

Mozartforum 2021



Universität  
Mozarteum





**7 Uraufführungen  
und alle Werke,  
die Mozart in  
seinem Todesjahr  
komponierte.**

La clemenza di Tito  
Die Zauberflöte  
Requiem  
12 Menuette  
29 Kontretänze und *Deutsche*  
3 letzte Lieder  
Sinfonie g-moll  
Letztes Streichquintett  
Letzte Klaviervariationen  
Letztes Klavierkonzert  
Klarinettenkonzert  
2 Freimaurer-Gesänge  
Ave verum  
Adagio für Glasharmonika  
3 Werke für mechanische Orgel  
Spot On MozART  
Zauberflöte aus Frauenhand  
2-Tages-Symposion 1791  
Kostümball

Universität  
Mozarteum  
Salzburg

## Inhalt

### *Grußworte*

Elisabeth Gutjahr → 4

Josef Wallnig → 6

Johannes Honsig-Erlenburg → 8

Gernot Sahler → 9

*Das Programm* → 13

Moz Art Zone → 32

1791 {*Peter Maria Krakauer*} → 35

La clemenza di Tito

*La indistruttibilità di Tito*

*Herrscherlegende versus Menschenbild?* {*Rainer Schwob*} → 52

*Herrschaft und Freundschaft* {*Armin Nassehi*} → 60

*Warum singt Servilia in D-Dur?* {*Wolfgang Niessner*} → 70

Die drei letzten Lieder

*Zweierlei Spiel mit der Form:*

*Wolfgang Amadé Mozart als Liedmeister  
und Sprachkünstler* {*Oswald Panagl*} → 76

Die letzten Konzerte

*Klarinettenkonzert A-Dur* {*Malte Krasting*} → 86

*Mozart 1791, die letzten Konzerte* {*Andreas Friesenhagen*} → 88

*Wien im Jahr 1788* {*Reinhard Goebel*} → 92

*Mozarts Sinfonie in g-moll KV 550* {*Vanni Moretto*} → 96

Mozart und der Tanz

*Klingende Preziosen aus Mozarts letztem Lebensjahr*  
{*Gottfried Franz Kasperek*} → 106

Die Zauberflöte

*im Schnittbereich von Text und Kontext* {*Oswald Panagl*} → 114

*Ist die Zauberflöte ein Musical?* {*Gottfried Franz Kasperek*} → 126

Requiem KV 626

*Mythos und Wirklichkeit* {*Thomas Hochradner*} → 138

Streichquintett

*Es-Dur KV 614* {*Karl Böhm*} → 152

*Die Musen setzen dem Tod ein Veto entgegen –  
Spurensuche an „Mozarts Schädel“* {*Jürg Kesselring*} → 156

Impressum → 164

Längst feiert die Universität Mozarteum an ihren Standorten Salzburg und Innsbruck ihrem Auftrag der *universitas* gemäß die Vielfalt künstlerischen Denkens und Agierens in Lehre, Forschung sowie der Entwicklung und Erschließung der Künste. Als einzige Kunstuniversität Österreichs verbindet sie die Musik mit der Darstellenden und der Bildenden Kunst. Pädagogik und Vermittlung werden ebenso großgeschrieben wie Wissenschaft und künstlerische Praxis. Mit über 800 Veranstaltungen jährlich zählt die Universität zu den prominenten Kulturveranstaltern, auch werden herausragende Produktionen gestreamt.

Und Mozart? Werk, Biografie und Persönlichkeit bilden nach wie vor eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration quer durch alle Fachbereiche. Das Spektrum kreativer Auseinandersetzung reicht auch heute noch weit bis an die Grenzen des Unerhörten. Um diesen großen Reichtum an Bemerkenswertem zu würdigen, all dies zu bündeln und sichtbar zu machen, galt es eine neue institutionelle Form zu finden. Als interdisziplinäre und fachbereichsübergreifende besondere Einrichtung lädt das neu gegründete Mozartforum mit ambitioniertem Jahresprogramm zur Begegnung und zum Verweilen ein, zur wissenschaftlichen Debatte und zur künstlerischen Präsentation, zu Konzert und Musiktheater, zur Lektüre oder auch zum Festakt: ein Mozart-Ort des Erlebens und Verstehens, der Überlieferung und der Infragestellung, der Recherche und des Experiments, vielleicht auch der Provokation; will man der Persönlichkeit des Namensgebers gerecht werden, sollte auch dieses Moment nicht ausgeschlossen werden. Historisch informiert, künstlerisch exponiert, wissenschaftlich reflektiert, ins 21. Jahrhundert transzendiert. Ganz im Sinne des Wortes von Rolando Villazón: *Mozart lebt!*

Als 1841, fünfzig Jahre nach dem Tod von Wolfgang Amadé Mozart, das Mozarteum seinen Anfang nahm, begann eine bemerkenswerte Geschichte. Die Witwe Mozarts selbst stand Pate bei der Gründung des *Dommusikvereins und Mozarteum*, der sich vornehmlich der musikalischen Bildung und der Sammlung von Originaldokumenten rund um Wolfgang Amadé Mozart widmete. Salzburg galt als wenig prosperierend in jener Zeit, das Musikleben lag brach, nur wenige konnten sich Musizieren oder Musikunterricht leisten. Wohl aber fanden sich Gönner und Förderer bis hin zum König von Bayern, der wesentlich zur Finanzierung einer Mozartstatue beitrug. Diese konnte 1842 auf dem damaligen St. Michaels-Platz (später Mozartplatz) im Beisein der Söhne des Komponisten feierlich enthüllt werden. Aus der Ursprungsidee, die einerseits die musikalische Praxis, andererseits die Sammlung und Recherche der Quellen förderte, erwuchs über die Jahre eine bedeutsame Konzentration an Expertise und Aktivitäten von hohem öffentlichen Interesse. So wurde das Mozarteum 1880 eine öffentliche Musikschule und es blieb nicht

dabei. Schon 1914 wurde sie zum Konservatorium ernannt, wenige Jahrzehnte später Musikhochschule, dann Akademie, dann wieder Hochschule und 1998 schließlich Universität. Dieser große Bogen zeigt auf, wie aus einer beherzten Initiative heraus, die Musik, Bildung und Wissenschaft von Anbeginn zusammendenkt, eine Entwicklung angestoßen wird, die letztlich ganz wesentlich ein Weltrenommee begründet und den Aufstieg Salzburgs zur Weltkulturhauptstadt mit gefördert hat.

180 Jahre nach den Anfängen des Mozarteums startet nun das Mozartforum der (Kunst-)Universität Mozarteum Salzburg mit einem beeindruckenden Programm in das 230. Todesjahr von Wolfgang Amadé Mozart. Man darf den Verantwortlichen zu diesem vielversprechenden Projekt herzlich gratulieren. Pünktlich zum Geburtstag wird zudem am 27. Januar 2021 auch die Website von Spot On MOZART öffentlich zugänglich werden ([www.spotonmozart.at](http://www.spotonmozart.at)). Dieses Projekt des Mozartforums widmet sich in besonderer Weise der Mozart'schen Musik, in dem das Auge „mithört“ und Visualisierungen durchspielt, die vom traditionell großen Kino bis in die Abstraktionen digitaler Lichtstrahlen und -räume hineinführt, von der großen Bühne bis auf das Display des Smartphones. Hier verbinden sich alle Sparten der Künste im Kontext der Digitalisierung.

Im alten Rom war das Forum der zentrale freie Platz inmitten der Stadt. Dort wurde alles Wesentliche öffentlich verhandelt, man sah und hörte einander zu. Eben dies wünscht man auch dem Mozartforum. In Präsenz oder via Medien – das Forum bildet einen *Open Space* für alle, die in Sachen Mozart über das Klischee hinaus interessiert sind und an jenem Mozart, der uns auch im 21. Jahrhundert noch viele Rätsel aufgibt.

Am 7. Juli 1791 schrieb Mozart an seine Frau Constanze, er könne ihr seine „Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst ...“

Elisabeth Gutjahr  
Rektorin der  
Universität Mozarteum Salzburg





Tafel vor dem Eingang zum  
Hauptgebäude der Stiftung Mozarteum Salzburg  
Foto: Fritz von der Schulenburg

Wer wohl das Zauberwort „Mozarteum“ erfunden und erstmalig verwendet hat? Möglicherweise Dr. Franz Edler von Hillebrandt, ein Wiener Advokat, der 1826 in Salzburg sesshaft geworden war und 1841 die Gründung des „Dom-Musik-Vereins und Mozarteums“ initiiert hatte. Wer auch immer es in dieser Zeit gewesen sein mag, so war nicht abzusehen, dass dieser Name, ja diese „Marke“ Mozarteum viele Jahrzehnte später weltweite Strahlkraft besitzen würde.

Welche Assoziationen mögen wohl den Namensgeber inspiriert haben? Assoziationen zu „Elysium“, der „Insel der Seligen“, die Salzburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts musikalisch wohl nun so gar nicht war – der Dom-Musik-Verein und die angeschlossene Musikschule Mozarteum mit ihren 14 Lehrenden sollten vor allem zur Verbesserung der Qualität der Kirchenmusik im Dom beitragen. Einen Namen in Verbindung mit der Silbe *-eum* finden wir neben Mozart erstaunlicherweise in der Bezeichnung „Mausoleum“, jenem monumentalen Grabmal des Stadthalters Mausolos von Halikarnassos, das in der Antike zu den sieben Weltwundern zählte. Nein, das Mozarteum sollte nicht solemne Gedenkstätte sein, vielmehr eine Bildungsstätte mit umfassenden Bildungszielen und Bildungsangeboten, stets in besonderer Weise dem genius loci verbunden, nicht im Sinne des von Nikolaus Harnoncourt scharf abgelehnten Begriffs „Mozartpflege“, sondern im Vertiefen und Begeistern auf pädagogischer Ebene: innerhalb des Mozarteums selbst, vernetzt mit anderen Institutionen wie

Stiftung Mozarteum oder Paris-Lodron-Universität, vernetzt aber auch ganz besonders mit jenen, die ihre Mozart-Kompetenz allüberall unter Beweis stellen. Salzburg und Mozart bilden zusammen einen Magneten für Künstler\*innen aus aller Welt, allein schon der Festspiele wegen. Ihre Anwesenheit in Salzburg für Studierende zu nutzen, fällt auf Grund des Standortes des Mozarteums wohl leichter als anderswo.

Das neu ins Leben gerufene Mozartforum soll nun jene Mozart-Kompetenzen in den verschiedenen Departments und Instituten bündeln, Querverbindungen und Kooperationen herstellen, zum Wohle der Studierenden, die dem Ruf des Mozarteums nach Salzburg gefolgt sind.

Für das erste Jahr hat sich eine Königsidee herauskristallisiert: Die geplanten Aufführungen der letzten Opern aus Mozarts Todesjahr, *La clemenza di Tito* und *Zauberflöte* durch das Department Musiktheater, haben den Leiter des Mozartforums, Gernot Sahler, bewogen, das Kalenderjahr 2021 programmatisch mit dem Schaffen Mozarts aus dem Jahre 1791 zu verknüpfen. So wird das Requiem ebenso zu hören sein wie Lieder, Kammermusik, das letzte Klavierkonzert, Tänze.

Es scheint mir dabei besonders wichtig zu sein, dass einige dieser Werke wiederum zu Reflexionen bei jungen Komponist\*innen führen, womit sich der Kreis zwischen gestern und heute schließt. Vielleicht wird man in Wien jene Stätten aufsuchen, wo Mozart lebte, komponierte, „produzierte“. Meine Angebote für das kommende Semester werden Führungen „Mozart und Salzburg“ sein, im Mozartforum angesiedelt und dort auch organisatorisch betreut, – als Ergänzung zu der Zeit nach 1783, in der Mozart Salzburg nicht mehr besucht hat –, und ebenso vokale Workshops zum Thema Mozart-Opern. Damit rundet sich auch meine über vierzigjährige, glückliche Unterrichtstätigkeit am Mozarteum.

Uns ist folgender Ausspruch Beethovens (an Louis Schlägler) überliefert: „Ich trage eine Idee lange, sehr lange mit mir herum. Dann beginnt in meinem Kopf die Verarbeitung in die Breite, in die Länge, Höhe und Tiefe.“

Das wünsche ich dem Mozartforum: Begeistern, Verarbeiten und Vertiefen der Projekte, Aktivitäten und Interpretationen in Länge und Breite, Höhe und Tiefe. Und immer wieder Staunen machen.

Evviva Mozart  
Josef Wallnig

Durchaus erstaunlich, wie kreativ und qualitativ einzigartig Salzburg mit „seinem“ Mozart-Erbe umgeht. Eine kleine Stadt, die sich heute als Mozarts Geburtsstätte propagiert, vormals in Mozarts Biografie kein Ruhmesblatt hinterlassen hat, ist Wirkungsort für die drei Mozarteen: die Stiftung Mozarteum, die Universität Mozarteum und das Mozarteumorchester. Alle drei Institutionen, jede auf ihre Art und doch gemeinsam, setzen sich mit dem Leben und dem Werk Wolfgang Amadé Mozarts, seiner Familie und seinen Zeitgenossen, mit Mozarts Einfluss auf die Nachwelt und unserem heutigen Musik- und Kunstgeschehen auseinander. Das ist weltweit einzigartig, keine andere Musikerpersönlichkeit, ob lebendig oder tot, steht derart im Zentrum eines interaktiven Dialogs von Lehre und Ausbildung, musikalischer Aufführung und Interpretation, wissenschaftlicher Bearbeitung und museumsdidaktischer Präsentation.

Zugeben, es fällt uns durchaus leicht und macht große Freude, Mozart in den Mittelpunkt zu stellen. Genau darin liegt aber die Pflicht, in die Tiefe zu gehen, auch die Auseinandersetzung, nicht nur das (musikalische) Wohlgefühl zu suchen!

Und darin liegt für mich auch die herausragende Bedeutung des Mozartforums der Universität Mozarteum Salzburg: Auch wenn es selbstverständlich scheint, dass Mozarts Werk Lehre und Ausbildung an der Universität Mozarteum (mehr oder weniger) mitbestimmt, muss die *Sichtbarmachung des Themas Mozart* – Zitat aus den Statuten des Mozartforums – ein wesentliches Qualitätskriterium dieser, noch dazu den Namen „Mozarteum“ tragenden Kunstuniversität sein!

Demgemäß Gratulation zu einem wichtigen organisatorischen Schritt, dem die inhaltlichen bereits folgen: Gratulation zum Programmschwerpunkt „1791“! Gerade im Kontext der verschiedenen Mozarteen sollten und werden sich Möglichkeiten bieten, dieses inhalts- und themenreiche Jahr gestaltend zu erleben und zu vermitteln.

Johannes Honsig-Erlenburg  
*Präsident der  
Stiftung Mozarteum Salzburg*

Aus der Verantwortung der Universität Mozarteum Salzburg für Wolfgang Amadé Mozart erwuchs die Gründung eines Forums, das sich der Vernetzung und Anregung von Aktivitäten rund um Wolfgang Amadé Mozart aller Institute und Departments der Universität verpflichtet hat. Dem Leitungsteam ist es eine große Freude, Ihnen hiermit das Programm des Mozartforums 2021 vorzustellen.

Das Motto 2021: 1791 – Mozarts Todesjahr, das sich heuer zum 230. Mal jährt. Zur Aufführung gebracht werden alle Werke, die Mozart in seinem Todesjahr komponierte, sowohl in originaler Gestalt als auch als Inspirationsquelle für zahlreiche neu komponierte Formate, etwa die der Komponisten Alexander Bauer und Oskar Jockel, die in einer Koproduktion mit dem Thomas Bernhard Institut auf der Grundlage der Mozart'schen Tänze aus 1791 einen völlig neuen, spartenübergreifenden Theaterabend mit dem Titel „Luft und Fleisch“ schaffen.

Das Eröffnungskonzert der DIALOGE 21 wird gleichzeitig eine Koproduktion mit dem Mozartforum, verwirklicht vom Institut für Neue Musik der Universität Mozarteum Salzburg, bei der sich zahlreiche Uraufführungen mit der Materie der drei Werke für mechanische Orgel, Adagio für Glasharmonika und den zwei letzten Freimaurergesängen aus 1791 auseinandersetzen.

Zum Mozartrequiem auf Originalinstrumenten wird die Spiegelung der Mozartfragmente uraufgeführt. Die Opern *La Clemenza di Tito* und *Zauberflöte*, die g-moll Sinfonie (KV 550), das Klarinetten- und das letzte Klavierkonzert komplettieren mit dem letzten Streichquartett, den letzten drei Liedern und den letzten Klaviervariationen u.a. das Opus des Jahres 1791 in einem Reigen von Veranstaltungen.

In einem zweitägigen Symposium „Mozart: 1791“ diskutieren wir u. a. mit dem hochkarätigen Gast Laurenz Lütteken, Direktor der Musikwissenschaft der Universität in Zürich. Abschließend wird ein abendlicher Kostümball Mozart'sche Tänze aus 1791 in originaler Choreografie und Kostüm im Foyer erlebbar machen. Unsere Musikvermittlung hat ein Programm zum Mozartforum 2021 aufgelegt, das am Ende des Jahres jenen Salzburger Schüler\*innen sowie Studierenden eine „Mozart-Fellowship“ urkundlich verleiht, die am Forum rege teilnahmen.

Wir möchten uns bei all jenen, die an der Entstehung dieses ersten Jahrbuches des Mozartforums beteiligt waren, ganz herzlich bedanken und freuen uns darauf, gemeinsam mit Ihnen Mozarts letztes Lebensjahr in all seinen Facetten zu beleuchten und zu entdecken.

*Für das Leitungsteam*  
Bernadeta Czapruga  
Veronika Hagen-Di Ronza  
Hannfried Lucke  
Gernot Sahler  
Max Volbers

Grußwort von  
Gernot Sahler  
*Leitender  
Koordinator des  
Mozartforums  
2021*







1791

Das  
Programm

## Das Programm

### La clemenza di Tito (KV 621)

Eine Opernproduktion des Departments für Musiktheater in Kooperation mit dem Department für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur

29. Jänner, 1. und 2. Februar 2021, 19.00 Uhr, Max Schlereth Saal  
30. Jänner 2021, 17.00 Uhr, Max Schlereth Saal

Musikalische Leitung: *Gernot Sahler*  
Szenische Leitung: *Alexander von Pfeil*  
Bühne: *Thorben Schumüller*  
Kostüme: *Lisa Behensky*  
Chorleitung: *Stefan Müller*  
Dramaturgie: *Malte Krasting*  
Kammerorchester der Universität Mozarteum

1791. Die Pariser Bastille ist gestürmt, das Königspaar gefangengenommen; in Wien erwägt man, militärisch gegen die Französische Revolution vorzugehen, um der kaiserlichen Schwester Marie Antoinette beizuspringen. Die Gewissheiten des Ancien Régime sind ins Wanken geraten, als Wolfgang Amadé Mozart den Auftrag erhält, anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum böhmischen König die Musik zu Pietro Metastasio's *La clemenza di Tito* zu komponieren.

Gleichzeitig zur *Zauberflöte* arbeitet Mozart fieberhaft an der Komposition der opera seria, die im Reigen der Krönungsfeierlichkeiten am 6. September in Prag uraufgeführt wird. Das Urteil der Kaiserin: „Una porcheria tedesca“ – eine deutsche Schweinerei. Mozart hat in seiner kaiserlichen Huldigungsoper offenbar auch Wahrheiten freigelegt, die einer absoluten Herrschaft nicht nur den schmeichelnden Spiegel vorhalten ...

→ *Vertiefend ab S. 51*

### Die letzten drei Lieder (KV 596–598)

Ein Liederabend mit Studierenden der Liedklassen von Pauliina Tukiainen, Stefan Genz und Wolfgang Holzmaier

25. März, 19.30 Uhr, Solitär

„*dass es ein fiacre nachsingen könnte*“  
Mozart über Liedkompositionen in einem Brief vom 16. Dezember 1780

Die Hälfte seiner rund 30 Lieder schrieb Mozart im Auftrag und auf Bitte von Freunden und Bekannten – „Freundstücke“ nannte er sie selbst. Auch die drei am 14. Jänner 1791 für den Logenbruder Ignaz Alberti komponierten und von ihm in seiner „Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Clavier“ veröffentlichten Kompositionen fallen in diese Kategorie. Das kleine Triptychon wird eröffnet vom zum Volkslied gewordenen *Sehnsucht nach dem Frühlinge* (KV 596), frisch und herzlich, noch dem Rokoko verhaftet, dabei „Musick für aller Gattung leute“. Schildert dieses Lied die Erwartung des Frühlings durch Kinderaugen gesehen, so erleben wir in *Der Frühling* (KV 597), einem kleinen Hymnus, bereits durch den Quartsprung des ersten Worts „Erwacht“ das Erblühen der Natur. Wieder kindgerecht ist das dem Wiener Singspiel nahestehende Lied *Das Kinderspiel* (KV 598). Die Tonart A-Dur steht bei Mozart für gesteigertes Lebensgefühl, für Lebensfreude schlechthin.

Man könnte das Hoffen auf den Frühling, das Sichtbarwerden der Natur und damit die Möglichkeit, im Freien zu spielen als einen kleinen Zyklus sehen. In unserer „Frühlingsreise“ nehmen wir die Lieder als Ausgangspunkt einer Reise, die uns über allerlei andere Vertonungen immer wieder zurück zu diesen Liedern führen wird, mit Mozart als unserem Fixpunkt, um den herum sich musikalisch andere Komponist\*innen gruppieren, stets mit Bezug auf den Frühling, sei er Überwinder des Winters, Geburt, Neubeginn, Aufkeimen von Liebe, Aufbruch, Hoffnung oder, was wir besonders herbeisehnen, Heiler von Krankheit und Pandemie.

→ *Vertiefend ab S. 75*

## Das Programm

### Luft und Fleisch

Ein szenischer Tanzabend mit Neuer Musik für Kammerorchester und Elektronik sowie Wolfgang Amadé Mozarts Tanzmusik aus seinem letzten Lebensjahr 1791

#### Uraufführung

26. und 27. März 2021, 20.00 Uhr, Theater im KunstQuartier

Choreographie: *Mirjam Klebel*

Komposition & Konzeption: *Alexander Bauer & Oscar Jockel*

Musikalische Leitung: *Ruben Hawer*

Mit den Schauspielstudierenden des Thomas Bernhard Instituts: *Philippa Fee Rupperti, Carolina Braun, Yeji Cho, Carl Herten, Linda Kummer, Imke Siebert, Maren Solty, Tristan Taubert, Darios Vaysi, Lukas Vogelsang, Rachid Zinaladin*

Die Luft ist Träger für das Ephemere: Musik. Das Fleisch ist Träger für das Körperliche: Tanz. Beide sind vergänglich, beide sind der Zeit unterworfen. Findet sich in den Strukturen der mittlerweile 230 Jahre alten Tänze Mozarts etwas Zeitloses, was uns heute noch bewegt? In dieser transdisziplinären Kooperation begegnen sich zeitgenössische Formen von Musik und Choreographie. Es entsteht ein Erlebnisraum, in dem zeitlose Begegnungen stattfinden, archetypische Klangformen aufeinandertreffen und unerwartete Verbindungslinien zwischen Musik- und Tanzkultur von damals und heute erforscht werden.

→ *Vertiefend ab S. 105*

### Sinfoniekonzert

Orchester des Instituts für Alte Musik und Gäste (INAM) g-moll Sinfonie (KV 550), letztes Klavierkonzert (KV 595), Klarinettenkonzert (KV 622)

12. April 2021, 19.30 Uhr, Solitär

Solist\*innen: *Gewinner\*innen der Auswahlwettbewerbe*  
Konzertmeister und Leitung: *Vanni Moretto*

Es ist uns eine besondere Freude und Ehre, dass wir Vanni Moretto für diesen Abend als musikalischen Leiter gewinnen konnten. Dieser blickt als Violonist und Kontrabassist in einigen der weltweit renommiertesten Originalklang-Ensembles auf eine lange Laufbahn und einen großen Erfahrungsschatz als Orchestermusiker zurück. Außerdem ist er erfolgreich als Komponist und Dirigent tätig – er ist also ein „allround-Musiker“ ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, das eine Spezialisierung ausschließlich aufs Dirigieren überhaupt nicht kannte: Und zwar schon deshalb nicht, weil diese Position im Orchester erst später „erfunden“ wurde – die musikalische Leitung oblag in der Regel den Konzertmeistern und Solist\*innen (Solistinnen hat es durchaus gegeben, im Orchester musizierten jedoch ausschließlich Männer).

Die Solist\*innen des Klavierkonzerts B-Dur KV 595 sowie des Klarinettenkonzerts KV 622 werden durch einen universitätsinternen Auswahlwettbewerb hervorgehen. Gemeinsam mit der „großen“ Sinfonie g-moll KV 550 in ihrer zweiten Fassung – Mozart ergänzte 1791 die Klarinetten – ergibt sich ein Konzertabend mit drei phänomenalen Meisterwerken, die verdeutlichen, welchen herausragenden Rang Mozarts letztes Lebensjahr in seinem Œuvre einnimmt.

→ *Vertiefend ab S. 85*



## Sneak Preview

### Spot on MozART

Ein interuniversitäres, interdisziplinäres Projekt, das sich einer visuellen Erforschung des Hörens und damit einem (neuen) Verstehen der Musik von Wolfgang Amadé Mozart im 21. Jahrhundert widmet.

15. April 2021, 14.00–18.00 Uhr

16. April 2021, 10.00–18.00 Uhr

Solitär, Foyer, Kleines Studio, Vorplatz, Mirabellplatz 1

Was bedeutet eine neue Auseinandersetzung mit den Werken Mozarts? Inwieweit lässt sich das Werkverständnis im 21. Jahrhundert erweitern? Wie verändert sich unsere Wahrnehmung der Musik, wenn sie mit heutigen, unerwarteten Bildern verknüpft wird?

An der Schnittstelle zwischen Kunst, Forschung und Technik entwickeln Studierende und Lehrende österreichischer Universitäten sowie namhafte Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur in den nächsten drei Jahren Visualisierungen zu ausgewählten Mozart-Werken oder Sätzen von Mozart-Werken.

Der Fokus liegt dabei u. a. auf der Entwicklung künstlerisch-digitaler Formate, die sonst eher in anderen Kontexten (Popkulturen, Präsentationsplattformen, Medienlandschaft oder auch Kunstmarkt) zu finden sind. Ob mit oder ohne Live-Performance, Video, Game, Virtual, Mixed oder Augmented Reality: Der visuellen Imagination, die durch die Verbindung von Musik, Forschung und Technik die Möglichkeiten der Wahrnehmung von (klassischer) Musik neu ausloten, sind keine Grenzen gesetzt. Ein Projekt muss dabei fünf kreative Handlungsfelder vereinen:

→ *Mozarts Werk / Musik:* Ausgangspunkt bildet die Werkbetrachtung. Mit Teams aus den Bereichen Musikwissenschaft und Musiktheorie, Musikpädagogik und musikalischer Interpretation beginnt jedes Projekt mit einer intensiven Auseinandersetzung mit der Komposition. Es besteht die Möglichkeit, Neuinterpretationen im Tonstudio der Universität Mozarteum Salzburg, das für Musikproduktionen perfekte Rahmenbedingungen bietet, aufzunehmen.

→ *Forschung:* Was geschieht künstlerisch-ästhetisch im Zuge einer Visualisierung? Wer nimmt die Visualisierung wahr und welche Bedeutung kann das Werk Mozarts im digitalen Zeitalter annehmen? Jedes Projekt definiert seine eigenen Forschungsfragen und beschäftigt sich mit einer Vielzahl an relevanten Fragen für künstlerische (Artistic Research) und wissenschaftliche Forschung, die wiederum in jedem Handlungsfeld angesiedelt sein können, beispielsweise in

Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Filmwissenschaft, Medientheorie, Psychologie und Soziologie.

→ *Visualisierung:* Analog zum und in engem Dialog mit dem Handlungsfeld Musik gestaltet sich die Visualisierung. Als (Film-)Produktion oder Konzept von Medienkunst gilt es, der Musik visuell zu begegnen. Studierende, Lehrende entwickeln und verwirklichen gemeinsam mit namhaften Künstler\*innen, Regisseur\*innen und Filmemacher\*innen interdisziplinäre Visualisierungskonzepte.

→ *Spot On:* Analoge und digitale Medien, Festivals, Konferenzen, Messen u. a. – der Moment des „Spot on“ meint die Präsentation und (diskursive) Positionierung der Projekte im öffentlichen Raum, das Moment der Wahrnehmung und damit der Begegnung. Was geschieht, wenn Werk und Publikum zum ersten Mal aufeinandertreffen?

→ *Innovation:* Indem es den künstlerisch-kreativen Umgang mit digitalen Medien herausfordert, die Aneignung und Anwendung digitaler Skills verlangt und dies ausgerechnet in Zusammenhang mit Wolfgang Amadé Mozarts Werk, wohnt dem Projekt durchaus auch etwas Provokatives bei. Das Experimentieren jedenfalls darf sich bis zur „Innovation“ hinauswagen – ob und wann der Begriff „greift“, werden die Rezipient\*innen entscheiden.

Zum Auftakt fanden bereits zwei Studierenden-Camps auf der Blaa-Alm in Altaussee statt, mit Studierenden der Universität Mozarteum Salzburg, aber auch anderer Salzburger Universitäten bzw. Hochschulen. Dabei entstanden erste Ideen für Projekte, die noch in Arbeit oder bereits abgeschlossen sind – darunter Arbeiten unter der Regie von Filmproduzent Hannes Schalle mit dem Geiger Benjamin Schmid, ein Projekt der Filmkünstler\*innen Claudia Lehmann und Konrad Hempel, der Medienkünstlerin Conny Zenk in Zusammenarbeit mit der Klavierabteilung und den beiden Mozarteum-Studentinnen Anna-Sophie Ofner und Hanna Schmaderer zusammen mit dem Hagen-Quartett.

In Kooperation mit anderen österreichischen Hochschulen und Institutionen wie der TU Wien, der Universität für angewandte Kunst Wien, der FH Salzburg oder den Research Studios Austria sind aktuell weitere Projekte in Planung, die im Rahmen der Sneak Preview am 15. und 16. April 2021 gezeigt werden. Besucher\*innen dürfen sich auf eine spannende Kombination aus Präsentationen, Ausstellungen und Vorträgen freuen. Detaillierte Informationen werden rechtzeitig bekanntgegeben.

*spotonmozart.at*

## Das Programm

### Kammermusik- abend

Mit Studierenden des Instituts für Kammermusik:  
Streichquintett Es-Dur (KV 614)  
Adagio für Glasharmonika für Quintettbesetzung (KV 617)  
Beethoven: Klaviertrio WoO 38 u.a.

12. Juni 2021, 17.00 Uhr, Solitär

Die Papiersorte des Manuskripts des unvollendeten a-moll Streichquintetts KV 516 b beweist Mozarts ernsthafte Beschäftigung mit dieser Materie im Jahre 1791, das zusammen mit dem im April 1791 vollendeten Streichquintett KV 614 Es-Dur und dem wenige Monate vorher entstandenen Quintett KV 593 D-Dur zur von Mozart geplanten Publikation kommen sollte. Mozart spielte wohl selber die erste Bratsche, als das Quintett Es-Dur wahrscheinlich am 22. April 1791 bei einem Kammermusikabend bei Hofrat Greiner aus der Taufe gehoben wurde.

Wie mag es wohl gewesen sein, als Mozart, spiritus rektor aus „der Mitte“ heraus als erster Bratschist das Quintett im Dialog mit dem Wiener ersten Geiger Schmidt leitete? Wir wären gerne dabei gewesen ...

→ *Vertiefend ab S. 151*

### Zauberflöten- produktionen aus Frauenhand

Vortrag und Diskussion  
Donnerstag, 13. Mai 2020, 19.00 Uhr  
Hörsaal der Universität Mozarteum Salzburg

In einer Produktion des Departments für Musiktheater in Kooperation mit dem Department für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur (→ Programm Seite 22) wird sich die Universität Mozarteum Salzburg aus der weiblichen Perspektive des Regieduos Alexandra Szemerédy und Magdolna Párditka einer Oper annähern, deren zentrale Protagonist\*innen Oswald Panagl als Charaktere losgelöst aus der starren Isolation von Typen und Archetypen beschreibt. Ein feines Netz an Bezügen wird – insbesondere durch Mozarts differenzierte musikalische Darstellung – um Gestalten gewoben, die oberflächlich betrachtet im Spannungsfeld von Licht und Dunkel, Gut und Böse auf das tradierte und verfestigte Inventar der Märchenoper zu rekurrieren scheinen.

Geleitet von der Frage, welche Aspekte der *Zauberflöte* Regisseurinnen in ihren Bann ziehen, werden im Rahmen einer Matinée Bezüge zwischen der *Zauberflöte* 2021 an der Universität Mozarteum Salzburg und einer mehr als hundert Jahre zurückliegenden, gut dokumentierten Inszenierung aus Frauenhand hergestellt. Seit 1901/02 hat sich Lilli Lehmann aktiv engagiert, um Geld für einen neuen Konzertsaal und eine Musikhochschule in Salzburg zu sammeln. In diesem Kontext ist auch ihre Tätigkeit als Regisseurin zu sehen: Nach ihrem erfolgreichen Regiedebüt mit *Don Giovanni* 1906 organisierte sie 1910 sechs Vorstellungen der *Zauberflöte* und des *Don Giovanni* als Teil einer Zeremonie anlässlich der Grundsteinlegung für das neue Mozarteum-Gebäude in der Schwarzstraße. Dass Lehmann als Frau selbst die Regie übernahm, war am Beginn des 20. Jahrhunderts eine ziemliche Novität. Abgesehen von Cosima Wagner finden sich nur wenige Beispiele von Regisseurinnen.

Die vom Institut für Gleichstellung und Gender-Studies (IGGS) veranstaltete Matinée verbindet einen Vortrag zu Lilli Lehmanns Zauberflötenkonzept durch Rosamund Cole und ein Gespräch mit den Regisseurinnen Alexandra Szemerédy und Magdolna Párditka, dem Dirigenten Kai Röhrig sowie Darsteller\*innen der *Zauberflöte* 2021.

## Das Programm

### Die Zauberflöte (KV 620)

Eine Opernproduktion des Departments für Musiktheater in Kooperation mit dem Department für Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur

23., 24. und 25. Juni 2021, 19.00 Uhr, Max Schlereth Saal  
26. Juni 2021, 17.00 Uhr, Max Schlereth Saal

Musikalische Leitung: *Kai Röhrig*  
Regie: *Alexandra Szemerédy und Magdolna Párditka*  
Bühnenbild: *Michael Hofer-Lenz*  
Dramaturgie: *Ronny Dietrich*

Junge Menschen stehen vor den Herausforderungen des Lebens. Wie stellen sie sich den Fragen, die unsere Gesellschaft an sie richtet, wie begegnen sie den Tempeln der Weisheit, der Vernunft, der Natur? Womit könnten sie sich einer größeren Prüfung unterziehen als mit der Einstudierung der *Zauberflöte* von Wolfgang Amadé Mozart und wo könnten diese Feuer- und Wasserproben besser stattfinden als an der Universität, die seinen Namen trägt? So soll unsere *Zauberflöte* vor allem eines werden: eine Probe.

→ *Vertiefend ab S. 113*

### Requiem mit Ave verum

Requiem in d-moll (KV 626), Ave verum-Motette (KV 618)  
**Uraufführung:** Spiegelung der Requiemfragmente  
(Komponist: *Frank Schwemmer*)

10. Oktober 2021, 18.00 Uhr, Pfarrkirche Mülln

Mitwirkende:  
Leitung: *Jörn Hinnerk Andresen*  
Solist\*innen des Departments für Gesang  
Mozarteum vocalEnsemble  
Kammerchor der Universität Mozarteum Salzburg  
Kammerorchester der Universität Mozarteum Salzburg  
auf historischen Instrumenten

Über der Niederschrift des Requiems KV 626 verstirbt Wolfgang Amadé Mozart am 5. Dezember 1791 mit nur 35 Jahren. Wir wollen das Requiem, von dem Mozart selbst gesagt haben soll, er schreibe es wohl für sich selber, aber nicht nur als unvollständig gebliebenen sprichwörtlichen Schlussakkord Mozarts begreifen, sondern ganz im Sinne des Mozartforums den Bogen ins Jahr 2021 schlagen: Der Berliner Komponist Frank Schwemmer komponiert für dieses Konzert ein Werk für Chor und Orchester, welches die Requiemfragmente spiegelt und der Beschäftigung mit Mozarts letztem Werk so gänzlich neue Blickwinkel eröffnet.

Wir erleben als musikalischen Leiter der Aufführung dieses epochalen Werks sowie der Uraufführung der Auftragskomposition Jörn Hinnerk Andresen, ehemals Chordirektor der Sächsischen Staatsoper Dresden, als erst kürzlich berufenen Professor für Chorleitung der Universität Mozarteum Salzburg.

→ *Vertiefend ab S. 137*



## Das Programm

### Klavierabend

Variationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ (KV 613), Andante für eine Orgelwalze F-Dur (KV 616), Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr f-moll (KV 594), Klavier vierhändig, Orgelstück für eine Uhr (Fantasie) f-moll (KV 608), Klavier vierhändig, Adagio für Glasharmonika (KV 356) u.a.

09. November 2021, 19.00 Uhr, Solitär

Solist\*innen: *Klavierduo Tal & Groethuysen, Wolfgang Brunner* sowie Studierende beider Klassen

Es gab Zeiten, in denen sich die Anhänger\*innen „traditioneller“ und „historisch informierter“ Aufführungspraxis nicht nur kritisch beäugten, sondern keinen großen Hehl aus wechselseitiger Skepsis, mitunter gar Abneigung machten. Dabei können die Beschäftigung mit historischen Tasteninstrumenten sowie Interpretationen auf modernen Konzertflügeln nicht nur im Konzertleben koexistieren. Diese beiden sehr unterschiedlichen Ansätze des Musizierens und Musik-Begreifens können sich gegenseitig beflügeln, bereichern und sogar in ein und demselben Konzert zu einem gleichwertigen Ganzen finden. Die Klassen von Wolfgang Brunner (Hammerklavier) und des Klavierduos Yaara Tal & Andreas Groethuysen spielen unter anderem die letzten Klaviervariationen Mozarts, drei Werke für mechanische Orgel und das Adagio für Glasharmonika – in ihren originalen Gestalten und verschiedensten Bearbeitungen. Ein Klavierabend ohne Schubladendenken ...

### Konzert Neue Musik

Eröffnungsveranstaltung im Rahmen der DIALOGE 2021, Koproduktion: 3 Werke für mechanische Orgel (KV 594, 608, 616) Adagio für Glasharmonika (KV 617a), 2 Freimaurergesänge (KV 619, 623) als Inspiration für neue Kompositionen.

### 5 Uraufführungen

19. November 2021, 19.00 Uhr, Solitär

Eine Veranstaltung des Instituts für Neue Musik in Kooperation mit dem Festival DIALOGE der Stiftung Mozarteum Salzburg

*Kompositionsstudierende des Instituts für Neue Musik der Universität Mozarteum Salzburg; NAMES Ensemble*

Eines der wichtigsten Anliegen des Mozartforums ist nicht nur die Betrachtung der Musik Wolfgang Amadé Mozarts aus ihrer Zeit heraus. Ebenso wichtig ist uns der Blick durch die Brille des Hier und Jetzt. Das konsequente, fast radikale Weiterführen dieses Gedankens bringt uns zum Eröffnungskonzert der Dialoge, welches die Stiftung Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Mozartforum veranstaltet. Die drei Werke für mechanische Orgel, zwei Freimaurergesänge und das Adagio für Glasharmonika dienen als Inspirationsgrundlage für Uraufführungen von Kompositionsstudierenden des Instituts für Neue Musik. Auf die Bühne gebracht werden die Werke des Ensemble NAMES (New Art and Music Ensemble Salzburg), das eng mit dem Studio für Elektronische Musik der Universität Mozarteum verbunden und gern gesehener Gast bei zahlreichen renommierten Festivals für Neue Musik ist.

## Das Programm

### 2-Tages- Symposion zu 1791

Ein Symposion des Mozartforums der Universität Mozarteum Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Department für Musikwissenschaft und dem Institut für Musikalische Interpretations- und Rezeptionsgeschichte

19. & 20. November 2021, Kleines Studio,  
Solitär, Foyer Mirabellplatz 1

Keynote: *Laurenz Lütteleken* (Zürich)

Mit 3.725 Gulden, ca. 85.000 Euro, verdiente Mozart in seinem letzten Lebensjahr so viel wie nie zuvor. Und doch wusste er seine finanziellen Probleme kaum zu lösen. Auftrag um Auftrag nahm er an – und arbeitete sich zu Tode. Werk um Werk entstand, das sich dauerhaft in der Mozart-Rezeption etablierte, mit der *Zauberflöte* und dem *Requiem* an der Spitze. Ungelöste Fragen nach Todesahnung, Todeskrankheit, aber auch nach der Geschichte des Zauberflötenhäuschens begleiten diese Monate. Anderes, etwa die Identität des grauen Boten oder die Provenienz der heutigen österreichischen Nationalhymne, scheint gelöst. Aber nie wird einem Mozarts Schaffen, mit Nikolaus Harnoncourt gesprochen, in seiner gedanklichen Tiefe so „unheimlich“ wie in diesem seinem letzten Lebensjahr.

Ein Symposion im November 2021 wird manchen dieser Gegebenheiten nachspüren und aus betrachtender Perspektive einen Zusammenschluss mit dem Jahresprogramm des Mozartforums 2021 bewirken.

19. November

11.00 Uhr, Kleines Studio: Vorträge und Diskussionen

17.30 Uhr, Kleines Studio, Einführung in das Konzert Neue Musik

19.00 Uhr, Solitär, Konzert Neue Musik

Eröffnungsveranstaltung im Rahmen der DIALOGUE

21.00 Uhr: Kostümball im Foyer am Mirabellplatz 1

20. November

10.00–13.00 Uhr: Vorträge und Diskussionen

### Kostümball

Kostümball mit Aufführung der Menuette/Kontretänze etc.  
in originaler Choreographie und Kostüm

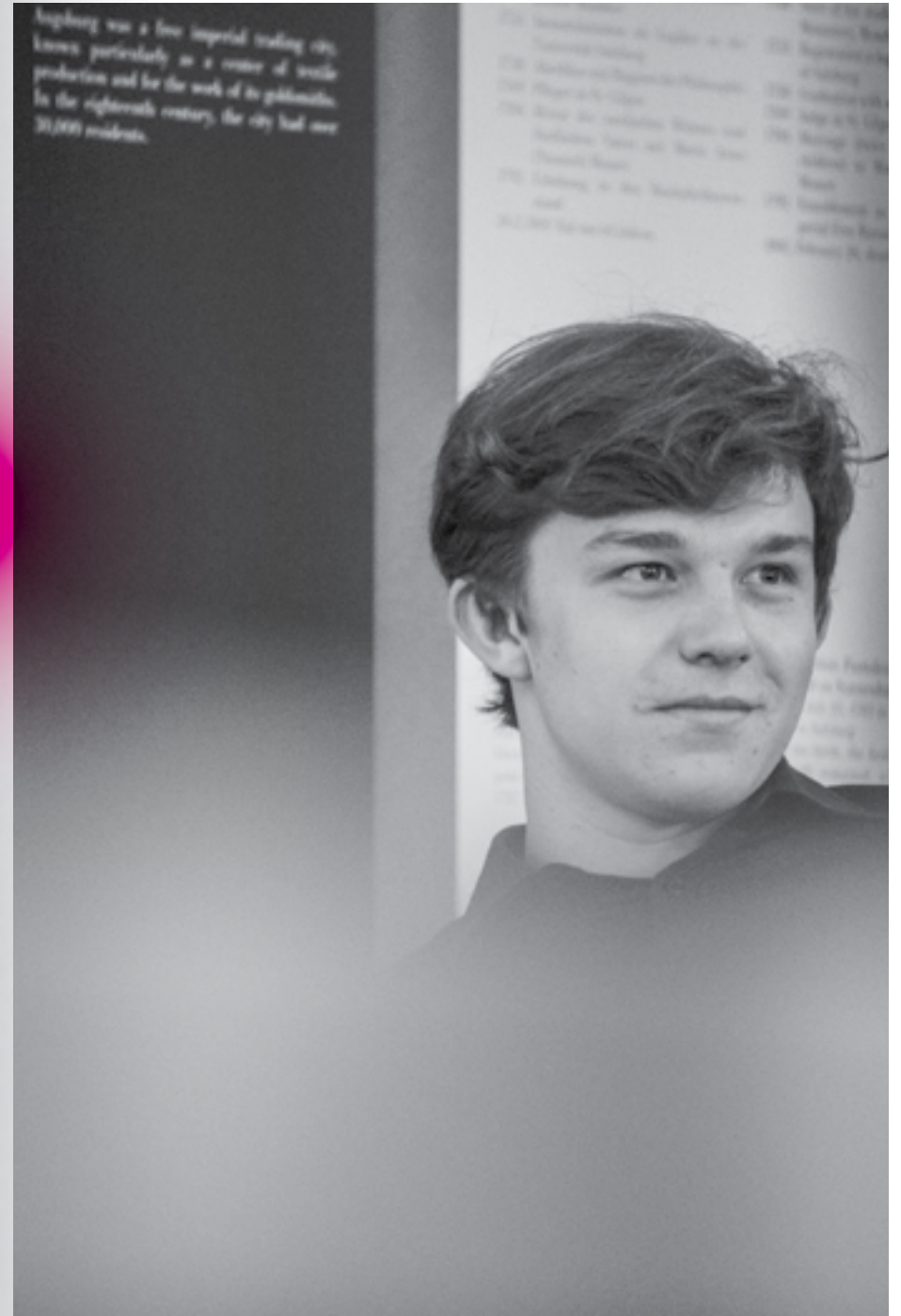
19. November 2021, 21.00 Uhr, Foyer am Mirabellplatz 1

Choreographie und Leitung: *Margit Legler*

Zum Abschluss des Symposions wird Margit Legler die Menuette und Kontretänze des Jahres 1791 in historischer Choreographie und Kostümen zur Aufführung bringen – in einem Kostümball, der Mozart sicher gefallen hätte! Immerhin schreibt dieser 1783 an seinen Vater Leopold: „Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben... Wir haben abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört, – was nur eine Stunde? – Nein Nein – Morgens um 7 Uhr.“

→ *Vertiefend ab S. 105*

2021



Angloberg was a free imperial trading city,  
known particularly as a center of textile  
production and for the work of its goldsmiths.  
In the eighteenth century, the city had over  
30,000 residents.

