

Mozartforum 2023

wahl:verwandt
Mozart im europäischen Kontext

Wir danken der Bildhauerei des
Departments für Bildende Künste und Gestaltung
der Universität Mozarteum Salzburg
für die visuellen Beiträge.

wahl:verwandt
Mozart im europäischen Kontext

Konzerte
Così fan tutte
Vorträge
Masterclasses
...

mit

Alfred Brendel
Hagen Quartett
Kuss Quartett
Reinhard Goebel
Ulrich Leisinger
u. v. m.

Inhalt

Grußworte

Elisabeth Gutjahr → 4

Gernot Sahler → 6

Programm → 11

Mozarts Reisen – Sendung und Mission

Laurenz Lütteken → 33

Mozart und Europa

Josef Wallnig → 39

Wahlverwandtschaften

Reinhard Goebel → 43

Diskurs und Konsens.

Ein flüchtiges Gedankenspiel zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

Thomas Hochradner → 51

Wolfgang Amadé Mozart – Franz Anton Mesmer – Stefan Zweig

Wahlverwandtes in musikalischer Parodie, magnetischer Heilmethode und biographischer Essayistik

Joachim Brügge → 57

Offene Fragen zu Così fan tutte

Malte Krasting → 65

Napoli, Italia, 1787. «Son già le sei...»

Fausto Tusciano → 77

Kein Genie fällt vom Himmel

Gottfried Franz Kasperek → 93

Wahlverwandtschaften im Streichtrio?

W. A. Mozart, Divertimento in Es-Dur, KV 563

Joachim Brügge → 103

Beziehungsnetze weben und Verwandtschaften begründen:

Mit Mozart, Falco und Haraway die Orang Utans retten

Iris Laner → 115

Schadcode

Thomas Ballhausen → 123

Impressum → 128

wahl:verwandt

Man muss sich Mozart als einen Reisenden vorstellen. Zehn seiner 35 Lebensjahre war er unterwegs, drei davon verbrachte er wohl in Kutschen. Es zog ihn in die großen Städte und an bedeutende Höfe, auf der Suche nach musikbegeistertem Publikum und Auftraggebern. Mozart der Europäer? Europa, das war eine Vielzahl an Königreichen, Fürstentümern, Grafschaften, Stadtstaaten und kirchlichen Residenzen. Im Geburtsjahr Mozarts beginnt der siebenjährige Krieg, der 1763 mit den Friedensverträgen von Paris und Hubertusburg ein Ende findet. Österreich gelingt es nicht, Preußen zu schwächen, im Gegenteil, dieses steigt zur fünften europäischen Großmacht auf, Frankreich aber verliert seine vorherrschende Stellung. 26 Jahre später wird die französische Revolution in Europa ein neues Zeitalter einläuten. Es ist das Jahrhundert der Aufklärung, die Epoche der vielgepriesenen Vernunft, in der rationales Denken und die Selbstbestimmung des Menschen gefeiert werden, trotz aller kriegerischen Gräueltaten. 1786 beginnt die Weimarer Klassik, 1809 veröffentlicht Johann Wolfgang von Goethe seinen großen Roman „Wahlverwandtschaften“, der auf literarisch grandiose Weise dramatisch auch die Grenzen dieser neuen Freiheiten aufzeigt.

Das diesjährige Programm des Mozartforums befasst sich mit Mozart als Reisenden in einem Europa des Um- und Aufbruchs. Nicht Ländergrenzen und Patriotismus sollen hier im Fokus stehen, vielmehr die Überwindung derselben insbesondere durch Kultur und Musik. Die stilistische Vielfalt der europäischen Musik interessiert den weltoffenen Komponisten, Kammermusik als kluge Unterhaltung (wie Goethe es später über das Musizieren im Streichquartett gesagt haben soll), aber auch die Oper als Spiegel der Wirklichkeit – besonders anschaulich in *Così fan tutte*, der großartigen musikalischen Komödie aus der Feder Lorenzo Da Pontes. Mozart findet bei Zeitgenossen eine ‚Wahlverwandtschaft‘, insbesondere in Johann Christian Bach, der von manchen als ‚Vater der Klassik‘ bezeichnet wird und dem er als 12-jähriger in London begegnet. Als weitere zeitgenössische Komponisten, denen er sich nahe fühlt, sind Thomas Linley, dem er 1770



Thomas Gschoßmann | „Gabe“ | 2021

in Florenz begegnet, Giovanni Battista Sammartini, der Mozart vergeblich eine Anstellung zu verschaffen sucht oder auch der Mannheimer Christian Cannabich, der ihn 1777/78 bei seinem Aufenthalt in Mannheim betreut, zu nennen. Mit einem Rückblick aus heutiger Sicht, wird man wohl auch Franz Schubert in die Nähe Mozarts rücken. Hierzu lädt uns das Hagen Quartett in seinem Konzert am 22. März 2023 ein, das als musikalischer Auftakt zum spannenden und vielseitigen Jahresprogramm des Mozartforums erklingt. Vielleicht ist die Musik ja das eigentliche Europa, das stilistische Vielfalt und Polyphonie zu gestalten und die Wirrnisse der Wirklichkeit auf der Opernbühne zu bändigen weiß.

Elisabeth Gutjahr
Rektorin der Universität Mozarteum Salzburg

wahl:verwandt – Mozart im europäischen Kontext

Maestro **Alfred Brendel**, der vom 10. bis 12. März mit Vortrag und Masterclass eröffnet; das **Hagen Quartett**, **Reinhard Goebel** mit einem Gesprächskonzert, das **Kuss Quartett**, ein musikwissenschaftlicher Vormittag im Film-Archiv der Stiftung Mozarteum und hochkarätigen Vortragenden, das sind nur einige der Highlights des diesjährigen Mozartforums.

Gedanklich wollen wir im Großen auf das momentane europäische Zusammenrücken in Zeiten von Krieg und Klimakrise Bezug nehmen und dies am „Europäer“ Mozart nachverfolgen. Wir wollen aber auch im Kleinen auf die frei gewählte menschliche Nähe eingehen, die Wahlverwandtschaft, ein Thema durch alle Epochen bis heute wirkend, und welche im Speziellen auch bei der Ausübung von Kammermusik entsteht.

MOZARTFORUM '23

Mozart, der schon in jungen Jahren Vielgereiste: seine frühen ausgiebigen Reisen nach **Italien** zu Studienzwecken aber auch um sich bekannt zu machen, um Kompositionsaufträge zu erhalten; der **London**-Aufenthalt der ganzen Familie Mozart; **Paris** ohne den Vater, aber mit der Mutter, die dort stirbt. Deutschland mit **Mannheim** und **München**, Verwandtschaft in **Augsburg** und nicht zuletzt auch **Prag** und mit Hauptwohnsitzen in **Salzburg**, dann **Wien** zeichnen Mozart als einen wahren Kosmopoliten und Europäer. Sein fließendes Italienisch, wohl ebenso sein Französisch sowie seine Bemühungen um das Englische sind weitere Belege für internationales Interesse, offene Denkart und seinen weiten geistigen Horizont.

Inwieweit hat diese europäische Erfahrung seine Kompositionen beeinflusst, nach welchen Vorbildern, zu welchen Anlässen hat er seine (Kammer)-Musik konzipiert?

Ein weiterer Schwerpunkt bildet die Oper „**Così fan tutte**“, im Mai im Department für Oper und Musiktheater zu hören, die letzte Oper des da-Ponte-Zyklus.

