mancher, wie Leopold Mozart in seinen Briefen andeutete, dem Vierzehnjährigen die Bewältigung der Aufgabe nicht so recht zutraute. Die Skepsis wich jedoch alsbald einer wachsenden Begeisterung für Mozarts Musik, zunächst bei den Sängern und dem Orchester, später auch beim Publikum; mit insgesamt 23 Aufführungen gehörte *Mitridate, Re di Ponto* schließlich zu den erfolgreichsten Opern auf der Bühne des Teatro Regio Ducale.

Fünf Monate hatte Mozart Zeit, das Libretto, das drei Jahre zuvor im benachbarten Turin in der Vertonung Quirino Gasparinis aufgeführt worden war, in Musik zu setzen. Es bot dem jungen Komponisten eine Fülle von Anregungen zu musikalischer Charakterzeichnung: einen alternden Herrscher, der die Serie militärischer, politischer und privater Niederlagen schließlich nur durch Selbstmord beenden kann; ein Brüderpaar, das gegensätzlicher nicht sein könnte – die edle Lichtgestalt Sifare und der düstere Verräter Farnace, der vor dem Äußersten seines Bündnisses mit dem römischen Feind im letzten Moment freilich doch zurückschreckt und zum Retter des Vaterlandes wird; schließlich mit Aspasia eine weibliche Hauptfigur, deren private Tragödie zwischen der Pflicht, Mitridate zu heiraten, ihrer geheimen Liebe zu Sifare und der Bedrohung durch Farnace, der sie begehrt, in der politischen Geschichte des Kampfes zwischen dem König von Pontus und den Römern dem Gefühl wachsender Ausweglosigkeit und Todessehnsucht eine Stimme gibt. Der Dramaturgie der Opera seria gemäß bedurfte es neben Aspasia einer weiteren weiblichen Rolle; die bei Racine nicht vorgeprägte, von Cigna-Santi hinzuge-

fügte Ismene bildete als Personifikation der pragmatischen Vernunft einen Gegenpol zu der leidenschaftlichen Aspasia.

Den Erfolg seiner ersten öffentlich aufgeführten Oper verdankte Mozart wohl vor allem seiner Fähigkeit, den Erwartungen von Musikern und Publikum zu entsprechen, sich einzureihen in die Phalanx jener Opernkomponisten, die den musikalischen Zeitgeschmack auf hohem Niveau bedienten, ohne die Grenzen der Gattung zu überschreiten. Die auffallend zahlreichen *Accompagnato*-Rezitative in *Mitridate, Re di Ponto* sind eher dem französischen Geschmack geschuldet als einer erklärten Reformbereitschaft des Komponisten. Schon in dieser Oper ist allenthalben aber auch bereits Mozarts Kunst zu beobachten, die durch den Text vorgegebene emotionale Situation musikalisch nicht nur zu illustrieren, sondern aus der Distanz eines virtuellen Betrachters heraus auch zu kommentieren, seine Fähigkeit, die spezifische dramatische Situation durch die Musik überhaupt erst zu erschaffen. Die ausgedehnten Arien des *Mitridate, Re di Ponto*, in den zeittypischen zweiteiligen oder verkürzten *Dacapo*-Formen vertont, wahren dabei die Balance zwischen Affektausdruck und sängerischer Virtuosität.

Aspacias Aufttrittsarie »Al destin che la minaccia« (Dem Schicksal, das sie bedroht) ist ein Musterbeispiel – und eines von vielen in dieser Oper – für Mozarts musikalischen Zugriff auf den Text und die dramatische Situation, und wenn Anna Amalie Abert meinte, der junge, im dramatischen Komponieren noch unerfahrene Mozart habe sich bei dieser Arie »erstaunlich im Ton vergriffen« (A. A. Abert 1970, 22), so verkannte sie ihrerseits Mozarts einfühlsamen Versuch, Aspasia mit den Mitteln der Musik gleichsam vor sich selbst zu schützen. Aspasia hat Sifare gebeten, Farnace von ihr fernzuhalten; dieser offenbart sich ihr jedoch als wenig geeignet, ihre Ehre zu verteidigen, da er selbst in sie verliebt sei, was Aspasia mit einer ausweichenden Bemerkung über ihre eigenen Gefühle quittiert und sich dann in eine Bitte an das Schicksal flüchtet, ihr die Seelenstärke wiederzugeben. Diese Arie, die erste der Oper, trägt alle Züge einer primär musikalischen, weniger dramatischen Präsentation, wie sie für Aufttrittsarien typisch war: eine große Orchesterbesetzung mit Trompeten, Hörnern und Oboen, dazu marsch- und fanfarenähnliche Motive im Ein-

gangsritornell, bevor Aspasia mit weitausladender Melodik über nahezu zwei Oktaven hinweg, großen Sprüngen bis hin zur Dezime und zunehmend halbrecherischen Koloraturen zu singen beginnt. Der A-Teil der Dal-segno-Form, in klarem, gleichsam aussagefreiem C-Dur komponiert, enthält ausgedehnte Orchester-Ritornelle; der B-Teil beginnt seinen modulatorischen Gang von a-Moll aus und kehrt schließlich nach einigen chromatischen Wendungen zu dem zunächst modulatorischen, dann aber tonartlich stabilen zweiten Abschnitt des A-Teils zurück.

Es ist eine Arie so recht nach dem Geschmack einer Primadonna und ihres auf sängerische Sensationen erpichten Publikums; Antonia Bernasconi, die einst in Wien in Christoph Willibald Glucks gleichnamiger Oper gefeierte Alceste, die Mitte 1770 von Maria Theresia wegen unsittlichen Verhaltens aus Wien ausgewiesen worden war und nun in Mailand für die Rolle der Aspasia engagiert wurde, war »ganz ausser sich für freuden über die Arien die ihr der Wolfg: nach ihrem Wille und Wunsch gemacht hat« (Brief Leopold Mozarts vom 10. November 1770; Briefe I, 402). Es ist aber auch der musikalische Entwurf einer um ihre Contenance ringenden Person, die ihrer hervorragenden Verzweigung Herr zu werden versucht und nach dem drohenden, an den instabilen Tonarten hörbaren Kontrollverlust zu der Selbstbeherrschung zurückfindet, zu der sie als zukünftige Königin verpflichtet ist. Dass Mozart die Koloraturen gleich im ersten Vers auf der unwichtigen Silbe »la« und nicht auf dem Kernwort »minaccia« unterbrachte, mag seiner Unerfahrenheit mit der italienischen Sprache geschuldet sein; die dramatische Situation aber hatte er, möglicherweise noch unbewusst, mit erstaunlicher Einfühlungsgabe erfasst und musikalisch umgesetzt.