- |      |     |      |     |
|------|-----|------|-----|
| 1781 | ... | 1781 | ... |
| 1782 | ... | 1782 | ... |
| 1783 | ... | 1783 | ... |
| 1784 | ... | 1784 | ... |
| 1785 | ... | 1785 | ... |
| 1786 | ... | 1786 | ... |
| 1787 | ... | 1787 | ... |
| 1788 | ... | 1788 | ... |
| 1789 | ... | 1789 | ... |
| 1790 | ... | 1790 | ... |





MOZ ART ZONE  
#MozartFellowship

*Das Vermittlungs-  
programm im  
Rahmen des  
Mozartforums 2021*

Die Idee des Mozartforums 2021, Mozarts letzte Werke zu diesem Jubiläum innerhalb eines Jahres aufzuführen, bietet vielfältige Anknüpfungspunkte, um mehr über Wolfgang Amadé Mozart und seine Musik zu erfahren. Die Universität Mozarteum Salzburg bietet hier ein niederschwelliges Angebot mit höchstem künstlerischen Anspruch zu günstigen Kartenpreisen, das auch ein junges Publikum ansprechen soll. Durch die Beteiligung von Studierenden an den Veranstaltungen des Mozartforums 2021 sind stets vor allem junge Musiker\*innen auf der Bühne zu sehen, eine Besonderheit und möglicherweise auch Motivationsfaktor für Jung und Alt.

Das Vermittlungsprogramm MOZ ART ZONE der Universität Mozarteum Salzburg greift die einzelnen Veranstaltungen auf und bietet kostenfrei individuelle Vermittlungsangebote für Schulklassen an. Ziel ist es, ein Stück mehr rund um Mozarts Musik zu erfahren und gut vorbereitet an den Konzerten und Veranstaltungen teilnehmen zu können. Mozart und seine Musik zählen zu den fixen Bestandteilen des schulischen Musik-Lehrplans, wo an unterschiedlichsten Stellen im Rahmen des Musikunterrichts angedockt werden kann. Gerade in Mozarts Sterbejahr 1791 sind Highlights wie die Opern *Die Zauberflöte* und *La clemenza di Tito* sowie Mozarts *Requiem* zu finden. In corona-bedingt ungewissen Zeiten besteht die Möglichkeit, einzelne Produktionen online von zu Hause aus mitzuerleben. Für die Opernproduktion *La clemenza di Tito* im Jänner 2021 etwa wurde ein Musikvermittlungskonzept entwickelt, das auch ohne Besuche vor Ort auskommt. Das vielfältige Programm des Mozartforums enthält auch Konzertabende mit Sinfonien, Klavier- und Kammermusik. Ein Tanzabend und ein zweitägiges Symposium runden das Programm des Mozartforums ab.

Das vom Department Musikpädagogik der Universität Mozarteum Salzburg entwickelte Musikvermittlungsprogramm wird individuell mit den angemeldeten Schulklassen abgestimmt – vom Künstler\*innengespräch bis hin zu Einführungsworkshops und Probenbesuchen. Die jeweils geltenden Hygienemaßnahmen werden dabei stets mitberücksichtigt und eingehalten. Die einzelnen Veranstaltungen des Mozartforums 2021 verbindend, bieten wir eine *#MozartFellowship* an, die diejenigen auszeichnen soll, die mehrfach unsere Veranstaltungen besucht haben.

Für zusätzliche Infos und Anmeldung zum Vermittlungsangebot senden Sie bitte ein Email an [musikvermittlung@moz.ac.at](mailto:musikvermittlung@moz.ac.at)!

*#MozartFellowship*

Das besondere Label *#MozartFellowship* richtet sich speziell an unser junges Publikum. Es soll Motivation und Ansporn sein, die Veranstaltungen des Mozartforum 2021 öfter zu besuchen. Alle jungen Besucher\*innen, die an mindestens vier oder mehr Veranstaltungen des Mozartforums 2021 teilgenommen haben, erhalten die Auszeichnung *#MozartFellowship* mit einer Urkunde.

Und so funktioniert es: Es werden Sammelpässe zur *#MozartFellowship* bei den Veranstaltungen aufgelegt und es wird die Möglichkeit geben, sich bei jeder Veranstaltung einen Stempel zu holen. Wer vier oder mehr Stempel bei den verschiedenen Veranstaltungen gesammelt hat, sendet ein Foto des ausgefüllten Sammelpasses an unsere Email-Adresse: [musikvermittlung@moz.ac.at](mailto:musikvermittlung@moz.ac.at)

Bei einer besonderen Veranstaltung im Rahmen des Mozartforums 2021 werden dann die *#MozartFellows* ernannt und die *#MozartFellowships* mit einer Urkunde überreicht.

*Andreas Bernhofer*





*Requis au sujet de  
Bachelard; le 18 juil.  
1791  
Noy à 10 h. 15  
N. 1567*

**D É C R E T**  
**DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE.**

Du trois Septembre 1791.

*Grande séance installée le 30 sept.*

**La Constitution**  
**française.**  
**Declaration des**  
**Droits de l'homme et du Citoyen.**

*Les Représentans du Peuple Français,*  
constitués en Assemblée Nationale, considérant  
que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de  
l'homme ont été les seuls causes des malheurs publics  
et de la corruption des Gouvernemens, ont résolu  
d'exposer, dans une Déclaration solennelle, les droits  
naturels, inaliénables et sacrés de l'homme, afin  
que cette Déclaration, constamment présente à tous les  
Membres du Corps Social, leur rappelle sans  
cesse leurs droits et leurs devoirs; afin que les  
Actes du pouvoir législatif et ceux du pouvoir

1791

Von  
Peter Maria  
Krakauer



## I. Mozart – Was sonst?

Als der Autor vorliegender Überlegungen im Jänner 2010 im National Arts Center in Ottawa (Kanada) seine Ausstellung zur Rezeption des Komponisten und Wiener Hofoperndirektors Gustav Mahler in den Jahren 1896 bis 1926 eröffnen durfte, war klar, dass mit den Jahren 2010 und 2011 ein Forschungs- und Veranstaltungskluster rund um den 150. Geburtstag des Komponisten Mahler sowie um seinen 100. Todestag 2011 gegeben sein würde. Das war praktisch, denn es ermöglichte damals die Wiederholung dieser Ausstellung in jeweils speziell adaptierter Form an den österreichischen Musikuniversitäten von Graz und Linz 2010 sowie ebenso im Herbst 2011 im Foyer der Universität Mozarteum in Salzburg.

Die Ausstellung umfasste mit mehr als 80 Exponaten den Zeitraum von 1896 bis 1926, da er genau 15 Jahre vor Mahlers Tod mit dem Jahr seiner Bestellung zum Direktor der Wiener Hofoper ansetzte und mit der Herausgabe einer ersten Briefsammlung Mahlers durch die Witwe Alma Mahler 1924 im Wiener Zsolnay Verlag 13 Jahre nach dem Tod des Komponisten endete. Auch mit einer ausführlichen Würdigung des Komponisten Mahler durch den eng befreundeten Wiener Musikwissenschaftler Guido Adler im zweiten Band seines – für die Zeit – ganz außergewöhnlichen *Handbuch(es) für Musikgeschichte* (2 Bde, 1. Aufl. 1924, 2., vollständig durchgesehene und stark ergänzte Aufl. 1930 Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller Verlag) endete der definierte Zeitraum prominent. Er umfasste damit sowohl die außergewöhnlich lange Zeit Mahlers als Direktor der Wiener Hofoper (1897–1907) als auch die ersten, in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht durchaus turbulenten Jahre der Mahler-Rezeption nach seinem unerwarteten Tod im Mai 1911.

Die virulente Tragik der Persönlichkeit Mahlers drückt sich in den Zeilen aus: „*Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends erwünscht.*“ Trotz seiner markanten und durchgehend einmaligen Leistungen als Direktor der Hofoper, die auch seine durchaus hoch sensiblen wie gleichermaßen kritischen Interessen am neuen Opernschaffen eines Eugene D'Albert, Gustave Charpentier, Richard Strauss, Giacomo Puccini, Claude Debussy oder auch am Werk von Brahms und Bruckner etc. einschlossen, wurde Mahler – nicht zuletzt im Zusammenhang eines mehr und mehr (neuerlich) erstarkenden Antisemitismus im Geistesleben der Stadt Wien – mit Ende des Jahres 1907 zur Demission als Operndirektor gezwungen.

Mahler war ein begeisterter Verehrer von Mozarts Opern sowie Richard Wagners Musikdramen und dessen früheren Bühnenwerken. Speziell die Mozart-Aufführungen an der Wiener Oper sowie die *Ring*-Zyklen wurden legendär. Wenig bekannt ist z. B. Johannes Brahms' Begeisterung für eine Aufführung des

*Don Giovanni* durch den jungen Mahler als Dirigent und Operndirektor an der Budapester Oper (Oktober 1888 bis März 1891), die Brahms, laut Guido Adler schon in der Pause dieser Aufführung, ganz überwältigt als die beste Aufführung, die er gehört habe, bezeichnet haben soll. Brahms war es auch, der, trotz seiner Möglichkeiten in Wien als einer der wichtigsten Musik-Metropolen der Welt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis zu diesem Ereignis gesagt haben soll, dass ihn keine Aufführung des *Don Giovanni* zufriedenstellen könne und er daher die Oper am liebsten aus der Partitur auf einem Sofa liegend höre.

Mahler war also vielleicht der erste bedeutende Dirigent und Interpret von Mozarts Opern und das erst ein ganzes Jahrhundert nach dessen Tod! Besonders Mahlers Direktion der Wiener Hofoper und hier wieder die Produktionen im Jahr 1906 zu Mozarts 150. Geburtsjahr – mit einem quasi ersten Wiener Mozart-Ensemble rund um den Salzburger Richard Mayr (1877–1935) als Figaro oder Sarastro, Marie Gutheil-Schoder (1874–1935) als Susanna, Pamina oder Donna Elvira und später auch Cherubino, Laura Hilgermann (1869–1945) als Gräfin oder Dorabella, Friedrich Weidemann (1871–1919) als Graf Almaviva oder Don Giovanni etc. – wurden legendär.

Dieses Wiener Ensemble war es auch, welches zum Mozart-Fest des Jahres 1906 in Salzburg – Vorläufer sozusagen der Salzburger Festspiele seit 1920 – vom Kaiser in Wien für diesen Anlass freigestellt worden war und in Salzburg gefeiert wurde. In den Beilagen zu Ausgaben der Salzburger Chronik vom August 1906 (z. B. Nr. 188 vom 20. August) ist über die Fest-Aufführungen von Mozarts *Opern* sowie auch über die Reihe von Festkonzerten ausführlich zu lesen.

Nun, über Salzburgs spätes, aber bis heute ungebrochenes und in außergewöhnlicher Weise durch die Salzburger Mozart-Institutionen geprägtes Interesse an diesem Joannes Chrysostomus Wolfgang(us) Theophilus Mozart muss hier nicht gesprochen werden. Der beispiellos mächtige und überbordende Markt rund um den Salzburger Komponisten und Musiker stellt den ökonomischen und längst fragwürdigen Teil dieser „Verbundenheit“ dar. Vor allem aber die spätestens seit 1841/42 ungebrochenen künstlerischen, pädagogischen sowie akademischen Projekte und Leistungen um und zu Mozarts Leben und Werk sind die eigentlichen Helden dieser „Mozartmanie“ und sie lassen letztlich jedes Jahr zu einem Jubiläumsjahr für Mozart werden.

Daher: Mozart 2021 – Was sonst?

1791 also, das Geburtsjahr von Giacomo Meyerbeer, Franz Grillparzer, Théodore Géricault und natürlich Mozarts letztem Kind Franz Xaver, das Jahr der Zeugung aber auch – warum nicht? – des späteren Bewunderers von Joseph Haydn und Mozart: Gioacchino Rossini.

Oder doch das „Todesjahr“ Mozarts?

Das Mozartforum 2021 der Universität Mozarteum Salzburg widmet

sich mit seinem Motto „1791“ keinem Todesjahr. Nein, es widmet sich vielmehr dem letzten Lebensjahr von Mozart, das ja immerhin bis knapp vor das Ende der ersten Morgenstunde des 5. Dezember dauerte. Es dauerte also – um es der akribischen Rechnung zu Mozarts Reisen und Reisezeiten des Salzburger Mozart-Forschers Rudolf Angermüller gleichzutun – exakt 338 Tage und 55 Minuten.

Diese Perspektive zum letzten Lebensjahr Mozarts ist in der Forschung nicht neu. Vielfach, aber auch nicht immer, wurde das Jahr 1791 (vgl. z. B. das Kapitel *The Last Year* in Maynard Solomons Mozart-Biografie von 1995) herausgehoben. Gernot Gruber, der ausgewiesene Doyen der österreichischen Mozart-Forschung seit den späten 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts, spricht in seinem ganz besonderen Mozart-Buch *Mozart verstehen* von 1990 (erschienen im Salzburger Residenz Verlag) ausdrücklich aber nicht davon, sondern vermeidet es geradezu, in den neun Kapiteln des Buches ausdrücklich das Thema anzuschneiden.

2005 erschien in letzter Neuauflage die Mozart-Biografie *Mozart oder Geist, Musik und Schicksal*, die der deutsch-amerikanische Schriftsteller und Journalist Heinrich Eduard Jacob bereits 1955 erstmals veröffentlicht hatte. Diese Biografie aus der Mitte des 20. Jahrhunderts besticht weniger durch seine musikologische Bedeutung als vielmehr seine Mischung aus Musik-schrifttum, Journalismus, Anekdote und kulturgeschichtlicher Deutung. In seinen sieben Kapiteln („Büchern“) stellt das letzte Kapitel mit dem Titel *Die Stunde schlägt* nicht nur einen möglicherweise beabsichtigten Bezug zu Ernest Hemingways 1940 (engl.) und 1941 (dt.) erschienenen Roman *For Whom the Bell tolls* (in der deutschen Übersetzung: *Wem die Stunde schlägt*) dar. Das Kapitel fasst in seinen Abschnitten tatsächlich jene zwei letzten Lebensjahre Mozarts zusammen und beginnt mit der einen Tag vor Mozarts Geburtstag am 26. Januar 1790 erfolgten Uraufführung der Oper *Così fan tutte* im Wiener „Kaiserlich-königlichen National-Hoftheater“, dem früheren alten Burgtheater und noch früheren „Ballhaus“.

Erst kürzlich – so man das im heutigen rasanten Publikationstempo des 21. Jahrhunderts überhaupt noch sagen darf – erschien 2014 im Münchner C.H.Beck Verlag Eva Gesine Baur wirklich brillante Mozart-Biografie *Mozart. Genie und Eros* mit ihrem umfangreichen Hintergrund- und Quellenmaterial sowie einem riesigen Literaturverzeichnis. Das 22. und damit letzte Kapitel des gewichtigen Werkes betitelt Gesine Baur wie auch alle anderen Kapitel doppelt: *1791: Bindet so das All zusammen, Oder: Zauberflöte, Requiem und das Ende*.

Es sei hier noch erwähnt, dass die Autorin den Kollegen Laurenz Lütteken am Ende des Inhaltsverzeichnisses für das „kundige und kritische Gegenlesen“ dankt und es für den Autor dieser Zeilen daher eine besondere Freude wäre, den Mozart-Forscher Lütteken (wie angekündigt) als Gastredner beim geplanten Symposium des Mozartforums 2021 im November 2021 am Mozarteum begrüßen zu dürfen.

„Überraschend kommt der Schlag nicht. Trotzdem trifft er Mozart schwer. Hoffnungsfroh hat er das neue Jahr begonnen. Drei Lieder hat er am 14. Januar komponiert, zwei preisen den Frühling, eines besingt den Frühling des Lebens, die Kindheit. Beschwingt hat er sich im Karneval der Serien-Produktion von Tänzen gewidmet: Ländler, Deutsche Tänze, Kontretänze, Menuette. Dann Ende Januar diese Nachricht, die Mozart hinabreißt und hineinreißt in einen Strudel aus Verleumdungen. Kaiser Leopold hat da Ponte samt seiner Geliebten La Ferrarese fristlos entlassen. Ebenso wie den altgedienten Theaterdirektor Orsini-Rosenberg, an den Kaiser Joseph noch auf dem Sterbebett seinen letzten Brief diktiert hatte. Salieri muss die Leitung der italienischen Oper niederlegen und behält nur noch seinen Posten als Hofkapellmeister. Wer bleibt, ist ausgerechnet Vizedirektor Thorwart.“ (Eva Gesine Baur 2014, S. 358)

So beginnt dieses letzte Kapitel zum letzten Lebensjahr Mozarts und wir sind erstaunt: Soll die Leserin oder der Leser etwa Neuigkeiten aus Mozarts Werk-Register erfahren, über die Lieder von Mitte Januar oder die ungewöhnlich vielen Tänze der Karnevalszeit 1791? Gibt es dazu noch Neuigkeiten? Oder ist es wichtig zu hören, dass Mozarts nicht gerade optimale finanzielle Situation durch Einnahmen aus zwei luxuriösen Angeboten aus England für Konzerte und Opern für das Jahr 1792 mit einem Schlag saniert hätte werden können? Bekanntlich hat Mozart aber Haydn – „Papa Haydn“, wie er ihn nannte – mit dem deutschen Unternehmer Johann Peter Salomon alleine am 15. Dezember 1790 nach London mit der Absicht abreisen lassen, eine prinzipielle Zusage für seine Teilnahme an den Konzerten des nächsten Jahres nicht einhalten zu wollen. Solche Überlegungen oder gar eine Zusage könnte es zwar gegeben haben, sie werden aber vermutlich nie verifiziert werden können. Jedenfalls endet auch schon das vorangegangene Kapitel 21 des Buches mit der Darstellung des treuen und liebenden Ehemannes Mozart, der seine Mitte Dezember 1790 im dritten Monat neuerlich schwangere Frau Constanze nicht allein in Wien lassen möchte.

Wir hören von etwas anderem: von den Ereignissen in Wiens Theaterlandschaft und den für Mozart als Schöpfer von Opern in Wien einschneidenden Entscheidungen des neuen Kaisers Leopold II. Wir hören auch von Intrigen rund um das Wiener Theaterleben und von zwei bedeutenden Theaterleuten Wiens, die letztlich das Geschick der Hoftheater Wiens mitbestimmt hatten und deren Einfluss bis dahin groß gewesen war: dem Verantwortlichen für die Hoftheater Franz Xaver Graf von Orsini-Rosenberg (1723–1796) und dem einflussreichen Librettisten Lorenzo da Ponte (1749–1838), mit dem Mozart gemeinsam in den vergangenen fünf Jahren zu diesem Zeitpunkt ja schon drei Opern herausgebracht hatte. Lorenzo Da Ponte, der hier im Zusammenhang mit seinem wahrscheinlichen Verhältnis zur (verheirateten) Sopranistin Adriana Ferrarese del Bene (1759–1803) erwähnt wird, ging schließlich bekanntlich nach New York, wo er völlig verarmt und



in hohem Alter, sechs Jahre nach Luigi Cherubini (1760–1842), starb. Die „Ferrarese“ verließ Wien ebenso und sang an verschiedenen Opernhäusern, nachdem sie in Wien Mozarts Susanna in der späteren *Figaro*-Wiederaufnahme gewesen war und Mozart für sie die zwei neuen Arien KV 577 und 579 geschrieben hatte. Sie war auch Mozarts erste Fiordiligi in *Cosi fan tutte* gewesen. Orsini-Rosenberg wurde nach dem unerwarteten Tod Leopolds II. im Jahr 1792 wieder als „General-Spektakel-Direktor“ an die Spitze der Wiener Hoftheater zurückberufen und blieb in dieser Funktion bis zu seinem Tod 1796.

Mehr und mehr wird bei der Lektüre des Buches von Eva Gesine Baur klar, dass es die „Gegenwelten“ sind, welche die Autorin in den Werken dieses letzten Lebensjahres Mozarts aufzufinden sucht und ausdrücklich in den Vordergrund hebt. Gegenwelten in den Werken, Gegenwelten im Leben des Komponisten, Gegenwelten zwischen Leben und Werk, Gegenwelten zwischen Visionen und Verpflichtungen gegenüber der Familie, Gegenwelten und Gegenwürfe, wie sie in den letzten Briefen Mozarts zu lesen sind.

Die letzte Publikation der Mozart-Forschung zu Mozarts letztem Lebensjahr, die hier in diesen Zeilen angesprochen werden soll, ist vielleicht auch die bedeutendste. H. C. Robbins Landon, der erst 2009 verstorbene Musikwissenschaftler mit besonderem Bezug zu Salzburg und zur Stiftung Mozarteum, ist als Forscher zu Joseph Haydn, Mozart und auch Beethoven oder Vivaldi besonders bekannt geworden. Seine 1988 sowohl in Englisch (London: Thames and Hudson) wie auch in Deutsch (Düsseldorf: Claassen Verlag) erschienene Monografie zu *1791. Mozarts letztes Jahr*, so der wörtlich übersetzte Titel in Deutsch, war in seiner kritischen und detailreichen wie detailgenauen Diktion ein Meilenstein der Forschungen zum letzten Lebensjahr des Komponisten, Musikers, Ehemanns, Familienvaters und letztlich (schlechten) Geschäftsmannes Mozart.

In den insgesamt dreizehn Kapiteln gibt Robbins Landon spannende und hervorragend lesbare Einblicke in die private und gesellschaftliche Situation Mozarts und schafft so vor dem Hintergrund vieler, auch neuer zeitgenössischer Quellen ein wunderbar schillerndes und fundiertes Bild zum Jahr 1791. Dem ersten Kapitel vorangestellt ist ein kurzer, aber sehr, sehr hilfreicher Abschnitt *Über die Währung* im damaligen Wien. Die einzelnen Kapitel folgen im Wesentlichen aber nicht stringent einer chronologischen Abfolge des Jahres 1791. Sie weisen mit Titeln und vor allem Inhalt wie *Mozarts Wien* oder *Konzertleben in der österreichischen Hauptstadt* weit über den üblichen biografischen Darstellungsrahmen hinaus. Die besonders spannenden Abschnitte wie *Mitternacht für die Freimaurer* oder *Requiem für einen Landsitz* klingen spektakulär. Sie sind es letztlich auch!

Die Schlusskapitel *Die letzte Krankheit, Legenden und Theorien* sowie *Konstanze: Eine Ehrenrettung* werden später noch einmal zur Diskussion stehen.

An dieser Stelle eine Erinnerung: Der deutsche Philosoph Hans Blumenberg (1920–1996) ist nicht nur bekannt für sein kritisches Werk zu Philosophie und dem Akt des Philosophierens. Er, der unter den Einflüssen von Caspar Nink, Ludwig Landgrebe, Ernst Cassirer wie in der Folge auch von Arnold Gehlen stand, wurde mit so bedeutenden Schriften wie etwa *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), *Arbeit am Mythos* (1979), *Die Lesbarkeit der Welt* (1979), *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), *Das Lachen der Thrakerin* (1987), *Matthäuspasion* (1988) oder *Höhlenausgänge* (1989) bekannt. Er ist bis heute wichtig für die legitime und notwendige Kritik am Wesen der Qualitäten jeglichen Diskurses. Seine so außergewöhnlichen wissenschafts- und philosophiekritischen Gedanken fehlen allerdings nach wie vor weitgehend in unserer überzertifizierten und quotationshörigen Universitätslandschaft. Ich erwähne Blumenberg als Denker und Autor an dieser Stelle – dem Raum für diesen Text geschuldet nur lapidar – um den Publikationen von Maynard Solomon, Heinrich Eduard Jacob, Gernot Gruber, Eva Gesine Baur und Howard Chandler Robbins Landon noch einmal zusammengefasst in ihre epistemologisch relevanten Welten zu folgen und eine zusätzliche Verklammerung zu geben. Blumenbergs absolutes Verdikt von der „Nachdenklichkeit“ anstelle der großen Konzepte oder seine Überzeugung vom Wert des „Geflechtes von Erzählungen“ ist in diesem Zusammenhang immer in meinen Ohren.

Aber das ist noch einmal eine andere Geschichte ...!

## II. Mozarts letztes Lebensjahr

Es wird in der Mozart-Literatur immer wieder darauf hingewiesen, dass Mozart im Jahr 1791 besonders viel komponiert hätte. Dies ist zum einen richtig und zum anderen falsch. Tatsächlich umfasst das Werkregister von Köchel (unter Einbeziehung von Mozarts eigenem, seit dem ersten Eintrag des Klavierkonzertes KV 449 im Jahr 1784 begonnen Werkverzeichnis) weniger als 30 Werke. Zählt man die Tänze der Werkgruppe von KV 599 bis KV 610 einzeln, so werden es um die 60 Werke. Bedenkt man auch, dass sowohl *La clemenza di Tito* wie auch *Die Zauberflöte* aus vielen einzelnen Nummern bestehen und vor allem im Titus zum Teil sehr groß angelegte Arien – wie z. B. die Arie des Sesto mit Solo-Klarinette im ersten Akt, das Final-Quintett des ersten Aktes oder die so berühmte zweite Vitellia-Arie im zweiten Akt mit dem konzertierenden Bassethorn – Bestandteil des musikedramaturgischen Konzeptes sind, so werden die Zahlen noch prominenter. Mozart selbst hat ja einzelne getrennt komponierte Nummern der Opern getrennt aufgeführt.

Denn ein Vergleich mit einem zufällig gewählten Jahr wie dem Münchner und Salzburger Jahr 1775 zeigt, dass die in Salzburg (und von Januar bis März in München) entstandenen Werke nicht nur jene zwischen dem zweiten Violinkonzert KV 211 und der *Spatzenmesse* KV 220 sind. Auch die zweiaktige Serenata



*Il Re Pastore* KV 208 entstand in diesem Zeitraum. Weiters schrieb der gerade 19 Jahre alt gewordene Mozart in einem Zug in München seine sechs Klaviersonaten KV 279–284 nieder. Bedenkt man weiters, dass Mozart manche Werke völlig ausgearbeitet im Kopf herumtrug und ihm oft lediglich Zeit zum notwendigen Notat fehlte, so wird es eben problematisch, nur mit Zahlen zu arbeiten. Eine typische Antwort zur Frage, was Mozart bereits komponiert, aber nicht oder nur teilweise notiert hatte, könnte z. B. mit dem vorletzten Klavierkonzert KV 537 (das sogenannte „Krönungskonzert“ für Frankfurt) gegeben werden. Das Autograph weist viele Lücken auf. Mozart hat vor allem den Solopart am Klavier an vielen Stellen gar nicht oder nur unvollständig notiert und eben einfach „aus dem Kopf“ gespielt ... und es in seinem eigenen Werkverzeichnis auch „noch“ nicht notiert!

Jedenfalls hat Mozart, so kann man wohl bestimmt sagen, in jedem seiner Komponistenjahre unglaublich viel gearbeitet und auch intensiv gelebt. Das Argument, Mozart hätte in seinem kurzen Leben eigentlich niemals all seine Werke komponieren bzw. auch notieren können, hält sich bis heute ... allerdings bestenfalls unter Verschwörungstheoretikern oder in uninformatierten Kreisen.

Eine Tatsache bezüglich 1791 ist allerdings sehr wohl, dass Mozart in bestimmten bevorzugten Schaffensbereichen nichts mehr produziert hat. Er schrieb nach der Jupiter-Sinfonie keine Sinfonie mehr. Der Eintrag zu KV 551 stammt vom 10. August 1788. Und Mozart komponierte auch kein Streichquartett, kein Klaviertrio, keine Divertimenti oder Serenaden – die allerdings in Wien einfach auch nicht benötigt wurden – keine Klaviersonate etc. Zu letzterer Werkgruppe für Klavier entstanden nur die Klaviervariationen KV 613 im März 1791. Möglicherweise wurden sie für Mozarts letztes öffentliches Konzert am 4. März geschrieben. Jedenfalls waren sie ein Gelegenheitswerk! Und im Bereich der in diesen Jahrzehnten immer beliebter und selbstverständlich gewordenen Gattung von Konzerten entstand neben dem fertiggestellten Klavierkonzert KV 595 nur das erste und einzige Klarinettenkonzert für den Freund Anton Stadler. Generell stellen wir in den letzten Kompositionen einen deutlichen Überhang an Vokalkompositionen fest.

Wir wissen, dass Mozart intensiv und fast ruhelos gelebt hat. Dies belegen direkt oder indirekt seine oft langen und sehr informativen Briefe. Aber wie hat Mozart im Wien des Jahres 1791 denn gelebt? Gerade im letzten Jahr 1791 werden Mozarts Briefe deutlich kürzer und vor allem auch weniger. Deutet dies wie manch anderes auf eine besondere Arbeitsbelastung hin? Darf man daraus Rückschlüsse auf Mozarts angeschlagene Gesundheit ableiten? Hat sich Mozart in den vielen Genres, die er zu bedienen gewohnt war, verzettelt?

Es wird gerne darauf hingewiesen, dass Mozart 1791 besonders viele „Gelegenheitswerke“ produziert hat. Das beginnt mit den vielen Tänzen für die Karnevalszeit und reicht bis zum

*Ave verum* KV 618, das tatsächlich eine solche Gelegenheitskomposition ist. Es entstand sehr wahrscheinlich für den Fronleichnam-Gottesdienst an der Pfarrkirche St. Stephan in Baden bei Wien und hier speziell für Anton Stoll, der Schullehrer und Chorregent in Baden und ein enger Freund Mozarts war. Das Werk trägt den Fertigstellungseintrag „17. Juni 1791“ und ist sowohl wunderschönes Chorwerk, wie auch formal eine Motette und zugleich einfaches Lied für einen Laienchor.

In jedem Fall weisen die Entstehungsdaten der Werke von 1791 auf eine eigentümliche Zweiteilung des Jahres hin. Im ersten Halbjahr schreibt Mozart zumeist kleinere Werke: neben dem längeren Klavierkonzert KV 595 als erstem Eintrag im eigenen Werkverzeichnis vom „5. Jenner“ (welches ja „nur“ fertiggestellt wurde) die drei „teutschen“ Lieder, die 40 Tänze, einige Arien, so manches für *Die Zauberflöte* sowie die eben genannten Klaviervariationen und die Motette *Ave verum*. In der zweiten Jahreshälfte dagegen entstehen nahezu die gesamte opera seria *La clemenza di Tito* KV 621, die späteren Teile der *Zauberflöte* KV 620, das *Klarinettenkonzert* KV 622 für Anton Stadler, die kleine *Kantate* für Sopran und Klavier KV 619, die Freimaurer-Kantate *Laut verkünde unsre Freude* KV 623 und natürlich das nicht vollendete *Requiem* KV 626. Vor allem die umfangreichen Arbeiten zum *Titus*, zur *Zauberflöte* und zum *Requiem* scheinen Mozarts Zeit besonders in Anspruch genommen zu haben. In seinem Brief vom 11. Juni an seine Frau in Baden schreibt Mozart allerdings auch ganz lapidar von einer neu entstandenen Arie: „Ich kann Dir nicht sagen was ich darum geben würde, wenn ich anstatt hier zu sitzen bey Dir in Baaden wäre. – Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componiert – ich bin schon um halb 5 Uhr aufgestanden ...“. Letztlich war nicht mehr alles alleine zu schaffen und die Secco-Rezitative zum *Titus* stammen ja auch z. B. von dem zehn Jahre jüngeren Atlatius Franz Xaver Süssmayr.

Ein ganz eigenes und spannendes Kapitel zu Mozarts verschiedenen Kompositionsstilen eröffnet sich, wenn man sich im Vergleich näher mit den Materialien, den Motiven und Motivköpfen, Themen und Thementypen sowie den „Gesten“ der Werke von 1791 befasst. Es fällt dabei vor allem auf, dass die Werke des letzten Lebensjahres eine eigentümlich nachdenkliche Grundstimmung aufweisen. In den Texten der Lieder, der Freimaurermusik, der beiden Opern und des *Requiem*s ist dies verständlich, manchmal erwartbar und oft der jeweiligen Thematik verpflichtet. Aber der dunkle Unterton aller drei Sätze des Klavierkonzertes, die ruhvolle und nachdenkliche Schönheit des Klarinettenkonzertes, die ernste Konzentration des letzten Streichquintetts KV 614 oder die oft irritierende Seriosität der Tänze – wohlgemerkt für die Karnevalszeit in Wien – sind unüberhörbar. Diese Argumentation soll nicht den Anschein erwecken, der Autor unterstelle Mozart, er habe die Ahnung von seinem baldigen Tod auf diese Art ausgelebt. Dieses Argument taucht ja mehrmals in der Literatur auf und wird

gerne durch tatsächliche Äußerungen Mozarts über eine mögliche Vergiftung und Todesahnungen im Herbst 1791 bzw. in den letzten Lebenstagen „bestätigt“.

Was offenkundig ist, ist ein vielfach neuer Stil Mozarts, welcher sowohl in seinen Instrumentalwerken als auch den großen Werken der zweiten Jahreshälfte ganz eindeutig zu hören ist. Und dies wird zum Beispiel ganz deutlich in den so ersichtlichen Verschiedenheiten der beiden Seria-Opern *Idomeneo* für München von 1780/81 und dem *Titus* für Prag von 1791.

An dieser Stelle und gerade in obigem Zusammenhang seien noch einige wenige Hinweise zu Mozarts „Kompositionswerkstatt“ des Jahres 1791 gegeben. Mozart hat selten Materialien oder Themen wiederverwendet. Zu den wenigen Ausnahmen zählt die Strophen-Arie der *Aminta* „Aer tranquillo“ vom ersten Akt der schon genannten *Serenata Il Re Pastore*, deren Thema sowohl in der ausführlichen Orchestereinleitung wie auch in der Arien-Melodie auftaucht und fast wörtlich das erste Thema des ersten Satzes von Mozarts G-Dur Violinkonzert KV 2016 darstellt. Ebenso prominent und noch weit bekannter ist die nahe Verwandtschaft des dritten Satzes des *Frühlingskonzertes* mit dem ersten der drei Lieder vom Januar 1791 *Komm lieber Mai ...* KV 596.

Verwandtschaften des musikalischen Gestus bzw. auch „nur“ des musikalischen Materials findet man dahingegen sehr wohl öfter. Ein Vergleich des Anfangsmaterials im ersten Satz von Mozarts Klavierkonzert KV 459 mit dem Gestus des Anfangs von Mozarts Pariser Konzert für Flöte und Harfe KV 299 bietet sich neben anderen Werken an. In den Kompositionen von 1791 tauchen besonders häufig Materialverwandtschaften auf. Gerade in und zwischen den Bühnenwerken finden sich dazu hervorragende Beispiele. Man vergleiche Sestos Phrase „Tanto affanno soffre un core“ aus dem großen Rondo Nr. 19 mit dem Hauptthema des später folgenden großen Rondo-Larghetto Nr. 23 der *Vitellia* „Non più di fiori“ mit dem konzertierenden Bassethorn. Dazu verwandt verhält sich auch der identische Anfang des traumhaften Duetts zwischen Annio und Servilia im ersten Akt des *Titus* oder gar die Verwandtschaft des Anfangs des Priestermarsches vom zweiten Akt der *Zauberflöte* mit dem Rondo-Larghetto bzw. mit dem Duett. Diese Beispiele ließen sich auch auf frühere Opern ausweiten. Der Vergleich von Despinas kecker Arie „Una donna a quindici anni“ vom Beginn des zweiten Aktes von *Così fan tutte* hält einem Vergleich der „Geste“ der Musik mit Zerlinas „Batti, batti, o bel Masetto“ aus dem *Don Giovanni* nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern vor allem im Hinblick auf die ausgedrückte weibliche „Haltung“ locker stand.

Mozarts letztes Lebensjahr dauerte natürlich – wie jedes andere Jahr auch – bis zum 31. Dezember. Und es geschah noch viel in diesem Dezember 1791.

Wir wollen und sollen an dieser Stelle allerdings nicht neuerlich die vielen Details von Anekdoten, Berichten, Nachrufen oder Erzählungen neu vermitteln, welche sich um die letzten

Lebenstage Mozarts, um seine Einsegnung in St. Stephan, seine Beisetzung auf dem St. Marxer Friedhof und um die drei Wochen nach seinem Tod ranken (vgl. hierzu z. B. die Kapitel 11–13 samt Fußnoten in Robbins Landon 1988).

Auch aus dem von Constanzes Schwester Sophie in vielen Details beschriebenen Bericht zum 4. Dezember soll nicht neuerlich berichtet werden. Sowohl dieser Bericht, ein erbetenes Schreiben an Constanzes zweiten Ehemann Georg Nikolaus von Nissen vom 7. April 1825 aus Diakovar, wie auch der Bericht über Constanzes Verzweiflungstat, sich in einem Anfall von Hysterie zu versuchen, sich ins Bett zum soeben Verstorbenen zu legen, um sich (mit einer angenommenen ansteckenden Krankheit) anzustecken und viele andere Informationen sind zu oft diskutiert worden. Vor allem wurden sie gründlich von anderen Autor\*innen und vor allem von H. C. Robbins Landon bereits diskutiert.

Man kann sich aber sehr wohl die verzweifelte und in diesen Stunden und Tagen wohl aussichtslos erscheinende Lage einer Ehefrau ohne eigene berufliche Aktivitäten vorstellen, deren älterer Sohn gerade einmal sieben Jahre alt und deren zweites Kind ein Säugling mit etwas mehr als vier Monate war.

Robbins Landon hat in dem letzten Kapitel seiner aufregenden Biografie zum Jahr 1791 völlig zu Recht und verdienstvoll auf das irreführende Licht hingewiesen, das letztlich vor allem von Mozarts Vater und Schwester betreffend Constanze wie die gesamte Weber'sche Familie erzeugt worden war, hingewiesen. Ausgangspunkt für diese Ehrenrettung einer jungen Witwe durch Robbins Landon war deshalb folgerichtig auch Pierre Shaffers Schauspiel *Amadeus* aus dem Jahr 1979 und der darauf basierende gleichnamige Film von Milos Forman von 1984. Beide Produktionen aus Theater und Film stellten zum Zeitpunkt des Erscheinens von Robbins Landons Buch 1988 besonders aktuelle und vor allem negative Fiktionen zu Mozart und Mozarts Frau Constanze dar.

Angesichts solcher Problemstellung und angesichts vieler, aber oft immer noch unsicherer Quellen und Materialien (Sophie Webers Bericht (seit 1807 verheiratete Haibel) entstand 34 Jahre nach Mozarts Tod!) ist man dankbar über alle gesicherten Materialien und Texte, die in Zeitungsartikeln, Nachrufen und Berichten zu Konzerten, Trauerfeiern oder Werkausgaben etc. ebenfalls existieren. Und auch die Fachliteratur ist voll von Theorien und Spekulationen bis hin zur Frage, ob Mozarts Leichnam nun durch das Wiener Stubentor zum St. Marxer Friedhof oder etwa durch das Kärnthner-tor zum Matzleinsdorfer Friedhof gebracht worden ist.

Am „Mittwoch den 7. December 1791“ vermeldet die Wiener Zeitung S. 3122 (Nr. 98., 2. Seite) unter der Rubrik „Inländische Begebenheiten“, im Fließtext zu Ereignissen in Wien Mozarts Tod: „In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der K. K. Hofkammerkompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwicklung



seiner ausgezeichneten Natursgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der größten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke, und diese geben das Maß des unersetzlichen Verlustes, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet.“

Als Teil der üblichen und gleichviel nüchternen Auflistung von Todesfällen des 3.–5. Dezember 1791 (im Anhang zur Wiener Zeitung 1791 Nr. 99, S. 3161) erfährt man noch einmal am „Sonabend den 10. December 1791“ in aller redaktioneller Kürze: „Den 5. December. In der Stadt. Hr. Wolfg. Amadeus Mozart, k. k. Kapelmeist. u. Kammerkomposit. alt 36 J. in d. Rauhensteing. N. 970.“

Schon mit dem 11. Dezember 1791 datiert zum Beispiel der von fremder Hand verfasste und von Constanze Mozart selbst unterzeichnete Bittbrief um finanzielle Unterstützung der Witwe und ihrer beiden kleinen Kinder an Kaiser Leopold II. in Wien. Und in der nächsten Ausgabe der Wiener Zeitung vom „Mittwoche dem 14. December“, die in den ersten Jahren seit Gründung 1780 zunächst zweimal wöchentlich jeweils mittwochs und sonnabends erschien, finden sich – wie üblich in den „Beilagen“ abgedruckt – die Ankündigungen von Artaria und Comp. zu Klavier-Bearbeitungen zahlreicher Nummern aus der Zauberflöte (S. 3198).

Davor auf derselben Seite fehlt aber auch nicht die „Musikalienankündigung“ eines Joseph Haydenreich zum Konkurrenz-Werk der Zauberflöte *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither* von dem bekannten Wiener Komponisten Wenzel Müller, der als Komponist am Leopoldstädter Theater in Wien dieses Werk Anfang Juni an „seinem“ Theater herausbrachte und nachweislich eine Konkurrenz für die parallele Produktion der Mozart-Oper in Schikaneders Freihaustheater auf der Wieden war: „Wer die Harmoniemusik in 8 Stimmen, oder die Quartetten samt Arien auf das Klavier aus der beliebten Maschinkomödie unter dem Titel der Fagottist verlangt, beliebe dieselbe zu bestellen.“ (ebd.)

Mit den massiven Veränderungen des Konzeptes des zweiten Aktes der *Zauberflöte* – über die im Zusammenhang mit dem eigenartigen endgültigen Gesamtkonzept der Oper viel gerätselt wurde und wird – hat die unerwartete Konkurrenz am Leopoldstädter Theater sicher viel zu tun. Wir kennen allerdings auch Mozarts lapidare Kritik am „Fagottist“, die er in seinem Brief an seine Frau in Baden bei Wien am 12. Juni 1791 schreibt: „... ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der *Fagottist*, die so viel Lärm macht – aber gar nichts dran ist ...“

Die Konkurrenz für Mozart war in Wien eben mehr als virulent – bis in die Ankündigung der Bearbeitungen von Nummern der beiden Werke auf ein und derselben Zeitungsseite!

Es sind sehr viele Faktoren, die es zum Leben Mozarts im Wien der 1790er-Jahre zu berücksichtigen gibt. Das sind zunächst die politischen und kulturellen Facetten. Die sich verändernde Situation für Musiker in der längst zu einer musikalischen Metropole gewordenen Hauptstadt, die musikalische Konkurrenz, die

Intrigen und Konsequenzen der Theaterwelt mit den zahlreichen Wiener Bühnen, die politischen Verschiebungen von Joseph II. zu Leopold II., letztlich auch Veränderungen im Aufführungswesen und Konzertwesen der Stadt.

In unmittelbar beruflichem Zusammenhang sind es die vielen und oft parallel geleisteten Kompositionen zwischen Auftrags- und Gefälligkeitswerken. Es sind die zeitraubenden Reisen nach Frankfurt (noch 1790) und nach Prag zur Aufführung des *Titus*, aber auch die wiederholten Besuche bei Constanze und dem Sohn Carl im Kurort Baden bei Wien. Und es sind die Treffen in den Freimaurerlogen nicht zu vergessen. Die Hinweise in den Briefen und den Werken Mozarts für und über die Freimaurer sprechen dabei ihre eigene Sprache. Die zahlreichen Bettelbriefe Mozarts an einen Logenbruder Michael Puchberg, der originellerweise noch dazu Schatzmeister von Haydns (!) Loge *Zur wahren Eintracht* war, sprechen ihre eigene Sprache. Und wie H. C. Robbins Landon bemerkt: „Mozart war Freimaurer mit Leib und Seele“ (Robbins Landon 1991, S. 80).

Da ist eben auch Mozarts nach den finanziell sehr erfolgreichen Jahren 1785 und 1786 ab 1787 immer schwieriger werdende finanzielle Situation. Damit verbunden sind die finanziellen Enttäuschungen rund um das angestrebte Kirchenamt als Nachfolger des erkrankten Kapellmeisters an St. Stephan, Leopold Hofmann. Sicher auch die Kuren von Constanze in Baden müssen Mozart finanziell zugesetzt haben.

Die Geburt von Franz Xaver Ende Juli letztlich war auch finanziell eine neue und zusätzliche Herausforderung. Die mit Constanzes Schwangerschaft und Niederkunft verbundenen Sorgen Mozarts lesen wir auch aus jedem Brief dieser Zeit an seine Frau.

Und auch der letzte Wohnungswechsel in die Rauhensteingasse Nr. 970, den Constanze schon während Mozarts Aufenthalt in Frankfurt bewerkstelligt hatte, war natürlich – soweit aus Dokumenten belegbar – ebenfalls eine finanzielle Bürde. Die Wohnung war groß und sie sollte ja auch für einen Haushalt von vier Familienmitgliedern und zwei Bediensteten funktionieren.

Mozarts Gesundheit oder besser Kränkeleien seien hier noch einmal besonders erwähnt. Sie betreffen letztlich – zumindest was eine ständige Überarbeitung des nie wirklich sehr gesunden Mozart betrifft – das Jahr 1791 generell. Mozarts Ängste über seine Gesundheit oder gar eine Vergiftung – im Herbst ausgesprochen – sind hinlänglich bekannt.

Mozarts Leben im Wien des Jahres 1791 eben – was sonst? Eine symbolische Antwort dazu gibt vielleicht die erste Liedzeile aus der im Juli 1791 komponierten *Kleinen Deutschen Kantate* KV 619. Es ist der wie immer auch genannte Gott, das göttliche Prinzip schlechthin, das hier spricht: „Liebt mich in meinen Werken ...“.

Und das *ist* die Geschichte, denn vielleicht ist es der Mensch Mozart selbst, der hier spricht!





Nach meiner tiefen  
Überzeugung ist *Mozart*  
der höchste Gipfelpunkt,  
den die *Schönheit* im  
Bereich der Musik erreicht  
hat. Nur bei ihm habe ich  
geweint und gebebt vor  
Begeisterung, weil ich  
wusste, dass ich *dem* nahe  
war, was wir *Ideal* nennen.

Peter I. Tschaikowski  
20. September 1887



## La clemenza di Tito

*La indistruttibilità di Tito*  
**Herrscherlegende versus**  
**Menschenbild?**  
Zur Geschichte einer oft  
totgesagten Krönungsoper  
*Von Rainer Schwob*

**Herrschaft**  
**und Freundschaft**  
*Von Armin Nassehi*

**Warum singt**  
**Servilia in D-Dur?**  
Mozarts Materialplan im *Titus*  
*Von Wolfgang Niessner*



*La clemenza  
di Tito /  
La indistruttibilità  
di Tito*

**Herrscherlegende  
versus  
Menschenbild?**

Von  
Rainer Schwob

### Titus, der Gütige?

Nachdem sein Vater Vespasian 69 n. Chr. aus dem Vierkaiserjahr als Sieger hervorgegangen war, beendete Titus<sup>1</sup> (39–81 n. Chr.) den Jüdischen Krieg auf grausame Art: In der belagerten Stadt Jerusalem verhungerten Hunderttausende, während die Geflohenen vor den Mauern gekreuzigt wurden; wer den Fall der Stadt überlebte, wurde ermordet oder versklavt. Angeblich starben über 1.100.000 Menschen.<sup>2</sup>

Solche Feldherren als tugendhaft zu feiern, ist typisch für die römische Geschichte: Rücksichtsloses Vorgehen im Krieg wurde bewundert. Doch schon der Schriftsteller Sueton erkennt die Zwiespältigkeit dieser Persönlichkeit, die als Privatmann gehasst worden sei.<sup>3</sup> Der Thronfolger Titus war als „Schlächter“ von Senatoren, wegen verschwenderischer Orgien und seiner Geliebten, der jüdischen Prinzessin Berenike, verrufen, man befürchtete einen zweiten Nero.<sup>4</sup>

Doch als Titus im Jahr 79 Kaiser wurde, reinigte er den Palast von Ausschweifungen (und Berenike). Sein Schwur, keine Senatoren mehr zu ermorden, ist gewissermaßen ein Vorläufer des Amtseids. Im Katastrophenmanagement (Vesuviusausbruch, Großfeuer in Rom) bewährte er sich. Titus wird im Unterschied zum eigenen Bruder Domitian, der ihm 81 n. Chr. nachfolgte, nicht zu den egomanischen Psychopathen auf dem Kaiserthron wie Caligula, Nero und Commodus gezählt.