Inhaltlich lange Zeit in ganz Europa als Antwort auf das grassierende „Werther-Fieber“ gesehen: Sein literarisches Pendant findet die *Così* in Goethes 19 Jahre später geschriebenen Roman „**Wahlverwandtschaften**“ (1809). Protagonisten beider Werke spielen mit den Möglichkeiten des Partnertausches.

Wir wollen den Bogen spannen bis zu Autorinnen wie die US-Theoretikerin **Donna Haraway**, die in ihrem Buch „*Staying with the trouble*“, (im Deutschen „Unruhig bleiben“) eine Post-Gender-Welt imaginiert, in der Wahlverwandtschaften Identitäten ersetzen.

Kommen Sie mit uns auf diese spannende gedankliche Reise.

Unser Markenzeichen, der **SPIEGEL** im Cover, soll an unsere eigene Verantwortung erinnern, soll Zeichen sein für Mozarts Wahrheiten und Bedeutungen auch im Heute.

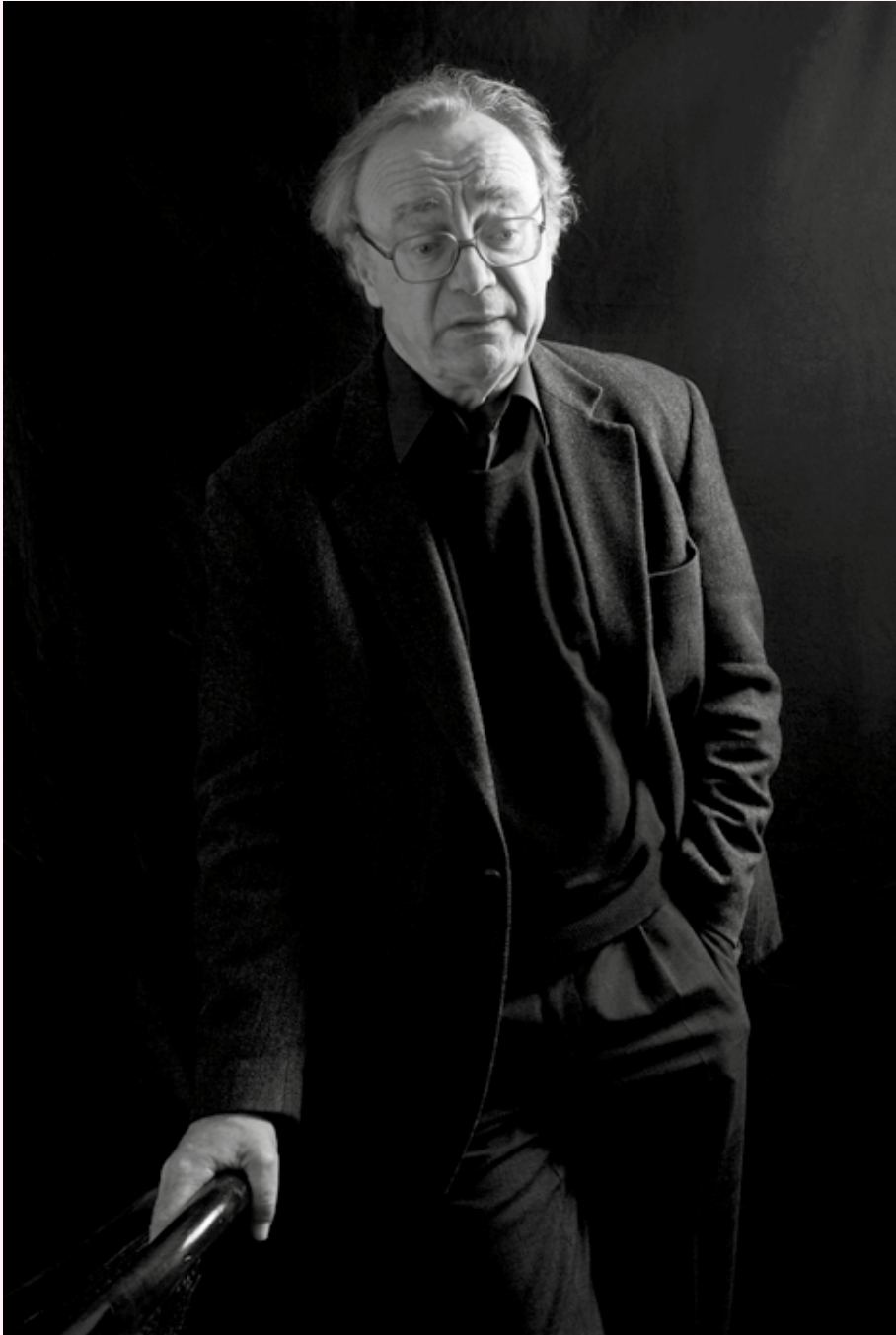
Für das ganze Leitungsteam des Mozartforums

Gernot Sahler

Leitender Koordinator des Mozartforums



Melina Harting | „Der Mensch im Glashaus“ (Detail) | 2022



Alfred Brendel | © Benjamin Ealovega

Programm

Fr, 10. März 2023

19.00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„Überlegungen zu Mozart“

Vortrag Alfred Brendel

„Ist es immer noch notwendig darauf hinzuweisen, dass Mozart nicht „leichter zu spielen“ sei, weil weniger Noten, Akkorde und Bravourpassagen dastehen? Mozart ist so anspruchsvoll, weil jede Note, jede Nuance zählt und alles bloßliegt, besonders in der äußersten Reduktion der Klaviersonaten. Vielleicht muss hier die Erfahrung des Spielers, wie in Kleists „Über das Marionettentheater“ erst durch ein Unendliches gegangen sein, bevor die Grazie sich wieder einstellt.“ – Alfred Brendel

Alfred Brendel gehörte über fünfzig Jahre hinweg zu den weltweit führenden Pianisten. Darüber hinaus hat er sich schreibend, als Essayist in Büchern und mit poetischen Texten einen Namen gemacht. Seit seinen letzten öffentlichen Konzerten mit den Wiener Philharmonikern in Dezember 2008 (bei Decca auf CD festgehalten) ist er mit Vorträgen, Gedichtlesungen – unter Assistenz von Pierre-Laurent Aimard – und Meisterkursen aktiv geblieben. Bevorzugt ist die Arbeit mit Streichquartetten. Vorträge über die späte Musik Beethovens, über Mozart-Interpretation, komische Musik, Schubert oder Liszt hielt er in Harvard, Princeton, Berkeley, McGill, dem New England Conservatory und Juilliard, sowie Oxford und Cambridge.

Sa, 11. März 2023

11.00–13.00 Uhr & 16.00–18.00 Uhr

So, 12. März 2023

11.00–13.00 Uhr & 16.00–18.00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass mit Alfred Brendel

Mit Studierenden der Konzertfach-Klassen Klavier



Hagen Quartett | © Andrej Grilc

Programm

Mi, 22. März 2023

19.30 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

wahl:verwandt I

Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert

Hagen Quartett

Lukas Hagen, 1. Violine

Rainer Schmidt, 2. Violine

Veronika Hagen, Viola

Clemens Hagen, Violoncello

Enrico Bronzi, Violoncello

W. A. Mozart: Streichquartett B-Dur KV 458

W. A. Mozart: Streichquartett Es-Dur KV 428

Franz Schubert: Streichquintett C-Dur op. post. 163, D 956



Titelseite des Librettos zu Così fan tutte im Erstdruck, Wien 1790
Katalog der Wienbibliothek im Rathaus

Programm

Do, 20. April 2023
18.00–20.00 Uhr
Hörsaal, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„La scena si finge in Napoli“

Elemente der Realität im Setting der italienischen opera buffa. Ort und Zeit bei Così fan tutte.