Aspasia ist die erste jener zahlreichen Mozartschen Frauenrollen, deren emotionaler Reichtum die männlichen Rollen bisweilen fast in den Schatten stellt. Ihre zweite Arie »Nel sen mi palpita« (In der Brust schlägt mir) offenbart nur wenige Szenen nach der Auftrittsarie die ganze Angst, die sie kurz zuvor noch so erfolgreich beherrscht hatte. Sie ist das früheste Beispiel von Mozarts Gabe, Verzweigung, Verwirrung, Außer-sich-Sein in eine Form zu bringen, die die Regeln der Arienkomposition respektiert und dennoch die musikalische Verkörperung eines emotionalen Aufruhrs ist. »Nel sen mi

palpita« ist Musik gewordener Verlust der Affektkontrolle und auf diese Weise das genaue Gegenteil von Aspasias Auftrittsarie. Ohne ein Orchester-Ritornell, mit dem sich die Sängerin in Positur bringen und die Rolle aus dem Handlungszusammenhang lösen könnte, lediglich mit einer kurzen Kadenz platzt die Arie gleichsam mitten in die Handlungssituation hinein. Mit der Tempovorzeichnung »Allegro agitato« brachte Mozart zum Ausdruck, dass es sich bei dieser Arie um jenen vertrauten Typus der »Aria agitata« handelte, der mit rascher syllabischer Textdeklamation unter Verzicht auf jegliche Koloraturen, mit gehetzten, von häufigen Pausen unterbrochenen Melodiebruchstücken traditionell Situationen äußerster emotionaler Anspannung beschrieb. Mozart ging über die üblichen Stilmittel der Aria agitata jedoch weit hinaus. Mit der Tonart g-Moll, die auch später in ausweglosen Situationen wie etwa in Paminas Arie »Ach ich fühl's, es ist verschwunden« in der *Zauberflöte* eine prominente Rolle spielen sollte, gab er Aspasias Verzweigungsausbruch ebenso einen Rahmen wie mit dem fast durchgehend wie ein wilder Herzschlag pochenden Trommelbass und den ausgedehnten Streichertremoli des A-Teils und seiner Wiederholung. Das Orchester schaffte auf diese Weise eine musikalische Bühne, einen festen Grund, auf dem Aspasia ihre Verstörttheit mit extrem unregelmäßigen, von atemlosen Seufzerpausen unterbrochenen Satzketzen zum Ausdruck bringen konnte. Scheinbar unvermittelt überschlägt sich ihre Stimme mal nach unten, mal nach oben, findet zwischen Motiven mit kurzen und solchen mit langen Noten kein Gleichgewicht, verliert in chromatischen Abwärtsgängen jeglichen Halt, kreist wie verwirrt um immer dieselbe kleine Motivfloskel: Ein Jahrzehnt vor Elettras Wahnsinnsarie »Tutte nel cor vi sento« (Alle spüre ich euch im Herzen) aus *Idomeneo* gelang es Mozart hier zum ersten Mal, das Außer-sich-Sein nicht allein zu schildern, sondern mit einem Realismus darzustellen, der in der Opernkomposition der Zeit Seinesgleichen nicht hatte. Und obwohl die Arie in ihrer zyklischen A-B-A'-Form der klassischen Dacapo-Arie nicht unähnlich war, brachte Mozart Aspasias wachsende Bestürzung durch die Orchesterbegleitung zum Ausdruck, in der sich direkt vor Beginn des A'-Teils ein chromatisches Tetrachord-Motiv aufwärts anstelle des fehlenden Eingangsritornells aufdrängt, das dann auch das Schlussritornell beherrscht. Un-

schwer ist dieses Motiv, das zuvor an keiner Stelle erklingen war, als umgekehrter Passus duriusculus, als Lamento-Motiv zu erkennen.

Auch wenn Mozart die Rolle der Aspasia und mit ihr die Sängerin Antonia Bernasconi mit den musikalisch und szenisch eindrucksvollsten Auftritten bedachte – die an Glucks *Alceste* und viele andere so genannte »Ombra-Szenen« des italienischen Drama per musica gemahnende Szene im III. Akt mit dem Giftbecher und der von Accompagnato-Rezitativen umrahmten Es-Dur-Cavatina »Pallid' ombre che scorgete« (Bleiche Schatten, die ihr emporsteigt) sind ein weiteres sprechendes Beispiel –, so schenkte er doch auch den männlichen Rollen Aufmerksamkeit, allen voran der Titelrolle. Und er zeigte vor allem in der Auftrittsszene Mitridates eine erstaunliche Einfühlungsgabe in die Psyche eines besiegten Tyrannen. Ob die vier verworfenen Entwürfe zu Mitridates Cavatina »Se di lauri il crine adorno« (Wenn im Haarschmuck des Lorbeer) auf Interventionen des Sängers Guglielmo D'Ettore zurückzuführen sind oder auf künstlerische Entscheidungen Mozarts, ist nicht mehr zu klären (hierzu Wignall 1995). D'Ettore legte, wie auch in seinen vier weiteren Arien ablesbar, auf überdimensionierte Sprünge in die Dezime, die Duodezime oder gar darüber hinaus großen Wert, die Mozart in allen Entwürfen vorsah. Was diese von der endgültigen Fassung aber vor allem unterscheidet, ist der abwärts gerichtete Gestus sowohl des Orchester-Ritornells als auch der Singstimme zu Beginn, während drei der vier Entwürfe mit einem Quartsprung aufwärts beginnen. Die abwärts gerichteten Dreiklänge der endgültigen Fassung sind dagegen ein musikalischer Verweis auf die Beklommenheit des geschlagenen Despoten.

Und einmal mehr entwarf Mozart in dem Eingangsritornell, das nicht die Arienmelodie vorwegnahm, sondern mit eigenem Material aufwartete, die emotionale Szenerie, in die Mitridate seine Reflexionen einpasste. Wie in einer französischen Ouvertüre beginnen die Violinen samt den Oboen mit punktierten Orchesterschlägen, die sich in den Violinen alsbald zu gleichermaßen punktierten Achtdreiklängen entwickeln. Es ist der Auftritt eines Herrschers, und würden nicht die Violinen diesen majestätischen Beginn, der den Gestus des gleichfalls französisch inspirierten Marsches vor der Cavatina aufgreift, mit Dreiklangsbrechungen in Triolen gleichsam destabilisieren, so könnte man meinen, Mitridates Gedan-

ken über sein willensstarkes Herz wüssten auch im Angesicht der Niederlage nichts von Verzagtheit. Dass Mitridate ein paarmal den Triolenrhythmus des Orchesters übernimmt, besonders bei dem Wort »vergogna« (Scham), wirkt wie eine Bestätigung, dass Mozart mit diesen Triolen die Schwäche jenseits der militärischen Attitüde zum Ausdruck bringen wollte.

Mitridate, Re di Ponto hat in der Mozart-Literatur keinen guten Ruf (hierzu Adlung 1996). Sie gilt (zu Recht) als ein Jugendwerk, aber auch (zu Unrecht) als ein unfertiges, noch allzu sehr von den zeitgenössischen Vorbildern abhängiges Werk. Tatsächlich orientierte Mozart sich, unter dem Erfolgsdruck des Anfängers ebenso wie unter den Forderungen der Sänger, an dem, was in Mailand verlangt wurde. In vielerlei Hinsicht ist *Mitridate, Re di Ponto* ein typisches Exemplar der zeitgenössischen Opernproduktion. Im Einzelnen der individuellen Personen- und Ariengestaltung aber fand Mozart musikalische Lösungen, die über das Übliche seiner Zeit weit hinausgingen.