Nebenbei berichtet Sueton, Titus habe zwei Patrizier begnadigt, die nach der Kaiserherrschaft trachteten.<sup>5</sup> Diese kleine Anekdote<sup>6</sup> ist der Keim für das intrigenreiche Libretto *La clemenza di Tito* des berühmten Wiener Hofdichters Pietro Metastasio.<sup>7</sup>

### Angestaubt? Die Vorlage und ihre Bearbeitung.

Das dreiaktige Libretto wurde 1734 erstmals von Antonio Caldara komponiert und entwickelte sich zum höfischen Festopern-Stoff par excellence; zu den 83 Kompositionen des Textes<sup>8</sup> zählen solche von Leonardo Leo (1735), Johann Adolph Hasse (1735/1737), Christoph Willibald Gluck (1752), Niccolò Jommelli (1753), Baldassare Galuppi (1760) und Pasquale Anfossi (1769). 1791 war der Text schon angestaubt, aber bei Krönungen kommen gelegentlich anachronistische Rituale zum Vorschein.

Wie in einem „frühen“ Metastasio-Text zu erwarten, sind hier ein Primo-Paar (Vitellia und Sesto), ein Secondo-Paar (Annio und Servilia), ein die Paare störender Herrscher (Titus) und dessen Berater (Publio) in eine komplizierte Intrige mit Verwechslung verwickelt. Es kommt zur Katastrophe, die Titus durch einen außergewöhnlichen Gnadenakt wieder ordnet.

Diese Struktur bleibt auch in der radikal reduzierten Fassung von Mozarts Vertonung sichtbar. Caterino Mazzolà, italienischer Dichter am Dresdner Hof, Anfang 1791 vertretungsweise am Wiener Burgtheater, hat geschickt einen intrigenreichen Akt eliminiert und dafür neue Arien, Ensembles und Chöre eingelegt.

### Der Anlass

Eineinhalb Jahre nach dem Tod Josephs II. – jenes Kaisers, auf den Mozart einst entschiedene Hoffnungen gesetzt hatte – wurde im September 1791 Leopold II. zum Böhmischem König gekrönt. Erst im Juli 1791 beauftragten die Böhmisches Stände Domenico Guardasoni, Impresario des Prager Ständetheaters, mit einer Krönungsoper. Sie sorgten sich, ob er rechtzeitig in Italien einen Kastraten engagieren könne; als Komponisten wünschten sie sich nur (irgend)einen „celebre maestro“.<sup>9</sup> Offenbar gingen sich aktuellere Stoffe als die *Clemenza* einfach nicht mehr aus. Auf der Reise nach Italien trat Guardasoni an Mozart heran (Salieri hatte vermutlich abgesagt).<sup>10</sup>

### Der Stress

Eine Hofopernproduktion in nur zwei Monaten – im 18. Jahrhundert war das normal. Seinem ersten Biografen Franz Xaver Niemetschek zufolge hat Mozart die *Clemenza* „in seinem Reisewagen auf dem Wege von Wien“ begonnen und „in dem kurzen Zeitraume von 18 Tagen in Prag“ vollendet.<sup>11</sup> Dabei musste Mozart für die Arien die Sänger\*innen kennen. Das mit Mazzolà erarbeitete Gesamtkonzept und einige Ensembles lagen vor der Abreise sicherlich schon vor. Die Rezitative überließ Mozart, vielleicht wegen einer Erkrankung, einem anderen Komponisten,<sup>12</sup> vermutlich Franz Xaver Süßmayr.

Nach der Rückkehr aus Prag vervollständigte Mozart die am 30. September uraufgeführte *Zauberflöte*. Überschaut man andere Werke Mozarts in diesem Jahr – u. a. die *Sehnsucht nach dem Frühling*, das letzte Klavierkonzert, das Klarinettenkonzert, die *Freimaurerkantate*, das *Requiem* –, verstärkt sich der Verdacht, er habe sich zu Tode gearbeitet.

### Warum Mozart, warum Metastasio?

Konnte Mozart es sich nicht leisten, den ehrenvollen Auftrag auszuschlagen? „Aus freien Stücken, so darf man behaupten“, meint Stefan Kunze, „hätte er dem Stoff und dem Stück keine Beachtung geschenkt.“<sup>13</sup>

Doch Mozart liebte die *Seria*. So schrieb er 1778 an den Vater: „vergessen sie meinen Wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einen jedem neidig der eine schreibt. [...] aber italienisch, nicht teütsch, serios nicht Buffa.“<sup>14</sup> Unter den eigenen Werken schätzte er besonders sein Meisterstück *Idomeneo*. Die *Clemenza* hat er kaum gezwungenermaßen komponiert.<sup>15</sup> Wie seine Zeitgenossen liebte er wohl die geschliffenen Verse und schematischen Handlungen Metastasios und hatte zunächst mehrere Opern,<sup>16</sup> später eine Flut von Einlage- und Konzertarien<sup>17</sup> auf Metastasio-Texte vertont, vielleicht in Verwendung der Metastasio-Gesamtausgabe, die er 1770 geschenkt bekommen hatte.<sup>18</sup>

In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis notierte Mozart bei der *Clemenza* „ridotta á vera opera dal Sig.<sup>no</sup> Mazzolà“,



*La clemenza  
di Tito /  
La indistruttibilità  
di Tito*

**Herrscherlegende  
versus  
Menschenbild?**

Von  
Rainer Schwob

also „reduziert / umgestaltet zu einer wirklichen Oper von Herrn Mazzola“.<sup>19</sup> Kunze hört hier „jedenfalls noch einige Bedenklichkeit, wenn nicht sogar einen Rest von Unsicherheit heraus“, oder ist es Zufriedenheit über die gelungene Adaption?

Vielleicht war eine Portion Prager Bosheit gegen den Kaiserhof im Spiel: Den Böhmisches Ständen war wohl nicht entgangen, dass Kaiser Leopold II. der deutschen Musik – einschließlich Mozart<sup>20</sup> – abgeneigt war und dass er die Kündigung Caterino Mazzolas als interimistischen Hofpoeten eingeleitet hatte.<sup>21</sup> Ausgerechnet dieses Duo wurde in Prag für die Krönungsoper verpflichtet! Zugleich brannte man vor dem Hofstaat ein Feuerwerk an Mozart-Werken ab.<sup>22</sup>

Gegen den Stoff konnte Leopold II. als aufgeschlossener Herrscher wenig einwenden, gleichwohl er dem Gekrönten einen Spiegel vorhält: Titus hatte seine Milde nicht nur gelebt, sondern sie auch gelobt – ein Wink der selbstbewussten Böhmen mit dem Zaunpfahl. Der frisch gekrönte Herrscher rächte sich auf seine Weise, indem er das Publikum im Theater über eine Stunde auf seine Ankunft warten ließ.

#### „Die geringste Mozart-Oper“?

*Prag, den 12ten Decemb. Bei der hiesigen Krönung waren zwei musikalische Arbeiten merkwürdig. Die eine bestand in einer großen – oder vielmehr mittler – ernsthaften Oper, einer abermals komponirten Clemenza di Tito, die aber, wiewohl die Musik von Mozart war, nicht gefiel. Dieser sonst große Komponist schien dasmal des Wahlspruchs vom Oktavius: Festina lente! vergessen zu haben. Auch waren nur die Arien und Chöre von seiner, die Recitative von einer andern Hand.<sup>23</sup>*

Der Bericht endet mit der eben eingetroffenen Nachricht von Mozarts Tod. Fassen wir zusammen: Mozart schreibt eilig eine Oper auf einen überarbeiteten Uralt-Text. Die Oper wird ein Reinform. Mozart stirbt. War es das?

Nachdem die höfische Gesellschaft Prag verlassen hatte, verlangte Guardasoni für seine Krönungsoperproduktion von den Böhmisches Ständen Schadenersatz.<sup>24</sup> Welcher Opernimpresario würde sein Budget nicht mit Jammern aufbessern? Wohlweislich verschwieg er die wachsende Beliebtheit der Oper vor dem Prager Publikum.<sup>25</sup> Sie wurde in Wien nachgespielt, in Dresden, Hamburg, Kassel, Altona, Weimar (Goethe 1799), Brünn, Graz, Budapest ... und all das noch vor 1800. 1802 wählte Goethe die *Clemenza* für die Theaterweihe im Kurort Bad Lauchstädt.<sup>26</sup>

Allen Unkenrufen und dem Tenor der Mozart-Literatur<sup>27</sup> zum Trotz ist die *Clemenza* bis tief ins 19. Jahrhundert ein Erfolgswerk. Die Aufführungszahlen übertreffen zwar nicht die der Zauberflöte, aber die von *Così*, *Figaro* und vermutlich auch

*Don Giovanni*.<sup>28</sup> Nur selten für Staatsakte herangezogen, ist die *Clemenza* entgegen ihrer Bestimmung vor allem auf deutschen städtischen Opernbühnen erfolgreich. Zugleich verschwinden einstmalige Sensationserfolge von Karl Ditters von Dittersdorf, Martín y Soler oder Pasquale Anfossi von den Bühnen.

Eine Erfolgsursache ist sicher der sich festigende deutsche Nationalstolz, der Komponisten wie Mozart, Gluck und später Bach zugutekam, eine andere das Interesse der Verleger an verlässlichen Klassikern. Beide wurden von Zeitschriften wie der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Leipzig) gefördert. Die Hauptgründe für den anhaltenden Erfolg müssen aber in musikalischen und dramaturgischen Qualitäten liegen.

Eine vernichtende Kritik hatte Johann Friedrich Reichardt 1796 in seiner politischen Zeitschrift *Deutschland* veröffentlicht. Selber Komponist, kritisiert er die „jedes edle deutsche Künstlerherz beleidigend[e] buchstäblich[e] Nachahmung der alltäglichsten italienischen Schreibart“.<sup>29</sup> Gar nicht erbaut über diese Attacke waren ihrem Briefwechsel zufolge Goethe und Schiller.<sup>30</sup>

Mozarts Werke gewinnen durch wiederholtes Anhören, und in dieser Zeit gingen viele Bürger ins Theater wie wir heute ins Internet – und beklagten sich nicht so oft über Wiederholungen wie wir vor dem Fernseher. Wenn der Kritiker der *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* zu diesem „klassische[n] Werk seines erhabenen Meisters“ berichtet: „Die am 22. März statt gefundene Vorstellung der Oper Titus der Gütige [...] war die beste, deren wir uns seit geraumer Zeit erinnern“<sup>31</sup> dann konnte er das beurteilen, weil er wohl wirklich jede Vorstellung der letzten Jahre gesehen hatte.

#### „Letzte ihrer Art“?

Dass die Opera seria mit dem 18. Jahrhundert untergeht,<sup>32</sup> ist ein Gemeinplatz. In der fest gefügten Struktur Metastasios, als Folge von Rezitativen und Arien verschwindet sie tatsächlich – doch das tut genau genommen auch die Opera buffa.

Mozart und Mazzola waren keine Opernreformer, aber ihre *Clemenza* war wegweisend: Die Ensembles, die Buffa-ähnlichen Finali öffneten die strenge Opera seria zur großen Oper des 19. Jahrhunderts. Wichtig ist auch die Rolle der Übersetzungen: In der von vom jungen Friedrich Rochlitz (später Langzeit-Redakteur der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) sind Wörter wie „Nation“ und „Vater des Volks“ stark hervorgehoben,<sup>33</sup> aus der Krönungsoper wird ein Drama über gerechtes Regieren eines Nationalstaats und eine Wurzel der deutschen romantischen Oper.<sup>34</sup>

Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt wegen der unüberhörbaren Reste der höfisch-formellen Opera seria das Verständnis für das Werk abhanden – gut erkennbar bei den Mozart-Biografen Otto Jahn (1856)<sup>35</sup> und Hermann Abert (1921).<sup>36</sup> Auch im 20. Jahrhundert gilt: Einige gefeierte Produktionen (z. B. durch Jean-Pierre Ponnelle und James Levine 1976 in Salzburg) machen noch kein Repertoirestück.

*La clemenza  
di Tito /  
La indistruttibilità  
di Tito*

**Herrscherlegende  
versus  
Menschenbild?**

Von  
Rainer Schwob

**... und wir?**

Produktionen von Mozarts Jugendopern wie *Mitridate* suggerieren Besonderheit, seine Wiener Werke (*Zauberflöte*, *Entführung* und die drei Da Ponte-Opern) sind Standardrepertoire. Dazwischen liegen die beiden reifen Opern *Idomeneo* und *Clemenza*. Auf Aufführungen ist man längst nicht mehr angewiesen, mindestens alle zwei Jahre<sup>37</sup> erscheinen neue Studio- oder Live-Aufnahmen.

Niemetschek hielt die *Clemenza* „für die vollendeteste Arbeit Mozarts“, der „die stille Erhabenheit des Charakters des Titus, und der ganzen Handlung“ besonders gut erfasst habe.<sup>38</sup> Wir hingegen vermissen „Gassenhauer“, Glaubwürdigkeit der Handlung, Aktualität des Stoffes sowie Charakterisierung des Haupthelden. Vermutlich liegt unser Problem mit diesem Werk bei uns, nicht beim Werk!

Eigentlich kommt die Opera seria heutiger Regiearbeit entgegen. Die Opera buffa lässt sich nur mit Opfern interpretieren oder gar modernisieren, das *Ius primae noctis* im *Figaro*, die verlassene Donna Elvira im *Don Giovanni* oder die Verletzung vorehelicher Treue in *Così* sind keine aktuellen Themen, nur die gezeigten Gefühle sind uns verständlich. Die antiken Hero\*innen und Herrscher\*innen der Opera seria hingegen lassen sich verlustfrei in die Gegenwart oder eine abstrakte Welt verlegen, wo Emotionen besonders eindringlich gezeigt werden können. Es ist daher Zeit für eine neue Blüteperiode von *La clemenza di Tito* auf den Opernbühnen.

Rainer Schwob

Rainer J. Schwob: *La indistruttibilità di Tito: Zur Geschichte einer oft totgesagten Krönungsoper*. In: PLUS Kultur. Atelier-Gespräche III, hrsg. von Sabine Coelsch-Foisner, Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2015.

- 1 Eigentlich Titus Flavius Vespasianus (wie sein Vater).
- 2 Josephus, *De bello Judaico*, 5. Buch, 11. Kap. (5, 446–567) sowie 6. Buch, 1. Kapitel (6, 1–92), zitiert nach Flavius Josephus, *Jüdischer Krieg*, übers. von De bello Judaico (Linz: Quirin Haslinger, 1901). Tacitus, *Historien* (5, 10–13). Zu den Opferzahlen vgl. <<http://de.wikipedia.org/wiki/Titus>> (Zugriff: 25. April 2014).
- 3 Sueton, *Titus*, 1. Übersetzung: Sueton, *Cäsarenleben*, herausgegeben und erläutert von Max Heinemann (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1957), S. 459.
- 4 Sueton, *Titus* 6–7 (siehe Anm. 3).
- 5 Sueton, *Titus* 9 (siehe Anm. 3).
- 6 Vielleicht auch vermischt mit dem Bericht, Kaiser Augustus habe Cinna zweimal begnadigt, um ihn als Freund zu gewinnen. Seneca, *De clementia*; vgl. Hans-Joachim Fritz, *Mozarts La Clemenza di Tito: Die Geschichte einer Oper* (Köln: Böhlau-Verlag, 2013), S. 69 bzw. Anm. 203.
- 7 Eigentlich Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698–1782).
- 8 Vgl. Helga Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert: Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart* (Laaber: Laaber-Verlag, 1983), S. 504–522.
- 9 Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 527; deutsche Übersetzung s. Fritz 2013 (wie Anm. 6), S. 40–42.

10 Voleks Theorie, dass Guardasoni und Mozart schon früher eine *Titus*-Oper geplant hatten, ist schwer beweisbar. Vgl. Tomislav Volek, „Über den Ursprung von Mozarts Oper *La Clemenza di Tito*“, in *Mozart-Jahrbuch* 1959, S. 274–286, passim.

11 Franz Nieme[tschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart: Nach Originalquellen beschrieben* (Prag: Herrliche Buchhandlung, 1798), S. 32.

12 „Auch waren nur die Arien und Chöre von seiner, die Recitative von einer andern Hand.“ *Prag, den 12ten Decemb.*, in *Musikalisches Wochenblatt* Nr. 12 (ca. 31. Dezember 1791), S. 94, zitiert nach Rainer J. Schwob (Hg.), *W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus*, Bd. 1 [im Druck], Nr. 96, <<http://www.univie.ac.at/mozart-rezeption/go.php?id=117>> (Zugriff: 04. Mai 2014).

13 Kunze (wie Anm. 9), S. 527. Auch andere sprechen z. B. von einer „neuerlichen, pflichtgemäßen Beschäftigung“ mit der Opera seria: Rolf Fath, *Reclams Opernführer*, 34. Auflage (Stuttgart: Reclam, 1994), S. 126.

14 Mozart aus Mannheim an den Vater in Salzburg [4. Februar 1778], zitiert nach *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Kassel: Bärenreiter, 1962–1975), hier Bd. 2, Nr. 416, Z. 113–120.

15 Fritz (wie Anm. 6), S. 65, kritisiert hier die Mozartliteratur allgemein und insbesondere Kunzes „Behauptung“ (siehe oben) als „hypothetisch und unbewiesen“.

16 *La Betulia liberata* (KV 74c, 1771), *Il sogno di Scipione* KV 236, *Lucio Silla* (Text von Giovanni de Gamerra mit Änderungen von Metastasio, KV 135, 1772), *Il Re pastore* (KV 208, 1775).

17 Arien und andere Werke auf Texte Metastasios: *Va, dal furor portata* KV 21 (aus *Ezio*), *Conservati fedele* KV 23 (aus *Artaserse*), *Ah, più remar non voglio* KV 71 (aus *Demofoonte*), *Misero tu non sei* KV 73A=Anh. 2 (aus *Demetrio*, verloren), *Per pietà, bell idol mio* KV 78 (aus *Artaserse*), *Fra cento affanni* KV 88 (aus *Artaserse*), *Per quel paterno amplesso* KV 73D (Fragment, aus *Artaserse*), *Per quel paterno amplesso* KV 73D (Fragment, aus *Artaserse*), *O temerario Arbace / Per quel paterno amplesso* KV 79 (aus *Artaserse*), *Misero me / Misero pargoletto* KV 77 (aus *Demofoonte*), *Se ardire, e speranza* KV 82 (aus *Demofoonte*), *Se tutti i mali miei* KV 83 (aus *Demofoonte*), *Non curo l'affetto* KV 74b (aus *Demofoonte*), *Alcandro, lo confesso / Non so, d'onde viene* KV 294 (aus *Olimpiade*), *Basta, vincesti / Ah non lasciarmi* KV 295a (aus *Didone abbandonata*), *Ma, che vi fece, o stelle / Sperai vicino il lido* KV 368 (aus *Demofoonte*), *Misera, dove son! / Ah! non son io che parlo* KV 369 (aus *Ezio*), *In te spero, o sposo amato* KV 440 (aus *Demofoonte*), *Così dunque tradisci / Aspri rimorsi atroci* KV 432 (aus *Temistocle*), Sechs *Notturmi* für zwei Soprane, Bass und Bassethörner KV 436–439a (aus *Canzonette, Siroe, Strofe per musica* etc.), *Alcandro, lo confesso / Non so, d'onde viene* KV 512 (aus *Olimpiade*), *Grazie agl'inganni tuoi*, Terzett für Sopran, Tenor und Bass KV 532 (Fragment), *Ah se in ciel, benigne stelle* KV 538 (aus *L'eroe cinese*), *Più non si trovano*, Canzonetta für zwei Soprane und Bass KV 549 (aus *Olimpiade*).

18 Brief von Leopold Mozart, Mailand, an seine Frau, Salzburg, 10. Februar 1770, Bd. 1, Nr. 160, Z. 6–9.

19 Mozart, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Faksimile, Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Thyson (Kassel: Bärenreiter, 1991), fol. 28v und S. 57.

20 Vgl. Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien* (München: Piper, 1986, 3. Aufl. 1988), Taschenbuchausgabe (Mainz: Schott, 1988), S. 409.

21 Der offenbar ohne Konsultation des Kaisers angestellte Mazzola wurde am 25. Mai 1791 von Leopold II. in Audienz empfangen, das Protokoll dazu lässt an Deutlichkeit nichts vermissen („unitz! und überflüssig“). Vgl. Helga Lühning, „Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts *Titus*“, in *Die Musikforschung* 27 (1974), H. 3, S. 300–318, hier S. 308, Anm. 39.

22 Fritz (wie Anm. 6), S. 284, schließt daraus, dass „eine spezifische Abneigung des Kaiserpaars gegen die Musik Mozarts [...] sicherlich nicht bestanden“ hat.

23 *Prag, den 12ten Decemb* (wie Anm. 12).

24 Vgl. Braunbehrens (wie Anm. 20), S. 410.

25 „... das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper [*Die Zauberflöte*] mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden. alle Stücke sind applaudirt worden. [...]“ Mozart aus Wien an seine Frau in Baden bei Wien, [7. und 8. Oktober 1791], zitiert nach Bauer/Deutsch, Bd. 4, Nr. 1193, S. 157, Z. 18–21. Mozarts Informationsquelle war der Klarinettist Anton Stadler („der Stodla“, ebda., Z. 26).



*La clemenza  
di Tito /  
La indistruttibilità  
di Tito*

**Herrscherlegende  
versus  
Menschenbild?**

Von  
Rainer Schwob

26 Vgl. Beate Hiltner, *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850: Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse* (Frankfurt am Main: Lang, 1994), zugl. Diss. Univ. Heidelberg, 1994, S. 1–2; Sergio Durante, Mozarts „*La clemenza di Tito* und der deutsche Nationalgedanke: Ein Beitrag zur Titus-Rezeption im 19. Jahrhundert“, in *Die Musikforschung* 53.4 (2000), S. 389–400, hier S. 393, Anm. 15.

27 Als Beispiel ein ansonsten verlässliches Referenzwerk: „Titus ist [...] nie zu einem Bühnenerfolg geworden, selbst im mozart-enthusiastischen Prag nicht.“ Arnold Werner-Jensen, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Musikführer Band 2, Vokalmusik (Stuttgart: Reclam 1990; Nachdruck Leipzig: Reclam 2001), S. 281.

28 Auf konkrete Zahlen lässt sich kaum ein Forscher ein; vgl. aber z. B. Hiltner (wie Anm. 6), S. 158 und Fritz (wie Anm. 6), S. 301.

29 Johann Friedrich Reichardt, „*La Clemenza di Tito*: Opera seria del Sign. W. A. Mozart aggiustata per il Piano Forte di A. E. Müller. In Hamburgo presso Günther et Böhme“ [Rezension], in *Deutschland* 1796, Bd. 1, 2. Stück, S. 269–272, hier S. 271, zitiert nach *Mozart im Spiegel des Musikjournalismus* (wie Anm. 12), <<http://www.univie.ac.at/mozart-rezeption/go.php?id=744>> (Zugriff: 4. Mai 2014). Wenig später verriss Reichardt auch noch eine Berliner Benefizvorstellung: „Über das große Mozartsche Theaterkonzert im Berlinschen Opernhause: Aus dem Briefe eines Künstlers vom 20sten März, 1796“, in *Deutschland* 1796, Bd. 2, 6. Stück, S. 363–368, zitiert nach *Mozart im Spiegel des Musikjournalismus* (wie Anm. 12) <<http://www.univie.ac.at/mozart-rezeption/go.php?id=745>> (Zugriff: 4. Mai 2014).

30 Vgl. Durante (wie Anm. 26), S. 392–394.

31 (K. K. Hof-Opernbühne) in *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 1. Jg., Nr. 14 (3. April 1813), Sp. 207–209, hier Sp. 209; Nachdruck: Ignaz von Schönholz (Hg.), *Wiener allgemeine musikalische Zeitung: 2.1.-29.12.1813*, (Wien: Böhlau, 1986), S. 110–111, hier S. 111.

32 Zum Beispiel: „Der endgültige Untergang der Opera seria hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts abgespielt.“ Hiltner (wie Anm. 6), S. 13.

33 Vgl. Durante (wie Anm. 26), S. 398.

34 Vgl. Durante (wie Anm. 26), S. 389.

35 Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band 4 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1859), S. 591, sieht Titus noch „auf den deutschen Bühnen [...] heimisch [...], wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte“. Vgl. auch Durante (wie Anm. 26), S. 390.

36 Hermann Abert, *W. A. Mozart*, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, 3. Auflage, 2 Bände (Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel, 1955/1956), S. 618: „Bald im Konzert, bald im Theater taucht er vom Ende des Jahrhunderts ab immer wieder in einzelnen Städten auf [...]“.

37 Die 25 bei Operone.de genannten Aufnahmen (seit 1951) bieten eine typische Auswahl: <<http://www.operone.de/opern/clemencaditito.html>> (Zugriff: 20. Feb. 2015). Die vollständigere Film- und Tonsammlung der Stiftung Mozarteum verzeichnet zwischen 1947 und 2014 57 Video- und Audio-Aufnahmen, also fast eine pro Jahr: <<http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bibliothek/mozart-ton-und-filmsammlung/bestands-opac/nach-dem-koechelverzeichnis.html?koechel=621&gattung=0>> (Zugriff: 20. Feb. 2015).

38 Niem[er]tschek (wie Anm. 11), S. 73.

LA CLEMENZA  
DI TITO,  
DRAMMA SERIO PER MUSICA  
IN DUE ATTI  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO NAZIONALE  
DI PRAGA  
NEL SETTEMBRE 1791.  
IN OCCASIONE DI SOLLENIZZARE  
IL GIORNO DELL' INCORONAZIONE  
DI SUA  
MAESTA L'IMPERATORE  
LEOPOLDO II.

---

NELLA STAMPERIA DI MOB. DE SCHÜNFELD.



## Herrschaft und Freundschaft

Von  
Armin Nassehi

Die Themen in Mozarts *La Clemenza di Tito* liegen scheinbar klar auf der Hand: Es geht um einen Herrscher, der der absoluten Macht abschwört, um einen Herrscher, der auf Rache verzichtet, um einen Herrscher, der seine Macht um der Menschen willen begrenzt, um einen Herrscher, der auf die letzte Konsequenz verzichtet – um der Versöhnung willen. Doch geht es genau betrachtet um etwas viel Subtileres, als um eine ins Positive gewendete klassische Herrschaftskritik: nämlich um die Frage, ob Herrschaft und Freundschaft miteinander kompatibel sind, ob der Herrscher\*innen auch Freund\*innen sein können, ob es für sie Vertrauen geben kann, ob sie überhaupt als Person sprechen können oder immer durch das Amt korruptiert und limitiert bleiben. Es ringen hier jene zwei *amicitia*-Konzeptionen miteinander, wie sie vor allem der römische Philosoph Marcus Tullius Cicero schon zu Zeiten der Römischen Republik formuliert hatte. Er beklagte jene Instrumentalisierung der Freundschaft, die es Mitgliedern der Aristokratie geradezu unmöglich machte, zwischen echter Freundschaft (oder Liebe) und den im politischen Ränkespiel erwarteten und eingesetzten Gunsterweisen zu unterscheiden. So stand der Begriff der *amicitia* auch für beides: *Einerseits* bezeichnete er Freundschafts- und Klientelbeziehungen, gewissermaßen als Medium der Herrschaft in den Institutionen der Republik, später dann, in der Kaiserzeit, zwischen dem Kaiser und jenen, die sich von einer Ökonomie der Nähe und des Gunsterweises einen Vorteil erhofften. Und offensichtlich war der historische Titus sehr geschickt auf diesem Gebiet, denn es scheint ihm, glaubt man den antiken Historikern, gelungen zu sein, etwa den Senat und die Senatoren zufriedenzustellen und jene Ökonomie von Nähe und Distanz, von gegenseitigem Nutzen und herrschaftlichem Abstand so gestaltet zu haben, dass er als ein idealer Herrscher gelten konnte. *Andererseits* stand *amicitia* für exakt das Gegenteil: für eine persönliche Verbindung jenseits aller utilitaristischen Erwägungen, in der ein\*e Freund\*in *per se et propter se* Freund\*in ist, unbedingt, also jenseits aller äußeren und durch das Machtspiel vermittelten Bedingungen. Diese Spannung zwischen klugem Networking und einer ethisch anspruchsvollen Freundschaft ist es, die Mozarts Oper behandelt und darin findet sie ihre Aktualität: Können Mächtige wirkliche Freund\*innen haben? Können Mächtige darauf vertrauen, dass sie um ihrer selbst willen geliebt werden? Wissen Mächtige, welche *amicitia* gerade gilt, die klientelische oder die persönliche? Können Mächtige vertrauen? Und wie können sie das herausbekommen?

Beginnen wir mit dem historischen Kontext: Titus Flavius Vespasianus, von 79 bis 81 n. Chr. *Imperator Titus Caesar divi Vespasiani filius Vespasianus Augustus* war der zweite römische Kaiser der flavischen Dynastie. Er war nur kurz im Amt, politisch hat er letztlich das vollendet, was sein Vater Vespasianus als Kaiser begonnen hatte. Gut ein Jahrzehnt zuvor wurde Vespasianus vom damaligen Kaiser Nero beauftragt, die Rebellion in der römischen Provinz Judäa niederzuschlagen. Als sein Vater dann Kaiser in

Rom wurde, hat Titus die Stellung in Judäa gehalten und den jüdischen Aufstand niedergeschlagen, was mit der völligen Zerstörung des Tempels in Jerusalem endete. Hintergrund des Aufstandes waren unter anderem fiskalische Zwänge – die Steuern in Judäa waren erdrückend hoch, was auch auf jene Finanzkrise zurückzuführen ist, die mit der Herrschaft Neros verbunden war.

Titus galt bereits den antiken Historikern, etwa Tacitus oder Cassius Dio, als idealer Herrscher, das heißt als Problemlöser, als jemand, der in der Lage war, unterschiedliche politische Kräfte zu bündeln, Koalitionen zu pflegen, sich mit dem Senat zu arrangieren und tatsächlich Wirkungen zu erzielen. Er war nicht nur ein erfolgreicher Feldherr in Judäa, er galt auch als äußerst brutaler und entschlossener Kämpfer gegen Aufstände und Revolten. Zugleich aber war er einerseits als strenger Fiskalpolitiker bekannt, andererseits als zupackender Wohltäter nach Naturkatastrophen wie etwa nach dem Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 oder nach Bränden in Rom. Er wird auch eine entsprechende politische Medienkompetenz besessen haben. Er war sicher jemand, der sich vorteilhaft inszenieren konnte – in die Zeit seiner Regentschaft fiel immerhin die Fertigstellung und Eröffnung des Kolosseums –, und von seinen militärischen Erfolgen in Jerusalem zeugt noch heute der *Arco di Tito* am Eingang des Forum Romanum, der freilich erst nach Titus' Tod von dessen Bruder und Nachfolger Domitian errichtet wurde. Domitian übrigens galt den Römern geradezu als Gegenbild des klugen Titus, am Ende gemeuchelt nach einer Palastrevolte, offensichtlich nicht so geschickt darin, die Wirkkräfte des politischen Ränkespiels angemessen auszumessen und für sich zu nutzen. Der historische Titus war nach dem, was man weiß, offensichtlich ein kluger Berufspolitiker, ein früher Machiavellist, der die Klaviatur des politischen Geschäfts beherrschte, der Härte und Milde, Entschlossenheit und Nachdenklichkeit austarieren konnte. Er war nur zwei Jahre im Amt, aber darin durchaus wirksam.

In dem Mozarts Oper zugrundeliegenden Libretto von Pietro Metastasio freilich steht die Figur des klugen Machtpolitikers im Hintergrund. Der auch dem 18. Jahrhundert in historischer Projektion unter ganz anderen Vorzeichen als *idealer Herrscher* geltende Titus bildet nur den historischen Hintergrund für ein ganz anderes Drama, nämlich für die Analyse eines Beziehungsgeflechts, deren Dramatik dadurch gestiftet wird, dass Tito eben zugleich absoluter Herrscher ist, aber auch potentieller Partner, Freund und Geliebter. Die Geschichte nutzt also den relativ undeutlichen historischen Hintergrund als Erzählfolie für Menschliches, Allzumenschliches, oder, wie man heute sagt: *human interest content*.

Und auf den ersten Blick geht es in *La Clemenza di Tito* tatsächlich um eine allzu menschlich verwickelte Geschichte, gespickt mit den entsprechenden Zutaten – Liebe und verschmähte Liebe, Eifersucht und Rache, Verrat und Vergebung, Schuld und Sühne, Vergebung und Verzweiflung. Vitellia wird von Tito verschmäht, sinnt auf Rache und gewinnt Sesto für eine Verschwörung, obwohl dieser Titos Freund ist; Tito trennt sich von Berenice, sodass

## Herrschaft und Freundschaft

Von  
Armin Nassehi

Vitellia zunächst den Racheplan aufschiebt; nach der Abreise von Berenice will Tito Servilia heiraten, die ihm aber ihre Liebe zu Annio gesteht; Tito ist gerührt von dieser Offenheit; Vitellia will jetzt erst recht Rache, weil sie denkt, dass es zu einer anderen Eheschließung kommt; aber sie irrt, und nun ist es zu spät, und sie kann das Attentat nicht verhindern; nachdem das Attentat misslungen ist, bittet Sesto um Gnade, will die ganze Schuld auf sich nehmen; Tito ist verzweifelt, weil er kaum glauben kann, dass Sesto der Attentäter ist, der sich weigert, die Mitverschwörer zu nennen; Tito verurteilt Sesto zum Tode, zerreißt kurz darauf aber das Urteil; doch erst als am Ende, kurz vor der erwarteten Exekution, Vitellia gesteht, die Urheberin der Intrige zu sein, verkündet Tito, allen Verschwörern zu vergeben und lässt Gnade vor Recht ergehen. Hier kommt jene *clementia* zur Wirkung, die der Oper ihren Namen gibt.

Vom historischen Titus ist der erste Teil der Geschichte überliefert. Titus hatte schon vor seiner Regentschaft die jüdische Prinzessin Berenice heiraten wollen. Doch bereits Cassius Dio berichtet, dass es nicht opportun gewesen wäre, als künftiger römischer Kaiser eine Prinzessin aus Judäa, Urenkelin von Herodes, zur Frau zu nehmen, zumal kurz nach der militärischen Auseinandersetzung in Jerusalem. Explizit berichtet Cassius Dio, dass die Trennung der beiden gegen ihren persönlichen Willen erfolgte – also Staatsräson und persönliche Liebe in einen Konflikt gerieten. Ein Grundmotiv des Metastasio-Dramas, nämlich der Konflikt zwischen der Amtsperson und der Privatperson, oder anders: der Macht des Herrschers und der Macht der Freundschaft, Liebe, Zuneigung findet bei Titus so tatsächlich eine historische Entsprechung.

In dieses Spannungsfeld zwischen Amtsperson und Privatperson spielt auch Ciceros eingangs erwähnte Philosophie der Freundschaft hinein, die *amicitia* als eine zweckfreie, darin ethisch relevante, um ihrer selbst willen, *per se et propter se* wirkende Freundschaft entwirft. Diese ethische Forderung wird erst vor ihrem historischen Hintergrund plausibel: einer aristokratischen Schicht von Herrschenden, denen eine zweckfreie Freundschaft und Liebe nicht möglich war, weil sie eben stets in Zwecksetzungen eingebunden waren. Der durch Cicero aufgeworfene Grundkonflikt, ob ein Mitglied der Aristokratie eine Freundin, ein Freund sein kann, führt zugespitzt zu der Frage, ob kaiserlich Gekrönte gar tatsächlich als Menschen anzusehen sind oder ausschließlich als Amtsträger\*innen, denen so etwas wie menschliche Nähe und Zuneigung fremd oder versagt bleiben. Der Göttlichkeitskult des römischen Kaisertums ist ein Symbol dafür, dass das Menschliche letztlich eingeklammert werden musste, um diese Position verstehbar zu machen. Für das Kaisertum im Mittelalter hat Ernst Kantorowicz in seiner großen Studie *The King's two Bodies* die Spannung zwischen Amt und Person in der Figur der zwei Körper von König\*innen auf den Begriff gebracht. Mittelalterliche Kaiser\*innen sind einerseits geprägt vom sterblichen

Körper konkreter Monarch\*innen, andererseits vom unsterblichen Körper des Königsprinzips, das konkreten Kaiser\*innen vorausgeht und sie überschreitet. Deshalb *können* konkrete Monarch\*innen eben nicht nur Mensch sein – darin zeigt sich die *politische Theologie* des Königtums als Vorrang des transzendent bestimmten Amtes vor der empirischen Person. Der unsterbliche Körper von König\*innen überschreitet die Menschlichkeit des sterblichen Körpers von konkreten König\*innen und wird auf ihre Nachfolger\*innen übertragen.

Mozarts *La Clemenza di Tito* aber macht aus dem unsterblichen, dem göttlichen Körper des Römischen Kaisers einen Menschen. Es macht aus einem gottähnlichen Kaiser, der unbedingt herrscht, jemanden, der sich den Bedingungen menschlicher Wechselseitigkeiten stellt. Es macht aus dem Herrscher, der daran gewöhnt ist, seine Macht in einer ganz speziellen *amicitia*-Ökonomie netzwerkartig und instrumentell zu sichern, einen Menschen, der darüber verzweifelt ist, dass sein Freund Sesto sich gegen ihn verschworen hat, sogar einen Menschen, der am Ende feststellen muss, dass er zwar als absoluter Herrscher vergeben kann, aber nicht einmal dem Nutznießer der Gnade seine eigene Schuld nehmen kann. Im Final-Sextett des zweiten Aktes erklärt Sesto: „Es ist wahr, du vergibst mir, Augustus, doch vergibst mir nicht mein Herz.“ Und Tito kämpft sogar noch um die Gunst des Begnadigten: „Die wahre Reue, derer du fähig bist, ist mehr wert als aufrichtige und dauerhafte Treue.“ Der Herrscher ringt um Augenhöhe mit dem Beherrschten bzw. Begnadigten und fällt gar hinter sie zurück. An das Selbstverhältnis von Sesto, an dessen Innenwelt, an dessen geradezu bürgerliche Innerlichkeit kommt Tito nicht heran, trotz seiner Machtposition – oder gerade wegen ihr?

Diesen Konflikt vor dem Hintergrund der römischen Kaiserzeit zu erzählen, ist nur plausibel, denn die Herrscherposition des Tito ist tatsächlich absolut, auch wenn sogar der absolute Herrscher von jenem merkwürdigen Mechanismus der Macht geprägt ist, dass er von denen abhängig ist, die er führt. Ob Herrschaft gelingt, kann man nur daran sehen, ob die Geführten tun, was sie tun sollen. Und der historische Titus ist dafür eine gute Vorlage, denn er war auf diesem Gebiet offensichtlich richtig gut, im Unterschied zu seinem unglücklichen Bruder und Nachfolger, den seine offensichtliche Machtlosigkeit das Leben kostete. In der Titus-Figur finden wir geradezu in Reinkultur jene merkwürdige Position des Mächtigen, die seine Situation so schwierig macht. Wir haben üblicherweise Mitleid mit den Geführten, mit den Untertanen und kritisieren die Herrscher\*innen meistens etwa so: „Du hast doch die Macht, warum tust Du dann nicht, was wirklich nötig ist? Warum setzt Du die Macht nicht so ein, dass sie allen nützt?“ Kritik in diesem Sinne ist meist subalterne Kritik, ein geradezu naives Vertrauen in die Machtposition der Herrschenden, von denen man annimmt, dass sie, wenn sie nur wollten, das Richtige tun könnten. Fast niemand hat ein so großes Vertrauen in die die Herrscher\*innen wie die kritischen Beherrschten – übersehen wird dabei zweierlei: *Zum einen* können



## Herrschaft und Freundschaft

Von  
Armin Nassehi

Herrscher\*innen zwar herrschen, ihnen fehlen aber auch eindeutige Kriterien für die „richtige“ Entscheidung. Das einzige Kriterium ist letztlich die Frage, ob die Beherrschten sich an das halten, was Regent\*innen wollen, ob sich deren Souveränität also durchsetzt. Als Faustregel kann gelten: Je weniger das der Fall ist, umso wahrscheinlicher wird der Umschlag von herrschaftlicher Macht in Gewalt. *Zum anderen* findet sich der Herrschende in der merkwürdigen Position vor, dass er tun und lassen kann, was er will, ihm alles als Ausdruck seiner Macht zugerechnet wird beziehungsweise seines Kalküls, diese Macht zu sichern und zu verteidigen. Wenn er freundschaftliche Bande knüpft, kann er wiederum nie sicher sein, ob das Gegenüber sein Amt oder ihn meint. Diese Widersprüchlichkeit ist nicht einmal kommunizierbar, denn wenn sie ausgesprochen ist, wird es bereits unmöglich, authentisch das zu meinen, was man meint, denn dann wird der latente Zweifel manifest: Dem Herrschenden zu sagen, man liebe ihn um seiner selbst willen, *per se et propter se*, führt bereits die Unterscheidung ein, die alles vergiftet.

Mozarts Oper variiert genau dieses Problem. Auch in ihr ist Tito ein Herrscher, der nur auf Gewalt verzichten kann, weil er über die Gewalt verfügt, der sich nur zurücknehmen kann, weil er eigentlich töten könnte und wohl auch sollte. Tito ist ein absoluter Herrscher – und genau das macht ihn verletzlich, weil er darin seine menschliche Dimension verliert. Fast ironisch könnte man sagen, dass er nicht Kaiser ist, weil er über *divinitas* verfügt, sondern dass ihm die *humanitas* fehlt, weil er ein Kaiser ist. 79 n. Chr., in der Zeit des historischen Titus, war das noch eher exklusives Thema einer philosophischen Auseinandersetzung. Zu Mozarts Zeiten aber, in viel komplexeren Herrschaftsstrukturen, in jenem Zeitalter der Aufklärung, das nach Immanuel Kants Worten noch keineswegs ein aufgeklärtes Zeitalter war, stellte sich die Frage praktischer. Vielleicht ist Liebe und Freundschaft letztlich nur Subalternen möglich, denen, bei denen es um nichts geht, die tatsächlich nichts haben als sich selbst. Dort, wo es um etwas geht, in den Eliten, wird das ganze Leben korrumpiert durch jene Macht, die die Freundschaft als anthropologische Möglichkeit geradezu unmöglich macht. Insofern ist es nur konsequent, dass eine gepflegte Freundschaftsethik und eine Kritik an der doppelten *amicitia* eben nicht für die Subalternen geschrieben wurde, sondern für die Eliten, also für die, für die authentische Freundschaft nachgerade aus strukturellen Gründen unmöglich ist. In diesem Sinne war Cicero ein Zivilisationskritiker – und in diesem Sinne ist die hier tatsächlich zutreffende *Spätromische Dekadenz* Anlass, über die Kosten der Herrschaft nachzudenken. Um es extrem zu formulieren: *Kann der Herrschende ein Mensch sein?*

Mozarts Oper wurde in seinem Todesjahr uraufgeführt, 1791, zwei Jahre nach dem Ausbruch der Französischen Revolution. Anlass der Oper war die Krönung Leopold II., Kaiser des hl. Römischen Reiches – wie Titus übrigens auch nur zwei Jahre im Amt – zum König von Böhmen. Bereits als Großherzog der

Toskana ward Leopold der Ruf zuteil, ein eher mildtätiger, den Menschen zugewandter, in diesem Sinne: *aufgeklärter* Herrscher gewesen zu sein. Ob das historisch stimmt oder nicht, muss uns nicht interessieren – und ob Mozarts Oper am Ende doch zur affirmativen Fürstenpropaganda diene, wie manche Kritiker\*innen meinen, auch nicht, zumal auch diese Frage bereits in den Sog unserer Fragestellung gerät: ob ein\*e Herrscher\*in eigentlich ein Mensch im Sinne eines zu Freundschaft und Liebe fähigen Individuums sein kann oder eben stets nur Herrscher\*in ist, interessiert an der Mehrung seiner Macht. Interessanter im historischen Kontext des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist die bereits auf eine längere Tradition zurückblickende Kritik an den Umgangsformen der höfischen Gesellschaft, die den kritischen Zeitgenossen vielleicht ähnlich spätromisch-dekadent erschienen wie die Gunstökonomie der römischen Republik und noch mehr der römischen Kaiserzeit. Aus dieser Perspektive kann man *La clemenza di Tito* durchaus als eine aufklärerische Kritik der höfischen Gesellschaft lesen, als eine Kritik, in der sich letztlich das antike Motiv jener Verdoppelung der *amicitia* wiederholt. Richten wir deshalb einen kurzen Blick auf die Strukturen der höfischen Gesellschaft. Ihre exaltierte Realität, die Mozart mit seiner Form und dem Ringen seiner Akteur\*innen um authentische Motive und Entäußerung geradezu konterkariert, hat am eindringlichsten schon ein Jahrhundert früher der subtile Beobachter des Hofes von Versailles, Jean de la Bruyère, in seinem 1688 erschienenen Werk *Charaktere oder die Sitten des Jahrhunderts* auf den Begriff gebracht.