Vortrag von Fausto Tuscano

Mi, 26. April 2023
18.00–20.00 Uhr
Hörsaal, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Der Vers und die Szene.

Funktion der Metrik in Da Pontes Libretti.

Vortrag von Fausto Tuscano

→ Vertiefend ab S. 77

Programm

Di, 16. Mai 2023

17.45–18.45 Uhr

Ort wird noch bekanntgegeben, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Così fan tutte – Werkeinführung mit Ulrich Leisinger

Di, 16. Mai 2023, 19.00 Uhr – **Premiere**

Mi, 17. Mai 2023, 19.00 Uhr

Fr, 19. Mai 2023, 19.00 Uhr – **Livestream**

Sa, 20. Mai 2023, 17.00 Uhr

Max Schlereth Saal, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

wahl:verwandt II

Così fan tutte

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

Eine Produktion des Departments für Musiktheater in Kooperation mit
dem Department für Szenografie

Musikalische Leitung: Gernot Sahler
Szenische Leitung: Alexander von Pfeil
Bühne und Kostüm: Anna Brandstätter
Dramaturgie: Malte Krasting

Lorenzo da Ponte

Così fan tutte ossia la scuola degli amanti

Dramma giocoso in zwei Akten

Musik von Wolfgang Amadé Mozart KV 588

Uraufführung am 26. Jänner 1790 im
kaiserl. Königl. National-Hoftheater zu Wien

*„... mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen,
ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann in erneuter,
neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten ...“*

Johann Wolfgang von Goethe,

Die Wahlverwandtschaften

Damit wollen die jungen Offiziere Ferrando und Guglielmo ihren väterlichen Freund Don Alfonso nicht ungestraft davonkommen lassen: dass er die Treue ihrer Verlobten in Zweifel zieht. Statt des geforderten Duells gehen sie auf seinen Vorschlag einer Wette ein und werden, ohne sich der Manipulation bewusst zu sein, Handlanger am Zerstörungswerk ihrer Liebes-Beziehungen: In orientalischem Gewand getarnt testen sie die Treue von Fiordiligi und Dorabella, indem sie – angeleitet durch Don Alfonso – unerkant als Fremde die beiden Mädchen zu verführen versuchen. Das Liebesverwirrspiel lässt Verführer und Verführte gleichermaßen in einen Strudel von Verlangen und seelischer Not taumeln. Mozarts dritte und letzte Zusammenarbeit mit dem Librettisten Lorenzo da Ponte liefert neuerlich ambivalent-schonungslosen Zündstoff: Sturm und Drang menschlicher Leidenschaften im Spiel mit aufklärerischer ratio. Benommen stehen die Zöglinge von Alfonsos „Liebesschule“ am Ende da, das Unabwägbare obsiegt.

→ *Vertiefend ab S. 65*



Reinhard Goebel | © Wolf Silveri

Programm

Di, 7. November 2023

19.30 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

wahl:verwandt III

Mozarts Wahlverwandtschaften

Kammerorchester der Universität Mozarteum Salzburg

Violine: Yuki Serino, Bozena Angelova

Leitung: Reinhard Goebel

Thomas Linley: Violinkonzert F-Dur

Giovanni Battista Sammartini: Concerto F-Dur für vier Solo-Violinen,
Streicher und B.C.

Christian Cannabich: Sinfonia Concertante Es-Dur

Johann Christian Bach: Violinkonzert C-Dur

Wohl kaum ein Vater-Sohn-Verhältnis in der Geschichte wurde derartig häufig thematisiert und behandelt, wie das zwischen Leopold Mozart und seinem Sohn Wolfgang. Immer unterliegt die Bewertung dieser Relation – wen wundert's – den gerade en-vogue-seienden Familien-, Rollen- und Erziehungsbildern.

Leopold war kein Despot und konnte sich durchaus zurücknehmen, wenn Wolfgang eigene Wahlverwandtschaften knüpfte.

Einigen von Ihnen – und exemplarischen Werken aus ihrem Schaffen – werden Sie in unserem Programm begegnen: dem jüngsten, in London wirkenden Bach-Sohn Johann Christian, dem in Florenz studierenden Engländer Thomas Linley, dem alternden Giovanni Battista Sammartini in Mailand sowie Christian Cannabich, dem Konzertmeister des „Idomeneo“ in München 1781.

→ Vertiefend ab S. 43

Programm

Do, 16. November 2023
ab 11.00 Uhr
Mozart Ton- und Filmsammlung
Makartplatz 8, 5020 Salzburg

wahl:verwandt IV **Wahlverwandtschaften auf Reisen,** **in der Politik und im Werk**

Vormittag in der Mozart Ton- und Filmsammlung (Internationale Stiftung
Mozarteum)

Mozart auf Reisen
Anja Morgenstern & Andreas Fladvad-Geier

Erzwungen „wahl:verwandt“. Mozarts europäische „Identität“
im Missbrauch durch politisch rechte Bewegungen
Yvonne Wasserloos

Wahlverwandtschaften im Streichtrio? Mozarts Divertimento KV 563
und das Streichtrio-Fragment KV 562e
Ulrich Leisinger

Musikalische Gestaltung: Studierende des Instituts für Kammermusik der
Universität Mozarteum

Konzeption: Joachim Brügge

→ *Vertiefend ab S. 103*

Programm

So, 3. Dezember 2023
10.00–16.00 Uhr
Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass Kammermusik mit Prof. Oliver Wille (Kuss Quartett, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover)

Eine Veranstaltung des Mozartforums in Kooperation mit dem
Institut für Kammermusik



Kuss Quartett | © Rüdiger Schestag

Programm

Mo, 4. Dezember 2023

19.30 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

wahl:verwandt V **Mozarts Streichquintette**

Kuss Quartett

Jana Kuss, 1. Violine

Oliver Wille, 2. Violine

William Coleman, Viola

Mikayel Hakhnazaryan, Violoncello

N.N., Viola

W. A. Mozart Streichquintett D-Dur KV 593

Mark Andre: 7 Stücke für Streichquartett

Birke Bertelsmeier: „Krise“ für Streichquartett

W. A. Mozart Streichquintett C-Dur KV 515

„KRISE“ heißt die aktuelle CD des Kuss Quartetts, benannt nach dem gleichnamigen und für das Quartett 2022 geschriebenen Stück aus der Feder der Komponistin Birke Bertelsmeier. Diese stark von den Geschehnissen des Jahres 2022 geprägte Musik mit Mozarts Streichquintetten in Kontext zu bringen, scheint angesichts der späteren „Verklärung“ dieser Werke befremdlich. So schreibt Franz Schubert über Mozarts Quintette: „O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichterern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt!“. Doch widmete sich Mozart gerade den Streichquintetten ab 1787, also jener Periode in seiner Biographie, die besonders von persönlichen Krisen, Todesbetrachtung und Resignation bestimmt zu sein scheint...

Spot On MozART – Werk trifft Publikum in seiner Endphase

Von Franziska Wallner und Magdalena Karner

Grüne Teppiche und der Duft nach Popcorn wiesen im Oktober 2023 den Besucher*innen den Weg zur *Spot On MozART Expo* am Mirabellplatz 1. Im Solitär Foyer fanden sich die Gäste in einem Lounge Bereich wieder, über den sie mit Popcorn und Cola in den Saal des Solitärs geleitet wurden, um dort die Kurzfilme *Lost in Dimensions* mit Livemusik, *Idyll*, *#beautiful* und *Nachts* anzusehen. Wer wollte, konnte sich danach einer Führung durch die Ausstellung anschließen, oder sich selbstständig aufmachen, um die einzelnen Projekte zu erkunden.