Ascanio in Alba

Ascanius in Alba

Festa teatrale in zwei Teilen KV III

Text: Giuseppe Parini

Uraufführung: Mailand, Teatro Regio Ducale, 17. Oktober 1771

Personen: Venere (Sopran); Ascanio (Mezzosopran); Silvia, Nympe aus dem Geschlecht des Herkules (Sopran); Aceste, Priester (Tenor); Fauno, Anführer der Schäfer (Sopran); Chor der Genien, Chor der Schäfer, Chor der Schäferinnen

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Englischhörner (Serpenti), Fagotte, Hörner, Trompeten; Pauken, Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. zweieinhalb Stunden

Spielzeit: mythische Zeit

Handlung

Schauplatz ist die idyllische Landschaft von Alba, die von Hirten, Nymphen und Grazien besiedelt ist. Venere tritt in Begleitung ihres Sohnes Ascanio auf, überträgt ihm die Herrschaft über Alba und verkündet ihm, er werde noch heute die edle Nympe Silvia heiraten. Als Ascanio zu bedenken gibt, dass Silvia ihn nicht lieben würde, da sie ihn noch nie zuvor gesehen habe, verrät ihm Venere, dass Amor der Nympe seit vier Jahren regelmäßig in Gestalt Ascanios

im Traum erschienen sei und so ihr Herz gewonnen habe. Um sich von Silvias Reinheit zu überzeugen, dürfe Ascanio zwar mit ihr sprechen, sich ihr aber noch nicht zu erkennen geben. Silvia erscheint in Begleitung des Priesters Aceste, der sie über die bevorstehende Hochzeit unterrichtet. Von Ascanio im Verborgenen belauscht, berichtet Silvia dem Priester von der Gestalt in ihren Träumen, in die sie sich verliebt habe. Doch Aceste ist überzeugt, dass es sich bei dem Jüngling nur um Ascanio handeln könne. Ein Opferfest für Venere wird vorbereitet, und Ascanio bittet seine Mutter, wenn auch erfolglos, sich endlich seiner Braut offenbaren zu dürfen. Indessen verwandeln sich die von Hirten geschmückten Bäume langsam in die ersten Säulen der neuen Stadt Alba.

Silvia erkennt in Ascanio, der ihr als Fremder begegnet, die Gestalt aus ihren Träumen und verzweifelt an ihrer Überzeugung, dass sie tatsächlich einen anderen liebt. Dennoch beschließt sie, ihre Pflicht zu erfüllen und allein für Ascanio da zu sein. Indem sie den vermeintlich Fremden zurückweist, beweist sie ihre Tugendhaftigkeit und Reinheit. Venere kommt begleitet von Grazien und Genien in ihrem Wolkenwagen gefahren und vereint die Liebenden. Ascanio aber soll die Stadt Alba erbauen und ihr ein weiser Herrscher sein.

Kommentar

»Tu felix Austria nube« – mit ihrer geschickten Heiratspolitik hatten die Habsburger seit dem Mittelalter ihren politischen Einfluss in Europa gemehrt, und auch Kaiserin Maria Theresia machte sich diese alte Familienmaxime im 18. Jahrhundert zu Eigen. Für ihre spätergeborenen Söhne ohne Aussicht auf den Kaiserthron suchte sie Bräute aus, die aufgrund ihrer familiären Situation zur Vergrößerung und Stabilisierung des Habsburgerreiches beitragen konnten. Dazu gehörte auch Maria Beatrice d'Este, die Erbtochter Herzog Ercoles III. von Modena. Im Oktober 1771 wurde die Hochzeit des 17-jährigen Erzherzogs Ferdinand mit Maria Beatrice in Mailand mit großem Pomp gefeiert. Zwei musikalische Werke standen im Zentrum der Feierlichkeiten: Die Festoper *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* von Johann Adolf Hasse auf ein Libretto des kaiserlichen Hofdichters Pietro Metastasio und die Festa teatrale *Ascanio in Alba* von Mozart auf ein Libretto von Giuseppe Parini, einem der berühmtesten italienischen Dichter in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beide Opern hatte Maria Theresia höchstselbst in Auftrag gegeben, und beide nahmen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, auf den Anlass Bezug. Metastasios Libretto handelte von der Hochzeit des Ritters Ruggiero aus dem Heer Karls des Großen

mit der edlen Jungfrau Bradamante, die in Lodovico Ariostos Versepos *Orlando Furioso* zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Begründung des Hauses Este literarisch glorifiziert worden war, und Parinis Libretto von der Hochzeit des gleichermaßen legendären Ascanio mit der edlen Nymphe Silvia.

Parinis Libretto ist eine geschickte Melange aus antiker Mythologie, römischer Geschichtsüberlieferung, Allegorie und Herrscherlob. Titelfigur ist Ascanio, der Sohn des Aeneas und der Kreusa, der mit seinem Vater aus dem zerstörten Troja nach Italien kam. Aeneas, der Sohn des Anchises und der Göttin Aphrodite, gründete dort ein neues Troja. Ascanio seinerseits gründete die Stadt Alba Longa (das heutige Castelgandolfo) und schuf auf diese Weise einen neuen Staat. Von einer Ehe Ascanios ist freilich weder aus der römischen Geschichtsschreibung noch aus Vergils *Aeneis* irgendetwas bekannt – Grund genug für Parini, diese Lücke der historischen und literarischen Überlieferung mit einer Allegorie zu füllen, die direkt auf den Anlass zugeschnitten war: Silvia aus dem Geschlecht des Herkules ist niemand anderes als Maria Beatrice, die Tochter des Ercole III. d'Este, und Ascanio, der Fremde, der in der Heimat Silvias als ihr Gemahl und Staatengründer herrschen wird, Erzherzog Ferdinand. Warum aber Ascanios Großmutter bei Parini zu seiner Mutter mutierte, wird ebenfalls durch die Allegorie deutlich, denn in Venus setzte Parini Maria Theresia ein Denkmal, der gütigen Herrscherin, die die beiden jungen Menschen zusammenführte und ihre schützende Hand über das neue Staatsgebilde hielt. Parini, ein Anhänger der französischen Enzyklopädisten und besonders Rousseaus, reicherte die Herrscherallegorie auch noch mit gleichsam modischem aufklärerischem Gedankengut an. Silvia, die edle Wilde, wie ihr Name (»aus dem Wald«) sagt, verbindet sich mit Ascanio, dem Göttersohn, und aus den Bäumen des Waldes werden am Schluss des ersten Teils durch das Eingreifen der Grazien und Genien im Gefolge der Venus Säulen, die sich zu der Architektur eines Tempels formen: Auf dem Boden der Natur, so Parinis Botschaft, soll die Zivilisation entstehen.

Parini war kein versierter Librettist, aber ein einfühlsamer Dichter. Und die Dramaturgie der *Serenata*, der Festa teatrale (hierzu Hortschansky 1978) erlaubte es ihm, von den strikten literarischen Regeln der Opera seria abzuweichen. Während in der

Opera seria jede Arie eine Abgangsarie sein musste, beließ Parini seine Figuren auch nach der Arie auf der Bühne und integrierte auf diese Weise die geschlossenen musikalischen Nummern in das dramatische Geschehen. Der Chor, die Begleiter der Venus und das Volk der Hirten und Hirtinnen, spielte eine weit wichtigere Rolle als der Chor in der Opera seria; fast die Hälfte der Nummern in *Ascanio in Alba* sind für Chor komponiert; generell sind diese Stücke jedoch deutlich kürzer als die Arien. Und die Handlung der Festa teatrale durfte – oder musste – weitgehend frei von Intrigen sein, denn sie sollte einen festlichen Anlass allegorisch überhöhen und keine zwischenmenschlichen oder politischen Konflikte auf der Bühne abhandeln. Jeder Zuschauer wusste, dass Silvias Verzweiflung nur ein kurzer Moment der Irritation zum Zwecke noch größeren Jubels nach der Lösung des Problems war, aber keine seelische Zwangslage.