Die höfische Form von Sozialität beschreibt der französische Moralist als eine Form der Verdeckung und Verstellung, als eine Form, die die Person hinter der Ökonomie von Gunst und Nutzen systematisch unsichtbar macht, dafür aber eine theatralische Form der Darstellung wählt. La Bruyère schreibt: „Der Mensch, der sich auf den Hof versteht, ist Herr seiner Bewegungen, seiner Blicke, seiner Mienen; er ist undurchdringlich, unergründbar; er weiß schlimmem Tun einen angenehmen Schein zu geben, lächelt seinen Feinden zu, bezwingt seine Laune, verhehlt seine Leidenschaften, verleugnet sein Herz, spricht und handelt wider seine Gefühle. Diese ganze ausgeklügelte Kunst des Verhaltens beruht auf einem einzigen Laster, der Falschheit ...“ Die höfische Gesellschaft des französischen Hofes beschreibt La Bruyère hier als einen Mechanismus der psychologischen Spielzüge einer theatrolierten Form des Machtspiels, in dem Macht und Kampf besonders in ihrer Unsichtbarkeit sichtbar werden. „Der Hof gleicht einem Gebäude aus Marmor: das heißt, er ist aus harten, aber glatt geschliffenen Menschen gebildet“, aus Menschen, die sich einschmeicheln und sich in ihrem Kampffeld letztlich um die Gunst der Herrschenden bemühen: „Nichts entstellt manche Höflinge mehr als die Gegenwart des Fürsten: sie sind kaum wiederzuerkennen; ihre Züge sind verändert, und ihre Haltung aller Würde bar.“ Aus der Perspektive der Herrschenden freilich betont La Bruyère, dass gerade in dieser Gemengelage von Falschheit und Verstellung die Anwesenheit von Freund\*innen – von wirklichen Freund\*innen im Sinne Ciceros



## Herrschaft und Freundschaft

Von  
Armin Nassehi

– geradezu lebensnotwendig sei. Paradoxerweise bedürfen gerade Herrschende jener Ressource, die am Hofe aus strukturellen Gründen knapp gehalten wird: „Einem König fehlt nichts als die Annehmlichkeit des privaten Lebens: ein großer Verlust, über den ihn nur der Reiz der Freundschaft und die Treue seiner Freunde hinwegtrösten können.“ Freund\*innen aber sind dort eine knappe Ressource, wo sich die Menschen verstellen. La Bruyère fragt deshalb nicht umsonst: „Wer scheint euch angenehmer und freier zu leben, der Hirt oder die Schafe?“

Mozart inszeniert den auch dem 18. Jahrhundert als *idealen Herrscher* erscheinenden Tito nicht in erster Linie als politische Idee. Mir scheint, dass er weder affirmativ noch kritisch auf jenen klugen Machtpolitiker Bezug nimmt, als den man den historischen Titus charakterisieren kann. Es geht Mozart wohl eher um die moralische Integrität der Person und um Freundschaft als Bedingung für so etwas wie Interessenausgleich und soziale Ordnung. Nicht politische Klugheit als Machtstrategie hat Mozart im Sinn, schon gar nicht die Verlogenheit der höfischen Theatralik, sondern die authentische Einsicht in die Notwendigkeit des Richtigen. Die Rekonstruktion des Beziehungsgeflechts der Akteur\*innen zielt letztlich darauf, wie diese darum ringen, sich und den anderen als Person gerecht zu werden, jenseits aller Theatralik. Gegen die höfische Theatralik setzt Mozart die neuzeitlich-moderne, ja bürgerliche Idee und Utopie der authentischen Persönlichkeit, die aus Einsicht, nicht aus Kalkül, aus Überzeugung, nicht aus Berechnung agiert. Darin zeigt sich ein durchaus utopisch-aufklärerisches Grundmotiv, das Mozart in seinen beiden letzten Opern entwickelt. Zwischen den Uraufführungen von *La Clemenza di Tito* und der *Zauberflöte* im September 1791 lagen nur drei Wochen – und sucht man nach der Grundintuition der Herrschaftskritik der Titus-Oper, ist man nicht weit von der programmatischen Arie des Sarastro entfernt. „In diesen heil’gen Hallen, kennt man die Rache nicht“, weil die Utopie darin besteht, dass die Menschen sich aufgrund eigener Einsicht an das Richtige halten: „Und ist ein Mensch gefallen; führt Liebe ihn zur Pflicht“ – will heißen, Herrschaft wird nicht von außen ausgeübt, sondern nach innen verlagert. „Dann wandelt er an Freundeshand, vergnügt und froh ins bess’re Land“, ist die frühmoderne Utopie, dass sich das Wahre, Schöne und Gute durch bessere Einsicht erreichen ließe, weil die Menschen methodisch leben, authentisch werden, sich selbst an die Kandare nehmen und sich gerade nicht in höfischer Verstellung üben. Vielleicht zeigt sich die Größe dieses Grundmotivs Mozarts auch darin, dass er letztlich auch die Ambivalenz dieser Utopie der Einsicht in Notwendigkeiten und ihren Konformitätsdruck mit in den Blick nimmt. Denn dass das nicht weniger *herrschaftlich* ist, kommt in Sarastros Warnung zum Ausdruck: „Wen solche Lehren nicht erfreu’n, Verdienet nicht ein Mensch zu sein.“ Drastischer kann man es nicht sagen – es ist die aufklärerische Idee (und Paradoxie), dass frei nur der sein kann

(und darf), der aus freien Stücken das Richtige tut. Welche Tragik in dieser Utopie steckt, kann hier nicht weiter ausgeführt werden, aber es macht deutlich, welche Kosten der Ruf nach Vergemeinschaftung stets hat. Es dürfte deutlich geworden sein, dass Mozart an die Adresse des Kaisers des hl. Römischen Reiches Aufklärung so auf den Begriff bringt, dass der aufgeklärte Mensch Herrschaft über sich selbst ausüben muss, um Interessen- und Perspektivendifferenzen zivilisiert aushalten zu können – und das am Vorabend jenes Modernisierungsprozesses, in dem sich mit der Entstehung von Nationalstaaten und mit der ökonomischen und politischen Entfesselung Europas die Bedingungen von Herrschaft völlig verändern werden. Mozarts Herrschaftskritik ist noch eine (in der Tradition der Freimaurerei stehende) Kritik an der gekünstelten und theatralischen Dementierung von Authentizität in der höfischen Gesellschaft und zugleich *schon* eine Neukonzeption des bürgerlichen Individuums, das in der Spannung lebt, *Wollen* und *Sollen* durch bessere Einsicht zu versöhnen. Letztlich steht auch diese Neukonzeption noch in der Tradition des antiken Motivs jener doppelten *amicitia* – und instrumentalisiert ihrerseits doch die als Freundschaft um ihrer selbst willen formulierte *amicitia* als eine Form gesellschaftlicher Integration, als Vergemeinschaftung gegen die Kälte einer sich modernisierenden Gesellschaft. Denn die so formulierte Utopie ist eine Gesellschaft bestehend aus Freund\*innen, die sich wechselseitig so einschränken, dass sie an einem Strang ziehen. Dass dies nicht mehr als Fürstenstrategie zur Umsetzung kam, sondern in die für das 19. Jahrhundert aufklärerische Idee der Nation und des Nationalstaates als Form einer Universalisierung der Freundschaft münden sollte, konnte Mozart noch nicht wissen. Und dass deren Pervertierung dann von der Drohung, wen solche Lehren nicht überzeugten, es nicht verdiene, ein Mensch zu sein, auf drastische Weise Gebrauch gemacht hat, konnte Sarastro nicht wissen. Wir wissen es heute.

1791 war das Freundschaftsthema noch eines, das sich eher für die Gemengelage interessierte, in der sich Herrschende vorfanden – und Mozarts *La Clemenza di Tito* demonstriert einen Herrscher, der in dem Moment zu einem Menschen wird, in dem er die Grenzen der Freundschaft und zugleich ihre Kraft bemerkt, weil erst die Freundschaft den Menschen zum Menschen macht. Man hätte gerne gewusst, ob die Milde Titos nach dem Schlusschor, der die Größe Roms besingt, die Freundschaft Sestos und Vitellias tatsächlich nachhaltig konservieren und stabilisieren konnte.

*Und heute?* Heutige Herrscher\*innen sind keine absoluten Herrscher\*innen mehr. Sie geraten selten unter Göttlichkeitsverdacht. Selbstverständlich haben auch heutige Herrscher\*innen – wenn wir sie anachronistisch so nennen wollen – damit zu kämpfen, dass sie sich nicht sicher sein können, ob sie selbst gemeint sind oder ihr Amt. Je *mächtiger*, und das heißt heute wohl: je prominenter eine Position, desto höher die Dichte von Speichelleckern. Immerhin haben Amtsträger\*innen heute die Möglichkeit zu einem empirischen Test, denn einer der größten Vorteile der Demokratie ist wohl, dass Herrscher\*innen ihr Amt in der Regel überleben. Schon das schränkt

## Herrschaft und Freundschaft

Von  
Armin Nassehi

die Souveränität als Amtsträger\*innen ein – aber es enthebt ihn nicht der merkwürdigen Erfahrung, dass alles, was er tut, daraufhin getestet wird, ob und wie es im politischen Spiel um Machterhalt und Machterwerb bedeutsam ist. An dieser Grundstruktur der Herrschaft hat sich seit dem Beginn organisierter Herrschaft nichts geändert – auch wenn es sich bis heute entdramatisiert hat. Wenn es besonders schlecht läuft, muss ein\*e Bundespräsident\*in sogar vor Gericht klären lassen, ob ein früherer Besuch als Ministerpräsident beim Oktoberfest eine Amtshandlung ist oder nicht. Solche Probleme hatte der souveräne Titus nicht, und auch Leopold II. war mit Haut und Haaren – als *Körper* – eine souveräne Einheit von Amt und Person. Der Souverän ist heute das Volk. Und das Volk entdeckt sich in den Herrschern inzwischen selbst und akzeptiert auch bei ihnen, dass sie öffentliche und private Rollen spielen und lässt sich das in entsprechenden Medienformaten zur Unterhaltung vorführen. Herrscher\*innen stehen in der Mediendemokratie unter permanenter Beobachtung – und wenn sie klug genug sind, dann gelingt es ihnen, private Verhältnisse so zu inszenieren, dass sie ihnen politisch nicht schaden. Nur dass alles, was sie tun, *als Politik* beobachtet wird, das hat sich seit Titus nicht geändert.

Auch wenn Tito in Worten und Musik immer wieder um Beherrschung und Ausgeglichenheit ringt, erahnt man dahinter einen verzweifelten, unglücklichen Menschen, paradox positioniert in der Spannung, einerseits ein absoluter Herrscher zu sein, andererseits enttäuscht von den Freunden, derer er sich nicht sicher sein kann. Selbst die Absolutheit seiner Herrschaft hilft ihm nicht dabei, denn der souveräne Gnadenakt erreicht Sesto nicht wirklich, der sich selbst nicht verzeihen kann. Vielleicht ist die aktuelle Lehre aus der verzweifelten Position Titos die, dass man nur dort Freund\*innen haben und Freund\*in sein kann, wo man kein\*e Freund\*in sein *muss*. Freund\*innen kann es nur dort geben, wo die meisten eben *keine* Freund\*innen sind. Freundschaft ist ein striktes Selektionsprinzip, Freundschaft hat etwas Exklusives – sonst kann sie nicht jene ethisch herausfordernde Qualität haben, *per se et propter se* bedeutsam zu sein, wie es Cicero beschrieben hat. Deshalb entsteht eine Freundschaftssemantik in der Antike auch als Aristokratensemantik – und deshalb scheint so etwas wie Freundschaft nur dort möglich zu sein, wo Distanz und Fremdheit die Regel ist – und nur dort, wo man sich seine Freund\*innen *selbst* aussuchen kann. Und genau deshalb mussten alle politischen Regime, die die ganze Gesellschaft auf einer Art Freundschaftsprinzip aufbauen wollten – von „rechts“ bis „links“ – in Katastrophen enden. Heutige Herrscher\*innen (auf Zeit) haben so viel Distanz zu ihrer Herrschaftsrolle und ihrem Amt, dass sie die Spannung der beiden *amicitiae* nicht so drastisch erleben. Sie können – wie wir alle – Freund\*innen haben und Freund\*innen sein. Und die paar Speichellecker? – Die gibt es immer und überall, nicht nur bei Herrschern, sondern bei jedem, der etwas zu verteilen hat.

Armin Nassehi





## Warum singt Servilia in D-Dur?

Mozarts Materialplan in *Titus*.

Von Wolfgang Niessner

I. Die Wahl der Tonarten mit ihren Prädikaten und Affektzuordnungen stellt den ersten Schritt bei der Vertonung von Arien und Ensembles eines Operntextes dar. Mozart charakterisiert die Figuren und Situationen durch diese, ihr Verhältnis zueinander und den Modulationsverlauf in den komponierten Stücken. Im Quintenzirkel stehen benachbarte Tonarten im Dominantabstand, einfache mit wenigen Vorzeichen „oben“ nahe C-Dur. Je mehr Vorzeichen vorgeschrieben werden, desto komplexer und emotionaler ist die dramatische Situation. Aufwärts, dominantisch, werden die Kreuz-Tonarten „heller“, heiter/exzentrisch bis bizarr; abwärts, subdominantisch, die B-Tonarten „dunkler“, ernst bis depressiv. Bei einer nichtgleichschwebenden Temperatur ergibt das verschieden „reine“ Terzen und Quinten und einen unterschiedlichen Höreindruck in den einzelnen Dreiklängen.

Hat eine Figur ihre Arien in benachbarten, verwandten Tonarten, weist dies auf einen unkomplizierteren Charakter mit weniger Entwicklung hin (Guglielmo, Papageno), ein dissonanter Abstand auf eine komplexe, von widerstreitenden Emotionen bestimmte Figur. So stehen die Arien der Fiordiligi in B und E, also im Tritonusabstand. Der Quintenzirkel bildet gewissermaßen ein emotionales Tachometer, das in beiden Richtungen je nach Bühnensituation mehr oder weniger stark aufgedreht oder zurückgefahren werden kann.

Während das Gerüst der Tonarten der komponierten Stücke von Anfang an feststand, konnten die Seccorezitative, die eigentlich die harmonische Verbindung zwischen den Nummern bilden sollten, textbedingt in entfernte Tonarten ausweichen, auch über die enharmonische Schwelle Fis/Ges, die im Quintenzirkel den Gegenpol zu C-Dur bildet, hinaus.

Normalerweise ist eine opera seria des settecento tonartlich durch die Polarität von D-Dur (imperial, Staatsraison) und G-Dur (unmittelbar menschlich, reflektierend) geprägt. Politisches Machtstreben steht in Konflikt mit den Verstrickungen menschlicher Leidenschaften.

II. Ein weiterer Aspekt der musikalischen Figurencharakterisierung, und damit in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wahl der Tonarten, ist die Art der thematischen Erfindung in den Arien und Ensembles:

Die imperiale oder göttliche Sphäre stellt sich durch fanfarenartige Dreiklangszerlegungen dar, die bei Herrscher\*innen, Göttinnen und Göttern bis zur Oktave geführt werden, bei Thronfolger\*innen (Idamante) bis zur Quint, und im rein menschlichen Bereich durch Terzen (als Symbol des Lebens) gebildet werden. Figaro als zutiefst menschliche Komödie wird thematisch fast ausschließlich durch Terzenbildungen bestimmt.

Figuren aus dem Jenseits haben keine Terz, sondern den leeren Quint-Oktavklang (Der steinerne Gast), ihnen fehlen die Zeichen menschlicher Lebendigkeit. Alle diese musikalischen Gestalten können affirmativ/positiv aufsteigend oder deprimiert/negativ

absteigend exponiert werden. Chromatische Melodiebildungen und Durchgänge zeigen hohe emotionale (erotische) Spannung (Cosi), harmonische Bildungen wie z.B. drei aufeinander folgende verminderte Vierklänge erzeugen Zwölftönigkeit als Symbol totaler Katastrophe (Höllenfahrt Giovanni, Quartett Idomeneo, Quintett Tito).

III. Art und Dichte des musikalischen Satzes geben weitere Aufschlüsse, wie Mozart die Figuren und Situationen auf der Bühne kompositorisch interpretiert. Die unterschiedliche Dichte des Notenbilds zeigt das Geschehen gewissermaßen näher oder ferner aus dem Blickwinkel der Betrachtenden.

Im beginnenden musikalischen Klassizismus werden einzelne Nummern mit einfacher, liedhafter Melodik, reduzierten Begleitfiguren und kaum modulierendem Mittelteil ausgeführt, deutlich zeichnend und aus größerer Distanz lesbar wie ein Plakat in großen Lettern, in orchestral umgesetzten Klavierstrukturen, die zudem in ihrem reduzierten Duktus und sparsam eingesetzten chromatischen Intervallschritten als Elemente von Mozarts Spätstil schon auf die frühe Romantik vorausweisen.

Komplexe Strukturen mit kontrastierenden Melodiebildungen, ausgeprägter thematischer Entwicklung und stärker gegliederten Mittelteilen sind Zeichen eines erhöhten dramatischen Ausdrucks.

Der Einsatz der Blasinstrumente erzeugt in dieser Transparenz besondere Farbwerte, wie z. B. Flöten statt Oboen in den Auftrittsarien von Vitellia und Tito. Dazu können die konzertierenden Klarinetteninstrumente als Steigerungsmittel im fiktiven Dialog mit dem geliebten Gegenüber in den Rondos von Sesto und Vitellia treten.

Im Duett Nr. 7 in A (Liebe, Begegnung), „Ah perdono al primo affetto“, gehen Vokal- und Orchesterparts in verhaltenem Ausdruck quasi *ident colla parte*, sodass das Verhältnis Annio-Servilia wie durch eine Milchglasscheibe betrachtet wird.

IV. Haupttonart im *Titus*, von der Ouvertüre bis zum abschließenden Sextett, ist nicht das imperial triumphierende D, sondern C: blasser, neutral, unentschieden in einer Balance widerstreitender Energien.

Nach der prunkvoll-düsteren Huldigung durch das Volk in Es, *marcia* Nr. 4 und *coro* Nr. 5: „Serbate, oh Dei custodi della romana sorte“ zeigt sich Titus unentschlossen und ratlos. In seiner ersten Arie Nr. 6 in G: „Del piu sublime soglio“, vorspiellos und von merkwürdig verquält-schweifender Melodik, wird er von einem einfach gesetzten Orchester ohne größere thematische Entwicklung begleitet.

Vergebens ringt er in Nr. 8 in D: „Ah, se fosse intorno al trono“ um „felicità“, das Thema erreicht nur die Terz und knickt dann subdominantisch nach h als Terz von G-Dur ein. Die Arie wird dem herrscherlichen Anspruch von D-Dur nicht gerecht, nur in der Reprise bei „un vasto impero“ schwingt sich Titus zu imperialem Gestus auf, thematisch eingeleitet durch eine von der Oktav absteigende Dreiklangszerlegung.



## Warum singt Servilia in D-Dur?

Mozarts Materialplan im *Titus*.

Von  
Wolfgang  
Niessner

In Nr. 20 in B (bemüht um die Stabilität einer noblen Haltung): „Se all'impero, amici dei“, einer Devisenarie von größerer Anlage mit einem Menuett als Mittelteil, sucht er Ende und Lösung seines inneren Konflikts, will den Ausgleich von Herrschaft und Liebe zum Volk. Dreiklangszerlegungen erreichen aber nur zum Beginn des Vorspiels die triumphale Oktav.

Vitellias beide Arien sind auch durch die gewählten Tonarten Beispiele differenzierter menschlicher Innenschau: In Nr. 2 in G: „Deh, se piacer mi vuoi“ lockend, verlangend und berechnend gegenüber Sesto, und in Nr. 23, Rondo in F (Demut in Todesnähe): „Non piu di fiori vaghe catene“ im Larghetto von äußerst schlichter, fast volksliedhafter Melodik, im schnellen Allegro in f-moll (Verzweiflung) im virtuosen Dialog mit dem konzertierenden Bassethorn.

Sesto zeigt in Nr. 9 in B: „Parto, ma tu ben mio“ ausführlich seine bei aller gewährten Noblesse totale Abhängigkeit von Vitellia, dialogisierend mit der Bassettklarinetten, und im Rondo Nr.19 in A (Liebe, Begegnung): „Deh per questo istante solo“ seine Liebe zu Tito, in vorwiegend von Terzen geprägten musikalischen Gestalten, die sich nur im Piu Allegro „disperato vado a morte“ markant im Orchestertutti zur Quint aufschwingen.

Publios einfache Menuettarie Nr. 16 in C: „Tardi s'avvede d'un tradimento“, taumelnd-leiernd von Pizzicatozerlegungen begleitet und von kurzen, aus einer absteigenden C-Dur Dreiklangszerlegung abgeleiteten, Seufzern gebildet, ist die Karikatur eines Funktionärs im Umfeld der Macht. Servilia appelliert in ihrer Arie Nr. 21 in D: „S'altro che lagrime“ an Vitellias imperiale Verantwortung, Sesto zu retten. Die zahlreichen, im ersten Teil nur ins piano führenden crescendi zeigen ihre widerstreitenden Gefühle unter der schlichten, liedhaften Melodik.

V. Diese Überlegungen gelten ebenso für Mozarts Instrumentalmusik, die demselben Ausdrucksbedürfnis und Formwillen entstammt, und sind daher auch für die Wahl der Tonarten von Sinfonien und Konzerten ausschlaggebend. So manche Themen seiner Klavierkonzerte präsentieren und entwickeln sich wie ihre tonartlich identen, verwandten Protagonist\*innen der Opernbühne, z. B. Figaro (KV 467 in C im Vergleich mit „Non piu andrai“) oder Dorabella (KV 595 in B: „È amore un ladroncello“). Seine dramatischen Vokal- und sinfonischen Instrumentalwerke durchdringen und bedingen sich gegenseitig in vielen Aspekten von Tonartenwahl, Instrumentation, thematischer Erfindung und formaler Entwicklung, was für die Interpreten eine ständige neue Herausforderung bedeutet. Das Verständnis des einen Bereiches ist ohne die Erfahrung des anderen nicht möglich.

Wolfgang Niessner





# Ach, wenn's doch erst gelinder und grüner draußen wär! Komm, lieber Mai!

Christian Adolf Overbeck, 1775 (Text)  
Wolfgang Amadé Mozart, 1791 (Musik)

## Die drei letzten Lieder

Zweierlei Spiel mit der Form:  
Wolfgang Amadé Mozart als  
Liedmeister und Sprachkünstler  
*Von Oswald Panagl*

**Zweierlei Spiel mit  
der Form:  
Wolfgang Amadé  
Mozart als  
Liedmeister und  
Sprachkünstler**

Von  
Oswald Panagl

**Zum Geleit: Das Jahr 1791**

Der Tod Wolfgang Amadé Mozarts im Alter von erst 35 Jahren am 5. Dezember 1791 beschäftigte nicht bloß die seriöse musikwissenschaftliche Biographik, sondern lieferte auch anderen, nämlich sentimental und trivialen Rezeptionsschienen einen tauglichen und dankbaren Stoff. Ich nenne nur beispielshalber den Film *Wen die Götter lieben* (1942, Regie: Karl Hartl), in dem Hans Holt in der Rolle Mozarts dem jungen Beethoven in Gestalt von René Deltgen begegnete und der junge Curd Jürgens Kaiser Joseph II. verkörperte.

Auch die Legende vom „grauen Boten“, der die Komposition des Requiems in Auftrag gab, sowie der mittlerweile widerlegte Mythos von einer Vergiftung durch den neidischen und böartigen Konkurrenten Antonio Salieri beschäftigten bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts die Phantasie der Dichter (Alexander Puschkin: *Mozart und Salieri* 1831; Peter Shaffer: *Amadeus* 1979), Komponisten (Nikolai Rimski-Korsakow: *Mozart und Salieri*, 1898 nach Puschkin) und Filmregisseure (Miloš Forman: *Amadeus* 1984).

Ein objektiver Blick auf das Schaffen Mozarts in seinem Todesjahr ergibt ein buntgemischtes Bild und lässt ein durchwachsendes Register zwischen großen Formen und Pettinessen sowie eine Spannweite von bedeutenden Bühnenwerken hin zu eigentümlichen, oft dem Zufall geschuldeten Parerga.

Ich nenne ohne weiteren Kommentar die beiden Opern *Die Zauberflöte* KV 620 und *La Clemenza di Tito* KV 621, dazu das unvollendete *Requiem* KV 626 und die Motette *Ave verum corpus* KV 618, an Instrumentalwerken das *Streichquintett* in Es-Dur KV 614, das *Klarinettenkonzert* KV 622 und das *Klavierkonzert* in B-Dur KV 595, auf dessen Rondo-Thema Mozart sein Lied „Komm, lieber Mai“ (KV 596) schrieb. Menuette, deutsche Tänze und Kontretänze sind typische Gelegenheitswerke, desgleichen die heutzutage geradezu exotisch anmutende *Phantasie für eine Orgelwalze* (KV 608) und das nicht weniger seltsam wirkende *Adagio und Rondo für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola, Violoncello* (KV 617).

Im Umfeld und Wirkungskreis der Freimaurerbewegung sind zwei Vokalwerke, nämlich *Eine kleine deutsche Kantate* „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“ (KV 619) und *Eine kleine Freimaurer-Kantate* „Laut verkünde unsre Freude“ in der Besetzung für 2 Tenöre, Bass, 2 Violinen, Viola, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner (KV 623) entstanden, die auch als Zeugnisse für Mozarts soziales Ambiente Beachtung verdienen. Die drei Lieder KV 596, 597, 598 seien an dieser Stelle nur punktuell erwähnt. Denn sie bilden die Scharniere zum folgenden Text, der sich mit Mozarts Liedschaffen nach verschiedenen Gesichtspunkten beschäftigt.

**Gelegenheit als erfüllter Augenblick**

Über den Rang und die musikgeschichtliche Stellung

Wolfgang Amadé Mozarts als Liederkomponist herrscht noch keineswegs Einigkeit. Bemisst man die lyrischen Gesangstücke quantitativ an seinem Gesamtschaffen, so kommt ihnen wenig mehr als ein marginaler Platz zu. Wendet man auf seine Liedvertonungen aber Kriterien an, die sich für Komponisten\*innen des 19. Jahrhunderts eingebürgert und bewährt haben, dann drängt sich ein einschränkendes „kaum“ oder „noch nicht“ vor das ästhetische Urteil. Denn für Mozart war das Klavierlied nicht die primäre, dringliche künstlerische Ausdrucksform wie wenige Jahrzehnte später für Franz Schubert. Die gelegentlichen Beiträge zu dieser Kunstgattung strebten nicht zur zyklischen Erweiterung und thematischen Rundung, wie wir das so oft im Liedwerk Robert Schumanns mit seinem gleichsam dramaturgischen Anspruch beobachten. Auch die geradezu fanatische Durchdringung und Ausleuchtung des Dichterworts mit musikalischer Substanz als Markenzeichen eines Hugo Wolf sucht man in den Gesängen Mozarts vergeblich.

Dennoch: Vor der Gefühlstiefe und kompositorischen Reife der *Abendempfindung* (KV 523) vom Juni 1787, gegenüber einem dichten „Dramolett“ wie dem *Veilchen* (KV 476) vom Juni 1785, aber auch angesichts eines so spontanen wie vollendeten „Kinderliedes“ nach Art der *Sehnsucht nach dem Frühling* (KV 596) aus dem Jänner des Todesjahres 1791 verstummt jede Einschränkung. Kenner\*innen wie Liebhaber\*innen, Musikforscher\*innen nicht weniger als ein naives Publikum, werden vom Höreindruck überwältigt, können sich der unmittelbaren Wirkung kaum entziehen und wollen daher nicht an die Randständigkeit von beiläufigen Gelegenheitswerken glauben. Gleichwohl darf man sich dem Sachverhalt der vergleichsweise geringen Produktion Mozarts auf dem Sektor des Klavierliedes nicht verschließen. Die Gründe dafür liegen wohl zu gleichen Teilen im Wesen der musikalischen Epoche und in der Person gerade dieses Künstlers.

Die dominanten und gesuchten Aufführungsstätten in der Wirkungsperiode Mozarts waren der Hof, das Opernhaus und die repräsentative Kirche, vor allem der Dom. Wohl gab es in Metropolen wie Wien auch bereits die Einrichtung von Akademiekonzerten, deren Subskription durch vornehme Standespersonen einem Komponisten Resonanz und materielles Auskommen sichern konnten. Doch diese Veranstaltungen galten vorwiegend der Aufführung von Sinfonien, Instrumentalkonzerten, auch Arien mit Orchesterbegleitung. Der Liederabend oder die Gesangsmatinee im modernen Wortsinn waren musiksoziologische Kinder des (späteren) 19. Jahrhunderts, und auch der bürgerliche Salon als Ferment der kleinen, subtilen Formen ließ als Institution noch auf sich warten.



**Zweierlei Spiel mit  
der Form:  
Wolfgang Amadé  
Mozart als  
Liedmeister und  
Sprachkünstler**

Von  
Oswald Panagl

Mozart selbst, der rastlose, ständig unter kreativer Hochspannung und Termindruck agierende Mensch und Musiker, war kein notorischer Leser, kein beständiger und konsequenter Sucher nach der passenden lyrischen Vorlage. Keineswegs ungebildet, aber eher unsystematisch erzogen, ließ er sich von Gedichten inspirieren, die ihm der Zufall zutrug, auf die ihn Freunde verwiesen oder die sich gleichsam auf einen äußeren Anlass reimten. Goethes *Veilchen* lernte er weder aus dessen Schauspiel *Erwin und Elmire* noch in einer Werkausgabe des Dichters kennen, sondern unter falschem Etikett in einer wohlfeilen Anthologie. Und selbst der wahre Name des Schöpfers hätte ihn den Wert dieses Fundes wohl kaum erahnen lassen.

Der eigentliche künstlerische Ehrgeiz Mozarts strebte in eine andere Richtung, er orientierte sich an den expansiven Gattungen wie Oper, Sinfonie, Solokonzert oder Klavieronate, wobei er in den letzteren die Originalität des Komponisten mit der Brillanz des Virtuosen zu vereinen wusste: In diesem Revier winkte der Erfolg, lockten die Einnahmen, wartete das Renommee.

Wo wir die Auslöser und näheren Umstände von Mozarts Liedvertonungen kennen, wirkt der Impuls mitunter beiläufig, nebensächlich, fast banal. So hat er die beiden französischen Arietten „Oiseaux, si tous les ans“ (KV 307) und „Dans un bois solitaire“ (KV 308) im Winter 1777/78 für die ihm befreundete Auguste Wendling geschrieben. Diese Liebhaberin von französischer Poesie à la mode, Tochter eines Musikerehepaars aus Mannheim, hatte offenbar ihre helle Freude an den Stücken, wie wir Mozarts Brief an den Vater vom 7. Februar 1778 entnehmen: „Ich habe der Mad.selle Gustl (die tochter) gleich nach meiner ankunft ein französisches lied, wozu Sie mir den text gegeben hat, gemacht, welches sie unvergleichlich singt, hier habe ich die ehre damit aufzuwarten. Beym wending wird's alle tag gesungen, sie sind völlig Narrn darauf.“ Der charismatische Anlass beförderte also den anekdotischen Zufall zur Notwendigkeit.

Seltsam mutet die Entstehung des knappen ausdrucksstarken Liedes *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (KV 520) an. Mozart schrieb es nach handschriftlichem Vermerk im Mai 1787 „im Herrn Gottfried von Jacquins Zimmer“. Dieser beflissene Musikenthusiast, Schüler des Komponisten und ihm persönlich verbunden, erhielt das kleine Werk zum Geschenk und durfte es sogar einer Freundin widmen, als wär's ein Stück von ihm.

Auch eine spätere Veröffentlichung trug noch den Namen des Amateurs! War Mozart so großzügig? Bedeutete ihm dieses Genre so wenig? Oder ging man mit dem Begriff von Autor\*innenschaft und Originalität damals freier, zwangloser, unbekümmerter um?

Inneres Bedürfnis und äußerer Anstoß ergänzten einander bei jener Gruppe von Kinderliedern aus dem Jänner 1791, zu denen auch *Sehnsucht nach dem Frühling* (KV 596) und *Das Kinderspiel* (KV 598) gehören. Textvorlagen aus einer *Bibliothek*

*für Kinder* ließen den Musiker wohl im gleichen Maße an den eigenen kleinen Sohn Carl Thomas wie an eine Veröffentlichung der Stücke in der Liedersammlung des Freimaurers Ignaz Alberti denken. In der Melodie des erstgenannten Gesangs entfaltet sich das Rondothema des am Vortag vollendeten letzten Klavierkonzerts (KV 595). Wer das nicht weiß, könnte die anmutige, schlicht empfundene Miniatur für ein Volkslied halten.

Die Werkauswahl dieses Konzerts umspannt zwischen KV 147 und 598 einen Zeitraum von fast zwanzig Jahren. Das älteste Lied „Wie unglücklich bin ich nit“, wohl 1772 komponiert, hat bei aller Einfachheit bereits einen eigenständigen Tonfall entwickelt. Die wiederum einem Auftrag verdankten Stücke „Ich würd auf meinem Pfad“ (KV 390) und „Sei du mein Trost“ (KV 391) überzeugen durch unpathetischen Ernst und gelassene Haltung: Man mag sie als frühe stilistische Vorboten von Gesängen aus der *Zauberflöte* buchen und würdigen.

Die Fähigkeit des Komponisten, unterschiedliche Stimmungen aufzubauen und gegensätzliche Charaktere darzustellen, bezeugen besonders gut die unmittelbar benachbarten Nummern *Der Zauberer* (KV 472) und *Die Zufriedenheit* (KV 473): zuerst die naiv-kokette Aufgeregtheit eines Mädchens in der Schilderung von Liebesgeplänkel, dann der musikalische Ausdruck eines selbstgenügsamen Daseins, das biedermeierliche Beschaulichkeit vorwegzunehmen scheint. *Des kleinen Friedrichs Geburtstag* (KV 529), im November 1787 in Prag vertont und vom Text her auf den Erbprinzen von Anhalt-Dessau bezogen, lässt in seinem heiter-innigen Profil alle Merkmale einer Gelegenheitsarbeit hinter sich.

Der verbreiteten Meinung, dass Mozart mit dem *Veilchen* die vollendete Liedkomposition gelungen ist, kann man nur voll und ganz zustimmen, ob man dabei vor allem an die Fülle der Farben und Affekte denkt, die selbständige Erweiterung der Vorlage durch einen besinnlichen Nachsatz bewundert („Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen“) oder über die Tiefe der Textauslegung staunt. Denn die tragisch getönte Genreszene hat auch in der musikalischen Deutung Verweischarakter: auf das Geschick eines unglücklich Liebenden, vielleicht sogar auf die Befindlichkeit des leidenden Künstlers.

Manche Gesänge Mozarts weisen auf spätere Entwicklungen, Verzweigungen und Polarisierungen der Gattung Lied voraus: auf den durchkomponierten, die Vergrenzen überbrückenden inneren Monolog ebenso wie auf das volkstümliche Strophenlied oder das Refraincouplet musikalischer Komödien.

Ernst August Ballin, der Betreuer der Lieder in der Neuen Mozartausgabe, schreibt in der Einleitung über den Lyriker Mozart: „Wesentlich offenbart er sich in seinen Liedschöpfungen als Dramatiker auf aller kleinstem Raum“. Diesem stimmigen Urteil ist allenfalls hinzuzufügen, dass der Komponist den

**Zweierlei Spiel mit  
der Form:  
Wolfgang Amadé  
Mozart als  
Liedmeister und  
Sprachkünstler**

Von  
*Oswald Panagl*

sporadischen, nicht selten vom Zufall begünstigten kreativen Begegnungen mit Gedichten Nachdruck, Bedeutung und künstlerisches Gewicht verleiht. Die Gelegenheitsarbeiten streifen ihre beiläufigen Züge ab, der Moment gewinnt werthafte Dauer.

**Maskenspiele und Metamorphosen**

Mozarts Schreiben ist stets mehr als die Erfüllung einer trockenen verbalen Notwendigkeit. Auch wenn er bloß einen Reisebericht abliefern, pointiert er die Fakten, arrangiert die Ereignisse, belässt er den handelnden Personen ihren Charme oder betont ihre Skurrilität. Wenn er mit einem Brief etwas erreichen möchte – nachträgliches Verständnis für eine eigenwillige Entscheidung, die Billigung seiner Heiratspläne oder eine finanzielle Zuwendung –, dann zeigt er sich im Gebrauch von rhetorischen Verfahren souverän, zielsicher und seines Erfolges gewiss. Dabei ist ihm jedes Stilmittel recht und keine Redefigur zu entlegen oder verstiegen. Er stellt Scheinfragen, erniedrigt sich, er argumentiert quasi gegen den eigenen Vorteil, macht übertriebene Komplimente, um diese alsbald wieder in Scherztiraden aufzulösen. Zugleich teilt Mozart die Scheu empfindsamer Menschen vor den unvermeidlichen Härten des Lebens: Er schwächt Katastrophen ab, verharmlost bedenkliche Sachverhalte, schiebt bedrohliche Probleme vor sich her und übt sich dabei nicht selten in Selbsttäuschung und Realitätsverlust. Als Ventil der Psychohygiene dient ihm das Spiel mit der Sprache, dessen Varianten er unbekümmert und phantasievoll auskostet: als Umkehrung und Verbiegung von Wörtern nach musikalischem Muster, in Nonsensreimen und Echoformen, mit erkennbarer Freude an bizarrem Widersinn, endlich durch einen schier unerschöpflichen Vorrat an fäkalen Vokabeln und Bildern.

Die Auswahl der Sprachzeugnisse für diese Aufnahme orientiert sich in vier Themenkomplexen an Mozarts Lebenswelten und Bezugspersonen. Eine erste Sequenz beleuchtet das ebenso nahe wie spannungsreiche Verhältnis zum Vater. Ein Brief aus Wien vom 9. Mai 1781 rechtfertigt mit drastischen Schilderungen das Ausscheiden aus dem fürsterzbischöflichen Dienst und versucht dem Adressaten die eigene euphorische Erwartung einer glänzenden Zukunft einzureden. Kurz vor Ende des gleichen Jahres wirbt der Sohn mit allen rhetorischen Finessen um die Zustimmung des Vaters zur Eheschließung mit Constanze Weber. Das in der Forschung oft diskutierte Schreiben vom 4. April 1787 reflektiert mit menschlichem Ernst und philosophischem Tiefgang das Lebensende. Knapp zwei Monate vor dem Ableben Leopold Mozarts schillern in diesem Text die Bezüge und Redeweisen: Es scheint, als wollte der junge Mensch mit den Gedanken an den eigenen Tod den Schwerkranken über sein Leiden hinwegtrösten und mit seinem Schicksal versöhnen.

Das merkwürdige Gedicht auf einen toten Star hat Wolfgang am 4. Juni 1787, also genau eine Woche nach dem Tod

des Vaters geschrieben. Ist diese Elegie auf einen Vogel ein Stück verkappter Trauerarbeit? Oder handelt es sich um einen Versuch Mozarts, das Unvermeidliche zu verkleinern, eine Zäsur in seiner Biografie zu verdrängen anstatt sich ihr zu stellen?

Ein zweiter Schreibimpuls des Künstlers gilt seinem über die Jahre hin wechselnden Freundeskreis. Im Brief an Abbé Joseph Bullinger vom 3. Juli 1778 berichtet er dem Intimus des Hauses aus Paris den Tod der Mutter, den er dem Vater im direkten Schreiben verschwiegen hatte. So delegiert er die schmerzliche Benachrichtigung der nächsten Verwandten, zu der er sich selbst nicht fähig fühlt, an einen Außenstehenden. Zu einer wichtigen Vertrauten Mozarts in den frühen Wiener Jahren wird die Baronin Waldstätten: Der spielerische Tonfall, die scherzhaft übertriebene Reverenz, die ungeschminkte Redeweise lassen auf ein familiäres Naheverhältnis schließen. Ein anderer Mensch tritt uns in Mozarts Bittgesuchen an den Mäzen und Logenbruder Michael Puchberg in den Phasen äußerer Not entgegen: Der Schuldner versucht eine Balance zwischen demütiger Unterwerfung und intaktem Selbstwertgefühl, ist auf seine persönliche Ehre bedacht und empfiehlt sich sogar als redlichen Geschäftsmann.

Besonders schwer fällt die Beschränkung auf wenige Sprachproben im Bezirk der virtuosen und ungehemmten Wortkaskaden. Die poetische Epistel, von einem Ausflug an die in Mannheim verbliebene Mutter gerichtet, die Parodie einer Beichte in einem Schreiben an den Vater vom 14. November 1777, die Anfangspassagen eines der berühmt-berüchtigten „Bäsebriefe“, endlich das augenzwinkernd ironische Ehestands-Gedicht, das den Brief an die Schwester Nannerl vom 18. August 1784 beschließt, liefern wenigstens einige Spielarten von Mozarts phantasievollem und beinahe „dekonstruktivem“ Umgang mit der Sprache.

Den innersten Kreis der Lebenswelten des Menschen Mozart füllt seine emotionale Beziehung zu Constanze aus: zärtlich, auch neckisch, zuweilen mit drastischer Erotik, dann wieder vorwurfsvoll, gekränkt, von Krisensymptomen überschattet. Mit drei Beispielen wird dieses Wechselbad der Affekte und Stimmungen dokumentiert: Am 29. April 1782, also gut drei Monate vor der Hochzeit, macht Wolfgang seiner Braut Vorwürfe über ihr allzu freizügiges und leichtfertiges Verhalten. Der von diesem Benehmen irritierte Liebende spricht das gestörte Verhältnis offen und bedenkenlos aus und bahnt zum guten Ende selbst die Versöhnung an. Eine ernste Botschaft erreicht Constanze im August 1789 während einer Kur in Baden. Auch in dieser Phase ist – nunmehr zwischen den Eheleuten – ein Beziehungsschatten merkbar, der freilich eher angedeutet als dargelegt wird. Auch diesmal schließt das Schreiben mit dem zuversichtlichen Wunsch nach liebevoller Harmonie. Der letzte Brief vom 14. Oktober 1791, wieder an Constanze in Baden gerichtet, zeigt sich ganz frei von allen Vorzeichen des nahen Todes: Mozart freut sich über den Erfolg der *Zauberflöte* und



**Zweierlei Spiel mit  
der Form:  
Wolfgang Amadé  
Mozart als  
Liedmeister und  
Sprachkünstler**

Von  
Oswald Panagl

die Anerkennung durch den Konkurrenten Salieri, er sorgt sich als guter Hausvater um das Gedeihen und die Erziehung des siebenjährigen Sohnes Carl. Daneben schildert er nicht ohne Selbstironie den Tagesablauf eines Strohwitwers. Erneut beschwört Mozart zum Briefende die Übereinstimmung der Herzen: „Heute hoffe aber gewiß Nachricht von dir zu erhalten und Morgen selbst mit dir zu sprechen, und dich von Herzen zu küssen. Lebe wohl Ewig dein Mozart.“ Als Leser\*in fühlt man sich da spontan an die Schlussverse des Duets zwischen Pamina und Papageno in der *Zauberflöte* erinnert: „Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an.“

**Dem Genius zu Diensten: Franz Xaver Süßmayr**

Für viele Musikfreund\*innen bedeutet der Name Franz Xaver Süßmayr kaum mehr als eine Fußnote zum Leben und Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts. Den dahinter stehenden Menschen und Künstler würdigt man allenfalls als routinierten Verfertiger der Seccorezitative zu des Meisters später Krönungsoper *La clemenza di Tito* und als musikalischen Testamentsvollstrecker, der das unvollendete *Requiem* instrumentiert und den Torso mit Hilfe von authentischen Skizzen zu dem von musikalischer Gattung wie Liturgie vorgegebenem Maß ergänzt hat. Aber auch da mischt sich in die Achtung für einen pietätvollen Nachschöpfer gleichsam ein kritischer Irrealis der Vergangenheit. Wie großartig wäre dieses Opus ultimum erst geworden, wäre Mozart selbst mit seiner Autorenintention in allen Einzelheiten ans Ziel gelangt!

Blickt man tiefer und genauer in die Biografie und das Werk dieses Trabanten eines Genies, so gibt es Eigenständiges und Buchenswertes genug zu entdecken. Sicher, das Jahr 1791 mit der aus Kompositionsunterricht erwachsenen Nähe zu Mozart, der ihn alsbald als – freilich subalternen – Mitarbeiter einsetzte, markierte für ihn einen curricularen Höhepunkt. Aber dessen Tod schadete seiner eigenen Karriere weniger, als eine von der Gloriole ihres Mozartbilds geblendete Nachwelt dies annehmen mag. Im Gegenteil, schon 1792, nach weiterer Unterweisung durch Antonio Salieri, stellen sich in Wien und Prag erste Bühnenerfolge ein. Süßmayr avanciert 1794 zum Kapellmeister der deutschen Oper im Kärntner-Theater und kann, nach erfolgloser Bewerbung um die Stelle eines Hofkompositeurs im Jahre 1798, diese Position immerhin bis zu seinem Lebensende bekleiden. Auch er ist wie sein Vorbild ein „Frühvollendeter“: Süßmayr stirbt 1803 im Alter von nur 37 Jahren an Lungentuberkulose.

Es spricht für den Mut und Unternehmungsgestalt dieses Musikers, dass er 1787 im Alter von 21 Jahren aus Unterricht und Praxis der Ritterakademie in Kremsmünster ausbricht und den kleinräumigen Wirkungskreis gegen das glatte Parkett der Kaiserstadt mit seinen Chancen und Risiken austauscht.

In seinem Bühnenschaffen erwies er sich als geschmackvoller Eklektiker, der sich vom Zeitgeist leiten ließ, an verschiedenen Stilrichtungen (Opera buffa, Tragédie lyrique) partizipierte und damit bei Kenner\*innen und Liebhaber\*innen Zustimmung fand. Seine im Fahrwasser der *Zauberflöte* segelnde „heroisch-komische Oper“ *Der Spiegel von Arkadien* (1794) genoss bei den Zeitgenoss\*innen höhere Wertschätzung als Mozarts *Don Giovanni*. Ein Terzett aus seinem Singspiel *Soliman der Zweite* (1799) inspirierte Ludwig van Beethoven noch im gleichen Jahr zu Klaviervariationen. Ein hübsches musikalisches Thema aus einem seiner Ballette aber fand Eingang in Niccolò Paganinis op. 8 *Le streghe*.

Wenn der Komponist gelegentlich unter einem italianisierten Namen (Francesco Saverio Dolcevillico) auftrat, so bezeugt das auf geradezu skurrile Weise den Nimbus und die Attraktivität der die musikalische Bühne dominierenden Kulturnation. Anders als manche Primadonna hat der biedere Oberösterreicher von dieser Maskierung freilich kaum profitiert. Dafür war er vor Mozarts entfesselten Verbalmanövern nicht sicher, der ihn bei Gelegenheit wortspielerisch zum *Sauermayer* verballhornte. Steckt hinter solchen sprachlichen Attacken, die auch die Bezeichnung als „Ochte“ und ein brieflich ausgerichtetes „Götzzitat“ einschließen, vielleicht doch mehr als entfesselte Spottlust? Ist es die Eifersucht auf einen jüngeren erotischen Konkurrenten bei Constanze, deren unbedingter Zurückhaltung er sich aus der Ferne nicht mehr sicher sein kann? Was ist weiters von dem seltsamen Histörchen zu halten (Brief an Constanze vom 2. Juli 1791), wonach ein paar Engländer sich der Protektion Mozarts bedienten, um Süßmayer („den großen Mann“) kennen zu lernen und ihn als Lichterputzer (!) zu engagieren?

Was Mozart und Süßmayr kompositorisch jedenfalls verbindet, ist die Setzung der Schwerpunkte im vokalen Schaffen. Wie sein Vorbild hat auch der Schüler vor allem Opern, Singspiele, auch Messen und Kantaten geschrieben, Lieder hingegen nur gelegentlich und am Rande des künstlerischen Wirkens vertont. Einige dieser Miniaturen der Vergessenheit zu entreißen und auf dem Podium erneut zu erproben, ist jedenfalls ein sinnvolles Unternehmen.