Zu entdecken gab es dabei so einiges: ein 360°-Video, einen klavierspielenden Roboter, interaktive Musikerlebnisse in Container-Räumen, pädagogische Arbeiten, eine Zusammenarbeit zwischen Mozarteums-Studierenden und dem Archiv des Red Bull Media House – präsentiert wurden insgesamt 17 bereits entstandene oder im Entstehen begriffene Projekte, die die Besucher*innen nicht nur zum Betrachten, sondern auch zur Teilnahme einluden. Die Visualisierungen forderten dabei auf, sich mit der Frage zu beschäftigen, wie sich unsere individuelle Wahrnehmung der Musik verändert, wenn uns die künstlerischen Visualisierungen unerwartete Bilder vor Augen führen.

Erstmals wurde auch der *Fulldome / VR&AR Lab* der Universität für Angewandte Kunst in Wien mit dem Kooperationsprojekt *Mozart-realtime Quintett* an die Universität Mozarteum geholt. Mit dem Ziel, den Besucher*innen einen aktiven spielerischen und gleichzeitig auch gestalterischen Zugang zum Werk von Mozart zu schaffen, wurde das Mozart'sche Klarinetten-Quintett als interaktive Fulldome Environment realisiert. Mithilfe eines Touch Interface konnten die Besucher*innen in die audiovisuelle Komposition eingreifen und diese verändern.

Im Jahr 2023 wird das interdisziplinäre und interinstitutionelle Projekt nach drei Jahren nun zum Abschluss gebracht. Ein letztes Mal widmen sich die Projektteilnehmer*innen der Frage: Was siehst du, wenn du hörst? – einem visuellen Erforschen des Hörens und damit einem (neuen) Verstehen der Musik von Wolfgang A. Mozart im 21. Jahrhundert unter kreativer Nutzung digitaler Technologie.

In Kooperation mit anderen österreichischen Hochschulen und Institutionen, wie der TU Wien, der Universität für angewandte Kunst Wien, der Hochschule für Fernsehen und Film München, den Research Studios Austria, der Salzburger Hochschulkonferenz und dem Red Bull Media House, wurden vielfältige Projekte entwickelt und umgesetzt. Alle Projekte erfüllen dabei nicht nur die Bereiche Musik, Visualisierung, Innovation und Spot On, sondern auch einen Research-Aspekt.

In seinem Abschlussjahr widmet sich das Projekt ganz dem „Spot On“ Moment: analoge und digitale Medien, Festivals, Konferenzen, Messen – der Moment des „Spot On“ befasst sich mit der Präsentation und Positionierung der Projekte im öffentlichen Raum. Was geschieht, wenn Werk und Publikum aufeinandertreffen? Ein Experimentierfeld, eine Herausforderung und ein Forschungsmoment.

Entsprechend der einzelnen Projektinhalte werden die Teilprojekte individuell bei verschiedenen Gelegenheiten in- und außerhalb von Österreich gezeigt, wie zum Beispiel bei der Avant Premiere in Berlin, beim Filmfestival am Rathausplatz in Wien oder auch im Rahmen des Ars Electronica Festivals in Linz.

Während die einen Projekte sich schon auf Reisen befinden, befinden sich weitere Projekte noch in Arbeit und werden bis zum Ende des Projektzeitraums abgeschlossen. Zu diesen Projekten zählen unter anderem *Shift KV594*, ein gemeinsames Projekt von Lehrenden aus den Bereichen textiles Gestalten und elektronische Musik in Zusammenarbeit mit dem Textilezentrum Haslach, *Al Area*, ein Projekt der Mozarteums-Lehrenden Getrud Fischbacher und des FH-Lehrenden Marius Schebella, sowie einige Kurzfilme von Studierenden der Universität Mozarteum, der FH Salzburg sowie selbstständige Filmemacher.

Ein letztes Mal lädt das Spot On MozART-Team zu einem Kreativworkshop am 10. März auf der Erentrudisalm ein, um neue Projekteinreichungen zu entwickeln, aktuelle Projektumsetzungen zu unterstützen und die Ergebnisse der letzten Jahre zu reflektieren.

Details zu den laufenden Projekten und Veranstaltungen können auf der aktuellen Website eingesehen werden: www.spotonmozart.at

BELLA MUSICA

Junge Botschafter*innen der Europäischen Mozartwege

Ein europäisches Ensembleprojekt des Pre-College der Universität Mozarteum Salzburg

Das aus Drittmitteln und EU-Mitteln geförderte Projekt „Bella Musica“ startete 2011 als Pilotprojekt mit (Musik-)Schulen aus den Regionen Toscana und Salzburg. Im Jahr 2016 wurde das Projekt in das Pre-College der Universität Mozarteum Salzburg aufgenommen. Seit 2017 unter dem neuen Namen „Bella Musica – Orchestra Giovanile Europea“ musizierte es nunmehr als „Junge Botschafter*innen der Europäischen Mozartwege“.

Die Kooperation mit dem Verein und Kulturnetzwerk „Europäische Mozart Wege“ (EMW) besteht seit 2017 und verbindet Städte, Regionen und Einrichtungen in jenen zehn europäischen Ländern, die Mozart auf seinen Reisen besucht hat.

Initiator und Förderer der ersten Stunde ist Hans Ernst Weidinger von der Hollitzer Gruppe: Gemeinsam mit dem künstlerischen Leiter Stefan David Hummel entwickelte er das Bella Musica-Projekt, das in Anerkennung für die basiskulturellen Verdienste 2014 vom italienischen und österreichischen Bundespräsidenten ausgezeichnet wurde, stets weiter.

Ziel ist es, mit diesem Projekt jungen Menschen die Vertiefung der Kenntnisse über den Komponisten W. A. Mozart in direktem Erleben an historischen Plätzen zu ermöglichen, sowie die Vermittlung historischer Bezüge zu den Nachbarländern zu veranschaulichen – beispielsweise mit der Übernachtung im Gästehaus des Vatikans (2017), in dem W. A. Mozart 1771 Quartier genommen und dort den Gästen des Papstes vorgespielt hat, sowie mit Auftritten im Petersdom (2017, 2018, 2019).

Mit den jährlich stattfindenden Reisen sollen die Jugendlichen zu künstlerischer Kreativität ermutigt werden, durch länderübergreifenden Austausch und Zusammenarbeit zum interkulturellen Dialog im Zeichen der Musik.

Der soziale Aspekt spielt auf den Reisen ebenso eine prägende Rolle: Es wurden zahlreiche Konzerte in Schulen und Krankenhäusern (2015, 2016, 2017, 2018), Benefizkonzerte für Erdbebenopfer in Mittelitalien (2016), Auftritte im Armenviertel Sanita von Neapel (2019) und Benefizkonzerte für Covid-19-Kranke (2020) absolviert.