Der fünfzehnjährige Mozart, der auf Vermittlung des Grafen Firmian in Mailand nach dem großen Erfolg seiner Oper *Mitridate, Re di Ponto* den Kompositionsauftrag für *Ascanio in Alba* erhalten hatte, griff Parinis dramaturgische Vorgaben nicht nur auf, sondern ging musikalisch sogar noch darüber hinaus. In der Opera seria war es üblich, Dialoge im Secco-Rezitativ zu vertonen und das einzige Accompagnato-Rezitativ einer Oper als musikalischen Ausdruck von Verlust der Contenance dem Höhepunkt der seelischen Spannung eines Protagonisten vorzubehalten, der in diesem Moment des Sich-gehens nur allein auf der Bühne stehen konnte. In *Ascanio in Alba* komponierte Mozart gleich drei Accompagnato-Rezitative, jeweils eines für Ascanio und Silvia und ein drittes für die Szene, in der die beiden Liebenden zum ersten Mal zusammentreffen. Ein Dialog im Accompagnato-Rezitativ – das hatte es bis dato nur in Reformoperen gegeben. Mozart übte sich hier zum ersten Mal in diesem Genre, und er tat es gleich mit großer Verve; denn dieses Accompagnato wird nicht nur von den üblichen Streichern begleitet, sondern auch von Oboen, Fagotten und Hörnern, die der Szene eine besondere musikalische Farbe geben.

Bei der Komposition der Arien zeigte sich Mozart weniger experimentierfreudig. Alle Arien (mit Ausnahme von Silvias Auftrittscavatina) sind in zeit-typischen Dacapo-Formen vertont, und Mozart achtete sehr genau darauf, schnelle und langsame

Arien, virtuose und pathetische in der geforderten Balance zu halten. Dass keine der Arien in einer Moll-Tonart steht, hängt wiederum mit dem festlichen Anlass zusammen; dennoch nutzte Mozart die Tonarten ebenso wie die Instrumentalbesetzungen der Arien für Personencharakteristik. Die Rahmen-tonart D-Dur steht einerseits für den festlichen Charakter, andererseits für den strahlenden Helden Ascanio. Silvia singt zwei ihrer vier Arien in Es-Dur, der heroischen Tonart der hochgeborenen Personen, und macht damit deutlich, dass sie zwar ein Natur-kind, aber eines mit edler Abstammung ist. Von den vorgesehenen Balletten haben sich nur Spuren erhalten; sie waren in Mailand besonders beliebt und wurden möglicherweise von einem anderen Komponisten bei der Aufführung hinzugefügt.

Am 16. Oktober 1771 wurde Hasses *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* aufgeführt, am Tag darauf Mozarts *Ascanio in Alba*. Das Publikum bedachte, wie Leopold Mozart stolz in seinen Briefen berichtete, seinen halbwüchsigen Sohn mit weit größerem Applaus als den 72-jährigen Hasse. Die Mailänder Hochzeit Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice d'Este wurde auf diese Weise zu einem musikhistorischen Scheitelpunkt: Sie markierte das Ende der alten, zeremoniellen Opera seria und den Beginn einer neuen, gelösteren Musiksprache in der Oper, die Mozart nicht erfand, aber doch in den kommenden Jahren zu höchster Meisterschaft entwickelte.

Il sogno di Scipione

Der Traum Scipios

Azione teatrale KV 126

Text: Pietro Metastasio nach dem *Somnium Scipionis* aus dem 6. Buch von Ciceros *De re publica*

Uraufführung: Salzburg, Großes Festspielhaus, 20. Januar 1979 (konzertant); Vicenza, Teatro Olimpico, 4.(?) Juni 1984 (komponiert Salzburg 1771)

Personen: Scipione (Tenor); Costanza (Sopran); Fortuna (Sopran); Publio, Adoptivgroßvater Scipiones (Tenor); Emilio, Vater Scipiones (Tenor); Rezitativ und Arie der Licenza I bzw. II (Sopran); Chor der Helden

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Clarini; Pauken, Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. zwei Stunden

Spielzeit: um 149 v. Chr.

Handlung

Scipione liegt schlafend im Haus des Königs Massinissa in Afrika. Im Traum begegnen ihm Fortuna und Costanza und drängen ihn dazu, sich für eine von ihnen zu entscheiden. Für sich selbst werbend führt Fortuna ihm die Vorzüge ihrer Wechselhaftigkeit vor Augen. Costanza dagegen zeigt ihm die Weite des Himmels und die Sphärenharmonie, die der Erdenbewohner in der Beschränkung seiner Sinne nicht wahrnehmen könne. Auf Scipiones Frage nach den Bewohnern des Himmels lässt sie zunächst Publio, Scipiones Adoptivgroßvater, auftreten, der all denjenigen Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod verspricht, die sich verdienstvoll für ihr Vaterland einsetzen. Kurz darauf erscheint auch Scipiones Vater Emilio, der seinem Sohn die Erde als winzigen Punkt im unermesslichen Weltall zeigt und ihm so die Vergänglichkeit alles Irdischen demonstriert. Berührt von den Offenbarungen, die seine Vorfahren ihm zuteil werden ließen, äußert Scipione den Wunsch, nicht mehr auf die Erde zurückkehren zu müssen. Dies wird ihm jedoch verwehrt, da seine Aufgaben auf der Erde noch nicht vollbracht seien. Nun ist es für Scipione an der Zeit, seine Entscheidung zu fällen. Nach den Plädoyers von Fortuna und Costanza wendet er sich entschlossen Costanza zu, woraufhin die zurückgewiesene Fortuna ihm großes Unheil ankündigt. Im Erwachen erkennt Scipione in dem Traum ein Zeichen der Götter. Die abschließende Licenza enthüllt das Vorausgegangene als Huldigung an den Fürsten.

Kommentar

Hätte der fünfzehnjährige Mozart sich Pietro Metastasio's Paraphrase über Ciceros *Somnium Scipionis* nicht angenommen, würde dieser Text heute vermutlich ebenso unbekannt sein wie viele andere Gelegenheitsdichtungen des kaiserlichen Hofpoeten: *Il sogno di Scipione* und eine zweite, von Kronprinzessin Maria Theresia und ihrer Schwester Maria Anna höchstpersönlich aufgeführte Azione teatrale *Il Palladio conservato* am 1. Oktober 1735 bildeten die beiden Festaufführungen zum Geburtstag Kaiser Karls VI. Es waren aufmunternde Stücke in politisch schwierigen Zeiten: Der 1733 ausgebrochene polnische Thronfolgekrieg hatte ganz Europa in die Auseinandersetzung um die polnische Krone hineingezogen, Österreich hatte in der Schlacht von Bitonto im Mai 1734 das Königreich Neapel an die spanischen Bourbonen verloren, und auch die Schlachten bei Parma und Guastalla hatten nicht den gewünschten Erfolg gebracht. Zwei Tage nach dem Geburtstag des Kaisers, am 3. Oktober 1735, musste Österreich in einem vorläufigen Friedensvertrag, dem Frieden von Wien, diese bittere Niederlage

anerkennen, nicht ohne dass der Kaiser freilich seine eigenen Interessen weiter verfolgt hätte; der endgültige Friedensvertrag zwischen Österreich und Frankreich im November 1738 enthielt neben einigen territorialen Neuordnungen auch die Pragmatische Sanktion, d. h. die Anerkennung der weiblichen Erbfolge und damit Maria Theresias als habsburgische Thronfolgerin.