Oswald Panagl



## Ach, wenn wir doch auch nur clarinetti hätten!

Mozart an seinen Vater,  
Mannheim, 3. Dezember 1778

**Die letzten Konzerte**  
**g-moll Sinfonie**

**Wolfgang Amadé Mozarts**  
**Klarinettenkonzert A-Dur**  
*Von Malte Krasting*

**Mozart 1791**  
**Die letzten Konzerte**  
*Von Andreas Friesenhagen*

**Wien im Jahr 1788**  
*Von Reinhard Goebel*

**Mozarts Sinfonie in g-moll KV 550**  
*Von Vanni Moretto*



*Klarinettenkonzert*  
*A-Dur*

**Das letzte Konzert**  
Wolfgang  
Amadé Mozarts

Von  
*Malte Krasting*

**Musikalische Freunde**

Mozart schrieb seine Werke fast immer für einen bestimmten Anlass oder für bestimmte Musiker\*innen; so auch das Konzert für Klarinette und Orchester, sein letztes Solokonzert und vorletztes vollendetes Werk überhaupt. Mit dem Interpreten, den er beim Komponieren im Sinn hatte, verband ihn eine enge Freundschaft: Anton Stadler (mit seinem Bruder Johann zunächst im Dienste des russischen Gesandten Fürst Galizin, dann Mitglied der kaiserlichen Harmonie und schließlich der k. k. Hofkapelle) kannte Mozart seit 1784, als er bei einer Aufführung der *Gran Partita* mitwirkte, das Werk mit seinem prägenden Klarinettenton vielleicht sogar mit angeregt hatte. Er war Freimaurer wie Mozart, der mehrere Logenmusiken für ihn komponiert und mit ihm gespielt hatte; auch das Klarinettenquintett war für Stadler entstanden. Im Herbst 1791 spielte er die obligaten Klarinettenpartien der Oper *La clemenza di Tito* in Prag. Stadler war einer der vertrautesten Kollegen Mozarts in Wien; gemeinsam arbeiteten sie Pläne zur Neugründung einer Loge aus. Doch er genoss in Mozarts Umkreis einen etwas zweifelhaften Ruf. Anscheinend teilte er Mozarts Spielleidenschaft (Mozart besaß einen hochwertigen Billardtisch), und er war einer der wenigen, die bei Mozart Schulden hatten: Das für ihn geschriebene Klarinettenkonzert blieb unbezahlt.

**Instrumentenexperimente**

Wie Joseph Haydn, der sich mit der neuen Ventiltrompete befasste, war auch Mozart immer an neuen Entwicklungen des Instrumentenbaus interessiert. Mit Stadler kam er in Kontakt zu den Erfindungen des Fagottisten Theodor Lotz, der die Klarinette mit einem erweiterten Tonumfang ausstattete; im „Journal des Luxus und der Moden“ war 1801 zu lesen, dass Stadler „eine Klarinette mit von ihm selbst entwickelten Veränderungen spielt. Dieses Instrument läuft nicht wie gewohnt geradlinig bis zum Schalltrichter. Mehr oder weniger das letzte Viertel ist eine Art quer verlaufender Röhre, über die das Schallrohr noch mehr herausragt. Vorteil dieser Veränderung ist, dass dem Instrument ein tieferer Klang eigen wird, welcher im Bereich der tiefen Töne jenem des Hornes nahe kommt.“ (Stadler scheint sich die Erfindung später selbst zugeschrieben zu haben.) Es ist anzunehmen, dass Mozart sich genauestens über die Möglichkeiten des Klarinettenklanges beraten ließ; er hat sie umfassend genutzt: die Klangfarbengegensätze zwischen hohem und tiefem Register (Clarin gegen Chalumeau), ihr singender, leicht elegischer Charakter der Tongebung und die weiche, schmiegsame Beweglichkeit für Läufe und Akkordbrechungen.

**Dem Original nachspüren**

Das Klarinettenkonzert ist erst posthum im Druck erschienen. Der Notentext dieser Ausgabe ist (mit Sicherheit nicht von Mozart) für normale Klarinette umarrangiert, indem die tiefen Passagen verändert und transponiert sind; das Autograph

selbst ist verschollen. Daher wird das Werk seit einigen Jahren oft in einer rekonstruierten, dem Original sehr nahekommenden Form gespielt, wofür ein dem – hypothetischen – Vorbild nachgebildetes Instrument verwendet wird. Die Rekonstruktion des Bassettklarinettenparts stützt sich auf zeitgenössische Beschreibungen wie Konzertkritiken über Stadlers Interpretation und eine Besprechung der Notenausgabe von einem Rezensenten, der die Originalversion kannte, vor allem aber auf einen frühen, 199 Takte langen Entwurf des 1. Satzes für das (noch tiefere) Bassethorn. Da Mozart das thematische Material fast vollständig übernommen hat, kann dieses Fragment als Orientierung für die tiefen Passagen dienen.

**Frühe Vollendung**

Am Klarinettenkonzert zeigt sich beispielhaft die Charakteristik der „späten“ Werke Mozarts: Die Melodik ist volksliedartig schlicht und subtil zugleich, der Satz ist durchsichtig, die Harmonik unkompliziert und die Architektur klar gegliedert. Auch wenn Mozart auf äußerliche Kontraste verzichtet, offenbart er doch einen großen emotionalen Gedankenreichtum: Abgeklärtheit verbunden mit Gefühlstiefe. Die „innere Logik des motivischen Beziehungsgeflechtes“ findet Mozart in betont ähnlichen statt kontrastierenden Themenkomplexen und ihrer engen Verzahnung untereinander: Das Hauptthema des 1. Satzes beispielsweise kehrt im Seitensatz in dreifacher Imitation wieder. Dieser dichten Verbindung entspricht auch, dass es in diesem Konzert keinen Platz für Kadenz gibt: so eng sind Soloinstrument und Orchester miteinander verwoben. Im 2. Satz sind die Violoncelli und Kontrabässe streckenweise geteilt, d. h. die Kontrabässe schweigen gelegentlich, um eine noch lichtere Instrumentierung zu erzielen. Im überwiegend heiteren, sanglichen Rondo blitzt etwa in der Mitte des Satzes wiederum ein Schein von Mozarts Theatermusik auf, eine kleine instrumentale „Szene“: Nach einer fis-moll-Melodie der Klarinette fährt das Orchester mit lauten Akkordschlägen dazwischen, worauf das Soloinstrument in einem plötzlichen Sechzehntellauf zurückschreckt und mit ungewöhnlich weiten, fast grotesken Intervallsprüngen reagiert.

Mozart schrieb zwar nicht das erste Klarinettenkonzert (das hatte Johann Melchior Molter getan, und nach ihm Johann und Carl Stamitz, die berühmten „Mannheimer“, bei denen Mozart den Reichtum der Klarinette kennen- und schätzen gelernt hatte), aber immer noch eines der frühesten, der Klarinette gemäßen – und, wie viele empfinden, nach wie vor das schönste.

„Nach meiner tiefen Überzeugung ist *Mozart* der höchste Gipfel-punkt, den die *Schönheit* im Bereich der Musik erreicht hat. Nur bei ihm habe ich geweint und gebebt vor Begeisterung, weil ich wusste, dass ich *dem* nahe war, was wir *Ideal* nennen.“

Peter I. Tschaikowski, 20. September 1887

*Malte Krasting*



**Mozart 1791:  
Die letzten  
Konzerte**

Von  
*Andreas  
Friesenhagen*

Mit den von ihm selbst veranstalteten Subskriptionskonzerten oder „Akademien“ der Fastenzeit 1786 fand Mozarts glänzende Karriere als Pianist ihr Ende. Über mehrere Jahre war er in Wien in zahlreichen eigenen oder von befreundeten Musikern ausgerichteten öffentlichen Konzerten, in bürgerlichen und adligen Salons aufgetreten und hatte sich dabei einen hervorragenden Ruf als Klavierspieler erworben. In den Konzerten, die Mozart in jeder Zeit gab, stand eine Gattung im Mittelpunkt: Das Concerto für Klavier und Orchester. Für seine Auftritte komponierte Mozart zwischen Herbst 1782 und Frühjahr 1786 nicht weniger als 15 Werke dieser Art. Als die Auftritte seltener wurden, versiegte auch Mozarts Klavierkonzert-Produktion. Warum die für ihn auch finanziell erfolgreiche Serie abbrach, ist nicht bekannt. Wollte das Publikum ihn nicht mehr hören? Richtete sich sein eigenes künstlerisches Interesse nach den Erfolgen von „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ auf andere Ziele? Oder sind seine öffentlichen Auftritte von da an schlichtweg nur nicht mehr so gut dokumentiert? Tatsache ist, dass die Akademie vom 7. April 1786 im Burgtheater die letzte sicher bezugte Akademie Mozarts in Wien war, und dass er danach bis zu seinem Tod nur noch drei Klavierkonzerte komponierte.

Das letzte von ihnen ist das Konzert in B-Dur KV 595. Fertiggestellt wurde es gemäß Mozarts Eintrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis am 5. Januar 1791. Wann Mozart mit der Komposition begonnen hat, bleibt jedoch offen. Möglicherweise gehen die beiden ersten Sätze auf das Jahr 1788 zurück. Dies jedenfalls gab der Musikforscher Alan Tyson nach der Untersuchung des Notenpapiers zu bedenken, das Mozart für die Niederschrift der Partitur verwendete. Die fragliche Papiersorte trifft man sonst nur bei Werken aus der Zeit zwischen Ende 1787 und Frühjahr 1789 an. Dass Mozart das Konzert im Januar 1791 vollendete, könnte einer Möglichkeit zur baldigen Aufführung geschuldet sein. Gesichert ist jedoch lediglich, dass Mozart es anlässlich einer Akademie des Klarinettenisten Joseph Beer am 4. März 1791 im großen Saal des Gasthauses von Ignaz Jahn in der Himmelfortgasse zu Gehör brachte (es war sein letzter öffentlicher Auftritt als Solist in einem Klavierkonzert). Vielleicht fand die Premiere aber bereits am 9. Januar im Haus von Johann Adam Fürst Auersperg statt, wo allerdings nicht Mozart selbst, sondern seine Schülerin Barbara Ployer am Klavier saß.

Es ist verführerisch, in dem Verzicht auf alles Äußerliche, in der Innigkeit und Gefühlstiefe, die die Musik des B-Dur-Konzerts kennzeichnen, eine Äußerung von Mozarts Spätstil zu sehen, das Werk für einen „verklärten Abgesang“ (Wolfgang Hildesheimer) zu halten. Sollte Mozart wirklich bereits über drei Jahre vor seinem Tod mit der Komposition begonnen haben, kann sich in diesem Konzert beim besten Willen kein „Spätstil“ zeigen. Die melancholische Tönung, die „spezifische Vereinsamung“ (Peter Gülke), die man immer wieder aus der Musik herauszuhören

meint, dürften aber auch andernfalls kaum mit dem frühen Tod des Komponisten in Verbindung stehen – dennoch sind sie allenthalben greifbar. Mozart scheint in diesem Konzert weniger für ein wo und wann auch immer sich manifestierendes Publikum zu schreiben als vielmehr einen Dialog für den Spieler mit seinem Instrument zu inszenieren. Einen Ausdruck findet solche Intimität auf formaler Ebene darin, dass Thematisches und Nicht-Thematisches weniger stark hierarchisiert sind, als es der Klassische Stil erwarten ließe. Angesichts der stillen, traurigen Schönheit des Larghetto verbieten sich jedoch profane Erörterungen über Form und Verlauf fast von selbst. Ein heiteres Rondo im 6/8-Takt reißt Hörer\*innen schließlich aus ihrer Kontemplation. Auf das Thema dieses Satzes griff Mozart kurz darauf nochmals zurück: Es liegt, leicht verändert, auch dem bekannten Klavierlied „Sehnsucht nach dem Frühling“ (KV 596, fertiggestellt am 14. Januar 1791) zugrunde.

Der Solist hinter dem Konzert für Klarinette und Orchester KV 622 ist Anton Stadler (1753–1812), einer der bedeutendsten Klarinettenvirtuosen seiner Zeit. Seit Mitte der 1780er-Jahre waren er und Mozart eng befreundet und musizierten obendrein häufig miteinander, nicht zuletzt bei Veranstaltungen der Freimaurer – wie Mozart gehörte Stadler einer Wiener Loge an. Außer dem Konzert komponierte Mozart für „Nätschinbinitshibi“, wie er den Klarinettenisten einmal humorvoll nannte, das Quintett KV 581, die Klarinetten soli in zwei Arien der Oper „La clemenza di Tito“ und wohl auch das „Kegelstatt“-Trio KV 498, also die wichtigsten Klarinettenpartien aus seiner späteren Wiener Zeit.

Das Konzert KV 622 ist Mozarts letztes Instrumentalwerk. Da er es in seinem Werkverzeichnis nicht datierte, muss der Zeitpunkt der Fertigstellung aus Indizien erschlossen werden. Er lässt sich eingrenzen auf die Zeit zwischen dem 7./8. Oktober (hier gibt es eine Erwähnung des Konzerts in einem Brief Mozarts an seine Frau) und dem 15. November 1791 (mit diesem Datum ist die nächste Komposition ins Werkverzeichnis eingetragen). Doch die Anfänge des Werks sind, ähnlich wie beim Klavierkonzert KV 595, einige Jahre früher anzusetzen: Das fragmentarisch in Mozarts Handschrift erhaltene, wohl um 1785 zu Papier gebrachte Stück für Bassethorn (eine Art Alt Klarinette) und Orchester in G KV 584b (621b) nimmt beinahe Wort für Wort den ersten Klarinettenkonzert-Satz vorweg. All die Wendungen, die seit jeher mit Mozarts letzten Lebenswochen assoziiert werden, sind in diesem Fragment bereits vorhanden. Für die im Konzert KV 622 vorliegende Endfassung änderte Mozart im Wesentlichen nur noch die Tonart und die Besetzung. Ob auch das zu Herzen gehende Adagio und das Rondo auf die Jahre um 1785 zurückgehen, enthüllt das Fragment allerdings nicht.

Auf der Suche nach neuen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten für sein Instrument ließ Stadler sich eine Klarinette mit um vier Halbtöne nach unten erweitertem Tonumfang bauen – die erst später so genannte „Bassettklarinette“. Für dieses außergewöhnli-

**Mozart 1791:  
Die letzten  
Konzerte**

*Von  
Andreas  
Friesenhagen*

che Instrument schrieb Mozart sein Konzert. Bedauerlicherweise ist KV 622 jedoch nur in einer Fassung für die herkömmliche Klarinette ohne Bassregister überliefert, eine Fassung, bei der man wohl ausschließen kann, dass sie auf Mozart zurückgeht. Die ursprüngliche Gestalt der Solostimme lässt sich zum Teil aus einer mit Notenbeispielen versehenen zeitgenössischen Rezension, deren Verfasser das Original kannte, rekonstruieren. Doch ist hier nur eine Auswahl der in der Originalfassung von der späteren Version abweichenden Stellen wiedergegeben. Für den anderen Teil ist man auf Spekulationen und auf einen Blick auf das Fragment KV 584b angewiesen, und jede\*r Bearbeiter\*in der Solopartie findet hier andere Lösungen. Doch alle Bearbeitungen können nicht darüber hinwegtrösten, dass uns der Solopart, so wie Mozart ihn schrieb, nicht in allen Einzelheiten bekannt ist.

*Andreas Friesenhagen  
Joseph-Haydn-Institut Köln*

*Mit freundlicher Genehmigung  
von harmonia mundi France*





Schaut doch alles ganz prächtig aus, was Mozart da in sein „Verzeichnüß aller meiner Werke“ einträgt:  
„den 22. Juny ein Terzett für klavier, ... den 26 detto Eine Sinfonie... den 10 Jullius Ein Terzett für klavier...den 25.t Eine Sinfonie.– 2 violini, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Corni, Violen u Baßsi.–“ und am 10. August erneut eine Sinfonie, diesmal mit „clarini, Timpany, viole e Baßsi.“, die Jupiter-Sinfonie also. Ein Blick in Mozarts Korrespondenz jedoch zeigt uns, dass es eben zu dieser Zeit wieder einmal gar nicht gut um die Finanzen des Komponisten stand, wird doch die imposante Werkliste hinterfangen durch herzerreißende Briefe, die der sich bis zum Äußersten selbsterniedrigende Komponist an den immer wieder „aushelfenden“ Logenbruder Puchberg schrieb.

Erschwerend kam hinzu, dass Kaiser Joseph II. von Wien abwesend und somit auch das gesellschaftliche Leben stark eingeschränkt war. Seit Jahresbeginn bereits führte der Kaiser sein Heer in einem Krieg – den er *volens nolens* von der „guten Freundin“ Katharina übernommen hatte – gegen die Türken. An den Spätfolgen der aus diesem Kriegszug mitgebrachten Tuberkulose sollte er im Februar 1790 dann auch sterben. Mozart konnte Puchberg also am 27. Juni 1788 mit Fug und Recht schreiben: „Kommen Sie doch zu mir und besuchen Sie mich; ich bin immer zuhause; – ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in andern Logis in 2 Monat, und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich nur mit Gewalt ausschlagen muß)...“

Nun denn: Eine Komposition in Moll wäre doch der beste Weg, sich der schwarzen Gedanken zu entledigen, ihnen kreativ Paroli zu bieten, sie umzudeuten – ein Weg, den auch Mozart bereits in jeglicher Art von Kammermusik und auch im Solo-Konzert beschritten hatte. Aber eine Sinfonie in Moll?

In der Tat war es so, dass Moll im galanten Zeitalter 1730–1780 fast völlig außer Gebrauch gekommen war, Komponisten im ansonsten prall mit D-Dur-Werken gefüllten Portfolio allenfalls *eine* Moll-Sinfonie hatten – wie Michael Haydn eine Sinfonie in a-moll (!), Johann Christian Bach eine im eher noch geläufigen g-moll – oder aber wie Leopold Mozart keinerlei Kompositionen in Moll hinterließen (ja bravo, gut gegeben: „Das vor Kälte zitternde und schnatternde Frauenzimmer“-Sätzchen von 21 Takten in der „Musikalischen Schlittenfahrt“ ist in f-moll, wie konnte ich *das* nur übersehen!).

Am Vater vorbei und eher seinem wahlverwandtschaftlichen Vorbild Johann Christian Bach folgend hatte Wolfgang Amadé 1773 bereits seine bis 1788 einzige Moll-Sinfonie komponiert, die indes erst im 20. Jahrhundert im öffentlichen Bewusstsein ankam und dort als „kleine g-moll-Sinfonie“ firmiert.

In einer Art den Markt auslotendem „Pilotprojekt“ – ja, durchaus keine Erfindung modernen „Marketings“ – publizierten die Hamburger Verleger „Günther & Böhme“ 1799 diese (KV 183)

und drei weitere Jugend-Sinfonien und holten sich prompt damit auch eine blutige Nase. Der Rezensent der bei der Konkurrenz „Breitkopf & Härtel“ in Leipzig erscheinenden Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jahrgang 1799, Sp. 495) kanzelte diese Kompositionen als „doch nur ganz gewöhnliche Orchestersinfonien (...) ohne hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, oder auch nur von besonderem Kunstfleiß“ ab.

Ein Urteil ganz besonders dumm und giftig – aber man verabscheute in der Klassik wie auch der Romantik habituell jegliche vor 1780 komponierte Musik. Abgesehen davon, dass dem Zeitalter eines extravagant-outrierten Persönlichkeitskultes der gleichbleibende Puls – um den Laden zusammenzuhalten, wurde ja der Dirigent erfunden – sowie große Teile der insonderheit streicherischen Aufführungspraxis älterer Musik abhanden gekommen waren, gehörte es weiland bereits zum guten Ton jeglicher Moderne, ja zur *conditio sine qua non*, die Artefakte früherer Epochen weder zu kennen noch wertzuschätzen, wohl aber darüber – wie heute über ungelesene Bücher – zu räsonieren.

Seit ihrer Publikation beim Verlag André in Offenbach im Jahr 1794 gab es für das Publikum somit nur eine Mozart-Sinfonie in Moll, eben jene „große“ KV 550 aus dem Juli 1788, die – wie auch das um einen Monat jüngere Werk in C-Dur – Publikum wie Presse immer wieder in schwärmerische Euphorie versetzte.

Als im Mai 1805 „Mozarts 13jähriger Sohn zum erstenmal vor einem sehr zahlreichen Publikum als Klavierspieler und Komponist“ auftrat, hatte Madame Mère Constanze M., née Weber – Eltern haften an ihren Kindern! – auf der g-moll-Sinfonie als *Captatio Benevolentiae* bestanden, „dieser unsterblichen Arbeit des grossen Komponisten, welche mit höchster Erhabenheit die grösste Schönheit verbindet, und doch nie ins Wilde und Abentheuerliche abschweift. Es ist ein kolossales Bild, aber von den schönsten Verhältnissen; ein Jupiter des Phidias, der zugleich Ehrfurcht und Liebe einflösst. Nur Schade, dass die Aufführung dieses Meisterwerks seinem Werthe nicht entsprach. Die Violinen und Bässe waren zu schwach besetzt und überhaupt das ganze Orchester der Größe des Theaters nicht angemessen“.

1823 dann ein Bericht aus London „Das fünfte Concert am 21. April mochte durch Neuheit im Persönlichen und Sächlichen leicht das anziehendste und überhaupt das beste seyn. Die immer und überall gepriesene Sinfonie in g-moll von Mozart, womit das Concert begann, ist für unser Orchester noch nicht ganz geeignet. Schon jedes Moll spricht hier wenig an, und dann die unleugbar grossen Schwierigkeiten dieses Werks wegen seines reichlichen chromatischen Gehalts. Dazu kommt, dass das Philharmonische Orchester immer, selbst bey ganz neuen Werken, nur *einmal* Probe hält.“ – Tja, lieber Rezensent: *Das* ist heute noch so in merry old England!

Berichtenswert übel getönt hat es auch im Winter 1822 in Leipzig: „Unser Orchester spielte mit so viel Liebe und Zusammenklang, vereinte das Kräftige mit dem Sanftesten und führte das Verschlungenste und das gemüthlich Einfachste so schön durch, dass wir ihm einen recht hohen Genuss zu verdanken hatten (...) wenn nicht zum Unglück von einigen Blasinstrumenten ein paar störende Töne gerade an bedeutenden Stellen dazwischen gekommen wären.“

Vordergründig witzig, hintergründig abstoßend, wie nun die musikalisch großkopferten Blockwarte des Bürgertums von „unserem Orchester“ und von „hohem Genuß“ sprechen, man aus heutiger Sicht aber sicher sein kann, dass der von Louis Spohr in einem anderen Zusammenhang geäußerte Satz „Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Compositionen, hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Karikatur grenzte“ die volle Wahrheit wiedergibt. Dieser Satz ist ein Axiom: Musiker\*innen sollten sich ihn ganz dringend merken.

War es in der älteren Mozart-Literatur umstritten, ob überhaupt Mozart wann und wo Aufführungen seiner drei letzten Sinfonien gehört habe, so gelang es der tschechischen Musikwissenschaftlerin Milada Jonasova, 2011 schriftliche Beweise für sowohl geplante als auch zustande gekommene Aufführungen zumindest der g-moll-Sinfonie vorzulegen. In den Verhandlungen um den Druck eines Klavierauszugs der Sinfonie schrieb der Prager Musiker Johann Nepomuk Wenzel an den Verleger Kühnel in Leipzig dazu: „in Prag hat man sie probiret und die blasenden Instrumente wollten nicht pariren, die doch ziemlich geschickt bei uns sind ...als Er sie bei Baron Wanswitenn (van Swieten) hat produciren lassen, er während der production sich aus dem Zimmer hat entfernen müssen, wie man sie unrichtig aufgeführt hat (...)“

Baron Gottfried van Swieten war übrigens jener Botschafter Maria Theresias, der in seinen Berliner Jahren 1770–1777 bei C. P. E. Bach (seit 1767 schon in Hamburg) sechs Sinfonien für Streichinstrumente mit dem Wunsch bestellt hatte, dass der Komponist „sich ganz gehen liess, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mußte“. Van Swieten, nach seiner Botschafter-Karriere zum Leiter der Hofbibliothek und der Zensurbehörde gemacht, war einer der großen Förderer von Mozart, Haydn und Beethoven, aber anders als die Lichnovskys, die Lobkowitzens und Rasumovskys als umfassend gebildeter Connaisseur weniger der Geld- als vielmehr doch der eher der Ideen-Geber: Ihm verdankte Mozart die Kenntnis von Musik der Heroen Bach und Händel, Haydn die Textbücher von „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ und ihm dedizierte Beethoven 1801 den Druck seiner ersten Sinfonie Opus 21.





**Mozarts Sinfonie  
in g-moll KV 550**  
*Ein Werk  
„sui generis“*

Von  
**Vanni Moretto**

Die g-moll Sinfonie KV 550 ist ein schwer fassbares Werk: Kaum klassifizierbar, reich an typischen Mitteln des galanten Stils und dabei doch radikal innovativ und revolutionär.

Trotz allem ein zukunftsweisendes Werk, das sehr erfolgreich werden sollte: Auch wenn es Mozart selbst nicht vergönnt war, einer Aufführung seiner Sinfonie beizuwohnen, so waren es dann seine Nachfahren, die darin eine Art Ursprung der musikalischen „Romantik“ sahen.

Die Sinfonie KV 550 ist bekanntlich Teil der großen Trilogie, die den Schlusspunkt seines sinfonischen Schaffens darstellt (Sinfonien Nr. 39, 40 und 41). Diese drei monumentalen Werke, alle entstanden in einer unfassbar kurzen Zeitspanne (Sommer 1788), zeigen eine neue Seite des Komponisten: eine nie dagewesene Ebene des Engagements für die formale Konzeption der sinfonischen Gattung, die zur Grundlage für eine bahnbrechende musikalische Idee wurde. Zunächst scheint sich eine Art Programm herauszukristallisieren, das die drei Kompositionen eint, besonders durch die Ebene der Tonarten: Auf das solare Es-Dur der Nr. 39 (KV 543), hell und frisch, folgt das lunare g-moll der Nr. 40, melancholisch und abschnittsweise schmerzvoll, das sich in der triumphalen Apotheose des C-Dur der Nr. 41, besser bekannt als *Jupiter* (KV 551), löst.

Alles an diesem musikalischen Triptychon, angefangen bei den verwendeten Tonarten bis hin zur Akzentuierung der symbolträchtigen Zahl Drei, erinnert an den Anfang vieler Traditionen, im Besonderen an die freimaurerische: In dieser Hinsicht sind die drei akkordischen Formulierungen der ersten Takte der Nr. 39 und die ersten drei Schläge der Pauke zu Beginn der *Jupiter* bezeichnend. Wir dürfen darüber hinaus nicht vergessen, wie wichtig die Tonarten Es-Dur und C-Dur in der freimaurerischen Symbolik sind.

Sofort kommt uns *Die Zauberflöte* in den Sinn: Taminos durchlebter Weg von der frischen und ungezähmten Vitalität der Jugend zur Beherrschtheit und Weisheit der Reife, durch die harte Prüfung der Selbsterkenntnis und den Kampf mit dem inneren Ungeheuer. Wir bemerken, dass der Pfad von Es – G (in diesem Fall in Dur) – C genau derjenige ist, der sich zwischen der Overtüre und den ersten beiden Nummern des bekannten Singspiels etabliert und der dann häufigster Dreiklang des Werkes bleibt.

Zusammenfassend wäre die hier behandelte Sinfonie in dem von uns skizzierten programmatischen Entwurf also das Moment der Krise, der Selbstbeobachtung und des Schmerzes. Ebenjenes Schmerzes, dem sich der Eingeweihte mit reinem Geist und unter Verachtung der Gefahr freiwillig stellt.

Wir wissen nicht, ob die Originalität dieses Stückes von einer, wie oben beschriebenen, uns verborgenen Struktur herrührt, dennoch nehmen wir das Vorhandensein struktureller Elemente zur Kenntnis, die das Werk einzigartig machen. (Um der Wahrheit willen sei gesagt, dass seit den 60er-Jahren des 18. Jahrhunderts

zusammen mit der zunehmenden Unabhängigkeit des\*der Komponist\*in ein Prozess der „Emanzipation des einzelnen Werkes“ oder besser gesagt der Rebellion des Werkes gegen eine strikte Genrezugehörigkeit einsetzte, der bald dazu führte, dass viele Sinfonien als „Unika“ galten; ein Vorgang, der sich einige Jahrzehnte später im Beethoven'schen Œuvre vollendete: Jedes seiner Werke hält sich in unserer Vorstellung als wahrer musikalischer Archetyp und ist nur schwer einem Genre zuzuordnen.)

Die Frage, die ich in dieser Abhandlung stellen möchte, lautet also: Kann diese Sinfonie mit Fug und Recht als „Unikum“ angesehen werden? Ich werde versuchen, einige Besonderheiten aufzuzählen, die diese Sinfonie zum Modell einer neuen musikalischen Empfindsamkeit machen, angefangen bei den offensichtlichsten bis hin zu den uns verborgensten Elementen.

Das erste und auffälligste Merkmal dieses Werkes ist die Wahl des Tongeschlechts: Moll. Die vorliegende und die Sinfonie Nr. 25 (KV 183) sind die einzigen zwei Moll-Sinfonien im gesamten Mozart'schen Œuvre. Die Verwendung der Moll-Tonarten im Allgemeinen und von g-moll im Besonderen (besonders beliebt bei Mozart) blieb eine Seltenheit in den Instrumentalkompositionen jener Zeit. Von allen Moll-Tonarten war jedoch g-moll die am häufigsten verwendete und symbolträchtigste: Sie vermittelt den Zeitgeist einer musikgeschichtlichen Phase, die sich von der Mitte der 1760er-Jahre bis zu dem Zeitraum, mit dem wir uns hier beschäftigen, erstreckte. Wir sprechen von einer Periode, die wir heute als *Sturm und Drang* bezeichnen.

Die Sinfonie KV 550 ist etwas abseits des konventionellen Zeitraumes des *Sturm und Drang* (typischerweise Mitte der 1780er-Jahre) anzusiedeln, und, obwohl viele charakteristische Merkmale aufweisend (die klassisch aufsteigende Einleitung zu Beginn des vierten Satzes, auch bezeichnet als *Mannheimer Rakete*<sup>1</sup>, wäre ein Beispiel hierfür), scheint sie doch auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, indem sie mit gängigen Schemata bricht oder diese in ungewöhnlicher Manier einsetzt.

Ein zweiter Aspekt, auf den ich aufmerksam machen möchte, ist die atypische Besetzung. In der Erstfassung wählt Mozart für diese Sinfonie ein recht reduziertes Instrumentalensemble: ohne Trompeten und Pauken und mit nur einer Flöte. Diese Besetzung war am Anfang der 1790er-Jahre nicht sehr üblich, aber doch manchmal anzutreffen, beispielweise bei Haydn, der sie in einem Großteil seiner Sinfonien von 1777 bis 1788 bevorzugte (im Besonderen seien hier die sogenannten *Pariser Sinfonien* erwähnt; die ersten, die sich europaweit großer Bekanntheit erfreuten). Es ist bekannt, dass auch Beethoven seine Romanze in F-Dur (1798) und Schubert seine 5. Sinfonie (1816) für diese Besetzung komponierten. Mit der Hinzufügung der beiden Klarinetten in der zweiten Fassung von 1791 haben wir es allerdings mit einer Komposition zu tun, die weder bemerkenswerte Vorgänger noch Nachfolger hat. Der Klang dieses Werkes wird durch die

<sup>1</sup> Der Ausdruck „Mannheimer Rakete“ wurde vom Musikwissenschaftler Hugo Riemann geprägt und bezeichnet eine typische musikalische Figur, die sich durch den schnellen Aufstieg in unzusammenhängenden Stufen auszeichnet und seit den 1840er Jahren in Exordia verwendet wird. Besonders beliebt war sie in den Jahren des Sturm und Drang.

**Mozarts Sinfonie  
in g-moll KV 550**  
*Ein Werk  
„sui generis“*

Von  
**Vanni Moretto**

Klarinetten ein neuer und einzigartiger, der sich zusammen mit der zarten und melancholischen, aber auch herzerreißenden Farbe des g-moll unauslöschlich in unser Bewusstsein einprägt.

Als dritter Aspekt sei die Rhetorik erwähnt, hier insbesondere die Einleitung (fachlich spricht man vom sog. *Exordium*). Der erste Satz beginnt mit einer Einleitung, die uns sozusagen „mitten ins Geschehen“ führt, ohne den rhetorischen Gepflogenheiten jener Jahre zu folgen. Zum besseren Verständnis seien im Folgenden einige der gebräuchlichsten Exordiums-Typen aufgelistet, die zur Entstehungszeit dieser Sinfonie gebräuchlich waren, ergänzt mit Beispielen von Mozart:

*Martialischer Rhythmus (unisono wie in den Sinfonien Nr. 32 und 38 oder über Akkorden wie in den Nr. 31 und 39), Paukenschlag (wie in den Sinfonien Nr. 32, 35 und 38), Wiederholte Akkorde (wie in der Nr. 27), Akkordisches Thema (Sinfonien Nr. 13, 28 und 38), Wiederholung des Themas zuerst im piano, dann im forte, üblich in der Oper (Sinfonie Nr. 18), Wiederholung zuerst im forte, dann im piano, typisches Stilmittel des Sturm und Drang (Sinfonien Nr. 25 und 21)*

Diese Sinfonie eröffnet den Diskurs auf völlig unkonventionelle Weise, mit einem Takt Begleitung, den wir in anderen Mozart'schen Werken erst im dritten Takt vorfinden und stürzt uns ohne jede Vorwarnung in die melancholische Atmosphäre eines oszillierenden und repetitiven Themas, das uns offen präsentiert wird, abzüglich der oben erwähnten „Verschleierungstaktiken“, die typisch für die zeitgenössischen Werke sind. Dieser Anfang „passiert“ einfach, ohne Vorwarnung, wie das Erscheinen von Ektoplasma. Man kann sich vorstellen, dass die Entscheidung Mozarts, die damals übliche Kompositionspraxis zu umgehen, für die Hörer\*innen der damaligen Zeit eine Aura des Mysteriösen, der Unsicherheit und Instabilität kreierte: Eine Art unangekündigtes Betreten des von Dante besungenen finsternen Waldes. Wenn wir uns dann im größeren Zusammenhang des oben skizzierten Triptychons diese ersten Takte vorstellen, denen das energische und schneidende Finale in Es der Sinfonie Nr. 39 vorausgegangen ist, spüren wir ihn umso stärker, den Abstieg in die eigenen Abgründe.

Um die (vielleicht des Öfteren missbrauchte) Vorstellung von der g-moll Sinfonie als Vorläuferin der Romantik zu untermauern, sei auch angemerkt, dass das zu Mozarts Zeiten keineswegs neuartige Stilmittel, die Stille mit ein oder zwei Takten einfacher Begleitung zu durchbrechen, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem weit verbreiteten Modell werden sollte: Man denke etwa an den Anfang von Mendelssohns Violinkonzert.

Ein vierter, nicht minder offensichtlicher Aspekt ist der fast obsessive Einsatz von Chromatik. Und damit soll nicht nur die

sehr berühmte thematische Zelle des ersten Themas gemeint sein (das enharmonisch und nicht chromatisch ist), eine *Idée fixe*, die in allen denkbaren Formen umgedreht, wiederholt und entwickelt wird. Jedermann kann nachprüfen, wie oft die Halbton-Oszillation in einem Kontext von fast zwanghafter Wiederholung verwendet wird. Aber die in diesem Werk enthaltenen Beispiele hierzu sind wahrhaft zahlreich und wir möchten hier im Folgenden die bezeichnendsten auflisten. Betrachten wir beispielsweise das zweite Thema des ersten Satzes (ab T. 44), das die durch die Chromatik entstandene tonale Unsicherheit zu ihrem Hauptmerkmal macht. Am Anfang die Andeutung einer chromatischen Phrase bei den Streichinstrumenten, sofort unterbrochen und weitergeführt durch das prompte Einsetzen der Holzblasinstrumente (T. 45), sofort von den Streichinstrumenten wiederaufgenommen (T. 46–47) – ein scheinbar intimer und beruhigender Dialog. Die zweite Halbphrase ist eine lange, liebkosend modulierende Chromatik, absteigend von der sechsten zur zweiten Stufe (T. 48–49). Die Verspieltheit und das Wohlwollen dieses zweiten Themas werden durch die Tatsache unterstrichen, dass in der zweiten Ausformulierung (T. 52) die Rollen von Streichern und Holzbläsern in einem einfachen, fast kindlichen Spiel, vertauscht werden.

The image shows a musical score snippet for the first movement of Mozart's Symphony No. 550 in G minor, measures 52-61. The score is arranged in a system with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vib.), and Cello/Double Bass (Vc.). Two specific passages are highlighted with pink dashed boxes. The first box, labeled 'Chromatik', encompasses measures 52-54, showing chromatic lines in the Flute and Clarinet. The second box, labeled 'Wiederholung der Idee fixe', encompasses measures 55-61, showing the repetition of a chromatic motif across various instruments, including the Violins and Viola.

*Erster Satz  
Takte 52–61*  
Zweite Ausformulierung  
des zweiten Themas  
mit dem Themenkopf  
in den Holzbläsern,  
gefolgt von vier Takten  
obsessiver Wiederholung  
der *Idée fixe*.

Im Bezug auf die Verwendung der Chromatik sollten wir den zweiten Satz nicht vernachlässigen, dessen erstes Thema, charakterisiert bereits durch zwei chromatische Appoggiaturen (T. 5 und 6), durch unruhige chromatische Linien, die darauf abzielen, eine schattierte und unbestimmte, fast lunare Tonalität zu erzeugen (siehe die Bässe in T. 2 oder die Violine I in T. 9/11) und anmutig flatternde 32tel kontrapunktiert wird, die oft arpeggiert werden (T. 24, 25, 27, 28 und 34).

Das zweite Thema bildet mit dem koketten Aufstieg von Stufe V zu VI hier keine Ausnahme, ausformuliert in T. 39 und bekräftigt, mit den entsprechenden Fiorituren, in T. 43.



**Mozarts Sinfonie  
in g-moll KV 550**  
*Ein Werk  
„sui generis“*

Von  
**Vanni Moretto**

Zweiter Satz  
Takte 1–15  
Chromatik und  
chromatische  
Appoggiaturen  
im ersten Thema.

Wenn wir den dritten und vierten Satz betrachten, bestätigt sich unser Bild einer von Chromatik geprägten Komposition. Im Epilog des Menuetts finden wir, als Kontrapunkt zum Hauptthema, ein exzentrisches Spiel chromatischer Linien von Oboe, Klarinette und Fagott. Das Gleiche gilt für das zweite Thema des Finales, wo gewundene Linien sich auf weiche und flüssige Weise scheinbar mit den Phrasenbögen verbinden wollen. Kurzum: die Entscheidung, die Chromatik als Mittel zur Untersuchung und Vertiefung der Möglichkeiten des Themas zu verwenden, durchdringt die gesamte Sinfonie und scheint entscheidend dazu beizutragen, ihr eine besondere Einzigartigkeit zu verleihen.

Dritter Satz  
Takte 36–42  
Chromatik  
von Oboe,  
Klarinette  
und Fagott.

Vierter Satz  
Takte 71–85  
Zweites Thema  
mit chromatischen  
Linien.

Der fünfte Aspekt, vom dem wir wissen, dass er den Ohren der zeitgenössischen Hörer\*innen am verborgensten gewesen sein dürfte, betrifft die Metrik (und folglich die Interpretation). Wenn es wahr ist, dass die metrische Struktur dieser Sinfonie zweifellos Teil der Mode des ausgehenden Jahrhunderts ist, die sich in Richtung einer Regelmäßigkeit des Verses von 4 Takten bewegt (die im 19. Jahrhundert mit den Theorien, die in Reichas Abhandlung über die Melodie von 1814 dargelegt werden, ihre volle Realisierung finden wird), müssen wir auch das Vorhandensein einer großen Anzahl von Hilfsmitteln bemerken, die diese „Quadratur“ schwer fassbar und oft ungreifbar machen. Schon zu Beginn des ersten Satzes bemerken wir, wie der erste Abschnitt von 8 Takten, statt die Hauptbetonung auf den ersten Schlag des 5. Taktes zu legen (wie es das Modell Reichas vorsieht), diesen auf den 1. Schlag des 3. und 7. Taktes legt. Erzeugt wird das durch das „Auslassen“ der Schwerpunkte in den ersten beiden Takten, was wie eine groß angelegte Synkope wirkt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass wir mit einem zwei Takte langen Auftakt beginnen. Wir neigen dazu, in diesem Musikstil nach dem 4er-Takt zu suchen, was dazu führt, dass wir, sobald wir die auf den 3. und 7. Takt verschobenen Schwerpunkte hören, den nächsten „gefühlten“ Schwerpunkt bei Takt 11 setzen, womit wir die empfundene Synkopierung fortsetzen, aber in gesteigerter Weise, da von hier an die verschobenen Akzente gleich zwei in 4 Takten sind (von Takt 11 bis Takt 13).

Die Steigerung findet ihren Abschluss in der nächsten, 4 Takte umfassenden, Gruppe (T. 16–19). Dort finden wir zuerst eine, später zwei (T. 19) Synkopen pro Takt. Dieser plötzliche Übergang von einer langen und ruhigen 4-taktigen Unterteilung zu einer zunehmend mühsamen, die sogar kleingliedrig bis in den Halbtakt hineingeht, wird oft mehrmals innerhalb desselben Satzes wiederholt und ist eine der vielen „Gebärden“, durch die Mozarts Werke zu uns sprechen und uns für sich gewinnen.

Um auf unsere zweigliedrige/synkopierte Phrasierung zurückzukommen: Diese bestätigt sich im weiteren Verlauf des Werkes, und zwar bereits ab der Vorstellung des Themas, das als modulatorische Überleitung (T. 20–21) fungiert. Dort wird der synkopische Charakter durch die Orchestrierung unterstrichen (siehe die Überleitung im Fagott), die uns zwingt, die Betonung auf Takt 22 und dann Takt 26 zu setzen, was also unseren anfänglichen Eindruck bestätigt. Interessant ist auch, wie Takt 21 uns nun als logische Konsequenz der eben beschriebenen Steigerung erscheint und fast wie ein Echo von Takt 19 anmutet.

Beachtenswert ist auch Mozarts ausgiebiger Gebrauch der *Postpositio*, d.h. der Hinzufügung eines Taktes zum vierteiligen Raster (wo dann ein fünftaktiger Block entsteht), bedingt durch die Vergrößerung des Abstandes zwischen zwei Blöcken. Die *Postpositio* tritt typischerweise auf, wenn die Auflösung einer Kadenz in einem Takt erfolgt, der nicht den Beginn der nächsten Gruppe bildet und somit überzählig ist.

Mozarts Sinfonie  
in g-moll KV 550  
Ein Werk  
„sui generis“

Von  
Vanni Moretto

Erster Satz, Takte 1–21  
Die pinkfarbenen Klammern  
markieren die Hauptunterteilung  
in Gruppen von 4 Takten. Die  
Pfeile zeigen die sich steigernde  
synkopische Struktur.

Das soeben angeführte Beispiel als Beweis für einen schwer fassbaren und zweideutigen Gebrauch der Metrik stellt sicherlich keinen Einzelfall dar; im Gegenteil, wir müssen feststellen, dass praktisch jeder der vier Sätze dieser Sinfonie versucht, die viergliedrige Metrik mit den unterschiedlichsten Mitteln zu umgehen.

Im zweiten Satz beispielweise täuscht Mozart uns mehrmals mithilfe der Orchestrierung. Man beachte die erste große Phrase von 16 Takten (4+4+4+4), gefolgt von einer klassischen dreitaktigen Schlusswendung. Die Regelmäßigkeit der Sequenz wird durch die Begleitung der Hörner in Zweifel gezogen, da diese, anders als es die Regeln der „Geometrie“ verlangen würden, bei Takt 4 statt bei Takt 5 beginnt (dasselbe geschieht bei Takt 12). Blicken wir auch auf Takt 16, der den Abschluss des großen phraseologischen Zyklus des Exordiums darstellen soll. Er ist morphologisch absolut vergleichbar mit den drei Takten Schlusswendung, mit denen er eine elegante viertaktige Anapher bildet. In beiden betrachteten Punkten täuscht uns der bloße Blick in die Partitur, indem er uns einlädt, die Grenze zwischen den Phrasen um einen Takt verschoben zu setzen, wodurch ein Effekt der Synkopierung entsteht, der hier (zumindest unserer Ansicht nach) gar nicht vorhanden ist. Zusammenfassend also: Mozart bleibt den damaligen Ansprüchen, die auf eine regelmäßige und symmetrische Metrik drängen, treu, neigt aber dazu, mit allen Mitteln die Regelmäßigkeit der Struktur durch eine Reihe von geistreichen Täuschungsmanövern zu verbergen.

Was die Metrik angeht, ist aber das Menuett das innovatorische Moment. Es ist hinlänglich bekannt, dass das Menuett im Laufe seiner sehr langen Entwicklungsgeschichte zu regelmäßiger Phrasierung neigt, fast immer binär, und, wenn vorhanden, mit kleinen Unregelmäßigkeiten ausschließlich zwischen dem Wiederholungszeichen und der Reprise. Sehr selten, aber durchaus existent, sind Menuette, die vollständig auf Basis dreitaktiger Phrasen (wie das Quartett op. 9 Nr. 3 von Haydn), fünftaktiger Phrasen (wie das Quartett op. 20 Nr. 2, ebenfalls von Haydn) oder sogar siebentaktiger Phrasen (wie das Quartett KV 590 von Mozart, 1791) aufgebaut sind. Aber auch hier bleibt das

grundsätzliche Ideal die Symmetrie: Die Phrasen neigen dazu, sich auf ein bestimmtes und sich wiederholendes Metrum einzupendeln. Es gibt auch Menuette, die dank einer ganzen Reihe kompositorischer Mittel, wie der Hinzufügung von Leertakten und der Überlagerung von Phrasen (was Reicha „Subpositio“ nennt), ein gewisses Level scheinbarer Komplexität erreichen. Wieder andere Menuette spielen mit sich überschneidenden Phrasen und verschobenen Kadenz, um eine in Wirklichkeit absolut regelmäßige Struktur zu verbergen. Dies ist der Fall bei Haydns Sinfonie Nr. 11, in welcher die 12 Takte des Abschnitts A durch eine 4+3+2+3-Struktur „synkopiert“ werden, was die zugrunde liegende 4+4+4-Struktur verdeckt. Zumindest bis zu den Jahren der Französischen Revolution beobachten wir fast immer, wie Unregelmäßigkeiten des Metrums, einmal analysiert, auf regelmäßige und symmetrische Strukturen „reduziert“ werden können.

Das, was in unserem Menuett in g-moll geschieht, hat mehr experimentelle und bahnbrechende metrische Charakteristika als alle eben untersuchten Menuette, hervorgehoben noch durch die Tatsache, dass Mozart zuvor nur selten die metrische Struktur des Tanzes aufbrach und von seinen konventionelleren Formen abwich. Hier ist von Anfang an die Absicht spürbar, die Hörer\*innen zu verwirren, indem das Stück mit einer Hemiöle beginnt, welche dreimal im Wechsel mit einem regulären Takt wiederholt wird. Die Wiederholung dieses Blocks *Hemiöle (zwei Takte) + regulärer Takt* erweckt zunächst den Eindruck eines sehr langsamen Menuetts im 3/2-Takt, man denkt also, es müsse sich um ein dreigliedriges Metrum handeln, sobald der größte Block erklingen ist; dies wird jedoch sofort durch die Zweiteiligkeit der nächsten beiden Blöcke widerlegt, die im gewöhnlichen Viererrhythmus geschrieben sind. Wer dieses Stück zum ersten Mal hört, wird also mit einer gewissen, gut gestalteten, Desorientierung konfrontiert sein!