Mozarteum-Rektorin Elisabeth Gutjahr betont: „Besonders fasziniert mich an ‚Bella Musica‘, mit welcher Begeisterung junge Menschen an die Musik von Mozart, an sein Leben, Wirken und Reisen herangeführt werden. Dieses basiskulturelle und europäische Projekt spiegelt in bester Weise die Wertevorstellung der Universität Mozarteum Salzburg wider. Unser Dank gilt allen Initiator*innen und privaten Unterstützer*innen für ihre Förderung und ihren Einsatz.“

Die Reisen im Sommer 2022 (24.08.–04.09.) & 2023 (23.08.–04.09.) des Bella Musica-Projekts standen bzw. stehen zudem ganz im Zeichen der Solidarität mit der Ukraine mit Auftritten unter anderem in Rom und Neapel: Von den rund 50 Studierenden, welche die Universität Mozarteum in den letzten Monaten aufgrund des Ukraine-Krieges aufgenommen hat, haben einige auch Bella Musica auf den Mozart-Wegen begleitet. Damit soll ein weiteres Zeichen für ein friedliches Miteinander in Europa gesetzt werden. Eine Brücke dazu schlägt Franz Xaver Mozart, Sohn von W. A. Mozart, der 1808 als Musiklehrer nach Lemberg, ins heutige Lwiw, zog. Er war dort lange Jahre als erfolgreicher Pianist und Musikpädagoge tätig.

Zusätzlich zur langjährigen Kooperation mit dem renommierten „Conservatorio Santa Cecilia“ in Rom hat die Universität Mozarteum im Juni 2022 mit der wichtigen Musikuniversität „Conservatorio di Musica San Pietro a Majella“ in Neapel eine weitere Erasmus-Kooperation geschlossen und den Austausch junger Künstler*innen damit gefördert.

Internationaler Mozartwettbewerb Salzburg

Der Internationale Mozartwettbewerb Salzburg wird seit 1975 in Salzburg von der Universität Mozarteum Salzburg veranstaltet und steht unter dem Ehrenschatz des Bundespräsidenten. Dem Ehrenschatz gehören der Landeshauptmann/die Landeshauptfrau, der Bürgermeister/die Bürgermeisterin der Stadt Salzburg sowie der Bundesminister für Bildung, Wissenschaft und Forschung an. Geleitet wird dieser Wettbewerb vom Rektorat der Universität Mozarteum, derzeit liegt die künstlerische Leitung bei Vizerektor für Kunst Hannfried Lucke.

Die Mozartstadt Salzburg ist wie keine andere von Musik geprägt: Die Salzburger Festspiele, die Mozartwoche der Stiftung Mozarteum, die Oster- und Pfingstfestspiele und die Universität Mozarteum mit ihrer Internationalen Sommerakademie führen regelmäßig die renommiertesten Künstler*innen der Welt nach Salzburg; viele von ihnen sind frühere Preisträger*innen des Mozartwettbewerbes. Dazu zählen: Thomas Zehetmair, Esther Hoppe, Thomas Reif und Ziyu He (Sparte Violine), Renée Fleming, Magdalena Kožená, Genia Kühmeier, Matthias Winckler, Anna El-Khashem, Peter Kellner und Mojca Bitenc (Sparte Gesang), das Quatuor Tchalik, Eliot Quartett, Quatuor Akos und Novus String Quartet (Sparte Streichquartett).

Der Wettbewerb wird seit 2014 alle zwei Jahre durchgeführt. Im Mittelpunkt steht das Schaffen des Genius Loci, dessen Werk über die junge Generation der besten Interpretinnen und Interpreten immer wieder neu entdeckt werden soll. Ebenso spielt die zeitgenössische Musik eine besondere Rolle: So haben wir 2023 anlässlich des 100-jährigen Bestehens und Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Café Bazar (1922) das Repertoire in der Zeitspanne zwischen 1922 bis zur Gegenwart thematisiert.

International bekannte Juror*innen werden für jeden Wettbewerb ausgewählt; die Juryvorsitzenden der letzten Wettbewerbe 2014–2023 waren unter anderem Pavel Gililov (Klavier), Benjamin Schmid (Violine), Barbara Bonny, Elisabeth Wilke und Juliane Banse (Gesang), Lukas Hagen und Cibrán Sierra Vázquez (Streichquartett). Seit Bestehen des Wettbewerbes gab es folgende Wertungskategorien: Gesang, Klavier, Violine, Streichquartett, Horn, Hammerklavier und Komposition. Der Wettbewerb ist seit 1990 mit der Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique (FM-CIM) und der Alink-Argerich Foundation assoziiert.

Förderer des Wettbewerbs sind derzeit das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung, die Stadt Salzburg, die International Salzburg Association, die Raiffeisenbank International AG, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik Österreich, die Stiftung Mozarteum Salzburg, der Bärenreiter-Verlag, der ORF Salzburg sowie das Hotel Imlauer.

DIE GEWINNER*INNEN DES 13. INTERNATIONALEN MOZARTWETTBEWERBES SALZBURG 2018

1. Preis, Sparte Streichquartett: Quatuor Tchalik (Frankreich): Gabriel Tchalik, Violine / Louise Tchalik, Violine / Sarah Tchalik, Viola / Marc Tchalik, Violoncello
2. Preis, Sparte Streichquartett: Eliot Quartet (Deutschland): Maryana Osipova, Violine / Alexander Sachs, Violine / Dmitry Hahalin, Viola / Michael Preuß, Violoncello
3. Preis, Sparte Streichquartett: Quatuor Akos (Frankreich): Alexis Gomez, Violine / Aya Murakami, Violine / Tanguy Parisot, Viola / Cyrielle Golin, Violoncello

1. Preis, Sparte Gesang: Anna El-Khashem (Russische Föderation, geb. 1996)
2. Preis, Sparte Gesang: Peter Kellner (Slowakei, geb. 1990)
3. Preis, Sparte Gesang: Mojca Bitenc (Slowenien, geb. 1989)

DIE GEWINNER*INNER DES 14. INTERNATIONALEN MOZARTWETTBEWERBES SALZBURG 2020

1. Preis, Sparte Violine: Clarissa Bevilacqua / Italien
2. Preis, Sparte Violine: Yun Tang / China
3. Preis, Sparte Violine: Lorenz Karls / Schweden

1. Preis, Sparte Klavier: Elisabeth Waglechner / Österreich
2. Preis, Sparte Klavier: Su Yeon Kim / Südkorea
3. Preis, Sparte Klavier: Yu Nitahara / Japan

1. Preis, Sparte Horn: Haeree Yoo / Südkorea
2. Preis, Sparte Horn: Daniel Loipold / Österreich
3. Preis, Sparte Horn: Adrian Diaz Martinez / Spanien



Zoe Vitzthum | „I am Sisypha“ | 2021



Hannah Imhoff | „Protokoll“ (Detail) | 2022

Mozarts Reisen – Sendung und Mission

Von Laurenz Lütteken

Reisen von Musikern sind ein kulturgeschichtliches Phänomen von erstaunlicher Stabilität. Schon im frühen 6. Jahrhundert wählte der Musikspezialist und hohe Verwaltungsbeamte Boethius in Ravenna einen Kitharöden, also einen sich selbst mit der Laute begleitenden Sänger, für einen Aufenthalt am Hof des Frankenkönigs Chlodwig aus. Im Hochmittelalter gehörte das Reisen sogar zur Daseinsform sehr vieler Instrumentalmusiker, zudem der Minnesänger und Troubadours. Mit der Entstehung des musikalischen Kunstwerks, das durch schriftliche Aufzeichnung einen nachhaltigen Eintritt ins kulturelle Gedächtnis beanspruchte, war die Herausbildung einer doppelt literaten (also gleichermaßen schrift- wie notenkundigen) klerikalen Elite verbunden, die in bemerkenswert organisierter Mobilität ab dem 15. Jahrhundert durch Europa reiste – und zuweilen darüber hinaus. Musik beanspruchte, durch die Schriftlichkeit, zwar Dauer und Gedächtnis, blieb aber, durch den klanglichen Vollzug, stets zugleich ein ephemeres Ereignis, das an den Ort des Erklingens gebunden war. Das damit verbundene Spannungsfeld war ab der frühen Neuzeit, insbesondere im Blick auf die großen Instrumentalvirtuoson, grundsätzlich prägend: Wer etwa die Musik von Frescobaldi oder Corelli kennenlernen wollte, konnte Drucke oder Abschriften erwerben; wer jedoch erfahren wollte, wie dieser Orgel oder jener Geige spielt, der musste nach Rom fahren. Allenfalls ein einflussreicher (und finanzkräftiger) Mäzen konnte hoffen, solche Musiker selbst zu einer Reise zu bewegen und sie, wenigstens vorübergehend, an seinen Hof zu binden.