Aufmunternd waren die beiden Azioni teatrali, weil sie, jeweils auf andere Weise, der Tugend des Herrschers huldigten, dem Opfermut in *Il Palladio conservato* und der Beständigkeit in *Il sogno di Scipione*. Metastasio griff dabei auf den berühmten Schluss von Ciceros *De re publica* zurück, in dem der römische Feldherr Scipio Africanus minor im Traum in die Milchstraße versetzt wird, dort seinen Ahnen begegnet und die Erde als einen winzigen Punkt im Weltall erlebt, das vom Klang der Sphärenharmonie erfüllt ist. Statt aber diese, wie es sich für ein musikalisches Werk angeboten hätte, ins Zentrum seiner Azione teatrale zu stellen, griff Metastasio Ciceros Satz »Sunt autem optimae curae de salute patriae« (Außerdem sind die besten Bemühungen die um das Heil des Vaterlandes) auf und verband seine Überlegungen zum Thema der Herrschertugend mit einer im Musiktheater traditionellen allegorischen Darstellung – der Wahl des Helden zwischen dem richtigen und dem falschen Weg, wie er unzählige Male in Zusammenhang mit Herkules am Scheidewege oder mit der menschlichen Seele, die sich zwischen den kurzen Freuden im Diesseits und den ewigen Freuden im Jenseits entscheiden muss, thematisiert worden war. Costanza und Fortuna entstammen einer anderen Welt als Scipio und seine Väter. Gemeinsam aber entwarfen sie nicht nur ein Sinnbild weltlichen Heldentums, sondern auch eine moralische Allegorie mit christlichen Untertönen. Metastasio's *Il sogno di Scipione* eignete sich gleichermaßen zur Huldigung an einen weltlichen wie an einen geistlichen Fürsten.

Die Wahl des Librettos mag auf Leopold Mozart zurückgegangen sein. Für seine Sekundiz, d. h. den 50. Jahrestag seiner Priesterweihe, am 10. Februar 1772 hatte der Salzburger Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, Brotherr der Mozarts, umfangreiche Feierlichkeiten geplant, und Mozart hatte schon während seines Aufenthaltes in Italien 1771 mit der Komposition von *Il sogno di Scipione* begonnen (hierzu Lederer 1978/79). Aus dem letzten Rezitativ-

Vers der Licenza, dem Endecasillabo »Ma Scipio esalta il labbro, e Carlo il core« (Doch Scipio preisen die Lippen, und Karl das Herz) hatte Mozart zwei Settenari gemacht, in die sich der Name Sigismondo metrisch perfekt einfügte: »Ma Scipio esalta il labbro / e Sigismondo il core«. Das Unglück wollte es, dass Schrattenbach im Dezember 1771 starb. Als Hieronymus Colloredo schließlich zum Entsetzen vieler Salzburger und auf Druck des Kaisers zum Nachfolger gewählt wurde, brauchte Mozart, um seine Komposition auch dem neuen Brotherrn widmen zu können, nur den Namen im Rezitativ der Licenza zu ändern: Aus Sigismondo wurde, mit einer kleinen Veränderung wegen der anderen Akzentstruktur des Namens, Girolamo. Doch auch in dieser passend gemachten Version fand *Il sogno di Scipione* offenbar nicht das Wohlwollen des neuen Erzbischofs; alle Anzeichen, etwa das Fehlen eines gedruckten Librettos, deuten darauf hin, dass Mozarts *Azione teatrale* nicht aufgeführt wurde.

Von der kurz zuvor entstandenen, schon hinsichtlich des Handlungsablaufs ungleich dramatischeren *Azione teatrale Ascanio in Alba* unterscheidet sich *Il sogno di Scipione* beträchtlich. Metastasio's Libretto enthält keine Konflikte, keine Missverständnisse, stattdessen Argumentationen, Erwägungen, Beteuerungen. Und wo keine dramatische Handlung war, sah Mozart auch keinen Anlass für eine dramatische, der Aktion oder der Befindlichkeit der Personen angepasste Musik. Die Rezitative, immerhin so aussagekräftige wie Costanzas anschauliche Beschreibung der Sphärenharmonie, handelte er fast schablonenhaft ab, der Satzmelodie folgend, nicht aber dem Inhalt des Textes. Die Arien des *Sogno di Scipione* sind, den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gemäß, generell modifizierte Dacapo-Arien; bisweilen wagt Mozart sich bereits anstelle der üblichen Monothematik an jene Idee der zwei Themenbereiche im Eingangsrifitornell heran, die kurze Zeit später in *Lucio Silla* eines der Hauptmerkmale seiner Arienkomposition werden sollte. So entfaltet sich in der Auftrittsarie der Fortuna »Lieve son al par del vento« (Leicht bin ich wie der Wind) nach dem breitflächigen Hauptthema in C-Dur und einem zäsurierenden Takt in G-Dur ein neues Thema, wiederum in der Grundtonart, mit einem flüchtigen, mal ab-, mal aufsteigenden Motiv aus zwei Zweiunddreißigsteln und einer Achtelnote, das sich im Verlauf der Arie als ein instrumentaler Kommentar zu dem Wort »fu-

gace« (flüchtig) herausstellt; dadurch wird dieses Wort, das fast automatisch ausgedehnte Koloraturen der Singstimme hervorruft, auf doppelte Weise herausgehoben. Und selbst wenn Mozart das leuchtende Dur der Arien bisweilen mit einer fast beiläufigen Moll-Wendung eintrübt, geschieht dies weniger im Namen einer Personencharakteristik als vielmehr um der Wortmalerei willen. In seiner Arie »Voi colaggiù ridete« (Ihr dort unten lacht) vergleicht Emilio das Lächeln der Menschen über ein weinendes Kind mit dem Lächeln der Ahnen im Himmel über die Menschen auf Erden. Bei dem Wort »piange« (weint) wechselt Mozart jeweils in das parallele Moll und umgibt die über zwei Takte ausgehaltene Note der Singstimme mit chromatisch absteigenden Motiven nach Art des Lamentobasses im Orchester.

Lediglich an zwei Stellen regte sich Mozarts dramatisches, szenisches Interesse – zu Beginn und am Ende des Traums. Die Ouvertüre, nach Mailänder Art auch hier »Overtura« genannt, spielt mit der Erwartung des Publikums, eine dreisätzige Opernsinfonia nach dem Schema Schnell–Langsam–Schnell zu hören zu bekommen; am Ende des langsamen Teils im Dreiertakt aber, in dem die Flöten eine zunehmend prominente Rolle spielen, leitet die Ouvertüre über einen offenen Schluss in das Eröffnungsrezitativ über: Scipione ist eingeschlafen, und die Traumwelt öffnet sich. Es sind die traditionellen klanglichen Mittel der französischen Oper, die hier den Traum symbolisieren; mit seiner auf dem Flötenklang basierenden Traumszene aus *Atys* hatte Jean-Baptiste Lully 1676 den oft kopierten Prototyp solcher Szenen geschaffen. Ähnlich dramatisch gestaltete Mozart Scipiones Erwachen am Schluss der Handlung: In einem umfangreichen Accompagnato-Rezitativ, dem einzigen des Werkes, produziert die zurückgewiesene Fortuna Albräume, in denen sie Scipione dem Unglück überantwortet, Visionen, in denen Scipione blutiges Licht, wilde Stürme, das Tosen einstürzender Himmelssphären und Blitze in seinem Haupthaar wahrzunehmen meint, bis er schließlich hochschreckt und begreift, dass dies alles nur ein Traum war. Auch hier sind es vornehmlich orchestrale Mittel, die den Charakter der Szene bestimmen, die Pauken und Trompeten in D-Dur, die die himmlischen Visionen begleiten, die sanft pochenden Achteltriolen in den Streichern, die mit einer Wendung nach Es-Dur Scipiones Erwachen beschreiben.