Abschließend können wir in dieser Interpretation, die in diesem Meisterwerk die metaphorische Darstellung eines Initiationsstadiums erkennt, oder einfacher gesagt, eines Moments der melancholischen Selbstbetrachtung, der Konfrontation mit den Schatten des Innenlebens und des Kampfes gegen die eigenen Grenzen und Ängste, das Motiv für die vielen kompositorischen Täuschungen, Trickereien und stilistischen Mittel sehen, die dieses Stück zu einem außergewöhnlichen und einzigartigen Zeitzeugen machen. Vielleicht ist tatsächlich in keinem anderen Werk dieser Jahre deren „Zeitgeist“ deutlicher vernehmbar. Jener Zeitgeist, der in einem Jahrzehnt zur Emanzipation jeder neuen Einzelkomposition von den taxonomischen Zwängen der Genres führen und jenes romantische Gefühl näherbringen sollte, das in jedem künstlerischen Ausdruck die Manifestation eines Augenblicks und einer einzigartigen und unwiederholbaren Leidenschaft sieht, Ausdruck kompositorischer Gefühlswelten.

Vanni Moretto  
Übersetzung: Lucia Hausladen





Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben... Wir haben abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört, – was nur eine Stunde? – Nein Nein – Morgens um 7 Uhr.

Brief an Leopold  
22. Januar 1783

Mozart und der Tanz

Klingende Preziosen  
aus Mozarts  
letztem Lebensjahr  
*Von Gottfried Franz Kasperek*

**Klingende  
Preziosen aus  
Mozarts letztem  
Lebensjahr**

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasperek

Wolfgang Amadé Mozart schrieb, wie alle Komponisten seiner Zeit keine Unterscheidung zwischen einer „ernsten“ und „unterhaltenden“ Musik kennend, reihenweise Tänze; im Gegensatz zu manch anderen Tanzmusiker\*innen schwang er auch selber gerne das Tanzbein. Und stets war er fasziniert von den neuesten Entwicklungen in der Technik der Instrumente. Sogar für mechanische Instrumente hat er komponiert, vor allem 1791.

**Mozart, der Tanzmusiker**

Mozarts „Ländlerische Tänze“ entstanden 1791, weil ihr Schöpfer damals die Aufgabe hatte, am Wiener Kaiserhof die Hofbälle musikalisch zu betreuen. Damit war er, auch wenn der legendär gewordene Titel „k.k. Hofballmusikdirektor“ erst um 1840 in Verbindung mit Johann Strauss Vater aufkam, ein Vorläufer der Strauss-Dynastie. Und in der Tat verblüffen die 1791 entstandenen Ländler, Kontratänze und „Deutschen Tänze“ durch ihre wienerische Walzersedigkeit – es sind zwar noch keine Walzer späterer Prägung, aber meist Tänze im Dreivierteltakt, die in ihrer leicht melancholischen Stimmung und eleganten Melodik auf Franz Schubert, Josef Lanner und die „Sträuße“ verweisen. Volks- und Kunstmusik lassen sich ja in diesem Bereich und in dieser Zeit kaum trennen. Wenn Mozart zum Tanz aufspielte, tat er es wohl nicht wesentlich anders als die „Linzer Tanzgeiger“, die bald darauf die Wiener Walzertradition begründeten. Greifen wir ein Beispiel heraus: Die „Sechs ländlerischen Tänze“ KV 606 bilden schon eine richtige „Walzerkette“. Die sehnsuchtsvolle Melodie des dritten Ländlers könnte von Lanner stammen. Die Tanzmusiker verehrten übrigens Mozart ganz besonders, was zum Beispiel Lanners Walzer „Die Mozartisten“ (1842) beweist. Darin finden sich kunstvoll verarbeitete „Zauberflöte“- und „Don Giovanni“-Zitate.

Daneben schrieb Mozart auch galante Menuette wie jenes KV 599. Der alte höfische Tanz geriet allerdings mehr und mehr aus der Mode. Der Dreivierteltakt begann, die Welt zu erobern wie in neueren Zeiten der Tango oder der Rock 'n' Roll. Und das Neue sorgte, wie immer in der Geschichte nicht nur des Tanzes, für Skandale. Die Art und Weise, wie Paare nun aneinander geschmiegt tanzten, erregte die Hüter\*innen der Moral. Gegen das „Walzen“ wurde von Kanzeln gepredigt, Regierungen erwogen Verbote, sprachen sie manchmal auch aus. Aber die neue Sinnlichkeit, die durchaus im Gefolge von Aufklärung und Französischer Revolution zu sehen ist, war nicht aufzuhalten. Mozart befand sich, auch wenn Äußerungen von ihm dazu nicht überliefert sind, am Puls der Zeit. Und Kaiser Leopold II, der 1790 seinem visionären Bruder Joseph II am Thron gefolgt war, hatte schon als Großherzog der Toskana gezeigt, wie sehr auch er dem neuen Gedankengut verpflichtet war. Leider blieben ihm nicht einmal zwei Jahre, um Josephs Werk zu konsolidieren und fortzusetzen.

Mozart hat in Wien Musik zu einer „Kaiserlichen Schlittenfahrt“ arrangiert und den Titel „Schlittenfahrt“ für das Trio

des 1791 komponierten Deutschen Tanzes KV 605/3 verwendet. Das Schreiben solcher „Gebrauchsmusik“ gehörte zu seinen Pflichten als „k.k. Kammerkompositeur“. Diesen Posten bekleidete er seit 1787 und war eine Art „musikalischer Hoflieferant“, eben auch für die Bälle in den Redoutensälen der Hofburg. Mozarts getanzte „Schlittiad“ dauert gerade zweimal acht Takte, die aber einen außergewöhnlichen Instrumentationseffekt bieten. Mozart schreibt nämlich für diese paar Takte „Sonagli“, Schellen, vor, die auf bestimmte Tonhöhen gestimmt sein müssen, im Gegensatz zum sonst damals allgemein üblichen freien Schellengeläut. Das ist, erstmals in der Musikgeschichte, eine wohltemperierte Schlittenfahrt. Die jedoch, entsprechend der Mode der Zeit, ein „türkisches“ Element hat. Denn die „Sonagli“ stammen aus der Janitscharenmusik und sind ein „asiatischer Schellenbund“, der auch heute noch im Instrumentenhandel in seiner großen Form – es gibt auch kleinere – folgendermaßen beschrieben wird: „Dunkel klingende Bronzeschellen, Bund aus 20 kleinen und 4 großen Schellen mit Metallgriff und Öse, besonders für rhythmisch prägnantes Spiel, ohne Nachklang“.

Mozart verfasste auch Kontratänze wie jenen mitreißenden KV 609, der ebenfalls die große Walzerzeit vorweg zu nehmen scheint. Diese Form wurde jedoch in der Gruppe getanzt. Die Bezeichnung diente auch als Überbegriff für Sammlungen verschiedener Tänze. In seinen Ursprüngen war er ein britischer Volkstanz und wurde als „Country Dance“ bezeichnet. Ob nun das ländliche Milieu bezeichnende englische Wort „country“ mit seiner Lautähnlichkeit bei der Übertragung auf den Kontinent ein wenig Pate gestanden hat zur in höfischen Kreisen üblichen Bezeichnung Kontretanz, sei dahingestellt. Sinngemäß bedeutet „kontra“ freilich „gegen“. Ein „Gegentanz“ ist es deswegen, weil die Tänzer einander gegenüber im Viereck oder in zwei Reihen stehen und würdevoll schreiten. Aus dieser Grundform entstand um 1800 eine ganze Reihe von Modetänzen, zum Beispiel die Quadrille oder der „Square Dance“. Die volkstümlichen Formen haben sich im angelsächsischen Raum bis heute lebendig erhalten, die Tänze des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurden, wie auch das Menuett und die Allemande, vom alles übertrumpfenden Walzer mit seiner revolutionären Sinnesfreude und Doppelbödigkeit verdrängt.

**Stücke für mechanische Instrumente**

Die hübschen Stücke für Glasharmonika entstanden 1791 für die reisende deutsche Virtuosa Marianne Kirchgäßner. Die seit dem vierten Lebensjahr erblindete Musikerin lebte von 1769 bis 1808, das einzige Erinnerungsstück an sie ist eine blonde Locke im Stadtmuseum von Schaffhausen, ihrem Todesort. Nicht einmal ein Bild ist aufzutreiben, lebendig geblieben ist aber die für sie komponierte Musik. Das eigenartige Instrument wurde (nach Vorläufern) 1761 von niemand Geringerem als Benjamin Franklin entwickelt. Neben Mozart schufen eine Reihe anderer Kompo-



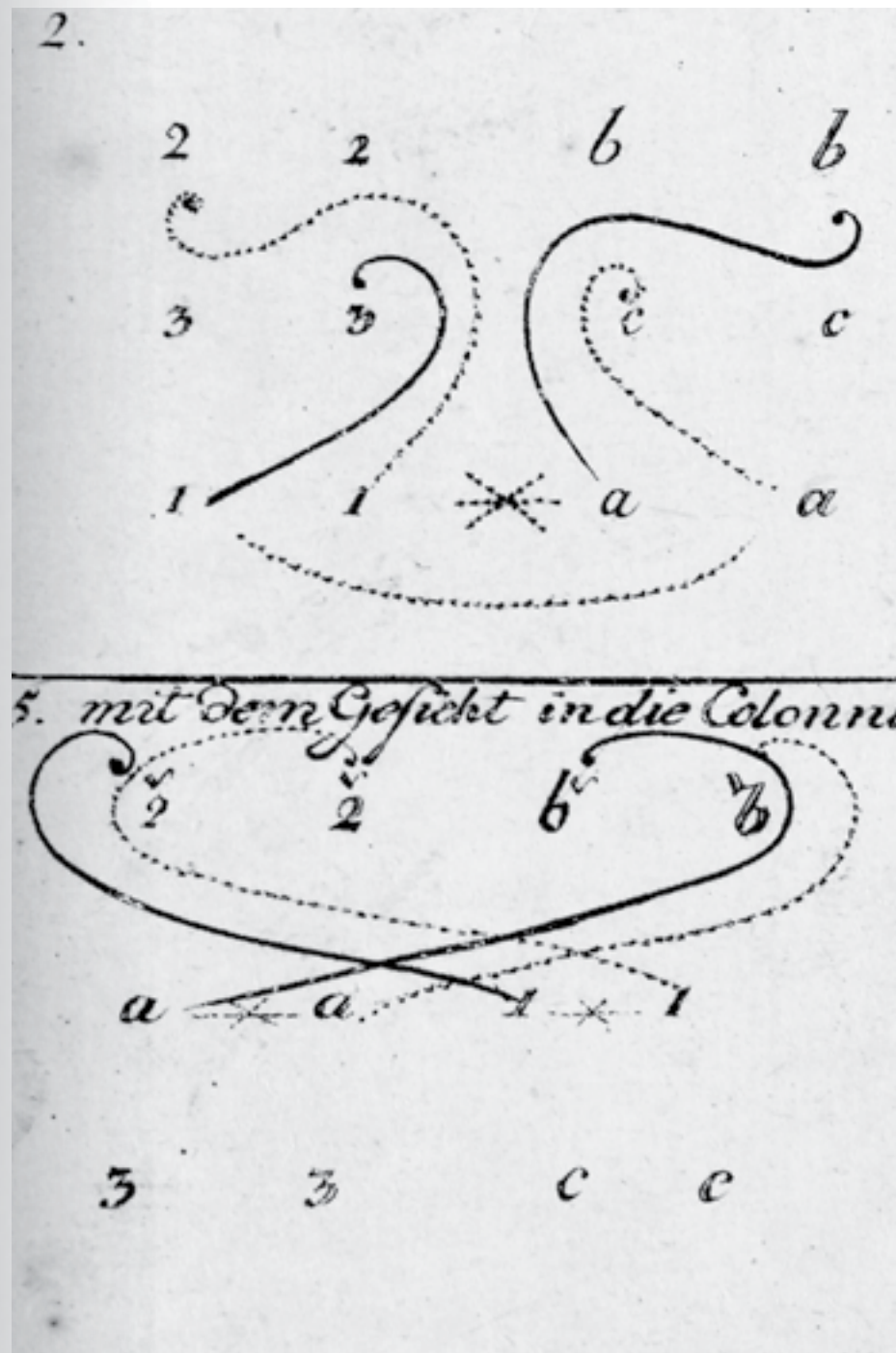
**Klingende  
Preziosen aus  
Mozarts letztem  
Lebensjahr**

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasperek

nist\*innen Werke dafür, so setzte Gaetano Donizetti ursprünglich die Glasharmonika und nicht die Flöte in der Wahnsinnszene der „Lucia di Lammermoor“ ein. Um diese Zeit, 1830, geriet das Instrument allerdings immer mehr in Vergessenheit. Als Wiederentdecker gilt Richard Strauss, der große Instrumentationskünstler: Er suchte eine ebenso „gläserne“ wie mystische Klangfarbe für seine Oper „Die Frau ohne Schatten“ (1919) und fand die Glasharmonika, die freilich praktisch erst wieder nachgebaut werden musste. Seitdem wird vereinzelt wieder dafür geschrieben.

Für die Orgel hat Mozart nur wenig komponiert, meist Kirchensonaten oder Stücke für ausgefallene Instrumente. Mit einer „Orgelwalze“ ist eine kleine mechanische Orgel in einer Standuhr gemeint, was in Wiener Salons im Rokoko große Mode wurde. Dafür schrieb der immer an Neuerungen interessierte Komponist im Dezember 1790 ein und im März 1791 ein zweites, das diesmal gespielte Stück. Die „Flötenuhr“, der die f-moll-Fantasie KV 608 wie schon das Vorgängerstück in derselben Tonart zugeordnet ist, befand sich im k. und k. privilegierten Wachsfigurenkabinett des Grafen Deym zu Wien. Die darin installierte mechanische Musik hatte bestimmten Persönlichkeiten zu dienen, deren wächserne Denkmäler bei festlichen Gelegenheiten mit musikalischer Begleitung ausgestellt wurden. Die düstere Tonart von Stücken für eine Art Spieluhr mag auf den ersten Blick verwundern. Auf den zweiten nicht mehr, denn sie galt einer Trauerfeier für Österreichs berühmtesten Feldherrn, Gideon Ernst Freiherr von Laudon. Der legendäre Feldmarschall der Kaiserin Maria Theresia war im Juni 1790 im Alter von 73 Jahren im Feldlager, aber friedlich verstorben. Der aus Livland stammende, in jungen Jahren von der russischen in die österreichische Armee übergetretene, sehr populäre Offizier ist bis heute nicht nur durch die Wiener Laudongasse und sein Grabmal im Wienerwald präsent, sondern auch durch den Fluch „Fix Laudon“, der angeblich auf einem Ausruf der Kaiserin beruht und in Österreich mitunter noch zu hören ist. „Fix“ kommt vom Kruzifix.

Nach der Gedenkfeier für diesen Volkshelden, der sich im Kampf gegen Preußen und das Osmanische Reich seine Spuren verdient hatte, war im März 1791 in der „Wiener Zeitung“ zu lesen, die „Trauer Musique“ stamme von „Hrn. Kapellmeister Mozart“ und habe großen Eindruck gemacht, ja es sei „unmöglich, das Ganze lebhaft genug mit Worten zu schildern.“ Kein Wunder, denn mit der üblichen galanten Rokoko-Spieluhrenmusik hat diese Fantasie nichts zu tun. Auf ein kurzes Präludium folgt eine strenge Doppelfuge, welche Mozarts intensive Bach-Studien in Wien belegt. In der Mitte überrascht ein zartes Andante in As-Dur, ehe die harmonisch und kontrapunktisch meisterhafte Fuge zurückkehrt. „Nach jenseits deutet der Schluss“, wie ein Zeitzeuge mitteilte. Das Stück wurde nicht nur für Klavier oder Orgel zu 4 Händen, sondern sogar für Bläserquintett arrangiert.









**gehe ich ans Klavier und singe  
etwas aus der Oper, so muß ich  
gleich aufhören – es macht mir  
zu viel Empfindung – Basta!**

Aus Mozarts Briefen an Konstanze;  
Wien, am 2. und 7. Juli 1791

*Die Zauberflöte im  
Schnittbereich von Text und Kontext  
Endliche Anmerkungen zu  
einer unendlichen Geschichte  
Von Oswald Panagl*

*Ist Die Zauberflöte  
ein Musical?  
Gedanken über eine  
verwegene Theorie  
Von Gottfried Franz Kasperek*

Die Zauberflöte  
im Schnittbereich  
von Text und  
Kontext

Endliche  
Anmerkungen zu  
einer unendlichen  
Geschichte

Von  
Oswald Panagl

### Zum Geleit: Mozarts letztes Bühnenwerk?

Ob Wolfgang Amadé Mozart sein Operschaffen mit der *Zauberflöte* oder *La clemenza di Tito* abgeschlossen hat, gerät bei näherer Betrachtung zu einer eher akademischen Streitfrage. Denn die Argumente pro und contra und die angewendeten Parameter ziehen nicht am gleichen Strang und in dieselbe Richtung. Mögliche Kriterien sind etwa die Daten der Uraufführung (30. September 1791 Wien, Theater im Freihaus auf der Wieden vs. 6. September 1791 Prag, Gräflisch Nostitzsches Nationaltheater); die Zahl im Köchelverzeichnis (KV 620 vs. 621) bzw. dem *Verzeichniß aller meiner Werke* (*Zauberflöte* vor *La clemenza di Tito*); der Grad der „Vollendung“, zieht man z.B. die unter Zeitdruck von Franz Xaver Süssmayr beigesteuerten „Fußnoten“ alias Secco-Rezitative mit in Betracht; der semantische Unterschied zwischen „Schwanengesang“ und Opus summum; endlich auch die Wirkung und Strahlkraft in Vergangenheit und Gegenwart (lokale Veranstaltung im Wiener Theaterleben vs. Krönungsoper).

Zwar hat *La clemenza di Tito* in den letzten Dezennien eine bedeutende Aufwertung von Seiten der Musikwissenschaft, dazu eine unverhoffte Beliebtheit bei Dirigent\*innen und Regisseur\*innen erfahren. In der Breitenwirkung beim Opernpublikum gilt *Die Zauberflöte* nach wie vor als Inbegriff und Schlüsselwerk der reifen Kompositionen Mozarts für die musikalische Bühne. Diesem Stück sollen demnach die folgenden Gedanken gewidmet sein.

#### I. „Bis man zählet: eins, zwei, drei“

##### Funktionen und Spielarten einer magischen Zahl

Über die Dominanz der Dreizahl in der Partitur der *Zauberflöte* sowie ihre freimaurerische Symbolik und Semantik hat sich eine eigene Nische in der Mozartliteratur gebildet. Dabei herrscht freilich keineswegs eitle Harmonie. Schon über die Einleitungsakkorde der Ouvertüre gibt es gewichtige Unterschiede der Auffassung. Sind es wirklich drei Akkorde oder zählt auch die Verdoppelung des zweiten und dritten Orchesterschlages, was zusammen fünf musikalische Einheiten ergibt? Und auch diese Zahl hat bekanntlich ihre esoterische Bedeutung!

Mein Beitrag möchte weder affirmativ noch polemisch in die musikalische Diskussion eingreifen, sich vielmehr auf das sprachliche Detail beschränken. Denn auch im Libretto herrscht die Trias vor: als Wiederholung, als Variationsschema, als syntaktische Bauform. Von dieser auffallenden Häufung, diesem Strukturmuster soll nun die Rede sein.

Drei Damen und drei Knaben geben die bedeutsame Zahl schon im Personenverzeichnis vor, und drei Strophen weist Papagenos Arie (Nr. 20) „Ein Mädchen oder Weibchen“ auf. Also auch der formale Raster passt, das Makromodell stimmt und prägt den verbalen Mikrobereich. „Ich bleibe, ich wache, ich schütze“ – so behauptet die dreifache Weiblichkeit ihren gar nicht uneigennütigen Anspruch auf Tamino. Ein dreimalig drohendes

„Papageno!“ soll den dreisten Aufschneider zur Räson bringen, und auch die Lügenstrafe fällt dreifach aus: Wasser für Wein, Steine statt Zuckerbrot und an Stelle der süßen Feigen ein goldenes Schloss vor den Mund. „Glück, Ehr’ und Ruhm“ verheißen eben diese drei Damen im Auftrag der sternflammenden Königin dem Tamino mit der Übergabe von Paminas Bild. Ein dreifaches „sie kommt!“ kündigt alsdann die Fürstin an. Und als die Botinnen im zweiten Akt wiederkehren, eröffnen sie das Quintett (Nr. 12) mit einem nachhaltigen „wie, wie, wie“, dem sogleich das reimende Echo des „nie, nie, nie“ folgt.

Im Gesang der drei Knaben (Nr. 16) wird die Dreizahl zur funktionellen Größe: „Seid uns zum zweitenmal willkommen, ihr Männer, in Sarastros Reich... Wenn wir zum drittenmal uns sehen, ist Freude eures Mutes Lohn!“ Schon zuvor, in ihrem ersten Terzett (Nr. 8), hatten sie dreifältig gemahnt: „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen“. Ihr dritter Auftritt aber preist triadisch den nahenden Sonnenaufgang im wörtlichen und bildlichen Sinn (Nr. 21): „Bald prangt, den Morgen zu verkünden, die Sonn’ auf goldener Bahn. Bald soll der Aberglaube schwinden, bald siegt der weise Mann.“

Doch auch der Naturmensch Papageno hält es mit dem Dreiertakt. „Länder? Menschen? Prinz?“ kontert er erstaunt die Vorstellung Taminos. „Augen, Lippen, Haare“ überprüft er beim Vergleich der leibhaftigen Pamina mit ihrem Konterfei. „Herrlich, himmlisch, göttlich“ schmeckt ihm später der kredenzte Wein. „Umarmen, liebkosen, an dein Herz drücken“ wiederholt er ängstlich, als er hinter der Verkleidung des alten Weibes noch nicht die ihm zuge dachte Gefährtin erkannt hat. Ein dreimaliges „Papageno!“ leitet sein großes verzweifertes Solo im Finale des zweiten Aktes ein, mit „Weibchen! Täubchen! Meine Schöne!“ variiert er seinen Lockruf, und auch seine Seelenpein offenbart sich physisch an drei Stellen: „so brennt’s im Herzenkammerlein, so zwickt es hier, so zwickt es da“.

In der Szene zwischen Tamino und dem Sprecher beim Eintritt in das Reich Sarastros (Nr. 8) kulminiert dieses funktionale Spiel mit der Dreizahl. Schon die Szenenanweisung sieht drei Bauwerke vor: die Tempel von Weisheit, Vernunft und Natur. Drei Fragen stellt Tamino: „Wo bin ich nun? Was wird mit mir? Ist dies der Sitz der Götter hier?“ Ein Blick lehrt ihn, „daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen“. Endlich wagt er den Eintritt, denn „die Absicht ist edel und lauter und rein“. Und als er am Schluss seiner „Flötenarie“ Papagenos Ton vernimmt, gibt er der neuerwachten Hoffnung dreifachen Ausdruck: „Vielleicht sah er Pamina schon, vielleicht eilt sie mit ihm zu mir, vielleicht führt mich der Ton zu ihr.“

Im rituellen Diskurs Sarastros mit seinen Priestern waltet erwartungsgemäß neuerlich der sprachliche Dreischritt: „Er besitzt Tugend? – Tugend! Auch Verschwiegenheit? – Verschwiegenheit! – Ist wohlthätig? – Wohlthätig!“. Auch das



Die Zauberflöte  
im Schnittbereich  
von Text und  
Kontext

Endliche  
Anmerkungen zu  
einer unendlichen  
Geschichte

Von  
Oswald Panagl

parodistisch getönte Priesterduett von den Weibertücken (Nr. 11) zieht dieses Register: „verlassen sah er sich am Ende, vergolten seine Treu' mit Hohn! Vergebens rang er seine Hände...“.

In der Auseinandersetzung Paminas mit ihrer Mutter prallen die beiden Lebenswelten, das Sonnenreich Sarastros und der nächtliche Bezirk der Königin, frontal aufeinander. Dem dreimaligen Hinweis der Tochter auf die Eintracht ihres Vaters mit den Eingeweihten („Er... preiste ihre Güte – ihren Verstand – ihre Tugend“) antwortet die empörte Mutter in ihrer Rache-Arie (Nr. 14) mit dreifältiger Drohung: „Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig, zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur.“

Über allen Gegensätzen des Bühnengeschehens steht im Text der *Zauberflöte* die Sentenz, die Lebensweisheit, vor der in den großen Ensembles die Handlung stillsteht. Sobald Papageno von seinem Vorhängeschloss befreit ist, finden sich die handelnden Personen zu einem „Weh dem, der lügt“-Ensemble zusammen (Nr. 5): Der Utopie einer heilen Welt der Bruderliebe, die alle Lügner mit Sprachverlust bestraft, steht die dreifache Realität von „Hass, Verleumdung, schwarzer Galle“ gegenüber.

Selbst am Ende des Librettos der *Zauberflöte* regiert die Dreizahl: Nicht in einer schlichten Reihung mit Komma und Konjunktion, aber syntaktisch verbaut, mittelbar, verkappt – und doch unüberhörbar, werden wir in eine Trias der Tugenden entlassen:

„Es siegte die *Stärke*  
und krönet zum Lohn  
die *Schönheit* und *Weisheit*  
mit ewiger Kron!“

## II. „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht...“ Verfehlt oder überwundenes Welttheater?

Im genuinen Welttheater hat jedes Ding seinen Platz, jede Person ihre Rolle und die Handlung ein Ende, das immanent abläuft und transzendental gemeint ist. Das Stück mag neu anheben, das Inventar an Figuren und das Repertoire der Intrigen mögen wachsen oder sich winden: Am Ausgang ändert es nichts, er bleibt programmatisch vorgegeben. So war es wenigstens im Zeitalter der Aufklärung, lange vor den Endspielen und eschatologischen Visionen im Straßenkleid unserer Tage. Das Szenario der *Zauberflöte* weist durchaus Züge eines „Theatrum mundi“ auf. Eine vertikale Scheidung in Himmel, Erde und Hölle erscheint allenthalben vorausgesetzt. Die Welt zerfällt in Licht und Dunkel, teilt sich in Tag und Nacht, in die Bereiche von Sonne und Mond. Auch das Personal des Stückes ergibt ein Universum von Typen, formt einen diskursiven Zirkel mit den Gegensätzen gut und böse, alt und jung, schön und hässlich, weiß und schwarz, klug und einfältig. Das reizende Mädchen Pamina, der tugendhafte Jüngling Tamino, der tumbe Naturmensch Papageno,

der weise Priester Sarastro, der böse Monostatos – und wie sie noch alle heißen.

Und doch will die ethische und ästhetische Rechnung nicht ganz aufgehen, scheint sich der dramaturgische Reigen, wie ihn die Tradition vorgibt, nicht zu schließen. Zwischen den vorgegebenen Typen mit ihren stehenden Eigenschaften verläuft eine seltsame Grauzone, tut sich ein charakterliches Niemandland auf. Theaterhistoriker\*innen mögen solche Bruchlinien mit dem seltsamen Schillern des Librettos zwischen Zauberposse und erbaulichem Spiel, zwischen Maschinentheater und humaner Botschaft orten. Spezialist\*innen für die Entstehungsgeschichte des Werkes werden vielleicht die ominöse „Knick-Hypothese“ bemühen (oder auch ablehnen), wonach Schikaneder und Mozart einen ursprünglich anderen Verlauf der Handlung nach dem Schema von guter Königin und bösem Zauberer im Hinblick auf ein gleichartiges erfolgreiches Zeitstück in das radikale Gegenteil verkehrt hätten: Aus dem schlimmen Magier wäre so der weise Priester Sarastro, aus der verletzten Mutter die aggressive und besitzgierige Furie des zweiten Aktes geworden.

Alle diese legitimen Erklärungsversuche sind im Grunde defensiv, sie wollen ein – vermeintliches oder reales – Defizit rechtfertigen, die Autoren entschuldigen und freisprechen. Der umgekehrte offensive Weg ist zumindest ein paar Überlegungen wert. Sind die ambivalenten Züge der Gestalten, ihr wechselndes Profil, ihre Gefühlsoasen wie ihre Verkrustungen und Deformationen nicht eher Symptome einer diffizilen Seelenkunde, einer dramaturgisch genutzten Lebenserfahrung, die um die Ängste des Mutigen ebenso weiß wie sie von der Empfänglichkeit der Harten und den „Humanreservaten“ der Bösen überzeugt ist? Muss den in der menschlichen Gemütslandschaft Bewanderten das tradierte Typeninventar nicht als ein Korsett erscheinen? Gewiss ist Monostatos als Bösewicht angelegt und gezeichnet, dessen Seele nach Sarastros Worten so schwarz wie sein Gesicht ist. Aber wird nicht hinter diesem Rollenprofil als Scherge und Kettenhund, der den priesterlichen Bezirk abschirmt, aber keine persönlichen Rechte hat, auch ein Schicksal sichtbar? Und wie ist seine irrlichternde Ariette (Nr. 13) „Alles fühlt der Liebe Freuden“ zu bewerten? Als Ausdruck orientalischer Lüsterheit, als Projektion von Paminas geheimen Wünschen, wie uns tiefenpsychologische Deutungen vorgeben wollen, oder vielleicht doch all emotionales Guckloch in eine verschüttete und verstörte Psyche?

Die seltsame Zwitterrolle der nächtlichen Königin befremdet nicht minder. Aber sind der Rachegeist der großen Bravourarie und die in Mozarts Trauertönen g-moll vorgetragene Klage der gekränkten Mutter im ersten Akt wirklich unvereinbar? Sind da nicht zwei Seiten der Verstimmung, die Depression und die Aggression, im zeitlichen Abstand ausgefaltet: die verhaltene Implosion und die in Koloraturen gellende Explosion? Und erst als der subjektive Strafakt an Sarastro misslingt und sie zum

Die *Zauberflöte*  
im Schnittbereich  
von Text und  
Kontext

Endliche  
Anmerkungen zu  
einer unendlichen  
Geschichte

Von  
Oswald Panagl

Kahlschlag des Sonnenreiches rüstet, wird sie zum starren bösen Prinzip des alten Welttheaters. Es ist doch eine Signatur höchster Kunst, mit einem Paradigma zu spielen, es zu dehnen und zu überwinden, anstatt es bloß gehorsam auszufüllen. Darum konnte wohl auch *Die Zauberflöte* kein weiterer getreuer Abguss eines bewährten zeitgenössischen Musterbildes werden.

An einer schlichten, bei oberflächlicher Betrachtung unauffälligen Passage zeigt sich diese Umschichtung tradierter Werte, dieses Aufbrechen der dramaturgischen Konvention besonders eindrucksvoll. Als Pamina von den drei Knaben vor dem Selbstmord gerettet und zu Tamino geführt wird, nimmt sie nicht bloß an den Prüfungen, der Feuer- und Wasserprobe, teil, sondern weist ihm mit der Kraft der Zauberflöte auch den Pfad. Von der Weggefährtin, der anonymen Begleiterin des Mannes in einem vorgegebenen Sozialgefüge entwickelt sich die Frau hier zur treibenden Kraft, zum charismatischen Zentrum: „Ich werde aller Orten an deiner Seite sein. Ich selbst führe dich, die Liebe leitet mich.“ Kurz davor hatten im „Tamino mein! O welch ein Glück!“ die Anfangstakte von Taminos „Bildnisarie“ ihre musikalische Entsprechung gefunden. Ein Bogen an melodischer Binnenspannung erstreckt sich demnach vom Beginn der Oper in ihr Finale.

Vielleicht erscheint es nicht verstiegen, wenn wir in dem Paar, das alle Gefahren und Beschwerden überwindet, selbst dem drohenden Tod entrinnt, eine Neufassung, geradezu eine Palinodie der alten Orpheus-Legende erkennen. Hatte in diesem Urmythos und Archetypus der musikdramatischen Gattung der Mann die Frau durch die Gewalt der Töne aus den Todesbanden befreit, so sind es nunmehr die Gefühlsstärke und das Wissen Paminas, die den beiden Liebenden den Weg ins Freie weisen:

„Wir wandeln durch des Tones Macht  
froh durch des Todes düstre Nacht.“

### III. Typen – Individuen – Archetypen: ein dramaturgischer Vergleich

Man kennt sie alle: den gewieften Leibdiener und die pfiffige Zofe, den ebenso geizigen wie lüsternen Alten, den polternden Lakaien, den bläulich schmachthenden Liebhaber, die dekorativ vor sich hin leidende vornehme Dame ... Schier unerschöpflich ist der Typenfundus der *Commedia dell'arte*, von dem die italienische Buffooper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zehrt. Und alle diese Figuren, die uns bisweilen eher wie Marionetten anmuten, finden sich letztlich schon im Repertoire der antiken Komödie eines Menander, eines Plautus oder Terenz vorgeformt. Auch Mozarts reifes italienisches Musiktheater greift in dieses Reservoir, das Handlungsgerüst und die stückeigene Dramaturgie fügen sich im konfliktreichen Wechselspiel dieser Rollen zusammen. Aber die tradierten Typen sind zu Charakteren

differenziert und die Figuren zu Gestalten erneuert, wie sich bereits an ganz wenigen Beispielen illustrieren lässt.

Der Doktor Bartolo in *Le nozze di Figaro* ist zwar auch noch der sklerotische Geizkragen wie kurz zuvor bei Paisiello und drei Jahrzehnte danach bei Rossini, aber er entwickelt im Laufe der Begebenheiten auch Züge eines fürsorglichen Vaters, als den er sich unverhofft erkennen muss. Und Masetto in *Don Giovanni* ist nicht bloß der geprellte Tölpel vom Dienst, sondern ein zu zärtlichen Gefühlen, zu bedrohlicher Eifersucht und hartnäckigem Widerstand fähiges Individuum. Despina in *Così fan tutte* hat sich ihre Gerissenheit und ihre bisweilen zynische Lebensstrategie nicht angeschminkt. Hinter ihren Reden (und besonders ihrer Musik) wird ein prägendes Schicksal erkennbar, und manche emotionalen Wendungen verwirren sogar ihren abgebrühten Gefühlshaushalt. Servilia endlich in *La clemenza di Tito* tritt mit ihrem mutigen Liebesbekenntnis aus dem Schattendasein eines Mauerblümchens und verwandelt die angelegte Passivität ihrer Rolle in Lebensgestaltung.

In den „deutschen Opern“ Mozarts bietet sich das gleiche Bild: Pedrillo in der *Entführung aus dem Serail* erwächst dem Schatten-Klischee des gewitzten Dieners und sekundierenden Komikers auf zweierlei Weise: Er entwickelt sich zum intelligenten Partner von stupendem Einfallsreichtum und steht als empfindsamer Liebhaber kaum hinter seinem Herrn Belmonte zurück. Und Monostatos in der *Zauberflöte* ist nicht bloß böse und verschlagen – im Gebräu seiner „schwarzen Seele“ sind Furcht, Diskriminierung und ein ausgeprägter Minderwertigkeitskomplex wesentliche Ingredienzien.

So ist Mozart in der musikalisch-dramaturgischen Überwindung des Inventars vorgegebener Typen mehr als ein Wegbereiter des realistischen Theaters. Sein Röntgenblick in die Vielschichtigkeit der menschlichen Psyche, das wache Sensorium für die Bruchlinien von Beziehungen und die Übergänge in Verhaltensweisen degradiert selbst bedeutende Fortsetzer\*innen wie Rossini oder Donizetti zu Epigonen.

Aber auch die Archetypen befreit Mozart aus ihrer starren Isolation, enthebt sie ihrer unantastbaren Monumentalität: Wohl verkörpert Don Giovanni/Don Juan das grundlegende Prinzip des totalen Gegenwartsbezuges, der die Vergangenheit vergisst und die Zukunft verdrängt. Er ist bedingungslos dem Diesseits ergeben, der Immanenz verhaftet und weist jeglichen transzendentalen Anspruch strikt von sich. Doch diese Daseinsform erscheint auch als ein Mosaik (allzu) menschlicher Eigenschaften, worin Großzügigkeit an Hochmut grenzt, Zynismus sich mit Scharfsinn paart, Resignation unvermutet in Leichtsinn umspringt.

In der Königin der Nacht wiederum treffen sich die zwei urtümlichen Grundvorstellungen von Mutterrecht und dämonischer Finsternis. Aber dieses spröde-idealistische Amalgam



Die Zauberflöte  
im Schnittbereich  
von Text und  
Kontext

Endliche  
Anmerkungen zu  
einer unendlichen  
Geschichte

Von  
Oswald Panagl

erfüllt keineswegs die ganze Rolle: da sehnt sich eine entmutigte Frau nach ihrer Tochter, dann schlägt eine Furie wild um sich und eine Verzweifelte ist endlich zu jedem persönlichen Opfer bereit.

Mozarts musikdramatischer Zugriff hat aus einem Vorrat überkommener Typen schillernde Charaktere herausgeschält und greifbare Persönlichkeiten „entpuppt“. Im Gegenzug sehen wir das archetypische Vermächtnis, die vielberufene kollektive Erinnerung mit Facetten angereichert und in Psychogramme aufgelöst. Könnte diese anthropozentrische Orientierung, dieser Weg von zwei Seiten auf die Lebensmitte zu, womöglich die gängige Phrase von der menschlichen Musik Mozarts mit überprüfbarem Gehalt erfüllen?

#### IV. Das „lieto fine“ auf dem Prüfstand: von der *Entführung* bis zur *Clemenza*

Dem zeitgenössischen Regietheater wird häufig der Vorwurf gemacht, vorsätzlich gegen den Geist und die Botschaft Mozart'scher Dramaturgie zu verstoßen, konkret gesprochen: sie durch Pessimismus zu denunzieren, ihre innere Harmonie zu verletzen, die friedlichen Schlusstableaus zu verunstalten.

Aber verdecken die abschließenden Vaudevilles, die wohltonenden Ensembles und die Jubelchöre nicht eine latente Spannung? Ergibt sich nicht tatsächlich ein uneinbringbarer emotionaler Fehlbetrag – bald Enttäuschung, dann wieder unerfüllbarer Wunsch? Und treffen wir nicht unwillkürlich auf eine Diskrepanz zwischen Impuls und Konvention, wenn uns das vollgriffige Dur der Finali nicht über die vorausliegenden Spannungen, Seufzer und Lamenti hinwegtäuschen kann?

In so mancher Inszenierung der *Entführung* kann sich Konstanze am Ende kaum von Bassa Selim losreißen und muss von Belmonte aus ihrer innigen Blickverbindung gleichsam neuerlich entführt werden. Vielleicht hat sie gerade erkannt, dass sie den reiferen Mann, den besseren Menschen aufgibt und in eine wenig belangvolle, vor allem durch die lange Trennung verklärte Beziehung zurückgleitet.

Und kann Pamina das rigide Verhalten ihres Prinzen, das sie in die Nähe des Suizids gebracht hat, restlos vergessen? Hat die Wasserprobe ihr Trauma abgewaschen und das reinigende Feuer auch ihre Kränkung ohne Narben weggesengt? Vielleicht tragen die beiden ihre unvereinbaren Gegensätze bereits in eine neue Generation hinein. Denn immerhin berührt es seltsam, dass Pamina die beglückende Übereinstimmung des Duettts „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ nicht mit ihrem künftigen Lebenspartner Tamino, sondern mit dem naiven, menschlicheren Papageno teilt.

Im Schlussextekt des *Don Giovanni* machen sich die Hinterbliebenen zwar ihren individuellen Reim auf den bestraften Wüstling und zelebrieren gleichsam fröhliche Moral. Dennoch fehlt ihnen nach dem Abgang des Titelhelden nunmehr

offensichtlich die Orientierung, die Herausforderung, der positive Stachel ihrer Existenz.

Dass die ursprünglich für einander bestimmten Paare in *Così fan tutte* nicht mehr wirklich glücklich werden können, gilt in modernen Ausdeutungen der Oper geradezu als eine beschlossene Tatsache. Nur noch die jeweilige Variante des Scheiterns stiftet den Unterschied: eine lieblose Vernunfttehe, baldige Trennung oder ein Ausbrechen in die soeben im emotionalen Experiment entdeckte seelische „Wahlverwandtschaft“?

Das „lieto fine“ von *Le nozze di Figaro* beschließt wohl den tollen Tag. Doch beseitigt es deshalb gleich auch alle Gegensätze und Widersprüche? Wie lang wird des Grafen reuiges „Contessa, perdono!“ sein affektives Verhalten lenken, seinen Gefühlshaushalt kontrollieren? Und auch die beiden Temperamentbündel Susanna und Figaro, zwischen denen bisweilen die Funken sprühen, werden es miteinander nicht ganz leicht haben. Vielleicht ist der Gedanke an spätere Scheidung nicht erst dem Dramatiker Ödön von Horváth gekommen!

Auch die etwas abrupt und gewollt wirkende Versöhnung im Schlussbild von *La clemenza di Tito* berührt uns heute eher seltsam. Dem Vorsatz des Herrschers, alles verstehen, verzeihen und vergessen zu müssen, ist der programmatische Anspruch eines aufgeklärten „Fürstenspiegels“ unschwer abzulesen. Aber die – auch in ihrem Widerspruch – zutiefst menschliche Figur des Sesto sprengt schon im Libretto, besonders aber in Mozarts Vertonung den Zeitraffer überstürzter Konfliktbereinigung. Seine Textpassage „Zwar verzeihst du mir, Erhabener, doch mein Herz verzeiht mir nicht; bis ans Ende meiner Tage wird es meine Schuld beklagen“ träufelt einen Wermutstropfen in den allgemeinen Schlussjubel.

#### V. „Das klinget so herrlich, das klinget so schön!“ Von der Zauberkraft der Musik

Von den beiden magischen Musikinstrumenten, die Tamino und Papageno als wichtige Requisiten auf ihrer gefahrvollen Reise stets zur Hand haben, ist im Libretto mehrfach zu lesen und in der Musik immer wieder zu hören. Schon ihre Überreichung durch die Damen der nächtlichen Königin offenbart ihre Wirkung: „Die Zauberflöte wird dich schützen, im größten Unglück unterstützen. Hiermit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln. Der Traurige wird freudig sein, den Hagestolz nimmt Liebe ein.“ Aber auch Papagenos Glockenspiel (im Originaltext heißt es noch „stahlnes Gelächter“) ist nicht bloß ein anmutiges Kleinod, sondern ist gleichfalls mit geheimen Kräften versehen: „Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu unserem Schutz vonnöten“. Und bald schon bewähren diese wunderbaren Gegenstände ihren unwiderstehlichen Zauber. Als Tamino zum Dank für die gute Nachricht, dass Pamina noch am Leben ist, sein Instrument anstimmt, „kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören... Die Vögel pfeifen dazu“. Und

Die Zauberflöte  
im Schnittbereich  
von Text und  
Kontext

Endliche  
Anmerkungen zu  
einer unendlichen  
Geschichte

Von  
Oswald Panagl

dem Jüngling wird die Macht seines Instrumentes jäh bewusst:  
„Wie stark ist nicht dein Zauberton, weil holde Flöte, durch dein  
Spielen selbst wilde Tiere Freude fühlen.“ Aber auch Papageno  
lernt die Tugenden seines Glockenspiels schätzen, wenn er es  
gegen Monostatos und seine Sklaven einsetzt („Komm, du schönes  
Glockenspiel! Laß die Glöckchen klingen, klingen, daß die Ohren  
ihnen singen!“) und die wilde Horde plötzlich gehorsam abzieht  
(„Das klinget so herrlich, das klinget so schön! Larala, la la larala!  
Nie hab ich so etwas gehört und gesehn!“).

Als Prüflinge in Sarastros Reich erhalten Tamino  
und Papageno von den drei Genien ihr Zaubergehärt zurück  
und werden seiner kraftvollen, ja lebensrettenden Magie in  
krisenhaften Situationen inne. Als der schlichte Naturmensch  
aus Liebeskummer sein Leben beenden will, stehen ihm im  
rechten Augenblick seine Schutzgeister zur Seite: „So lasse deine  
Glöckchen klingen, dies wird dein Weibchen zu dir bringen.“  
Tamino wiederum erfährt von Pamina an der entscheidenden  
Stelle seiner Prüfung das Geheimnis der Zauberflöte: „Es schnitt  
in einer Zauberstunde mein Vater sie aus tiefstem Grunde der  
tausendjähr'gen Eiche aus bei Blitz und Donner, Sturm und Braus.“  
Mit der liebevollen Gefährtin an der Seite und geschützt von den  
magischen Tönen besteht der Jüngling die Schrecken der Feuer-  
und Wasserprobe: „Wir wandelten durch Feuergluten, bekämpften  
mutig die Gefahr. Dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er  
es im Feuer war.“

Zauber mächtige Gegenstände, magische Kräfte, die  
den Menschen beschirmen oder bedrohen, übersinnliche Zonen  
und außerirdische Reiche, die Feenwelt und das Schattenreich,  
sind feste Kennzeichen und stehende Merkmale von Singspielen,  
Märchenopern und Possen mit Gesang im Wiener Theaterleben  
um 1790. Paul Wranitzkys *Oberon* und *Kaspar, der Fagottist* oder:  
*Die Zauberzither* von Joachim Perinet mit der Musik von Wenzel  
Müller sind zwei oft genannte Beispiele – und Konkurrenten – aus  
der Entstehungszeit der *Zauberflöte*. Ferdinand Raimund hat in  
seinen „romantischen Original-Zaubermärchen“ wie *Der Diamant  
des Geisterkönigs*, *Moisasurs Zauberfluch* oder *Die unheilbringende  
Krone* diese Gattung im frühen 19. Jahrhundert weitergeführt,  
sie bereichert und veredelt. Unter den vielfältigen Requisiten  
der Tradition sind schließlich vor allem die Musikinstrumente  
zu den Trägern immanenter Zauberkräfte geworden: Wielands  
*Oberon* mit jenem Zauberhorn, das Hüon vom Feenkönig zugleich  
als Talisman und charismatisches Unterpfand erhält, mag da  
als Schlüsselwerk mitgespielt haben. Für seine Spätwirkung  
denke man bloß an das Angebinde Lohengrins für Elsas Bruder  
Gottfried in Richard Wagners Oper: „Dies Horn, dies Schwert,  
den Ring sollst du ihm geben“. Dass solch tönende Symbole, die  
sich den Zuhörer\*innen im Theater sinnlich mitteilen können und  
den Komponist\*innen auch musikalisch reizvolle Möglichkeiten  
eröffnen, gerade im Singspiel und in der Oper heimisch geworden

sind, bedarf kaum einer näheren Begründung. Aber Mozart  
geht da wohl noch einen Schritt weiter: Für ihn sind Flöte  
und Glockenspiel nicht bloß wirksame Fetische und hilfreiche  
Maskottchen aus der Wunderwelt von Elfen und Feen. Sie stehen  
für den Zauber der Musik selbst, repräsentieren also das Metier,  
dem der Komponist sein Leben verschrieben hat und dem er  
eine mystische und psychagogische Wirkung auf alle Wesen, ja  
eine verwandelnde Kraft zutraut. Die Briefe des Komponisten  
an seine Frau Constanze vom Oktober 1791 kreisen stets um  
die Resonanz der Aufführungen, um die fast naive Freude des  
Schöpfers an seinem Werk: ob er sich in Salieris Anerkennung  
sonnt, über Wiederholungen einzelner Nummern beglückt ist,  
gelegentlich selbst zum Instrument greift („nur gieng ich auf das  
theater bey der Arie des Papageno mit dem Glocken-Spiel, weil ich  
heute so einen trieb fühlte es selbst zu spielen“) und dabei seinen  
schauspielernden Textdichter irritiert („da machte ich nun den  
Spas, wie Schickaneder einmal eine haltung hat, so machte ich  
ein Arpeggio – der erschrack – schauete in die Scene und sah mich“) oder sich einfach an den „stillen Beifall“ hält: „man sieht recht wie  
sehr und immer mehr diese Oper steigt.“

Bezieht man diese brieflichen Äußerungen auf Sujet und  
Musik der *Zauberflöte* und verschränkt die biographischen Episoden  
mit den zitierten Stellen von Libretto und Partitur, so schließt sich  
ein ästhetischer Kreis zwischen Produktion und Rezeption.