Das 18. Jahrhundert ist voller Musikerreisen, spektakulär beginnend mit Händel, der mit Anfang 20 auf eigene Faust nach Rom fuhr und dort nach kurzer Zeit als Berühmtheit behandelt wurde, und ebenso spektakulär endend mit Haydn, dessen England-Reisen in den 1790er Jahren sich wie zwei wohlinszenierte Triumphzüge ausnehmen. Die Frequenz war dabei unterschiedlich, Bach reiste wenig, etwa für seinen propagandistisch vorbereiteten Berlin-Aufenthalt, auch Telemann nur gelegentlich, besonders für seinen ebenfalls sorgfältig inszenierten Paris-Aufenthalt; manche waren geradezu vagabundenhaft unterwegs, wie der späte Vivaldi oder einige der gefeierten Opernsänger, etwa Carestini. Die musikalische Bildungsreise, in aller Regel von Gönnern veranlasst, spielte dabei ebenso eine Rolle

wie die intrinsische Suche nach Stellungen. Musiker, die im Grunde gar nicht reisten, blieben eher Ausnahmen; dazu gehören, durch biographische Zufälle, Carl Philipp Emanuel Bach oder, wegen des Gelöbnisses, etliche der Klosterkomponisten.

Die Reisen von Wolfgang Amadé Mozart weichen, zumindest bis zum Jahr 1773, merklich von diesen Mustern ab. Die Ortswechsel danach hingen, mit einer Ausnahme, in aller Regel mit Aufträgen zusammen (Mailand, München und Prag), nur die beiden späten Aufenthalte in Berlin und Frankfurt hatten nochmals andere Hintergründe. Offenbar gab es in Salzburg für die frühen Reisen einen Patron, der das ‚Wunder‘ des Kindes Mozart zugleich verband mit den Ansprüchen des aufgeklärten geistlichen Staates im Sinne Muratoris. Fürsterzbischof Sigismund III. Christoph von Schrattenbach scheint den Plan dieses Unternehmens ermöglicht wenn nicht sogar herbeigeführt zu haben, und Leopold Mozart verstand sich daher nicht nur als musikalischer, sondern zugleich als politischer Agent. Wie immer das Ganze im Detail organisiert war – am Ende bleibt man auf Vermutungen angewiesen –, so einzigartig sind Durchführung und Verlauf. Die Intention allerdings war eindeutig: Man gehöre damit zu jenen, „die zur Ehre ihres Fürsten und ihres Vatterlandes der Welt ein Wunder verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen gebohren werden“ (Leopold Mozart am 30. Juli 1768 an Lorenz Hagenauer).

Mozart lernte als Kind nicht nur einen Großteil der wichtigsten europäischen Metropolen kennen (wie Wien, Paris, London, München, Mailand, Rom oder Neapel), sondern seine Reise unterschied sich strukturell und inhaltlich prinzipiell von anderen Musikerreisen. Er selbst trat, zusammen mit seiner Schwester, zwar als ausübender Musiker und auch als Komponist in Erscheinung, doch stets als sensationelle Ausnahme. Er war also kein lernender Musiker auf Bildungsreise, auch kein gefeierter Komponist oder Instrumentalist, sondern jenes ‚Wunder‘, das man in Salzburg als Bestätigung göttlicher Gnade begreifen und der staunenden Welt im Sinne einer diplomatischen Mission vorführen wollte. Auf diese Konstellation spielte noch Christian Friedrich Daniel Schubart an, der 1775 die Oper buffa *La finta giardiniera* des Neuzehnjährigen gehört hatte und in seiner *Deutschen Chronik* vermerkte: „Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist; so muß er eines der grössten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben.“

Mozart wurde auf diesen Reisen seinerseits mit einer denkbar großen Fülle von musikalischen Eindrücken konfrontiert, die ihn lebenslang prägen und begleiten mussten – auch wenn es unklar ist, in welcher Weise er sich dessen bewusst war. Doch darüber hinaus war das Unternehmen durch ein Privileg gekennzeichnet, das nicht nur allen Musikern, sondern fast allen Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts vorenthalten blieb: den zwar strikt limitierten, aber dennoch möglichen direkten Zugang zur Macht. Der junge Mozart hatte persönliche Begegnungen mit dem englischen und französischen König, mit dem Kaiser des Reichs, mit dem Papst, zahllosen Vertretern des Hochadels und zudem einem erstaunlichen Teil der musikalischen Eliten Europas. Es ist dies ein lebensweltliches Alleinstellungsmerkmal schwer verständlicher und schwer einzuschätzender Art. Das Fürsterzbistum Salzburg und sein Bischof, der noch immer den Ehrentitel ‚Primas‘ von Deutschland trug, waren damit nicht nur wenigstens temporär in aller Munde, sondern der kindliche Protagonist dieses Unternehmens war auf diese selbst zu einer internationalen Persönlichkeit kaum begreiflichen (und in der Musik tatsächlich nie dagewesenen) Ausmaßes geworden. Er selbst hatte während dieser Reisezeit seine eigentliche ‚Heimat‘ im Grunde nur als Besucher kennengelernt.