Ungeachtet dieser musikalischen Rahmenhandlung des Einschlafens und Erwachens ist *Il sogno di Scipione* unter allen musikdramatischen Werken Mozarts das am wenigsten opernhafte. Ob der Verzicht auf musikalische Psychogramme bei der Charakterisierung der Protagonisten, aber auch weitgehend auf musikalische Szeneneffekte dem Libretto geschuldet war oder den Erwartungen des erzbischöflichen Hofes in Salzburg, lässt sich wohl kaum entscheiden. An den Talenten des fünfzehnjährigen Mozart lag es jedenfalls nicht; zu welchen Finessen der musikalischen Menschendarstellung er fähig war, sollte er schon bald in seinem nächsten musikdramatischen Werk, der Opera seria *Lucio Silla* unter Beweis stellen.

Lucio Silla

Lucius Sulla

Dramma per musica in drei Akten KV 135

Text: Giovanni de Gamerra

Uraufführung: Mailand, Teatro Regio Ducale, 26. Dezember 1772

Personen: Lucio Silla, Diktator (Tenor); Cecilio, geächterter Senator (Sopran); Giunia, Tochter von Gaius Marius und Verlobte von Cecilio (Sopran); Lucio Cinna, römischer Patrizier, Freund von Cecilio und heimlicher Feind von Lucio Silla (Sopran); Celia, Schwester von Lucio Silla (Sopran); Aufidio, Tribun, Freund des Lucio Silla (Tenor); Wachen, Senatoren, Adlige, Soldaten, Volk, Frauen

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten; Pauken, Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. vier Stunden

Spielzeit: um 80 v. Chr.

Handlung

An einem verborgenen Ort am Ufer des Tibers trifft der von Lucio Silla aus Rom verbannte Cecilio unbemerkt seinen Freund Lucio Cinna – begierig, etwas über das Schicksal seiner Verlobten Giunia zu erfahren. Da Giunia Cecilio für tot halte, rät Cinna seinem Freund, sie heimlich am Grab ihres Vaters Marius aufzusuchen. In ihren Gemächern versucht Silla vergeblich, Giunia für sich zu gewinnen, und reagiert auf ihre beständige Ablehnung schließlich mit Hass. Am Grab des Marius verbirgt sich Cecilio zunächst vor Giunia und ihrem Gefolge, gibt sich ihr aber, sobald sie allein ist, zu erkennen. Beide besingen ihr glückliches Wiedersehen.

Aufidio drängt Silla dazu, Giunia gewaltsam an sich zu binden, nachdem auch die Überredungskünste seiner Schwester Celia nicht gefruchtet hätten. Silla verspricht

Celia Lucio Cinna als Gatten und legt seine eigene Hochzeit mit Giunia noch auf den gleichen Tag fest. Cinna kann Cecilio gerade noch von einem Anschlag auf Silla abbringen, der auch Giunias Leben in Gefahr bringen würde. Giunia hingegen schlägt er vor, zum Schein die Ehe mit Silla einzugehen und diesen dann in der Hochzeitsnacht zu töten. Da Giunia einen solch heimtückischen Anschlag jedoch ablehnt, beschließt Cinna, den Tyrannen selbst zu ermorden. Nach einer weiteren Auseinandersetzung mit Silla trifft Giunia auf Cecilio und fleht ihn an, sich nicht um sie zu sorgen, sondern sich selbst in Sicherheit zu bringen. Silla fordert auf dem Capitol von den Senatoren als Preis für seine militärischen Siege ihre Zustimmung zu einer Verbindung mit Giunia. Da keiner der Senatoren das Wort gegen Silla erhebt, droht Giunia mit Selbstmord. Cecilio erscheint mit bloßem Schwert und kurz darauf auch Cinna, doch ihr Versuch, den Diktator zu töten, bleibt ohne Erfolg. Cecilio wird abgeführt, und Cinna kann Silla im letzten Moment davon überzeugen, er sei nur zu seinem Schutz dazwischentreteten.

Cinna willigt in eine Ehe mit Celia ein für den Fall, dass es ihr gelingen sollte, Silla doch noch von seinem Vorhaben abzubringen, Cecilio zu töten und Giunia zu heiraten. Heimlich begibt Giunia sich zu Cecilio in den Kerker – bereit, gemeinsam mit dem Geliebten zu sterben. Cinna und Celia führen Silla ein letztes Mal gemeinsam vor Augen, dass er mit der Ermordung Cecilios jeden Rückhalt im Volk verlieren würde. Völlig unverhofft begnadigt Silla schließlich auf dem Capitol vor den Augen der Öffentlichkeit Cecilio und vermählt ihn und Giunia sowie Celia und Cinna. Er verkündet, dass alle verbannten Bürger nach Rom zurückkehren dürfen, und legt daraufhin sein Amt nieder.

Kommentar

Es dürfte der Erfolg des *Mitridate*, *Re di Ponto* gewesen sein, der die Mailänder Theaterdirektion dazu bewog, Mozart schon im März 1771 eine zweite Scrittura für die Eröffnung der Karnevalssaison 1773 zu geben. Und mit der Wahl des Lucio-Silla-Stoffes schrieb Giovanni de Gamerra, der seine Karriere als Librettist erst kurz zuvor begonnen hatte, die Geschichte um Mithridates gleichsam fort. Denn der römische Feldherr Lucius Cornelius Sulla war es einst gewesen, der dem scheinbar unaufhörlichen Siegeszug des pontischen Königs und seiner Expansion Richtung Westen durch die Eroberung Athens im Jahre 86 v. Chr. ein Ende gesetzt hatte. Wie in einer Parallelbiografie nach dem Vorbild des griechischen Historikers Plutarch wurden Mithridates und Sulla in einer ähnlichen Handlungskonstellation als brutale, grausame Tyrannen dargestellt, die sich am Schluss des Geschehens in Verzicht üben und durch

den Sieg über sich selbst ihre wahre Legitimation als Herrscher beweisen.

Auch wenn Gamerra, wie er in seinen *Osservazioni sull'opera in musica* (1771) betonte, dem Spektakel in Gestalt von Chören, Balletten und Bühnenzauber nach französischer Manier wieder mehr Raum in der ansonsten von Dialog und Intrige beherrschten Opera seria einräumen wollte, stand er doch der Dramaturgie der metastasianischen Oper nicht weniger nahe als die meisten Librettisten seiner Zeit (hierzu Esch 1994). Pietro Metastasio, dem er sein *Lucio-Silla*-Libretto zur Durchsicht schickte, förderte später sogar seine Karriere als Hofdichter in Wien. Das Rollenschema mit einem Herrscher und zwei Liebespaaren, die, auf vielfältige und jeweils unterschiedliche Weise schicksalhaft ineinander verstrickt, durch Intrigen und Missverständnisse zunächst nicht, durch den weisen Ratschluss des Herrschers schließlich aber doch zueinander finden können, war für die Opera seria verbindlich. Was Gamerra freilich von Metastasio unterschied, war vor allem sein dezidiertes Interesse an dem Schaurigen, den Ombra-Szenen, der Unterwelt; er erlangte später eine zweifelhafte Berühmtheit dadurch, dass er seine verstorbene Gemahlin exhumieren und verbrennen ließ, um die Urne mit ihrer Asche immer bei sich führen zu können, und dass er dieses Ereignis in einem »Scena lirica« genannten Melodram mit dem Titel *L'intrapresa d'amore* (Die Unternehmung aus Liebe) literarisch verarbeitete. *Lucio Silla* ist ein Musterbeispiel für Gamerras Vorliebe für düstere Szenen und Assoziationen; und auch wenn Totenbeschwörungen und Kerker szenen zu den üblichen Ereignissen in einer heroischen Oper gehörten, so ist ihre Häufung in diesem Libretto doch bemerkenswert.