Über die Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüt  
und ihre evokative Kraft haben Dichter\*innen der folgenden  
Generationen wie Heinrich von Kleist und Ludwig Tieck, Joseph  
von Eichendorff oder Franz Grillparzer anschaulich geschrieben  
und Bleibendes ausgesagt. Doch der wohl schönste Text im  
Gefolge und im Sinne der *Zauberflöte* stammt aus der Feder  
Goethes, dem dieses Werk ja besonders ans Herz gewachsen war.  
In seiner Altersprosa *Novelle* zähmt und beschwichtigt ein Knabe  
mit seinem Gesang und Flötenspiel einen entsprungenen Löwen  
und stellt so einen Zustand der Harmonie zwischen entfesselter  
Kreatur und menschlicher Gesellschaft, zwischen Wildnis und  
Zivilisation her. „Endlich hörte man die Flöte wieder, das Kind  
trat aus der Höhle hervor mit glänzend befriedigten Augen, der  
Löwe hinter ihm drein, aber langsam und, wie es schien, mit  
einiger Beschwerde.“ Mit einem Bild beispielhafter Eintracht  
endet die Erzählung: „Das Kind flötete und sang so weiter, nach  
seiner Art die Zeilen verschränkend und neue hinzufügend:

So beschwören, fest zu bannen  
liebem Sohn ans zarte Knie  
ihn, des Waldes Hochtyrannen,  
frommer Sinn und Melodie.“

Oswald Panagl





*Concedere.*      *Sauberflöte.*      *Mozart's original Handwritten.*

*flücht*

The image shows a page of handwritten musical notation for a flute piece. The notation is written on five-line staves. The first two staves contain the main melody, with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. The third staff contains a bass line with similar dynamic markings. The notation is in a cursive, handwritten style. At the bottom of the page, there is a circular stamp that reads "And. Regia" and "Mozart".



Ist  
*Die Zauberflöte*  
ein Musical?

Gedanken  
über eine  
verwegene  
Theorie

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasparek

### Was ist *Die Zauberflöte*?

*Die Zauberflöte* ist eine Oper, ist großes Welttheater, ist ein Freimaurerstück, ist ein Alt-Wiener Singspiel, ist eine Märchenoper, ist eine Oper für Kinder, ist musikalisches Unterhaltungstheater, ist ein seit über 200 Jahren erfolgreiches Machwerk, ist die erste deutsche Oper, ist ein Musical. Letztere Definition ist seit einiger Zeit im Gespräch. Muss man überhaupt wissen, was *Die Zauberflöte* ist? Genügt es nicht, mit offenen Augen und Ohren hinzugehen und ein Stück prallen Theaters auf sich wirken zu lassen? Der Mensch, vor allem der musikwissenschaftlich verdorbene, hat eine fatale Ader, alles zu klassifizieren, in einer Schublade abzulegen und einen gelehrten Zettel darauf zu kleben – bis der nächste noch gelehrtere Mensch kommt und alles besser weiß. Der Mensch allgemein genommen teilt sich die Dinge gerne ein, will wissen, woran er ist. Wenn etwas so vieldeutig ist, dass es sich nicht genau einteilen lässt, verfällt er gerne in leichte Verwirrung. Oder er okkupiert einen Teil der Wahrheit für sich und richtet es sich bequem darin ein.

Ich für mein Teil gestehe, dass *Die Zauberflöte* für mich anfangs Kindertheater war (ziemlich langweiliges sogar), später Wiener Volkstheater (da mochte Lokalpatriotismus mitspielen), noch später ein unentwirrbares Knäuel verschiedener Entwicklungsstränge des Musiktheaters voll widerborstiger Faszination und ziemlich spannend. Heute neige ich dazu, in diesem Stück ein Musical zu sehen, das erste international erfolgreiche der Theatergeschichte und in dieser musikalischen Qualität nie mehr erreicht. Wirklich, ein Musical?

### *Die Zauberflöte* ist kein Musical

Ein Stück aus dem Jahr 1791 kann nicht zu einer Theaterform gerechnet werden, die erst in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA entstanden ist. *Die Zauberflöte* ist natürlich eine Volksoper. Musiktheater war vor Mozart und Schikaneder etwas für die Schicht der Gebildeten, etwas für die Aristokratie, eine noble Unterhaltung und Erbauung – zumindest außerhalb des Geburtslandes Italien, denn an der venezianischen Opernkonjunktur hatten schon mehr als hundert Jahre früher auch Gondolieri und Putzfrauen ihr Vergnügen. Auch Mozart hat vorher für den Kaiserhof geschrieben und nicht für die einfachen Leute im Freihaustheater auf der Wieden. Sein alter bayerischer Freund Emanuel Schikaneder, in Wien als Theater-Zampano groß geworden, charismatischer Prinzipal, vifer Texteschreiber, singender Schauspieler, mitunter sogar als Komponist dilettierend, mehr oder weniger heimlicher Anhänger freimaurerischer Ideale und Mozarts Logenbruder, kurzum ein Mann am Puls der Zeit und mit manchmal zu großem Einsatz spielender Geschäftsmann noch dazu – dieser faszinierende, quirlige Entertainer hat Mozart dazu überredet, Musik für sein neuestes Singspiel, das etwa siebzehnte von über fünfzig, zu schreiben. Die Kreation der

herrlichen Theaterfigur des Papageno muss man ihm ebenso zugute halten wie seine unbestreitbare Sicherheit im Umgang mit Bühneneffekten. Das Singspiel des süddeutsch-österreichischen Raums erlebte durch diese Konstellation einen Höhepunkt, der literarisch von Ferdinand Raimund später haushoch übertroffen, aber musikalisch nie mehr erreicht werden wird.

Natürlich gehen gewisse Verbindungslinien auch zur Wiener Operette, obwohl von der Struktur her da eher „Die Entführung aus dem Serail“ in Frage käme. Einen Topos der Operette, die zur Freude des Publikums doppelte Liebesgeschichte, finden wir mit dem edlen Paar Konstanze und Belmonte und dem Buffo-Paar Blonde und Pedrillo schon im Morgenland der „Entführung“. Mit Pamina und Tamino, Papageno und Papagena kehrt die Konstellation im Phantasieland der *Zauberflöte* effektiv wieder. Mozart, der Shakespeare des Musiktheaters, hat eben vieles vorgeprägt und eingeleitet. Übrigens mischte sich das Publikum im Freihaustheater zukunftsweisend. Auch die Aristokratie und das aufstrebende Bürgertum ließen sich das Spektakel nicht entgehen. Der Komponist trug sein Werk Ende Juli 1791 nicht als Singspiel, sondern als „Teutsche Oper in 2 Aufzügen. von Eman. Schikaneder. bestehend in 22 Stücken.“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Nach der Premiere am 30. September berichtete er, „dass meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde“ und am 7. Oktober vermerkte er in einem Brief an seine in Baden bei Wien zur Kur weilenden Frau Constanze die vom Publikum erklatschten Wiederholungen des „Duetto Mann und Weib“ und des „Glöckchen Spiels“. Was ihn aber am meisten freute, war der „Stille Beyfall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“ Tags darauf ärgerte ihn ein Besucher aus Bayern, der die Priesterzene am Beginn des 2. Aufzugs belachte und den er sich offenbar vorknöpfte: „...ich hiess ihn Papageno, und gieng fort – ich glaube aber nicht dass es der dalk verstanden hat.“ Ganz und gar nicht als „dalk“ (Dummkopf) erwies sich der Kollege und Konkurrent Antonio Salieri, der begeistert Beifall spendete. Die „Grosse Oper von Emanuel Schikaneder“, so steht es am Premierenzettel, war vom ersten Tag an ein großer Erfolg, woran auch vereinzelte, unfreundliche Kritiken nichts ändern konnten. Schikaneder triumphierte als echter Volksschauspieler. „Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amadé Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur“ – man findet diesen Hinweis, der Mode der Zeit entsprechend, erst nach der Besetzungsliste. Und hat damit auch einen der vielen Beweise, dass zu Lebzeiten Mozarts keine Rede war von „Amadeus“.

Allerlei Legenden um Mozart und sein Todesjahr 1791 werden in den Briefen an das „liebste beste Weibchen“ in Frage gestellt. „Ich habe recht gut geschlafen“, schreibt er am Morgen des 8. Oktober, knapp zwei Monate vor seinem Tod, „ich habe mir ein halbes Kapaundl (...) herrlich schmecken lassen.“ Er fühlte



Ist  
*Die Zauberflöte*  
ein Musical?

Gedanken  
über eine  
verwegene  
Theorie

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasparek

sich gesund, künstlerisch im Aufwind und vermisste „2 paar gelbe Winterhosen“, die er und sein Diener Joseph „vergeblich suchten“. Sein Diener also. So viel zur angeblichen Armut. Er hatte, es ist mittlerweile so gut wie bewiesen, Spielschulden, die er mit den berühmten „Bettelbriefen“ an den Freund und Logenbruder Michael Puchberg loswerden wollte. Aber Armut schaut anders aus. Er war sein Leben lang immer wieder kränklich, doch den baldigen Tod hatte er in diesen glücklichen Zauberflöten-Wochen noch nicht vor Augen.

Was das Musical betrifft, dem Mozart, der es zum Beispiel 1925 in Paris bei Reynaldo Hahn zum Operettenhelden brachte, ja mittlerweile „himsel“ als Titelheld dienen muss, kann man natürlich auch Verbindungen kunstvoll knüpfen, aber was soll der Vergleich des Wiener Volkstheaters anno 1791 mit dem Broadway bringen? Habe ich nicht soeben den guten alten Schikaneder als Entertainer bezeichnet? Ist es vermessen, ihn einer Theater-Tycoon zu nennen, einen Harold Prince von damals? Die Gesetze des Marktes bestimmen das Musical, bestimmten sie nicht auch die Oper? Zumal die volkstümliche, wenig von Regierenden und dem Adel geförderte? War Mozart nicht unter anderem auch ein unglaublich famoser Schlagerkomponist? Einer, der, man gestatte die saloppe Formulierung, einen fetzigen Song nach dem anderen herausließ, dass heutige Musikkomponisten rot werden müssten vor Scham? (Leider sind die Vermarktungschancen für erfolgreiche U-Musik-Schreiber\*innen heutzutage wesentlich besser ...) Alles Fragen, die ich wenigstens ansatzweise beantworten will – zunächst aber geht es um eine grundsätzliche Begriffsbestimmung.

#### Was ist eigentlich ein Musical?

Wie alle Sparten des Musiktheaters hatte auch das Musical keine exakte Geburtsstunde. Die ersten Stücke der Gattung hießen noch „Operetta“ und waren oft von Komponisten aus der alten Monarchie, die in Amerika ihr Glück versuchten (Sigmund Romberg, „The Student Prince“, Rudolf Friml, „Rose Marie“, um zwei halbwegs bekannt gebliebene Werke zu nennen) oder von den Songwriter\*innen der florierenden Show-Industrie des Broadway; George Gershwin war ursprünglich einer von ihnen. Was da entstand, war ein zunächst fast nur in den Staaten erfolgreicher Mix aus Wiener und Berliner Operette, Offenbachiade und Vaudeville, englischer „Semi-Opera“, bald auch von Ragtime- und Jazz-Nummern sowie Country-Music, versehen mit überbordenden Tanzeinlagen und anfangs kaum anspruchsvollen Texten. Die Mischung ergab freilich schon von Anbeginn eine gewisse Vielfalt, die von rührseligen Herz-Schmerz-Operetten über nette Singspiele mit (Tanz) Musik-Einlagen bis zur oft sehr unbekümmerten Verwendung literarischer Vorlagen (z.B. Richard Rodgers, „Carousel“ nach Molnárs *Liliom*) und zu opernhafem Anspruch (Jerome Kern,

„Show Boat“) und endlich zu dessen Erfüllung in Gershwins amerikanischer Volksoper „Porgy and Bess“ reichte. Letzteres, vom Komponisten instrumentiertes und von dessen Bruder Ira getextetes Stück ist freilich eine große Ausnahme, denn Musical wurde und wird im Team von Librettist\*innen, Komponist\*innen, Arrangeur\*innen und Regisseur\*innen gefertigt. „Rodgers & Hammerstein“, „Lerner & Loewe“ wurden zu Markenzeichen – auf welchem Theaterzettel steht „Mozart & Schikaneder“ oder umgekehrt? Aber wie steht es um „Brecht & Weill“?

Nach dem 2. Weltkrieg ist eine starke Tendenz zur Verfeinerung und Literarisierung festzustellen. Das kann dann irgendwo zwischen Gilbert & Sullivan und Johann Strauss geschehen („My Fair Lady“), das kann bei Komponisten wie Kurt Weill, Leonard Bernstein oder Stephen Sondheim je nach Temperament nahe zu Giacomo Puccini oder Igor Strawinsky führen. Das Musical – beschränken wir uns in der Folge auf die Namen der Komponist\*innen – erobert langsam, aber sicher *good old Europe*. Den Wienern etwa kommt nicht nur des Exilwieners Frederick Loewe sehr operettige „My Fair Lady“, sondern auch Cole Porters flotte Shakespeare-Revue „Kiss me, Kate“ gar nicht so fremd vor. Die moderne Oper ist mit wenigen Ausnahmen in Richtung Theater für eine Elite von Wissenden und Verstehenden zurückgedriftet, die Operette produziert keine Novitäten mehr. Das Musical bietet gehobene Unterhaltung, tolle Rollen für Sänger\*innen und Schauspieler\*innen, schöne Melodien und mitreißende Tänze, bietet musikalisches Unterhaltungstheater, das sich zu Meisterwerken wie Bernsteins „West Side Story“ oder Mitch Leighs „The Man of La Mancha“ verdichten kann und im Falle von Jerry Bock, „Fiddler on the Roof“ (Anatevka) sogar jüngste grausame Vergangenheit mit nicht ganz unbedenklich gemütvoller Kulinarik aufarbeitet.

Am Broadway keistieren nach 1945 zum Beispiel gleich zwei begnadete Mozart Interpreten, die Bassisten Ezio Pinza und Cesare Siepi, als Musicaldarsteller. Sonst sind es auf beiden Seiten des Atlantiks eher die Stars der Operette, die das neue Genre verbreiten, seien sie im klassischen Gesang ausgebildet oder sehr gut und mit Stütze singende Schauspielerinnen und Schauspieler. Erinnern wir uns an dieser Stelle an Schikaneder, der sicher kein Opersänger war und zu dessen Papageno-Nachfolgern unter anderen in den 1940er-Jahren auch der österreichische Volksschauspieler Paul Hörbiger zählte. Die heute typischen Musicalsänger\*innen kommen, bedingt durch die zunehmende Mikrofontechnik, erst in den 80er-Jahren so richtig zum Vorschein. Sie sind meist erstklassig im Schauspiel und perfekt im Tanz, wären jedoch ohne Verstärkung verloren im Gesang. Das Genre hat sich nämlich noch einmal gewandelt, in den Strukturen ist es opernhafter geworden, durchkomponierter, rezitativischer, die *musical comedy* (daher der Name) wird immer mehr zu einer „musical tragedy light“ (hierin der späten Operette

Ist  
*Die Zauberflöte*  
ein Musical?

Gedanken  
über eine  
verwegene  
Theorie

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasparek

ähnelnd). Aktuelle Zeitthemen werden die Ausnahme, es kommen die Mythen der Moderne von Elisabeth und Freud bis zu Evita Peron und Mozart auf die Bühne. Im Orchestergraben und auf der Bühne regieren eine ins Hypertrophe gesteigerte Technik, mit deren Theaterzauber – in logischer Fortentwicklung von Schikaneders Maschinentheater – die musikalische Innovation leider nicht wirklich Schritt halten kann, darin Mozart natürlich außerordentlich unähnlich.

Was also ist das Musical? Auch dies ist nicht ganz eindeutig, als Quintessenz würde ich aber vorschlagen: Musical ist musikalisches Unterhaltungstheater, welches in Sternstunden ein großes Gesamtkunstwerk werden kann, in dem sich Text, Musik, Tanz, Zeitbezug, – man kann auch sagen Literatur, Gesang, Schauspiel, zeitloser Mythos und auf jeden Fall wirkungsvolle optische und technische Umsetzung – verbinden, wie es etwa in *West Side Story* gelungen ist. Musical ist dann eine Art Oper, nicht nur das Phantom einer solchen. Musical ist dann nicht mehr (nur) zeitgebundenes Volkstheater, sondern geht, wie die Meisterwerke der Operette, irgendwann ins Repertoire der Opernhäuser ein. *Die Zauberflöte* ist ein Gesamtkunstwerk, auf das alle soeben genannten Merkmale zutreffen. Vielleicht ist sie also doch ein Musical? Gab es früher Musicals, die es waren, ohne so zu heißen?

#### Das wirklich erfolgreiche Musiktheater

Die Steine wütender Adorno-Apostel mögen mich treffen, ich wage zu behaupten: Das wirklich erfolgreiche Musiktheater war immer das Volkstheater. Ich tu mir ja selber schwer damit, denn ich liebe Tristans Extasen und Melisandens Verzückung, ich tauche mit Leidenschaft in die Geistesqualen des Moses, ich verweile gerne in der Stube Palestrinas und erkunde mehr als nur interessiert die Klangwelten zeitgenössischer Oper. Man muss es einfach akzeptieren, dass es eine Musik und auch ein Musiktheater gab, gibt und geben wird für die Eingeweihten und man muss kräftig daran arbeiten, dass sie nicht weniger werden, sondern mehr. Aber ist es so, dass Sarastro Papageno und Papagena verachten muss? Hat er (und noch mehr Pamina und Tamino!) nicht heimliche Sehnsucht nach dem Zauber der Einfachheit? Ist es Glück, in einem magischen Tempel zu sitzen und herablassend auf die blühende Natur rundum zu blicken? Ist nicht ein möglicher Sinn in der Zauberflöte verborgen, der bedeutet: Die Welten fließen ineinander, reicht euch die Hände zum Bund? Das einzige wirkliche Liebesduett in der „Zauberflöte“ singt ausgerechnet ein Paar, das nicht zusammen kommen kann – Papageno und Papagena: „Bei Männern welche Liebe fühlen“. Sie machen auch gleich Schluss mit der angeblichen Frauenfeindlichkeit dieser Oper: „Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an.“ Eine wundersame Antwort auf die patriarchalische Attitüde des Sprechers: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“. Das ist Personenrede, so ist Theater. Und wenn im Priesterduett die

Warnung „Bewahret euch vor Weibertücken“ ertönt, so lässt sich dies durch kluge Regie köstlich parodieren.

Blicken wir zurück in die Geschichte. Vom alten Venedig war schon die Rede. In Italien bleibt Musiktheater Volkstheater bis zum Verstummen (oder der Verbannung) der Melodie. Die Opera Buffa ist nicht nur für den Adel da. Die Belcanto-Ära bedeutet nicht nur eine Blütezeit der Gesangskunst, sondern auch einen boomenden Geschäftszweig, von dem der Broadway gelernt hat. Donizettis „Le convenienze e le inconvenienze teatrali“ (Viva la Mamma) gibt in drastischer Überzeichnung tiefe Einblicke. Die wahren Regent\*innen sind die Stars auf die Bühne, in ihren Ansprüchen einem Fred Astaire oder einer Liza Minnelli verwandt. Daneben regieren die Impresarios, sprich Produzent\*innen. Texter und Komponisten arbeiten im Schweiß ihres Angesichts im Team. Wenn sie geschickt sind, können sie schon reich werden wie Rossini. In dieser Tretmühle ständigen Produktionsdrucks sind die Kollektive die ärmsten Mitwirkenden. Es entsteht neben viel Dutzendware eine Reihe von Bestsellern und Meisterwerken, die bis heute die Spielpläne schmücken. Giuseppe Verdi schafft in harter Arbeit und sich ändernder Zeit fast vollkommene Unabhängigkeit und wie Mozart den grandiosen Spagat zwischen Kunst und Kommerz – die Straßenjungen und Küchendirnen dürfen im bürgerlichen 19. Jahrhundert auf die letzte Galerie und pfeifen Rigoletto-Melodien wie heute Techno-Hits. Der Verismo bringt die letzte, fieberhafte Konjunktur des „ernsten“ Musiktheaters. Noch Puccinis Turandot ist große Kunst und hat Musical-Erfolg. Hätte es die Charts schon gegeben, *Nessun dorma* wäre bereits mit Jan Kiepura dort gelandet und nicht erst mit Luciano Pavarotti. In einer Hitparade des ausgehenden 18. Jahrhunderts wäre *Die Zauberflöte* unschlagbar gewesen.

In Frankreich sorgen Opéra Comique und Grande Opéra nach ähnlichen Gesetzen für volle Häuser. Meyerbeer regiert eine Spanne Zeit mit genialem Gespür für Effekte aller Art. Die Operette reagiert mit Parodie und wird gleich die nächste industrialisierte Form des Musiktheaters. Bizets *Carmen* entpuppt sich, besonders in ihrer Urform, als das größte Meister-Musical nach Mozart. In deutschen Landen hat nach tastenden Versuchen mit deutschen Singspielen eben *Die Zauberflöte* der Volksoper die Pforten geöffnet. Wer weiß heute noch von Erfolgsstücken wie Joseph Weigl's *Die Schweizerfamilie* oder Konradin Kreutzers *Nachtlager von Granada*? Da schon eher vom unterschätzen Lortzing. Noch Wagners „Lohengrin“ bereichert mit Brautchor und Gralserzählung die imaginäre Hitparade, ehe gerade die deutsche Oper in die Höhen weihevollster Kunst entschwebt und immer mehr die Verbindung zur Masse des Publikums verliert, mit Ausnahmen wie „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss (besser von „Strauss & Hofmannsthal“...) oder Korngolds Welterfolg „Die tote Stadt“. Aus dem Osten kommt mitunter unpräzise Erfrischung wie Smetanas böhmische Volksoper *Die verkaufte*



Ist  
*Die Zauberflöte*  
ein Musical?

Gedanken  
über eine  
verwegene  
Theorie

Von  
Gottfried  
Franz  
Kasparek

*Braut*. Die weihevollere Kunst verwandelt sich in tiefsinniges Gedankentheater, auf den Klangrausch folgt Askese, während die Operette mit immer üppigeren Melodien das wirklich erfolgreiche Musiktheater ist. Um schließlich fast nahtlos vom Musical abgelöst zu werden.

**Die Zauberflöte ist ein Musical**

Natürlich ist Mozarts & Schikaneders großes Volkstheater nicht nur ein Musical, sondern auch all das, was ich anfangs aufgelistet habe. Es vereint in seiner Vielfalt deftig bodenständige Theaterkost mit höchsten geistigen und seelischen Ansprüchen. Die Zauberflöte ist vor allem auch ein Schlüssel zum Verständnis der großen, ersten Oper. Das so einzigartig und erstmalig Musik gewordene Gespräch zwischen dem Sprecher und Tamino ist der Schlüssel zu Gurnemanz und Parsifal. Der so weise tuende Sarastro ist der Ahnherr aller Heldenväter mit leichter Macho-Schlagseite, seien sie in volkstümliche Wolle gekleidet wie Lortzings Waffenschmied oder mit so menschlichem Format versehen wie Wagners Hans Sachs. In der überirdisch traurig schönen Arie der Pamina schwingt die leise Vorahnung der großen Liebestode der Romantik mit. Der zum Bösewicht getretene und diffamierte Mohr Monostatos nimmt groteske Züge eines Mime vorweg.

Woran Hofmannsthal und Strauss in ihrem Versuch einer „neuen“ Zauberflöte namens *Die Frau ohne Schatten* großartig scheitern werden, nämlich die Sphären hoher Leidenschaften und triebhafter Sinnlichkeit zu vereinen, gelingt dem Musical-Team Mozart & Schikaneder mit spielerischer Leichtigkeit und skeptischem Wissen von der letztlichen Unvereinbarkeit. Die Kunst liegt im gekonnten Nebeneinander, im geschärften Kontrast. Nur einmal kommt es zu einer wirklichen Annäherung, im schon erwähnten Duett von den Männern, welche Liebe fühlen. Jeder Mann trägt schließlich ein Gegenbild mit sich herum und jeder Mann ein mit Glorie umgebenes Fräulein-Bild, träumt manchmal auch davon; aber die Paare kommen schon richtig zusammen, richtiger als oft in der Realität. Papageno und Papagena brauchen handfesten Sex und würden gar nicht schlecht zu „Hair“ oder zu „Oh Calcutta“ passen. Pamina und Tamino sind für zarte Erotik und geistvolle Beziehungskisten zuständig. Hoffentlich klappt es mit den beiden – die Arroganz des Märchenprinzen ist der des Higgins ferne verwandt. Die sternflammende Königin geht zwar mit ihren Go-Go-Girls bühnenwirksam unter, aber vielleicht landet sie auch nur im Altersheim und ätzt als böse Schwiegermutter weiter. Vor den neckischen Knaben muss ich mit meinen provokanten Musical-Vergleichen fürs erste die Waffen strecken.

Das Gesamtkunstwerk Zauberflöte hat in seinen Strukturen alle Merkmale eines Musicals. Das betrifft wahrscheinlich auch andere Libretti Schikaneders, aber in Mozart hat er nur einmal den idealen musikalischen Partner gefunden. Schikaneders viel gescholtener Text beweist bis heute

seine theatralische Zündkraft. Neben hanebüchenen und sehr zeitgebundenen Stellen finden sich Passagen von umwerfend schlichter und wahrer Poesie, etwa die unterschiedlichen Reaktionen Papagenos und Taminos auf die Prüfungen. Musik setzt wie in allen guten Musicals immer dann ein, wenn Worte nicht mehr ausreichen. Mozart nimmt seine Charakterisierungskunst im Vergleich zu den da Ponte-Opern auf eine direktere, leichter verständliche, aber keineswegs plumpere Stufe zurück. Er erfindet zwischendurch die deutsche romantische Oper, die über das Sentiment der Operette auch ins moderne Musical eindringen wird – und er schreibt, vor allem für Papageno, „Songs“, die zu den besten aller Zeiten gehören.

Beide Autoren haben merkbar Spaß an der Ausnutzung sämtlicher damals möglicher Bühneneffekte, arbeiten mit Licht und Wasser, mit Maschinen und Verwandlungen, wozu Mozart immer eine im Vergleich zu den vorangegangenen, musikalisch viel komplexeren da Ponte-Opern (deren harmonische Kunst freilich die Schlagkraft ihrer melodischen Einfälle nicht mindert) und zum etwa zeitgleich entstandenen Opera Seria-Modernisierungsversuch „La clemenza di Tito“ betont einfache und gerade deshalb wirkungsvolle Klangsprache findet. Der Tanz fehlt nicht ganz, denkt man an das reizende nicht nur Kinderherzen höher schlagen lassende Tierballett. Und natürlich an die dramaturgisch geniale Szene, in der Monostatos und seine bösen Gesellen zu den verzaubernden Klängen des Glockenspiels aus ihrer Aggression in erlösende Trance fallen und ihre ungewohnt lieblichen Gefühle nur mehr tanzend äußern können.

Nach dieser langen und weit ausholenden Beweisführung, dass *Die Zauberflöte* unter anderem auch ein Musical ist, wage ich nun zu behaupten, dass dies zwar sehr interessant und historisch wichtig und manches erhellend ist, aber ebenso sekundär wie die Tatsache, dass *Die Fledermaus* eine Operette ist. Wichtig ist vielmehr, dass Stücke wie diese uns berührende, erheiternde, spannende Geschichten erzählen, Geschichten mit zeitlosen Ebenen, Musik-Geschichten, Klang-Reden von unmittelbarer Wirkung. Mozart & Schikaneders Musiktheater wird das Publikum, also die Menschen, quer durch alle Völker und gesellschaftlichen Schichten, anregen und erregen, zu stiller Freude und zu lebhafter Diskussion führen, solange Menschen Theater spielen.

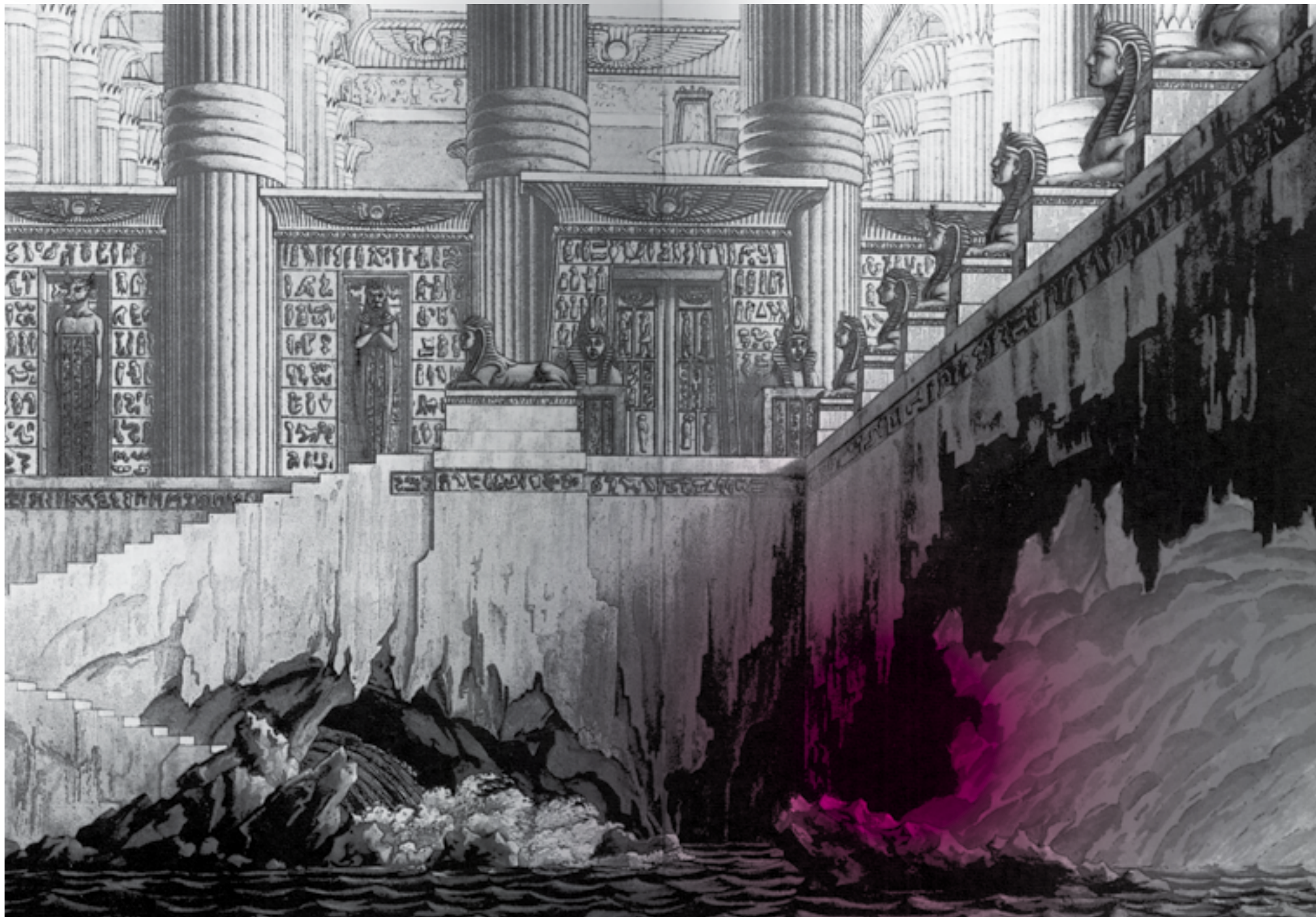
Gottfried Franz Kasparek

Neufassung eines Essays für die Wiener Staatsoper 2000

Verwendete Literatur:

Mozart, Briefe, Auswahl und Nachwort von Horst Wandrey, Zürich 1982  
Braunbehrens, Volkmar, Mozart in Wien, München 1988









da der Tod /: genau zu  
nehmen :/ der wahre  
Endzweck unsers lebens ist

Mozart an seinen Vater  
Wien 4. April 1787

*Requiem* KV 626  
Mythos und Wirklichkeit  
Von Thomas Hochradner

In über zweihundert Jahren kontinuierlicher Forschungsgeschichte haben Musikforscher\*innen und Musikwissenschaftler\*innen zur Aufklärung der Umstände rund um Mozarts *Requiem* beigetragen, ohne die Kreise des Mythos entscheidend zu stören. Ergeben hat sich daraus ein faszinierendes kreatives Potential für Literatur, Darstellende und Bildende Kunst sowie Film. Auch wenn die offenen Fragen um die Entstehung des Werkes heute aus wissenschaftlicher Sicht weitgehend beantwortet scheinen, bleibt Mozarts Persönlichkeit in der Konfrontation seiner Todeskrankheit mit dem Schaffensprozess am *Requiem* ein unauflösliches Rätsel, das gedanklich – und damit auch künstlerisch – immer wieder neu interpretiert werden kann. Einen Fingerzeig zur Sache gibt vielleicht jener Brief, den Wolfgang Amadé im Alter von 31 Jahren am 4. April 1787 aus Wien an seinen lebensbedrohlich erkrankten Vater Leopold richtete. Darin heißt es:

„da der Tod /: genau zu nemmen /: der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit [...] zu verschaffen, ihn als den *schlüssel* zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht /: so Jung als ich bin /: den andern Tag nicht mehr seyn werde [...]“<sup>41</sup>

Leopold Mozart starb knapp zwei Monate später, am 28. Mai 1787. Der zitierte Brief seines Sohnes – in frühen Briefausgaben dokumentiert – war seit etwa siebzig Jahren verschollen, bis er 2020 von der Stiftung Mozarteum aus dem Nachlass des US-amerikanischen Zeichners und Autors Maurice Sendak erworben wurde. Gerade deshalb, weil darin die Wortwahl Wolfgang Amadés so gar nicht dem gewohnten, sorglosen, ja fast oberflächlichen Stil seiner sonstigen Briefe entspricht, hatten sich Zweifel an der Echtheit geregt. Zweifel, die offen stehen blieben, deren Aufklärung die Philologie selbst mit modernsten Mitteln nicht leisten konnte, weil ihr mit der Quelle dazu die Handhabe fehlte. Solche Unsicherheiten prägen auch die anfängliche Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte des *Requiem*s.

„Nach Mozarts Zurückkunft von Prag nach Wien nahm er sogleich seine Seelenmesse vor, und arbeitete mit ausserordentlicher Anstrengung und einem lebhaften Interesse daran; aber seine Unpässlichkeit nahm in demselben Verhältnisse zu und stimmte ihn zur Schwermuth. Mit inniger Betrübniß sah seine Gattin seine Gesundheit immer mehr hinschwinden. Als sie eines Tages an einem schönen Herbsttage mit ihm in den Prater fuhr,

um ihm Zerstreung zu verschaffen, und sie beyde einsam saassen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen, und behauptete, dass er das Requiem für sich setze. Dabey standen ihm Thränen in den Augen, und als sie [Constanze] ihm den schwarzen Gedanken auszureden suchte, sagte er: ‚Nein, nein, ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiss, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht loswinden.‘“<sup>42</sup>

Nachzulesen ist diese Passage in Georg Nikolaus von Nissens Mozart-Biografie, 1828, und sie war glaubhaft: Denn der dänische Legationsrat, zweiter Gatte Constanzes, hatte es doch wissen müssen! Sogar einen Täter gab es: Der verwirrte Greis Antonio Salieri, lange schon Hofkapellmeister in Wien, hatte 1825 auf dem Totenbett ein Geständnis abgelegt: Er habe Mozart vergiftet – was freilich nicht ernst genommen werden konnte. Dennoch hat die Nachwelt die Fieberphantasie des sterbenden Hofkapellmeisters oft genug für bare Münze gehalten – und das nicht selten wider besseres Wissen.

Heute lesen sich die Ereignisse des Jahres 1791 in der Fachliteratur als nüchterner Bericht. Franz Graf von Walsegg (1763–1827), der im Sommer auf Schloss Stuppach am Semmering residierte, hieß der anonyme Auftraggeber. Seine Gemahlin Anna, geb. von Flammberg (1770–1791), war am 14. Februar 1791 im Alter von nur 21 Jahren verstorben. Graf Walsegg bestellte daraufhin im Sommer 1791 beim Bildhauer Johann Martin Fischer in Wien ein Grabdenkmal um über 3000 Gulden – und ein Requiem bei Wolfgang Amadé Mozart um 225 Gulden. Die Hälfte davon wurde angezahlt. Auftrag und Anzahlung leistete der Graf aber nicht persönlich, sondern ließ dies durch einen „unbekannten Boten“ erledigen, der weder sich selbst noch seine Auftraggeber zu erkennen gab. Bei diesem Boten handelte es sich um Franz Anton Leitgeb, einen Kanzlisten des Wiener Rechtsanwalts Johann Nepomuk Sortschan, der die Amtsgeschäfte des Grafen Walsegg in Wien führte.

Der Grund für diesen „diskreten“ Auftrag war, dass der Graf die Partitur nach Fertigstellung des Werkes abschreiben lassen und das Requiem für sein eigenes Werk ausgeben wollte, was er des Öfteren mit fremden Schöpfungen tat. Nach damaligem Verständnis stellte dies – sofern für die Komposition bezahlt worden war – keinen Rechtsbruch dar. Vereinbarter Liefertermin war vermutlich Februar 1792, sodass das Requiem zum Jahrestag des Todes der Gräfin Walsegg hätte aufgeführt werden können.

Mitte September 1791 kehrte Mozart aus Prag zurück (wo *La Clemenza di Tito* KV 621 zu den Krönungsfeierlichkeiten für Leopold II. gegeben worden war) und beschäftigte sich erstmals mit dem *Requiem*. Untersuchungen am Notat erster Skizzen, betreffend die Wasserzeichen des Papiers, brachten diesbezüglich Gewissheit. Wirklich zu komponieren begonnen hat Mozart das *Requiem* aber vermutlich erst nach der Premiere der *Zauberflöte* KV 620 am 30. September 1791, also Anfang Oktober. Inmitten der Arbeit am *Requiem* stirbt er am 5. Dezember 1791. Seine von



*Requiem*  
KV 626

Mythos und  
Wirklichkeit

Von  
Thomas  
Hochradner

finanziellen Sorgen geplagte Witwe Constanze möchte das Honorar erhalten; sie lässt daher das *Requiem* fertigstellen und übergibt es (mit Verspätung) dem unbekanntem Boten als Komposition ihres Mannes. Mozarts Schüler und Freunde spielen dieses Spiel mit. Johann Jakob Freystädtler, Joseph Eybler, Abbé Maximilian Stadler, Franz Xaver Süßmayr: kein Einziger hat später für seine Leistungen am *Requiem* Autorschaft beansprucht – für sie galt es offenkundig als eine Komposition Mozarts.

Graf Walsegg führte das *Requiem* am 14. Dezember 1793 und ein zweites Mal am 14. Februar 1794 in der Kirche des Neuklosters in Wiener Neustadt auf. Er benützte dabei eine eigens gefertigte Partiturabschrift mit der Aufschrift „Fr. C. [Comte] de Wallsegg“. Erst 1800 erfuhr Constanze Mozart die Identität des Auftraggebers, und zwar im Zuge von Streitigkeiten rund um den Erstdruck des *Requiems*, dessen Beilegung schließlich Constanzes später zweitem Ehegatten Nissen gelang.

Doch konnte der Graf nicht die erste Aufführung des *Requiems* für sich beanspruchen. Bereits am 10. Dezember 1791 waren Introitus und Kyrie der Komposition bei einem Gedächtnisgottesdienst für Mozart in der Wiener Michaelerkirche erklingen, veranstaltet auf Betreiben von Emanuel Schikaneder, dem Impresario der *Zauberflöte*. Am 2. Januar 1793 wurde dann das gesamte *Requiem* erstmals aufgeführt, und zwar im Rahmen eines Benefizkonzerts für Constanze und ihre beiden Söhne auf Initiative des Hofbibliothekars Baron Gottfried van Swieten, dessen privatem Musikzirkel Mozart seit spätestens 1782 angehört hatte. Aufführungsort war der Konzertsaal des Wiener Gasthauses „Jahns Traiteurie“ in der Himmelfortgasse 6. Jahn, ein ehemaliger Hofkoch, hatte dort ein florierendes In-Lokal eröffnet.

Constanze schlug auch nach dem Verkauf des *Requiems* an Graf Walsegg Kapital aus der Komposition, so unter anderem am 4. März 1792, als sie über den preußischen Gesandten in Wien eine Partitur an König Friedrich Wilhelm I. veräußerte, und zwar um 450 Gulden – also das Doppelte von dem, was Walsegg zu zahlen hatte. Vielleicht sind diese illegalen Geschäfte die Ursache dafür, dass der tatsächliche Sachverhalt um die Autorschaft von der Familie Mozart und deren Freundeskreis bis zu Constanzes Tod (1842) verschleiert wurde.

Das *Requiem* sei vollständig von Mozart komponiert, heißt es wieder und wieder. Ausschlaggebend für die durchaus eigentümliche Einstellung zur Autorschaft in Mozarts Umkreis könnte der Umstand sein, dass alle für das *Requiem* spezifischen Sätze zur Gänze oder im Entwurf von Mozarts Hand vorlagen: nämlich Introitus, Sequenz, Offertorium und auch die Communio, sofern man Constanze vertraut, die angibt, dass das Aufgreifen von Introitus und Kyrie für die Communio bereits Plan ihres Gatten gewesen sei. Doch das Wissen darüber, dass der Introitus zur Gänze, die übrigen genannten Sätze bloß im Entwurf vorlagen, ließ Constanze nicht nach außen dringen.

Zwar hatten Friedrich Schlichtegroll in seinem Nekrolog, dem frühesten zu Mozart (1793), und Franz Xaver Niemetschek in der ersten Mozart-Biografie (1798) jeweils kund getan, dass das *Requiem* unvollendet ist – doch die Druckorte dieser Publikationen waren Gotha bzw. Prag – was wog dies schon gegen die in Leipzig erscheinende, weit verbreitete *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), worin Friedrich Rochlitz ebenfalls 1798 schrieb, dass Mozart das *Requiem* „stets im Gefühl des nahen Todes“ vollendet habe, und sich dabei auf eine Korrespondenz mit Constanze berufen konnte. Noch in Nissens 1828 veröffentlichter Mozart-Biografie findet sich kein Hinweis auf Ergänzungen.

Doch welche Rolle spielten dann die „Zettelchen“, die Süßmayr laut Constanze angeblich in die Hände bekam? Was hat es auf sich mit den Anweisungen, die Süßmayr von Mozart an dessen Totenbett erhalten haben soll? Von beidem berichtet Abbé Maximilian Stadler (1748–1833), ein Freund der Familie Mozart seit den achtziger Jahren, in seiner Schrift zur „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems“ aus dem Jahr 1826. Und wenn dem so war: Warum wurde dann nicht gleich Süßmayr mit der Fertigstellung des *Requiems* beauftragt, sondern zunächst Freystädtler, dann Eybler angesprochen? Wie leicht verliert man sich hier in Spekulationen um die Anteile von Mozart, Freystädtler, Eybler, Stadler und Süßmayr an der Partitur. Erst musikphilologische Studien haben diesbezüglich Klarheit gebracht und die verschiedenen Schriftpartiele in der Partitur identifizieren können. Dagegen hatte ein Brief Süßmayrs an das Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel zur Zeit der Vorbereitung des Erstdrucks (der dann 1800 aufgelegt wurde) zunächst nur vorübergehend Verwirrung gestiftet:

„[...] Zu dem Requiem samt Kyrie – Dies irae – Domine Jesu Christe. – hat Mozart die 4 Singstimmen, und den Grund-Baß samt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentierung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers – qua resurget ex favilla [recte: judicandus homo reus] – und seine Arbeit war die nemliche, wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an – Judicandus homo reus etc: hab ich das Dies irae ganz geendigt.

Das Sanctus – Benedictus – und Agnus Dei – ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederhohlen. [...]“<sup>3</sup>

Süßmayrs Schreiben wurde 1801 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgedruckt, blieb aber vorerst folgenlos. Weder im Erstdruck noch in den nachfolgenden Ausgaben (Klavierauszug Offenbach: André 1801, Stimmenausgabe Wien: Chemische Druckerei 1812) wird Süßmayrs Leistung erwähnt. Umso rascher verbreitete sich dagegen eine legendenhafte Kenntnis der Entstehungsgeschichte des *Requiems*, mit Hilfe von Anekdoten. Der früheste solche Beleg findet sich im *Salzburger Intelligenzblatt* vom 7. Januar 1792:

„Vermischte Aufsätze, Anekdoten.

1. Von Mozart. – Er erhielt einige Monate vor seinem Tode ein Schreiben ohne Unterschrift mit dem Belangen, ein Requiem zu schreiben, und zu begehren, was er wollte. Da diese Arbeit ihm gar nicht anstand, so dachte er, ich will so viel begehren, daß der Liebhaber mich gewiß wird gehen lassen. Den andern Tag kam ein Bedienter, um die Antwort abzuholen – Mozart schrieb dem Unbekannten, daß er es nicht anders als um 60 Dukaten schreiben könnte, und dieß vor 2 oder 3 Monathen nicht. Der Bediente kam wieder, brachte gleich 30 Dukaten, sagte, er würde in 3 Monathen wieder nachfragen, und wenn die Messe [Totenmesse = Requiem] fertig wäre, die andere Hälfte des Geldes sogleich abtragen. Nun mußte Mozart schreiben, welches er oft mit thränendem Auge that, und immer sagte: Ich fürchte, daß ich für mich ein Requiem schreibe; er machte es einige Tage vor seinem Tode fertig. Als sein Tod bekannt war, kam der Bediente wieder, und brachte die anderen 30 Dukaten, begehrte kein Requiem, und seit der Zeit war keine Nachfrage mehr. Es wird auch wirklich, wenn es abgeschrieben ist, in der St.-Michaels-Kirche zu einem Gedächtnis aufgeführt.“<sup>44</sup>

Der Informationsstand des Berichterstatters ist außergewöhnlich hoch. Das vereinbarte Honorar belief sich tatsächlich auf fast 60 Dukaten (recte waren es 50), und selbst von der Aufführung in der Michaelerkirche weiß der Autor so halb und halb Bescheid. Angesichts der relativen Detailkenntnis dieser Zeitungsnotiz erhebt sich die Frage: Setzte Constanze vielleicht bewusst Fehlinformationen in Umlauf, die dann weiter ausgeschmückt wurden? Versorgte sie die Fama, um zu ihren Gunsten zu manipulieren?