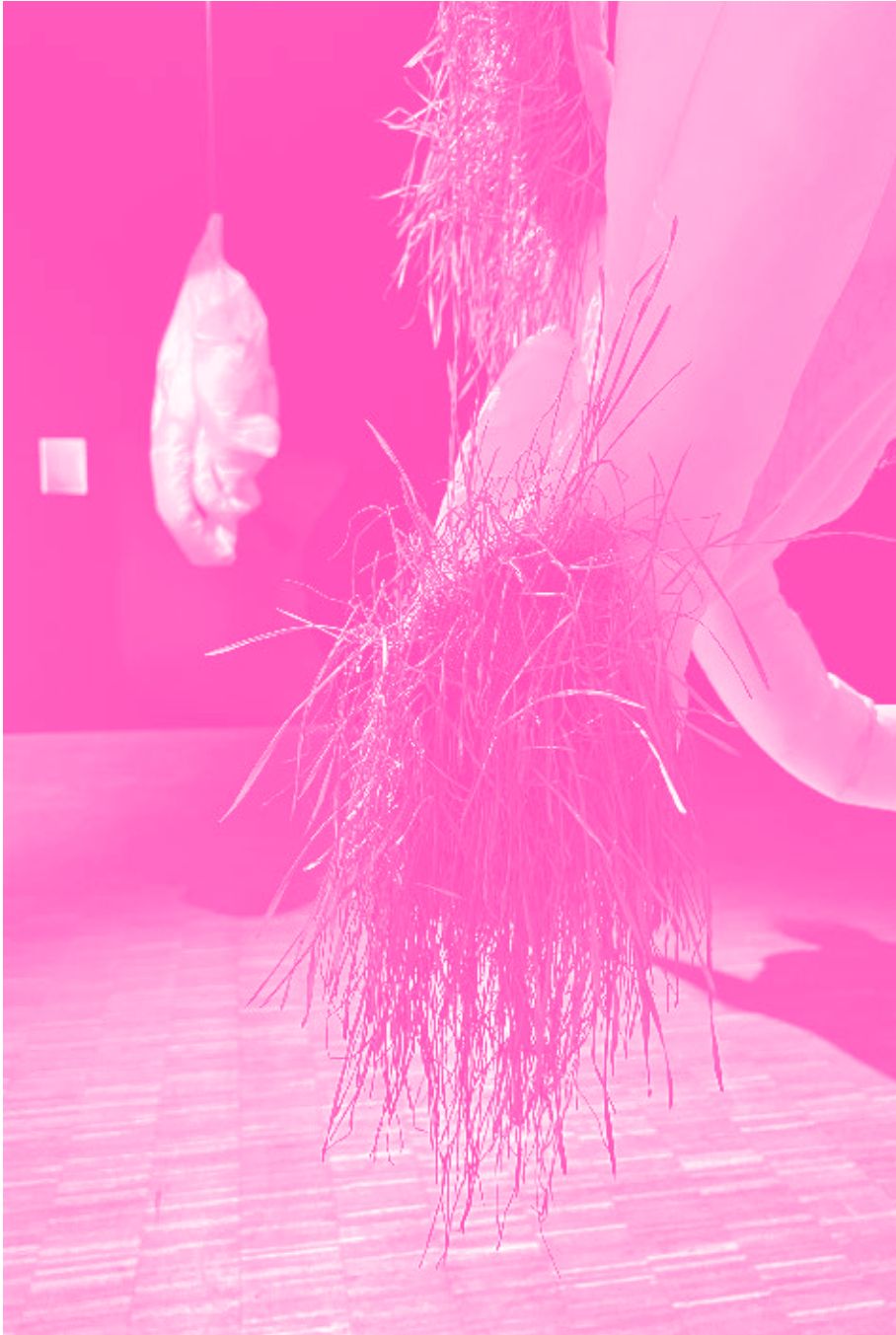
Mit der endgültigen Rückkehr nach Salzburg verschwand der ‚Wunder-Bonus‘, und es ist nicht einfach zu sagen, in welcher Weise Mozart dies wahrnahm. Das Arrangement in feste Verhältnisse fiel ihm, das ist klar erkennbar, schwer, in Salzburg ebenso wie in Wien – wo er im Grunde eine Existenzform kreierte, deren Prinzip nicht mehr auf der Eingliederung in eine Umgebung gerichtet war, sondern das Gegenteil, die Unterwerfung dieser Umgebung unter seine Ansprüche. Die im Grunde konfuse und fluchtartige Reise über Mannheim nach Paris, die im September 1777 begann und im Januar 1779 fruchtlos endete, lässt sich zwar äußerlich eher in bestehende Muster eingliedern: die Werbetour eines Musikers auf der Suche nach einem glücklichen Auskommen. Doch vieles daran ist rätselhaft, zuallererst, warum sich der bereits erfahrene italienische Opernkomponist überhaupt nach Paris wandte. Doch noch auffälliger ist der Umstand, dass nicht nur der kompositorische Ertrag eher bescheiden war, sondern dass Mozart das vorgebliche Ziel dieser Reise, eine wie auch immer geartete ‚Anstellung‘, nicht wirklich anstrebte. Oder, noch deutlicher: Mozart war mit Anfang 20 bereits ein in Europa so berühmter Mann, dass eine solche ‚Anstellung‘, hätte er sie tatsächlich herbeiführen wollen, mühelos möglich gewesen wäre.

Die ‚Bildungsreise‘ des 18. Jahrhunderts war auf die Erweiterung der persönlichen und kulturellen Erfahrung gerichtet, in der räumlichen Bewegung auch auf eine solche von Seele und Verstand. Es war eine Tätigkeit für Erwachsene. Mozarts Reisen als Kind haben ihm das Privileg einer unbegreiflichen Fülle solcher Eindrücke beschert, nicht nur musikalischer Art. In seinem späteren Verhalten allerdings führte dies gerade nicht dazu, ein Lebenskonzept des ‚besseren Verständnisses‘ zu entwickeln – sondern im Grunde zu einer gegenläufigen Tendenz. Aus dem Bewusstsein der eigenen Besonderheit entwickelte er, bestärkt durch seinen einzigartigen Horizont, den Ehrgeiz, seine eigene Biographie als etwas zu begreifen, das nicht in, sondern eher neben oder über den Dingen existiert. Ob und in welcher Form dies wirklich intendiert war, lässt sich schwer sagen, aber es gibt zumindest eine ganze Reihe von belastbaren Indizien für diese Selbsteinschätzung.

Auch die beiden ‚späten‘ Reisen – im Falle Mozarts ist ‚spät‘ immer ein schwieriger Begriff – waren von diesem Habitus geprägt. Sowohl die umständliche Fahrt nach Berlin als auch die zur Kaiserkrönung nach Frankfurt waren keine regulären Musikerreisen, sondern Unternehmungen in eigener Sache – wobei es nicht ganz einfach ist, diese ‚Sache‘ konkret zu definieren; es ging jedenfalls nicht um Stellen oder sonstige Ansinnen, sondern irgendwie darum, das Wiener Existenz-Modell (das bis 1790 auch ein Erfolgsmodell war) zu exportieren, es unter anderen Bedingungen zu erproben, also einem ‚Belastungstest‘ zu unterziehen. Deswegen ist es unzulässig, von Erfolg oder (wie in der Forschung so oft) vom Misserfolg dieser späten Unternehmungen zu sprechen; denn sie waren nicht vordergründig auf ‚Erfolg‘ in traditionellem Sinn konditioniert. Dass seine Ansprüche immer auch mit denen ‚normaler‘ Musikerreisen in Konflikt geraten mussten, wird Mozart schon bei seinem Paris-Abenteuer bewusst geworden sein.

Der nicht nur für einen Musiker, sondern überhaupt für einen Menschen des 18. Jahrhunderts fast einzigartige Erfahrungshorizont hat ein ebenso kurzes wie außerordentlich verdichtetes Leben bestimmt. Es ist immerhin denkbar, dass Mozart die damit verbundenen Ansprüche intendiert hat. In einem seiner allerletzten Briefe berichtete er seiner Frau von der geradezu rauschhaften Begeisterung, welche die *Zauberflöte* bei Antonio Salieri ausgelöst habe: es sei ein Werk „würdig bey der größten festivitat vor dem größten Monarchen aufzuführen“ (Mozart an seine Frau am 14. Oktober 1791). Nimmt man dies wörtlich, so bedeutet dies, es handele sich hier um ein Werk absoluter, weltumspannender Exklusivität, ein Werk also, das auf seine Umgebung nicht reagiert, sondern diese bedingungslos bestimmt.

Der Text erschien in: Andreas Fahrmeir (Hrsg.): Deutschland. Globalgeschichte einer Nation. München: Beck, 2. durchges. Aufl. 2021, S. 262–265; Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags C.H.Beck, München.



Elena Lengauer | „muttermünder“ (Detail) | 2022

Mozart und Europa

Von Josef Wallnig

ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wär gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte gott ich wäre, ich wurde seyn, ich werde seyn, wenn ich seyn würde, o dass ich seyn würde, ich wurde gewesen, ich werde gewesen seyn, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte gott ich wäre gewesen, was? – ein stockfisch...

ein Salzburger,
ein Deutscher,
ein Österreicher,
ein Europäer?