Mozarts Vertrag mit dem Mailänder Theater sah vor, dass er die fertig komponierten Rezitative im Oktober 1772 nach Mailand zu schicken und sich zu Beginn des darauffolgenden Novembers in Mailand einzufinden hatte, um in Anwesenheit der Sänger die Arien zu komponieren und einzustudieren. Dieses übliche Verfahren, bei dem die Sänger ihrerseits großen Einfluss auf die Komposition zu nehmen gewohnt waren, sollte bei *Lucio Silla* in besonderer Weise wirksam werden. Denn der für die Titelrolle vorgesehene Tenor musste während der Spielzeit seine Teilnahme wegen Erkrankung absagen, und Ersatz fand sich in der Kürze der Zeit nur in einem wenig Bühnenerfahrenen Kirchensänger aus Lodi;

von den vorgesehenen vier Arien wurden deshalb zwei gestrichen, und auch die beiden verbleibenden musste Mozart so konzipieren, dass sie von diesem Sänger technisch und darstellerisch bewältigt werden konnten. Auf diese Weise wirkt die Titelfigur mit ihren zwei fast monochrom anmutenden, ohne jede Virtuosität komponierten Arien über die Rache und über die Wut musikalisch fast wie eine Nebenrolle; daran ändert auch das Terzett am Schluss des II. Aktes wenig, in dem Silla dem Liebespaar Giunia und Cecilio gegenübersteht und weder deren in Terzen dahinschmelzenden Liebesbeteuerungen noch deren Koloraturen am Schluss anders als mit syllabischen Zornesausbrüchen beantworten kann.

Mit dem Primo Uomo Venanzio Rauzzini in der Rolle des Cecilio, besonders aber mit der Prima Donna Anna de Amicis als Giunia konnte Mozart dagegen mehr als zufrieden sein, denn beide gehörten zu den herausragendsten und berühmtesten Vertretern ihrer Zunft. Von Rauzzinis Virtuosität war Mozart so begeistert, dass er für ihn gleich noch die Motette »Exsultate, jubilate« komponierte. Und Anna de Amicis, mit Ende Dreißig auf dem Höhepunkt ihrer Karriere und eine ebenso virtuose wie ausdrucksstarke Sängerin, erkannte offenbar die Begabung des 16-Jährigen und ermunterte ihn zu jenen außergewöhnlichen Szenen und Arien, mit denen sie auf der Bühne glänzen konnte.

In der musikalischen Gestaltung des Primarierpaares liegt denn auch bei aller immer wieder betonten Konformität der musikalischen Dramaturgie von *Lucio Silla* mit der zeitgenössischen Opernproduktion das Besondere der Mozart'schen Oper. Das beginnt bei den Soloszenen: Cecilio etwa stellt sich dem Publikum gleich zu Beginn nicht wie üblich mit einer Arie »mittleren« Affektes vor, sondern mit einer großen Szene aus Accompagnato-Rezitativ und hochvirtuoser Arie, nach der eine Steigerung kaum mehr möglich scheint. »Il tenero momento« (Den zärtlichen Augenblick) brennt ein Feuerwerk aller nur denkbaren sängerischen Schwierigkeiten zwischen *Messa di voce*, großen Intervallsprüngen und extremen Koloraturen ab und ist dennoch ein glaubhafter musikalischer Ausdruck jener Vorfreude auf ein Zusammentreffen mit der geliebten Giunia, das Cecilio im vorausgehenden Accompagnato noch so viel Angst bereitet hatte. Giunias Auftrittsarie »Dalla sponda tenebrosa« (Vom finsternen Ufer) dagegen atmet Todesnähe und spart noch mit Koloraturen;

dass sie dennoch neben Cecilios Koloraturen nicht verblasst, liegt an der außergewöhnlichen Form der Arie. In einem ersten Adagio-Teil evoziert Giunia die Schatten des toten Vaters und des vermeintlich toten Geliebten; in einem zweiten wendet sie sich in wütendem Allegro an ihren Peiniger Silla, und nachdem diese beiden Teile ein zweites Mal in variiert Form erklingen sind, beendet Giunia ihre Arie mit einer dritten, noch schnelleren Arienstrophe. Dass Anna de Amicis Rauzzini an Virtuosität nicht nachstand, durfte sie dann in ihrer zweiten Arie »Ah se il crudel periglio« (Ach wenn die grausame Gefahr) im II. Akt zeigen, eine Reflexion über die Todesgefahr, in der Cecilio sich befindet, und ein wahres Glanzstück sängerischer Fertigkeiten.

Seine dramatischen Ideen aber verwirklichte Mozart jenseits der Bravourrekorde – in Arien wie »Parto, m'affretto« (Ich gehe, beeile mich) im II. Akt vor der großen Aktschlusszene im Senat, in der eine Giunia am Rande des Nervenzusammenbruchs über einem fast omnipräsenten, rastlos-fieberhaften Violinmotiv kaum mehr als kurze irreguläre Satzketten zustande bringt und bezeichnenderweise erst bei dem Wort »spasimi« (Krämpfe) zu Koloraturen in der Lage ist. Zu den musikalischen Konstruktionen aus dem Geiste des Dramas gehören aber vor allem zwei Szenen, in denen Giunia und Cecilio in gänzlich verschiedener Weise im Zentrum stehen – die Wiedersehenszene am Grab des Marius am Ende des I. Aktes und die Abschiedsszene im Kerker im III. Akt.

»Atrio magnifico alquanto oscuro, che corrisponde a dei sotterranei in cui si alzano i sontuosi monumenti degl' eroi di Roma« (Ein prächtiges, ein wenig dunkles Atrium, das mit Gewölben verbunden ist, in denen sich prunkvolle Grabmäler der römischen Helden erheben): Hier versteckt sich Cecilio, als er Giunia und ihre Begleiterinnen nahen hört. Hier tritt er hervor, um sich ihr zu erkennen zu geben, was aber erst im Verlauf des Duetsts gelingt, denn zunächst hält sie ihn für seinen eigenen Geist. Mozart hat diese große, rund 20 Minuten dauernde Szene tonartlich zusammengefasst und dabei sowohl die Tradition der Ombra-Szene respektiert als auch dem Lächeln unter Tränen einen eigenen Klang gegeben: Cecilios Accompagnato-Rezitativ beginnt in a-Moll, streift dann Tonarten wie c-Moll, Es-Dur und As-Dur, bevor es in ein kurzes instrumentales Zwischenspiel mündet, das sich von C-Dur nach c-Moll und schließlich nach Es-Dur wendet, der

traditionellen Tonart der Totenklagen. Der Es-Dur-Gesang der Begleiterinnen umschließt eine solistische Klage der Giunia in g-Moll. Nach dem Gesang der Mädchen greift Giunia in dem folgenden Accompagnato-Rezitativ das Es-Dur auf, das sich, als Cecilio hinter dem Grabstein hervortritt, nach A-Dur wendet, der Tonart des Duets, die den Bezug zu Cecilios a-Moll-Auftritt wiederherstellt. Durch die Tonarten Es-Dur und A-Dur macht Mozart die unterschiedlichen Gefühlsebenen deutlich; die schwebende Melodik der Totenklage und die jubelnden Terzen des Liebespaares tragen das ihre dazu bei.