Eine Zeit lang blieb einzig und allein maßgeblich, was Constanze der Nachwelt mitgeteilt hatte. Die Frage nach Mozarts tatsächlicher Autorschaft stellte sich erst 1825 dem Darmstädter Hofgerichtsrat und nebenbei Musikschriftsteller Gottfried Weber (1779–1839), als er Süßmayrs Brief in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1801 ausgemacht hatte. In Webers Artikel „Über die Echtheit des Mozartschen Requiem“ heißt es:

„Von allen Werken unseres herrlichen Mozart, genies[s] et kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein Requiem. Dies ist aber eigentlich sehr auffallend, und beinahe verwunderlich zu nennen, indem gerade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, – ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist.“<sup>45</sup>

Dem trat nun Stadler entgegen, der als Zeitzeuge mit dem Sachverhalt bestens vertraut war. In zwei 1826 bzw. 1827 verfassten Schriften suchte er die Vorwürfe Webers zu entkräften und lieferte dazu einen Quellenbericht über den Anteil von Mozarts eigenhändiger Schrift an der Originalpartitur. Das Ergebnis kommentiert er 1827 mit den Worten:

„Ein jeder nicht ganz unwissender Notist hätte eben dasselbe leisten können, was Süßmayr, der überdies Mozart's schriftliche und mündliche Anleitung genoß, geleistet hat [...]“

Doch nährte Stadler zugleich den von Weber geäußerten Verdacht, indem er im Jahr zuvor erstmals auf Vorlagen für das *Requiem* verwies, die von Georg Friedrich Händel stammen:

„Denn wie Mozart das Motiv zum Kyrie aus einem Händel'schen Oratorium genommen, so nahm er auch das Motiv zum Requiem aus Händels, anthem for the funeral of queen Caroline, composed in the year 1737. [...] Er fand in diesem Anthem eine sehr geeignete Idee zu einem Requiem; benützte sie, [...] führte sie nach seiner eigenen Art aus, fügte das Kyrie eben nach Händels Idee hinzu, [...] brachte alles in seine neue Partitur, und führte alles meisterhaft aus.“<sup>46</sup>

Mozart greift die instrumentale Einleitung des Eingangschores „The Ways of Zion do mourn“ aus dem *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 mitsamt der Staccato-Artikulation auf, wobei er von g-moll nach d-moll transponiert. Er übernimmt weiters das Hauptthema (Mozart T. 8ff., Händel T. 20ff.) und – nicht mehr so deutlich hervortretend – auch den instrumentalen Kontrapunkt (Mozart T. 20ff., Händel T. 18ff.). Insgesamt reicht die Übernahme der musikalischen Idee ausgesprochen weit, während sich die Verarbeitung des „Materials“ unterschiedlich vollzieht, wie schon Stadler bemerkte:

„Wahre Kenner werden sich gewiß einen köstlichen musikalischen Genuß verschaffen, wenn sie Händels Anthem und Mozart's Requiem vergleichen. Sie werden sehen, wie künstlich und schön beyde Meister ihren verschiedenen Choral bearbeiteten, und das ganze Motiv ausführten; Sie werden beyde bewundern, und nicht wissen, welchem Sie den Vorzug einräumen sollten. Mozart wählte sich zu seinem Choral ‚Te decet‘ den sogenannten ‚Tonus peregrinus‘; und wie himmlisch wußte er denselben mit den Instrumenten zu begleiten. Zuerst stimmt der Sopran denselben an; kurz darauf wird er von allen Singstimmen mit einer neuen Begleitung vorgetragen. Alles, ja Alles Verräth Mozart. Wie herrlich ist selbst die Vorbereitung zum Kyrie!“

Derartige Aufgriffe galten noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts keineswegs als verpönt, sondern im Gegenteil als Beweis besonderer Kunstfertigkeit; ein Komponist verdeutlichte so sein Vermögen, aus bestehenden Modellen Neues, persönlich Gefärbtes zu schaffen. In der Tat haben musikwissenschaftliche Forschungen noch weitere Bezugnahmen Mozarts auf Werke anderer Komponisten – so auch zum Requiem c-moll seines Salzburger „Kollegen“ Johann Michael Haydn aus dem Jahr 1771 – plausibel machen können, gelegentlich auch nur in den Raum gestellt. Manche davon verweisen in die Gattungstradition des Requiems oder, noch allge-



*Requiem*  
KV 626

Mythos und  
Wirklichkeit

Von  
Thomas  
Hochradner

meiner, zu Grundlagen der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Sie betreffen Vertonungskonventionen für bestimmte Textstellen oder Textinhalte oder benennen bewährte Grundmuster für die Anlage fugierter Sätze. Doch in Wirklichkeit ist es weniger die Vielfalt musikalischer Vorbilder, die in Mozarts *Requiem* so sehr überrascht, als vielmehr die Neuartigkeit der kompositorischen Gestaltung im Ganzen. Schon durch den gewichtigen Anteil des Chores erhält es größere Kompaktheit. Darüber hinaus folgt Mozart für die Sequenz „Dies irae“ als dem zentralen Requiemsatz harmonisch einem mediantischen Plan, d.h., die Tonarten der sechs Teile stehen zueinander in einem engen harmonischen Bezug:

d            B            g            F            a            d  
*Dies irae*   *Tuba mirum*   *Rex tremendae*   *Recordare*   *Confutatis*   *Lacrimosa*

Mit solistischen Partien hält sich Mozart dabei zurück. Die einzigen reinen Solosätze sind das „Tuba mirum“ und das „Recordare“ in der Sequenz (später kommt durch Süßmayr noch das „Benedictus“ hinzu), wobei sich die Solist\*innen jeweils abwechseln und keine längere Stelle für eine einzelne Stimme aufscheint. Ausschlaggebend sollte eine pragmatische Überlegung gewesen sein: Da es sich beim *Requiem* um ein Auftragswerk handelt und mit einem bestimmten Niveau des zur Verfügung stehenden Ensembles zu rechnen war, dürfte Mozart mit begrenzten Möglichkeiten für die Ausführung kalkuliert haben. Die Nachwelt machte daraus eine Tugend. Gerade diese Kompaktheit, Geschlossenheit ließ Mozarts *Requiem* in der Romantik als Ideal der Kirchenmusik erscheinen, wie es E. T. A. Hoffmanns Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ aus dem Jahr 1814 unterstreicht:

„In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süsslichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tödtenden Aufklärerey gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. [...] Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag [des Salzburger Erzbischofs] nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen; und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein *Requiem* ist wol das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat. So körnig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist: so giebt es doch beynahe keins dieser Werke, das ganz frey von manchen Spielereyen, ja von mancher, der Würde des Kirchenstils ganz unangemessenen Melodie wäre [...].“<sup>7</sup>  
Hier kündigt sich bereits an, was wenig später im Rückgriff auf die Werke Palestrinas als „Reinheit“ in der Kirchenmusik propa-

giert wurde: die Abkehr von theatralischen Elementen zugunsten gefühlsbetonter Verinnerlichung, die Aufgabe eines repräsentativen Aufwandes in der Besetzung, die Reduzierung der Soli und beteiligten Instrumente bis hin zu deren Aussparung, um die Wortdeutlichkeit und mithin den Textgehalt hervortreten zu lassen.

Dass im 19. Jahrhundert gerade im Requiem zuweilen ein Gegenpol gesetzt wird, hängt einerseits mit der teilweisen Dramatik des Textes (besonders natürlich der Sequenz) zusammen, andererseits mit dem Umstand, dass neue Vertonungen häufig dem Gedächtnis berühmter Persönlichkeiten gewidmet waren, und schließlich auch damit, dass sich das Requiem den Konzertsaal eroberte – wofür die erste geschlossene Aufführung von Mozarts *Requiem* im von van Swieten angestifteten Wohltätigkeitskonzert 1793 ein Signal gesetzt hatte. Diese aktuelle Entwicklung beförderte im Weiteren die Rezeptionsgeschichte des Werkes. Während des 19. Jahrhunderts konnte es sich als einziges der Gattung aus früheren Jahrhunderten sowohl in der Totenliturgie als auch zu Gedenkanlässen, und ebenso im Konzertsaal behaupten. Somit fiel der lange Schatten, den die Ungewissheit von Mozarts tatsächlichem Anteil warf, nicht entscheidend ins Gewicht, sondern befügelte als Mythos die Konstanz des *Requiem*s im öffentlichen Musikrepertoire.

Die Musikforschung aber stand vor offenen Fragen: Weber hatte manche Sätze der Sequenz als so ungeschickt komponiert beschrieben, dass sie nicht von Mozart stammen könnten, Stadler dem widersprochen. Erst ab den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ergaben sich neue Aufschlüsse. Plausibel ist inzwischen gezeigt worden, dass Süßmayr offenbar für den Vokalsatz im Sanctus, Benedictus und Agnus Dei Entwürfe Mozarts zur Verfügung standen, nicht aber darüber hinaus, da sich im Instrumentalpart dieser Sätze weit mehr satztechnische Unzulänglichkeiten finden. Auch deckte man auf, dass Süßmayr mit dem Gebrauch der „Zettelchen“ oder diverser Hinweise Mozarts zumindest ein Mal in Schwierigkeiten geraten war: Es handelt sich um den letzten Satz der Sequenz, das „Lacrimosa“, das zusammen mit dem Folgesatz, dem Offertorium, nach Mozarts Tod in den Besitz seines Schülers Joseph Eybler gelangte. Eybler sollte das Werk vollenden, gab aber den Auftrag bzw. das Vorhaben nach der Instrumentation der ersten fünf Sätze der Sequenz und einem minimalen Ansatz zur Fortführung der Komposition im „Lacrimosa“ auf. Von ihm stammt die Bemerkung auf dem ersten Blatt der Partitur zur Sequenz rechts oben, „letztes Mozart Manuscript.“; sie wurde irrtümlich auf das „Lacrimosa“ bezogen, weil das Notat an dieser Stelle abbricht. Die folgenden Blätter enthalten aber auch das Offertorium „Domine Deus“ (das im Requiem-Text dem „Lacrimosa“ folgt), und darin sind wiederum Vokalsatz, Basslinie und Motivandeutungen von Mozarts Hand geschrieben.

Das Blatt mit dem Ende des Offertoriums ist in Wirklichkeit das letzte von Mozarts Hand beschriebene. Stadler erinnert sich, „dass seine [Mozarts] letzten Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er geschrieben, ‚Quam olim da capo‘ waren“ –

*Requiem*  
KV 626

Mythos und  
Wirklichkeit

Von  
Thomas  
Hochradner

d.h., dass im Offertorium nach dem Abschnitt „Hostias et preces tibi“ final die entsprechende Fuge über „Quam olim Abrahae“ aus dem ersten Abschnitt zu wiederholen sei. Dies war ein im Requiem übliches Verfahren, und Süßmayr realisierte es dann auch genau so. Mozarts Autograph blieb indes nicht unbeschadet: Eine unbekannte wissende Person hat auf selbigem Blatt unten rechts die dritte Da-capo-Notiz (für die Orgelstimme) herausgerissen und sich damit den wohl letzten Tintenzug von Mozarts Hand verschafft. Geschehen ist es während der Weltausstellung in Brüssel 1958; ein früheres Photo der Österreichischen Nationalbibliothek zeigt noch das komplette Blatt.

Weshalb aber das „Lacrimosa“ abbrach, konnte lange Zeit nicht erklärt werden. Doch schließlich entdeckte Wolfgang Plath (1930–1995) in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz ein Skizzenblatt von der Hand Mozarts und publizierte diesen Fund 1963. Auf diesem Blatt befinden sich unter anderen eine Skizze zur *Zauberflöte* – was eine zeitliche Einordnung nahelegt – und eine weitere Skizze zu einer Amen-Fuge, die folglich nur mit dem *Requiem* in Zusammenhang stehen konnte. Im gesamten Requiemtext kommt aber „Amen“ nur ein einziges Mal vor: am Schluss der Sequenz, folglich deren letzten Satzes „Lacrimosa“. Dort hätte also nach Mozarts Konzeption eine Fuge stehen sollen, mehr noch: Vermutlich wollte Mozart, um dem Werk einen geschlossenen Eindruck zu geben, alle Teile des *Requiem*s mit Fugen beschließen: Introitus und Kyrie (die als ein Satz zu lesen sind), Sequenz, Offertorium, Sanctus und Benedictus (detto ein Satz) sowie Agnus Dei und Communio (detto ein Satz). Dergestalt strebte er offenbar danach, eine thematische Konstante durch das *Requiem* legen. Denn das Hauptthema der Amen-Fuge bildet die Umkehrung des Themas im Introitus (über „Requiem aeternam“), eine Umkehrung, die ausgeschmückt bereits über „dona eis requiem“ im Introitus eingebracht worden ist.

Ob Süßmayr dieses Skizzenblatt jemals zur Hand hatte oder vielleicht auf andere Weise von Mozarts Plan unterrichtet war, weiß man nicht. Falls ja, war er den Ansprüchen nicht gewachsen. Zwar führte er im „Lacrimosa“ den angedeuteten seufzerartigen Impuls der Ersten Violinen weiter, so wie Mozart in der Sequenz stets zu Anfang eines Satzteils eine Art musikalisches Motto vorgibt, das dann den weiteren Satzverlauf entscheidend mit bestimmt. Eine kontrapunktische Ausarbeitung des „Amen“ als Fuge unterblieb jedoch. Süßmayr schloss das „Lacrimosa“ stattdessen mit einer einfachen zweitaktigen Kadenz über „Amen“. Nun wäre weiter zu fragen: Was hätte Mozart wohl für den Schluss der Communio, am Ende des Werkes vorgesehen? Bei einer bloßen Wiederholung der Musik von Introitus und Kyrie einzig mit veränderter Textunterlegung wäre es wohl nicht geblieben ...

Thomas Hochradner

Literatur

1 Wolfgang Amadé Mozart aus Wien an seinen Vater Leopold Mozart nach Salzburg, 4. April 1787; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, 7 Bände, Kassel u.a. 1962–1975, Bd. IV, Nr. 1044, Z. 33–41.

2 Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828, S. 563.

3 Franz Xaver Süßmayr aus Wien an Breitkopf & Härtel nach Leipzig, 8. Februar 1800; *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Josef Heinz Eibl, Kassel u.a. 1971 (Neue Mozart-Ausgabe X/31, Bd. 1), S. 89.

4 Salzburger Intelligenzblatt, 7. Januar 1792.

5 Gottfried Weber, Über die Echtheit des *Mozartschen Requiem*s, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 3 (1825), S. 205–229; 205.

6 Abbé Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*, Wien 1826, S. 17.

7 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und Neue Kirchenmusik*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (1814), Sp. 577–584, 593–603, 611–619; 611.

Zum Nachlesen und Weiterlesen

Brauneis, Walther: Franz Graf Wallsegg – Mozarts Auftraggeber für das Requiem. Neue Forschungsergebnisse zur Musikpflege auf Schloß Stuppach, in: *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava 1992, Bratislava 1993, S. 207–221.

Croll, Gerhard: Johann Michael Haydn in seinen Beziehungen zu Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/88*, Kassel u.a. 1988, S. 97–106.

Ebel, Beatrice: Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem, Diss. München 1997.  
Ebisawa, Bin: The Requiem: mirror of Mozart performance history, in: *Early Music* 20 (1992), S. 279–289.

Fortin, Viktor: Die Vertonung des „Dies irae“ in Mozarts Requiem, in: *Musikerziehung* 28 (1975), S. 114–118, 163–165.

Gerhard, Anselm: Nicht Gift, sondern Kontrapunkt. Mozarts Requiem und sein Ende, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 150 (1989), Heft 6, S. 6–12.

Gloede, Wilhelm: Süßmayrs Requiem-Ergänzungen und das Wort-Ton-Problem, in: *Mozart-Jahrbuch 1999*, S. 81–103.

Gruber, Gernot: Mozart und die Nachwelt, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum (Serie Piper 592), erweiterte Neuauflage (von Salzburg und Wien 1985) München und Zürich 1987, bes. S. 45f., 70.

Hepp, Rainer: Visionen des Jüngsten Gerichts. Überlegungen zur inneren Gestaltung von Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem d-moll [sic], in: *Musica sacra* 105 (1985), S. 355–362.

Korten, Matthias: Mozarts Requiem KV 626. Ein Fragment wird ergänzt, Frankfurt/M. 2000 (Europäische Hochschulschriften XXXVI/199).

Küster, Konrad: Mozarts c-moll-Messe und Requiem. Zu Kontext und Rekonstruktion der Fragmente [...], in: *Programmbuch der Salzburger Mozartwoche 1996*, S. 57–67.

Landon, H.C. Robbins: 1791. Mozarts letztes Jahr, Düsseldorf 1988, Düsseldorf – Wien – New York 1991, zugleich als Taschenbuch München und Kassel u.a. 1991, bes. S. 183–212, Original engl., 1791 – Mozart's Last Year, London 1988.

Leeson, Daniel N.: Franz Xaver Süßmayr and the Mozart Requiem. A Computer Analysis of Authorship based on Melodic Affinity, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, S. 111–153.

Levin, Robert D.: Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiem KV 626, in: *Mozart-Jahrbuch 1991*, S. 475–493.

Nohl, Paul-Gerhard: Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar, Kassel u.a. 1998.

Plath, Wolfgang: Noch ein Requiem-Brief, in: *Acta mozartiana* 28 (1981), S. 96–101.



**Requiem  
KV 626**

**Mythos und  
Wirklichkeit**

*Von  
Thomas  
Hochradner*

Plath, Wolfgang: Über Skizzen zu Mozarts Requiem, in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel u.a. 1963, S. 184–187.

Requiem

Requiem. Wolfgang Amadeus Mozart 1791–1991. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog, Graz 1991.

Schmid, Manfred Hermann: Das „Lacrimosa“ in Mozarts Requiem, in: Mozart-Studien, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 7, Tutzing 1997, S. 115–141.

Schmid, Manfred Hermann: Introitus und Communion im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayr, in: Mozart-Studien, hg. v. Manfred Hermann Schmid, Bd. 7, Tutzing 1997, S. 11–55.

Schuler, Manfred: Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi, in: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, hg. v. Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel u.a. 1995, S. 317–327.

Seiffert, Wolf-Dieter: Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, in: Werkanalyse in Beispielen. Große Chorwerke, hg. v. Siegmund Helms und Reinhard Schneider, Kassel 1994, S. 72–97.

Wolański, Andrzej: Mozarts „Lacrimosa“ in der Gesichtsperspektive, in: Mozart-Jahrbuch 1991, S. 468–474.

Wolff, Christoph: Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments, München und Kassel u.a. 1991.

Wolff, Christoph: Mozart's Requiem: The Composer's Departure for a New Style of Church Music, in: Reflections on the Sacred. A musicological Perspective, hg. v. Paul Brainard, New Haven 1994, S. 40–45.

Wolff, Christoph: The Composition and Completion of Mozart's Requiem, 1791–1792, in: Mozart Studien [I], hg. v. Cliff Eisen, Oxford 1991, S. 61–81.

Wolff, Christoph: Zur Komposition und Vollendung von Mozarts Requiem, 1791–92: Offene Fragen, in: Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava 1992, Bratislava 1993, S. 169–178.





**Ich hoffe Orsler wird Sie  
in meinem Namen auf heute  
um eine Violin, und  
2 Bratschen ersuchet haben**

Mozart um den 20. April 1791  
an seinen Logenbruder Michael Puchberg

**Streichquintett Es-Dur KV 614**  
*Von Karl Böhm*



*Streichquintett  
Es-Dur  
KV 614*

*Von  
Karl Böhmer*

Um den 20. April 1791 herum schrieb Mozart seinem Logenbruder Michael Puchberg von einem bevorstehenden Kammermusikabend im Hause des Hofrats Franz von Greiner, für den er sich drei Streichinstrumente ausborgen wollte: „Ich hoffe Orsler wird Sie in meinem Namen auf heute um eine Violin, und 2 Bratschen ersuchet haben – es gehört zu einem à quattro bey Greiner; dass mir daran liegt, wissen sie ohnehin – wenn Sie abends zur Musick hinkommen wollen, so sind Sie von ihm und von mir höflichst dazu eingeladen.“

„A quattro“, der italienische Ausdruck für Kammermusik zu viert, war in Mozarts Sprachgebrauch ein pars pro toto für jede Art von Kammermusik, auch zu dritt oder zu fünft. In diesem Falle ging es um einen Streichquintett-Abend, sonst hätte Joseph Orsler, der Solocellist der Wiener Hofkapelle, bei Puchberg nicht zwei Bratschen abholen müssen. Die Besetzung mit zwei Geigen, zwei Bratschen und Cello war in Wien die übliche Besetzung für Streichquintette. Für gewöhnlich spielte Mozart in seinen eigenen Streichquintetten die erste Bratsche, Abbé Stadler die zweite, Orsler das Cello und die beiden Wiener Geiger Schmidt und Stock die erste und zweite Violinstimme.

Nur zehn Tage vor dem besagten „a quattro“ bei Hofrat Greiner, am 12. April 1791, hat Mozart ein neues „Quintett für 2 Violin, 2 Violen, Violoncello“ in sein Werkverzeichnis eingetragen. Es war das Es-Dur-Quintett, KV 614, sein letztes vollendetes Kammermusikwerk für Streicheinstrumente. Es sollte offenbar bei jenem Kammermusikabend aus der Taufe gehoben werden.

Als der Wiener Verleger Artaria dieses Quintett 1793, zwei Jahre nach Mozarts Tod, im Druck veröffentlichte, vermerkte er auf dem Titelblatt: „composto per un Amatore ongarese“, „komponiert für einen ungarischen Amateur“. Um wen es sich bei dem ungenannten Auftraggeber handelte, darüber wird bis heute spekuliert. Die Einen meinen, es könne sich um den Wiener Großhändler Johann Tost gehandelt haben, der in Joseph Haydns Orchester im ungarischen Esterházy lange Zeit als Geiger mitgewirkt hatte. Andere suchen den ungarischen Gönner eher in Mozarts engerem Freundeskreis. So weiß man, dass der Bankier und hervorragende Geiger Johann Baptist von Häring im Hause des ungarischen Hofkammerrats Graf Hadick Kammermusikwerke von Mozart wie das Klarinettenquintett gespielt hat. Vielleicht war der anonyme ungarische Besteller der letzten beiden Mozart-Quintette kein Anderer als Graf Hadick. Er war sicher auch bei dem besagten Greinerschen Kammermusikabend anwesend.

Solche Details aus Mozarts Umkreis verraten uns, wie sehr es sich bei seinen Quintetten um Musik für Wiener Kenner handelte, die selbst solide Musiker waren und den Wert eines solchen Quintetts bis in die Nuance hinein zu schätzen wussten. In seinen letzten beiden Lebensjahren gelang es Mozart, aus diesem Umstand sogar Kapital zu schlagen: Wiederholt hat er

Kammermusikabende auf Subskription als kleines Abonnement für zahlende Gäste in den Wohnungen seiner Gönner veranstaltet.

Im Es-Dur-Quintett, dem letzten Werk, das er für eine solche Gelegenheit geschrieben hat, liegen heiter-gelöstes Musizieren und abgrundtiefe Melancholie ebenso nahe beieinander wie in den meisten Werken des letzten Lebensjahrs. Man denke nur an das B-Dur-Klavierkonzert, KV 595, oder an das Klarinettenkonzert.

Der erste Satz setzt burschikos, beinahe humoristisch ein. Bei einem Allegro di molto im Sechachteltakt in der Tonart Es-Dur dachten Mozarts Zeitgenossen unweigerlich an Jagdmusik. Mit dieser Assoziation spielte Mozart zu Beginn, beim Einsatz der beiden Bratschen: Sie eröffnen den Satz mit einem schmetternden „Hornruf“ in Sexten, dessen penetrant wiederholte Achtel mit kessen Trillern verziert werden. Die beiden Geigen antworten darauf mit einer elegant absteigenden Arabeske in Terzen. Das Frage-Antwort-Spiel wiederholt sich, bis die Geigen den Hornruf aufgreifen und in humorvoller Weise fortspinnen. Danach wandert das Trillermotiv durch die Stimmen, begleitet von einer Pendelbewegung aus nervösen Sechzehnteln, die sogar bis in die hohe Geigenlage aufsteigen. Erst das zweite Thema schlägt empfindsamere Töne an. Es wird von der ersten Geige ans Cello weitergereicht, bevor wieder die Triller und die Pendelbewegung die Oberhand gewinnen. Allmählich überschatten chromatische Zwischentöne und eigenwillige Molleintrübungen, die anfangs so ostentative Heiterkeit. Melancholie drängt sich in den Vordergrund – in der Durchführung, Reprise und knappen Coda des Satzes.

Das Andante ist eine Romanze, eine Form, die sich von Paris ausgehend auch in der Wiener Musik der Epoche ihren festen Platz erobert hatte. Das bekannteste Beispiel bei Mozart ist der langsame Satz seiner „Kleinen Nachtmusik“. Ganz ähnlich wie dort handelt es sich auch beim Andante des Quintetts um einen schlichten Gesang im Alla-Breve-Takt und im Rhythmus einer langsamen Gavotte. Die leicht sentimental angehauchte Melodie, die mit zwei kontrastierenden Episoden abwechselt, wird Opernfreunden bekannt vorkommen. Mozart entlieh sie seinem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“, und zwar Belmontes Arie „Wenn der Freude Thränen fließen“. Solche Zitate aus seinen eigenen Vokalwerken häufen sich in seinen späten Werken. Man denke nur an das Rondo des letzten Klavierkonzerts mit seinem Liedzitat aus „Komm, lieber Mai, und mache“ oder an das Andante des 1. Preußischen Quartetts, in dem Mozart sein Goethelied „Das Veilchen“ zitierte. Diese melodischen Zitate verleihen den betreffenden Sätzen besondere Innigkeit, einen liedhaft intimen Ausdruck, wie er sich auch im Andante des Quintetts findet. Klanglich ist der Satz von besonderem Reiz, da die Romanzenmelodie bei ihren beiden Wiederholungen auf zarteste Weise variiert wird. Zunächst wird sie von einer Art Seufzermotiv der zweiten Geige grundiert, dann mit Doppelschlägen der Brat-

*Streichquintett*  
*Es-Dur*  
*KV 614*

Von  
*Karl Böhmer*

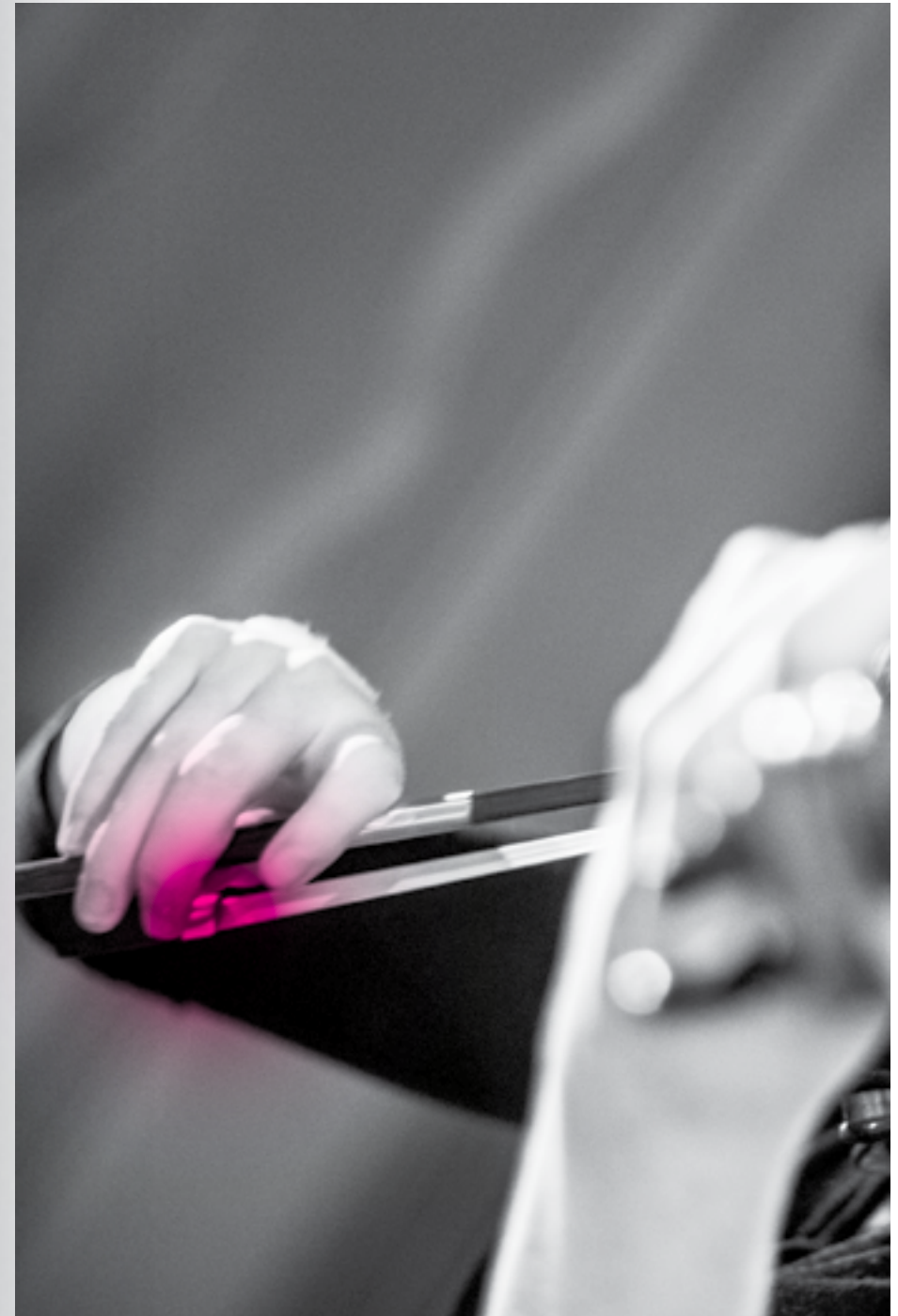
sche kombiniert. Auch die beiden Episoden und die kurze Coda sind klanglich von höchster Delikatesse. Die Streichinstrumente müssen die unterschiedlichsten Nuancen von Legato und Staccato, kurze Vorschläge, Schleifer und andere Verzierungen mit spielerischer Leichtigkeit bewältigen.

Im Menuett hat Mozart seinem väterlichen Freund Joseph Haydn ein kleines Denkmal gesetzt. Es greift jenen Scherzando-Typ auf, den Haydn in seinen Streichquartetten Opus 33 kreierte: mehr Scherzo denn vornehmes Menuett. Gegenstand des Scherzes ist hier eine simple fallende Tonleiter, die in immer neuen Varianten durch die Stimmen wandert, mit ihrer eigenen Umkehrung und diversen Kontrapunkten kombiniert wird – ein kleines Meisterstück Mozart'scher Polyphonie. Das Trio strahlt die Genügsamkeit eines Ländlers aus, dessen Melodie sich im Takt wiegt wie die monotone Weise eines Leierkastens.

Auch im Thema des Allegro-Finales scheint Mozart Haydn geradewegs zitiert zu haben. Mit seinem quicklebendigen Tanzrhythmus, der Dissonanz im vierten Takt, der etwas grobschlächtigen Ausweichung nach Moll und den Anklängen an ungarische Volksmusik enthält es so viele Ingredienzien typisch Haydn'scher Finalthemen, dass die Absicht spürbar wird: Mit diesem Satz wollte Mozart seinem nach London abgereisten Komponistenfreund einen Gruß nachsenden. Haydn'ske Muster bestimmen auch die Verarbeitung des Themas, etwa in den bordunartigen Klängen der Überleitung. Unverwechselbar mozartisch ist dagegen der dichte Kontrapunkt, der den Satz durchzieht, sowie die Melancholie der Molleintrübungen. Die Durchführung ist in dieser Hinsicht ein kleines Wunderwerk, das in abgründig traurigen Vorhaltsdissonanzen gipfelt. In der Coda werden Umkehrung und Originalgestalt des Themas auf höchst subtile Weise gegeneinander ausgespielt – ein grandioser Schlusspunkt unter Mozarts Kammermusik für Streichinstrumente. Dennoch steht dieses Meisterwerk Mozart'scher Kunst bis heute unverdientermaßen im Schatten der viel berühmteren Streichquintette in g-moll und C-Dur.

*Karl Böhmer*

Aus dem Online-Kammermusikführer  
der Villa Musica Rheinland-Pfalz:  
[www.villamusica.de](http://www.villamusica.de).





**Die Musen setzen dem Tod ein Veto entgegen – Spurensuche an „Mozarts Schädel“**

Von  
Jürg Kesselring

Mitglied des  
Universitätsrates  
der  
Universität  
Mozarteum  
Salzburg

Wenn wir eine Person kennenlernen möchten, müssen wir uns ihr irgendwie annähern. Wenn es sich um eine wegen der musikalischen Hinterlassenschaft weitherum besonders verehrte, aber leider längst verstorbene handelt, wie z. B. Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791), dann kann man dies über Hilfsmittel und Umwege versuchen: Genuss der Interpretationen seiner Notenschriften in Konzerten und auf Tonträgern, Studieren von Partituren und Briefen, von ganzen Bibliotheken an Sekundärliteratur, Betrachten von Bildern, Museumsbesuchen, Versuchen durch eigene Musikausübung etc.

Der Ausdruck „Person“ ist aus dem Lateinischen *persona* Maske, Rolle, auch Charakter entlehnt, möglicherweise und hier passend: aus *per* durch und *sonāre* tönen, klingen (Kesselring 1991). Ein Schädel könnte dann, wie das jahrhundertlang Tradition hatte, Reliquie sein und quasi als Trichter etwas aussagen über die dahinterstehende Person, zusätzlich zu dem, was durch deren Gespräche oder Handschrift etc. nach außen gelangte und überliefert wurde.

Nun wird seit mehr als 100 Jahren in der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg ein Schädel (ohne Unterkiefer) aufbewahrt, der lange Zeit sogar in Mozarts Geburtshaus ausgestellt gewesen war und angeblich der seine gewesen sein soll. Er bleibt aber weiterhin geheimnisumrankt, seine Herkunft wird angezweifelt. Es besteht mittlerweile eine umfangreiche Literatur dazu (z. B. besonders ausführlich und mit wörtlichen Darstellungen früherer Untersuchungen bei: Kritscher H. und Szilvassy J. 1991; Puech 1991, 2016).

Nach seinem Tod wurde Mozart zunächst in einem Massengrab auf dem Wiener Friedhof St. Marx „in aller Stille“ beigesetzt. Der kleine Trauerzug machte sich am 6. Dezember 1791 nach der Einsegnung nachmittags vom Stephansdom aus auf den Weg nach St. Marx. Verwandte waren nicht dabei, da es in jenen Jahren sogar verboten war, die Leichenwagen auf ihrem Weg zum Friedhof über die Stadtmauer hinaus zu begleiten oder Gräber zu kennzeichnen. Kaiser Joseph II., der Sohn Maria Theresias, hatte Ende des 18. Jahrhunderts „Eingrabungen ohne Gepränge“ angeordnet. Zum Einsatz kamen dabei wiederverwendbare Klappsärge, die Leichen wurden in Schachtgräbern begraben. An die sechzehn Särge wurden zu dieser Zeit gleichzeitig im Massengrab schichtweise vergraben. Über die genaue Lage wussten damals allenfalls die Totengräber Bescheid. In St. Marx brachte später ein Bewunderer Mozarts eine Grabplatte mit dem eingehauenen Namen an, die später durch einen Säulenstumpf und einen Engel ergänzt wurde.

Zehn Jahre nach der Beerdigung Mozarts, 1801, wurde das Grab durch Joseph Rothmayer neu belegt. Nach seinen eigenen Angaben nahm der Totengräber den Schädel, den er seinerzeit mit einem Draht kenntlich gemacht hatte, aus dem vermorschten Sarg und bewahrte ihn als Reliquie auf. 1842, also weitere 40 Jah-

re später, wurde „ein Schädel“ von einem der Nachfolger des Totengräbers dem Kupferstecher Jakob Hyrtl übergeben, aus dessen Nachlass er 1868 an seinen Bruder, den berühmten Wiener Anatomen Joseph Hyrtl (1810–1894) gelangte. Dieser präparierte gemeinsam mit Ludwig August Frankl den Schädel und erstellte eine Expertise. Aufgrund der Untersuchungen und Vergleichen mit Bildern Mozarts, „des großen Gehörganges und der Schädelform“, kam er zum Schluss, dass es sich um den Schädel Mozarts handelte. Er dürfte auch die Totenmaske gekannt haben, denn in einem Bericht von 1875 stellte er fest, dass diese dem Schädel Mozarts vollständig entspräche. An die Stirn des Totenkopfs hatte Hyrtl einen Zettel geklebt: „Vom Todtengräber Jos. Rothmayer, welcher sich die Stelle merkte, wo er Mozarts Sarg einscharfte, bei der Leerung der Gemeingrube 1801 gerettet, und von seinem Nachfolger Jos. Radschopf, meinem Bruder Jacob geschenkt. 1842.“ Die Echtheit der Handschrift ist zwar bestätigt, doch die Angaben halten einer historischen Beweisführung nicht stand: Totengräber Rothmayer hatte sein Amt erst um 1802 angetreten.

Auf diesen Schädel ist in der rechten Schläfengrube eingeschrieben: „*Musa vetat mori*“, also: Die Musen machen uns unsterblich, sie setzen dem Tod ein Veto entgegen!

Unter dem Titel dieses Verses von Horaz: „*Dignum Laude Virum Musa Vetat Mori*“ hat Michael Haydn (1737–1806), der in Salzburg ab 1782 als Mozarts Nachfolger Organist an der Dreifaltigkeitskirche war, 1811 ein Requiem geschrieben.

Ein großer Teil des Nachlasses von Hyrtl fand sich nach seinem Tod im Waisenhaus in Mödling, darunter auch der vermeintliche Schädel Mozarts. Im Hyrtl'schen Testament war allerdings keine Verfügung für den weiteren Verbleib des Schädels zu finden. Wie in den Mödlinger Zeitungen der Jahre 1901 und 1902 nachzulesen ist (Trötzmüller im Museumskatalog Mödling), forderte die Stadt Salzburg nach dem Tod von Joseph Hyrtl am 17. Juli 1894 die Herausgabe des Schädels. Dieser war aber verschwunden. Erst sieben Jahre später, im Jahre 1901, wurde er in dem von Hyrtl gestifteten Waisenhaus in Mödling gefunden, das nach ihm benannt worden war. Es entstand ein Rechtsstreit über das Besitzrecht. Hyrtl wollte, dass der Schädel nach seinem Tod an die Geburtsstadt Salzburg gehen sollte. Er hatte dies handschriftlich auf einem Zettel verfügt. Erst nachdem dieses Dokument gefunden worden war, konnte der Streit im Oktober 1901 beendet werden. Der vermutliche Schädel Mozarts befindet sich seither in der Stadt Salzburg.

Bis 1940 war er dort in Mozarts Geburtshaus ausgestellt. 1989 gab die Internationale Stiftung Mozarteum ein Gutachten in Auftrag. Bei den Untersuchungen arbeitete der Salzburger Paläontologe Gottfried Tichy mit der Methode der Weichteilrekonstruktion des Gesichts und deren Vergleich mit Mozart-Bildern, v. a. eines Porträts von Dorothea Stock, einer Zeitgenossin des

**Die Musen setzen dem Tod ein Veto entgegen – Spurensuche an „Mozarts Schädel“**

Von  
Jürg Kesselring

Mitglied des  
Universitätsrates  
der  
Universität  
Mozarteum  
Salzburg

Komponisten. Dieses stimmte mit dem Schädel und seiner Form weitgehend überein. Das positive Gutachten wurde allerdings von namhaften Anthropologen, Gerichtsmedizinern und Anatomen angezweifelt. 1991 wurde in der Wienbibliothek im „Vorgeordneten Nachlaß von Ludwig August Frankl“ das Manuskript der erwähnten historischen Expertise von Frankl und Hyrtl aus dem Jahre 1868 gefunden, das den Titel trug: „Mozart's [sic!] Schädel ist gefunden“. Diese Beschreibung des Mozart-Schädels war am 8. Januar 1892 in der „Neuen Freien Presse“ abgedruckt worden. Sie war also wohl bekannt gewesen, nicht aber, dass Hyrtl den Text von Frankl attestiert hatte. Der von ihnen untersuchte Mozart-Schädel hatte sieben Zähne, während der in Salzburg aufbewahrte elf Zähne zählt. Die beiden Schädel können also nicht identisch sein. 2005 folgte eine genetische Analyse mit Vergleichsmaterial von Skeletten, die aus dem Familiengrab der Mozarts auf dem Friedhof St. Sebastian geborgen wurden. Die dort untersuchten Knochenfragmente zeigen keine Verwandtschaft untereinander und auch nicht mit dem „ominösen“ Schädel. Vater Leopold Mozart ist nicht in diesem Grab, sondern in der Kommunalfriedhof begraben. Das 2006 veröffentlichte Ergebnis erbrachte somit mangels Vergleichsmaterials keinerlei Hinweise auf die Echtheit des Schädels. In neuerer Zeit wird spekuliert, dass an diesem Schädel in der linken Schläfen-Scheitel-Region eine Fraktur zu sehen sei, dass also Mozart zu Lebzeiten Traumata erlitten habe und dann als deren Folge an einer Blutung im Schädelinnern gestorben sei (Puech 1991, Kanat et al. 2019). Ich hatte Gelegenheit, diesen Schädel in der Stiftung Mozarteum am 20. Mai 2019 zu inspizieren. Meiner Meinung nach handelt es sich allerdings nicht um Frakturen, sondern eher um Kratzspuren, wie sie nachträglich, z. B. bei der Exhumierung oder beim Transport aufgetreten sind. Alle mir verfügbaren biographischen Darstellungen der letzten Lebensmonate Wolfgang Amadé Mozarts ergeben für mich auch keine Hinweise auf eine Einschränkung seiner geistigen Leistungsfähigkeit, wie sie beim Krankheitsbild einer Blutung im Schädelinneren mit Drucksteigerung auf das Gehirn zu erwarten wären. Und zudem erübrigen sich diese Spekulationen, wenn es sich bei diesem Schädel wahrscheinlich eben gar nicht um denjenigen von Mozart handelt.

Die Frage nach dem Genie Mozarts bleibt (zum Glück) ein nicht lösbares Rätsel. Für uns ist seine musikalische Hinterlassenschaft bestimmend, nicht das, was von ihm allenfalls als Knochen blieb – weder in der Erde zu St. Marx noch auf dem dunklen Saum unter der Glasglocke im Panzerschrank in Salzburg.

Jürg Kesselring

**Literatur**

- Kanat A, Gasenzer ER, Neugebauer E: A different aspect of the unexpected death of Mozart at the age of 35 years. *CNS Spectrums* 2019; 1–4  
Kesselring J: Wie wird das Gehirn gestimmt? *Praxis* 1998; 88: 939 – 945  
Kritscher H, Szilvassy J: Zur Identifizierung des Mozartschädels. *Ann. Naturhist. Mus. Wien* 1991; 93: 1-139  
Puech P-François, Puech B, Tichy G: Identification of the cranium of W.A. Mozart. *Forensic Science International* 1989; 41(1-2):101-110  
Puech P-F, Puech B, Cianfarani F, Tichy G: Cut marks on the skull of Wolfgang Amadeus Mozart. *Anthropologie* 1991; 29: 221-224  
Puech P-F: Applied Anthropology in the Biography of Mozart. *Human Evolution. International Journal* 2019; 34 (3-4): 257-262  
Trötz Müller Christiane: Mozartschädel – Kurioses um den Totenschädel von Mozart. *Der Anatom Joseph Hyrtl 1810–1894. Katalog zur Eröffnung des Hyrtl Symposiums 1991 und der Sonderausstellungen der Hyrtl Bibliothek Mödling*



Auf diesen Schädel ist in der rechten Schläfengrube eingeschrieben:  
„Musa vetat mori“, also: Die Musen machen uns unsterblich, sie  
setzen dem Tod ein Veto entgegen!









*Das Leitungsteam Mozartforum*

Bernadeta Czapruga  
Veronika Hagen-Di Ronza  
Hannfried Lucke  
Gernot Sahler  
Max Volbers

Universität Mozarteum Salzburg  
Mirabellplatz 1  
5020 Salzburg, Austria

T +43 (0)662 6198 0  
F +43 (0)662 6198 3033  
E info@moz.ac.at

*Herstellung/Inhalt*

Universität Mozarteum Salzburg  
Verlags- und Herstellungsort:  
Salzburg, Austria

*Konzept*

Gernot Sahler

*Redaktion*

Sandra Steindl/Max Volbers

*Gestaltung*

Gerhard Andraschko-Sorgo

*Druck*

Colordruck La Linea GmbH

*Für den Inhalt verantwortlich*

Elisabeth Gutjahr, Rektorin

© 2021 bei den Gestalter\*innen,  
Fotograf\*innen und Autor\*innen/  
Universität Mozarteum Salzburg

*Bildnachweis*

*Fotografen*

Fritz von der Schulenburg (S. 6)  
Fabian Schober für Crossroads und das  
Pre-College der Universität Mozarteum  
Salzburg (S. 10/11, 29, 30/31, 48, 73,  
74, 95, 150, 155, 160/161, 162/163)  
Alfred Gilow & Patrick Schaudy (S. 84)

*Wikimedia Commons*

Constitution de 1791, Seite 1  
Archives Nationales (France) (S. 34)  
Titelseite des Librettos von  
La clemenza di Tito, Caterino Mazzola  
nach Pietro Metastasio (S. 59)  
Kolossalkopf des Titus,  
Titus Glyptothek München (S. 69)  
Blume *Königin der Nacht* (S. 112)  
Emanuel Schikaneder als der erste Papageno.  
Aus dem Titelblatt der Erstausgabe des  
Librettos der *Zauberflöte* (S. 124)

*Stockbilder*

La clemenza di Tito, Entwurf von  
Friedrich Beuther, für die Weimarer  
Eröffnung von 1817. Contributor: Lebrecht  
Music & Arts/Alamy Stock Photo (S. 50)  
Gilles Mermet/AKG-Images,  
Mozart-Museum der Internationalen  
Stiftung Mozarteum (S. 91, 159);  
Mozarts Schädel im Profil  
World History Archive/Alamy Stock Photo  
(S. 134/135); Mozart  
(Die Zauberflöte – The Magic Flute)  
Interfoto/Alamy Stock Foto (S. 136),  
„Mozarts Funeral“, Malerei

*Archivbilder*

Salzburg Museum,  
*Viva! Mozart: das Journal*  
zur Ausstellung 2006 (S. 104, 109);  
Tanz („10 Tanz 9 Figure X“) und  
-schritte („5 Tanz 11 Contredanse Schritte“)  
Autograph Wolfgang Amadé Mozart,  
Zauberflöten-Ouvertüre,  
Universitätsbibliothek Mozarteum (S. 125)

*Arbeiten von Studierenden,  
die in den Lehrveranstaltungen  
von Gerhard Andraschko-Sorgo  
entstanden sind:*

Eva Lechner (S. 110)  
Martin Rohal (S. 111)  
Lena Ortner (S. 149)

Handschrift, letzte Seite,  
Ende zweiter Bäslebrief (1777):  
„an alle meine gute freünd heünt  
Meinen gruß fus; addio fex hex.  
[gezeichnetes Herz] 333 bis ins grab,  
wen ichts leben hab.“

0333 sind ganz, 60000 haben Sie.



2021