A-Dur und c-Moll (anstelle von Es-Dur) sind auch die Tonarten der Kerkerszene, in der Mozart auf der Grundlage zweier eher konventioneller Arientexte allein mit den Mitteln der Musik den größtmöglichen emotionalen Gegensatz und ein Psycho-drama konstruiert, das in der zeitgenössischen Oper nicht seinesgleichen hatte. Im Kerker nehmen Cecilio und Giunia voneinander Abschied – für immer, wie es den Anschein hat. Cecilio will Giunia trösten und verbirgt seine Todesangst hinter einer höfisch-nonchalanten Attitüde. Das A-Dur seiner Arie »Pupille amate« (Geliebte Augen), eine in den Violinen, die die Arie begleiten, leuchtende Tonart, die Mozart auch in seinen späteren Opern vor allem zärtlichen Liebhabern wie etwa Don Ottavio in den Mund legte, evoziert noch einmal das Glück und die Intimität des Wiedersehens; der Rhythmus des Menuetts und die Rondo-Form dieser Arie, beides französische Merkmale, weisen Cecilio auch im Angesicht des Todes als einen Kavalier aus, der die Form zu wahren weiß und die Contenance nicht verliert.

Dagegen Giunia: Allein gelassen überkommen sie schreckliche Visionen von einem gemordeten Cecilio, der mit kaltem Finger auf seine blutende Wunde weist und sie zu sich in die Welt des Todes ruft. Und während Cecilio sich in seiner Arie als ein Muster an Affektkontrolle dargestellt hatte, verliert Giunia in dieser Situation jegliche Kontrolle über sich selbst. Mozart machte dies einmal mehr durch die Form der Arie, aber auch durch die Instrumentation deutlich, während die Tonart c-Moll wie in der Schlusszene des I. Aktes die traditionelle Unterwelt-Tonart darstellt. Das beginnt bei der nicht mehr als drei Takte langen instrumentalen Einleitung, in der die geteilten Violinen die Oboen auf seltsam hohle Weise oktavierend, während die Fagotte mit gleichsam »falschem« Einsatz auf der zweiten

Zählzeit und die Flöten mit einem lang ausgehaltenen Ton den Eindruck einer Trauerprozession erwecken. Ein Klangteppich aus pochenden Achteltriolen in den sordinierten Violinen und Viertelnoten im Pizzicato in den Bässen umgeben Giunias Gesang, während die Bläser ihre Funktion als Stimme aus dem Jenseits immer dann wahrnehmen, wenn Giunia ihren »consorte« (Gemahl) erwähnt. Mit der Frage, die er ihr am Ende des A-Teils stellt – »che tardi a morir?« (was zögerst du zu sterben?) –, lässt Mozart sie mit einer rezitativischen Wendung ohne jede Orchesterbegleitung allein, bevor der B-Teil der Arie in kontrastierendem Allegro und in der Paralleltonart Es-Dur beginnt. Doch statt dass die Arie danach wieder in ein gleichsam rettendes Dacapo münden und Giunia die Gelegenheit zur Besinnung geben würde, beschleunigt Mozart das Tempo dieses zweiten Teils noch einmal und macht aus Vierteln als Deklamationssilben nun Achtel, während die Streicher am Schluss gar in Sechzehnteltremoli verfallen. Giunia stürzt förmlich dem Tode entgegen, die Vision scheint Wirklichkeit zu werden.

Von der Idee der Cavatina-Cabaletta des 19. Jahrhunderts ist diese Arie nicht mehr weit entfernt. Die Radikalität, mit der Mozart in dieser Arie über die musikalischen Konventionen der Arienkomposition einerseits und über die gesellschaftlichen Konventionen höfischen Verhaltens andererseits hinausgriff, der geradezu schmerzende Realismus, mit der er menschliche Leidenschaften musikalisch hörbar machte, dürfte das Publikum beeindruckt, aber wohl vor allem irritiert haben.

Mit 26 Aufführungen war auch *Lucio Silla* erfolgreich. Mozarts zweite Oper für Mailand erfüllte die Erwartungen der Sänger und des Publikums, ohne die Form der Opera seria grundstürzend infrage zu stellen. Dennoch ging Mozart bei der musikalischen Gestaltung der Szenen wie auch der Charaktere bis an die Grenzen dessen, was die Gattung erlaubte. Die große Zahl von Accompagnato-Rezitativen, ihre Länge und vor allem die Länge der Orchesterzwischenstücke innerhalb der Rezitative, die den Sängern ein hohes Maß an schauspielerischen Fähigkeiten aberlangte, überstiegen das Übliche bei weitem, die Instrumentation ging oft über das hinaus, was selbst das große Mailänder Orchester zu spielen gewohnt war, und die instrumentale Faktur so mancher Arie, in der das musikalische Material nach den Regeln der Instrumentalmusik aus dem Orchester-

satz erwuchs, dürfte auch die Musiker verwundert haben. Und so mancher im Publikum, vor allem aber die Verantwortlichen für den Theaterbetrieb scheinen sich wohl gefragt zu haben, ob hier nicht ein Komponist heranwuchs, der sich in den regulären Opernbetrieb auf Dauer nicht würde integrieren lassen, weil seine musikalischen Ideen zu überraschend, zu individuell, zu anspruchsvoll waren. *Lucio Silla* war der letzte Opernauftrag, den Mozart in Italien erhielt. Mozart kehrte nie wieder nach Italien zurück. Der Traum von einer Karriere als erfolgreicher Opernkomponist, der ihn sein Leben lang verfolgen sollte, war ausgeträumt, bevor er hätte wahr werden können.

La finta giardiniera

Die verstellte Gärtnerin

Dramma giocoso in drei Akten KV 196

Text: Giuseppe Petrosellini (?), deutsche Übersetzung von (Johann) Franz Joseph Stierle d. Ä. (?)

Uraufführung: München, Salvatortheater, 13. Januar 1775 (italienisch); Augsburg, 1.(?) Mai 1780 (deutsche Singspielfassung)

Personen: Don Anchise, Podestà (Amtshauptmann) von Lagonero (Schwarzensee) (Tenor); Gräfin Violante Onesti, als Gärtnerin unter dem Namen Sandrina (Sopran); Graf von Belfiore (Tenor); Arminda, Nichte des Amtshauptmanns (Sopran); Ritter Ramiro, Armindas Liebhaber (Sopran); Serpetta, Wirtschafterin des Amtshauptmanns (Sopran); Roberto, Diener der Violante, als Gärtner unter dem Namen Nardo (Bass)

Orchester: je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten; Pauken, Streicher, Continuo

Spieldauer: ca. dreieinhalb Stunden

Spielzeit: fiktive Gegenwart

Handlung

In Lagonero, im Haus des Podestà Don Anchise, steht die Hochzeit des Grafen Belfiore mit Arminda, der Nichte des Podestà, bevor. Die Ankunft der Brautleute erwartet auch die Gräfin Violante Onesti, einstige Geliebte Belfiores, die dieser in einem Eifersuchtsanfall getötet zu haben glaubte und die sich nun unter dem Namen Sandrina zusammen mit ihrem Diener Roberto, der sich als ihr Vetter Nardo ausgibt, als Gärtnerin in das Haus des Podestà eingeschlichen hat. Natürlich verliebt sich der Podestà sofort in die schöne »Gärtnerin« und weckt damit die Eifersucht seiner Wirtschafterin Serpetta, die ihrerseits nichts von den Annäherungsversuchen Nardos wissen will. Der einst von Arminda