Ich bin: bin geboren in Salzburg, anno 1756, wie jedermann weiß oder wissen sollte. War als Untertan des Erzbischofs von Salzburg niemals Österreicher, das dräute den Landesbürgern erst 25 Jahre nach meinem Tod. War auch kein Deutscher, aber einer im Römischen Reich Deutscher Nation, wo meine Landesherren wichtige Männer waren... Der Schratzenbach hat meinen Herrn vatter und mich auf den Reisen durch Europa unterstützt, aber dann der Colloredo! Hab ihn gehasst, den Colloredo und war glücklich über den Tag, nicht mehr in Salzburger Diensten zu sein (9.5.1781), nicht mehr unterthänigst und gehorsamst in Diensten Ihre hochfürstlichen Gnaden, des Hochwürdigsten des Heiligen Römischen Reichs Fürsten, des gnädigsten Landesfürsten und Herrn Herrn! Er ging mit mir schlecht um, schon als ich 21 Jahre war, und hat mich dann letztendlich *Lumpen, Lausbuben, Fexen gescholten...mich! Ich wurde gewesen – ich wurde also gewesen!!!*

Mein Name ist schon „Europäisches Programm“, wie man neuerdings zu sagen pflegt: *curios*.

Johannes Chrysostomos Wolfgangus Gottlieb Mozart. Johannes Chrysostomus – der Tagesheilige meiner Geburt, Kirchenvater, „Goldmund“, das europäische Christentum und seine Wurzeln; „Wolfgangus“, der Vorname meines Ahns mütterlicherseits, der alte keltische Brauch. „Gottlieb“ hieß mein Pate, und ins Latein übersetzt war es Amadeus, im Griechischen Theophilus – so schloss mein Name die antike europäische Vergangenheit mit ein – hab immer wieder Bücheln mit Geschichten von griechischen und

römischen Göttern und Königen für meine Opern vertont, ja sogar als Knab von 11 Jahren in Latein, den Apollo et Hyacinthus – und im neuen Europa konnte man Amadeus ihn walsch als Amadeo, oder auf Französisch Amadé aussprechen. Und immer blieb es Gottlieb... Und „Mozart“: hab mich manchmal auch Trazom genannt, im Spaß, so klingt mein Name, wenn man ihn von hinten nach vorne liest; da hätten die auf der anderen Seite der Salzach es schwer gehabt ein Trazomium oder Trazoneum zu gründen; ob das so Anklang gefunden hätte wie das Zauberwort Mozarteum?

Mein Europa

Ich kann nicht poetisch schreiben, ich bin kein Dichter; ich kann nicht so gelahrt von der traditionsfeindlichen und revolutionssüchtigen Zeit reden, bin kein Redner, ich kann nicht von soziokulturellen Codes und deren Bedingtheiten im wissenssoziologischen Konnex unter besonderer Berücksichtigung der intellektuellen Sozialisation des Subjekts sprechen, ich bin kein Wissenschaftler, ich kann es aber durch Töne, denn ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen, ich war gewesen: ein Musikus.

Wien, London, Paris, München... Mehr als 200 Städte habe ich auf meinen Reisen durch Europa besucht, Eindrücke, die mich formten, von Aachen bis Neapel, von Kirchheimbolanden bis Wien... 3720 Tage soll ich auf Reisen gewesen sein, haben die Herren Musikologen errechnet; wird schon stimmen, hab mir abgewöhnt, ihnen nicht zu vertrauen. Richtig ist wohl, dass ich dabei Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Schweiz, Slowakei, Tschechien bereiste; nicht nur die beschwerliche Reise mit der Kutsche (wie hatte ich allein durch *Ungeziffer* zu leiden!) war anstrengend; auch die Tatsache, dass es in Deutschland viele Kleinstaaten mit verschiedenem Münz- und Währungssystem gab. Da verlor man (ohne es liederlich zu verspielen) allein schon beim Wechseln Unsummen... Ich war schon damals auf den Straßen Europas unterwegs, auch in meiner Aufgabe, anderen Menschen im Norden und Süden meine Musik nahezubringen. Später hat man meine Reisen als „Mozart-Wege“ zusammengefasst und auch das Kulturprojekt „Europäische Seidenstraße“ beschäftigt sich mit mir.

Mein Europa, das waren auch die gekrönten Häupter: Kaiserin Maria Theresia, die ich als Sechsjähriger schon in Wien besuchen durfte, worüber mein Herr vatter schrieb: *Der Wolferl ist der Kayserin auf den Schooß gesprungen, sie um den Haß bekommen, und rechtschaffen abgeküsst.* Naja, später hat sie allerdings meine Anstellung am Mailänder Hof verhin-

dert. Ihre Söhne waren im Gegensatz zu ihr „echte Kaiser“, denn sie war eigentlich regierende österreichische Erzherzogin, Königin von Ungarn und Böhmen und Gattin von Franz I. Stephan von Lothringen, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Uns allen war das nicht bewusst. Für meinen Herrn vatter und mich war sie die Kaiserin. Punktum.

Ihre Söhne spielten eine wichtige Rolle in meinem Leben: Kaiser Joseph II. (dem ich zu viele Noten in der „Entführung aus dem Serail“ zuzumuten wagte, der aber ansonsten oft meine Aufführungen besuchte), und Kaiser Leopold II., der es nicht für nötig hielt, mich bei seiner Kaiserkrönung in Frankfurt für den Kaiserhof Ehr einlegen zu lassen...Naja, *desto besser, besser desto.*

Immerhin empfangen mich auch die Könige Louis XV., Georg III. mit seiner Gemahlin Charlotte Sophie, Friedrich Wilhelm III. und Ferdinand I. von Neapel. Und immer wieder viel Ehr, Tabatieren, Uhren, oft war das dem Herrn Papa zu wenig...*ich wurde seyn, ich werde seyn, wenn ich seyn würde, o dass ich seyn würde... nach dem Jahr ... compositore intac-ta denn: was sonst das übrige alles anbelangt, so muß ich ihnen sagen, daß das geschwätze was die Leute von mir herumlaufen zu lassen beliebten, zum theil wahr, zum theil – falsch ist.- mehr kann ich zur zeit nicht sagen.“* (23.10.1781)

Wahr vielmehr ist, was meine Musik sagt. Wohin man auch immer hören mag: Meine Instrumentalstücke, Kammermusik, Opern sind voll der Kompositionswissenschaft, ohn dass man es merkt, *für liebhaber und kenner* also, getragen von Freundschaft und Menschenliebe, eine europäische Dimension?

Möge das Schiff Europa, von den sich leicht kräuselnden Wellen und von sanften Winden getragen, geschützt durch die Zeiten gleiten. Im Terzett „Soave sia il vento“ habe ich das in meiner Oper *Così fan tutte* in Musik gesetzt. Schütze uns alle auf diesem Schiff Europa, aber auch darüber hinaus im Osten und Westen, Süden und Norden, vor Stürmen und Gefahren. Mögen die sanften Winde Menschen im Austausch und gegenseitigem Respekt zusammenbinden, auch durch meine Musik und mit meiner Musik. Das wäre beglückende „Nachhaltigkeit“ für mich, auf die ich aus anderen Sphären dankbar blicke.

Basierend auf der Festrede bei der Generalversammlung der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Alte Residenz Salzburg, 2006 – Zitate aus Mozarts Briefen sind kursiv gesetzt.



Bernhard Gwiggner | „furkative Praxeologie“ | 2022

Wahlverwandtschaften

Von Reinhard Goebel

Nein, es war keine besonders brillante Idee eines renommierten deutschen Verlags, im Mozart-Jubeljahr 2006 ein Buch mit dem Titel „Vergessen Sie Mozart“ zu präsentieren: Mozartianer verteidigen ihr Idol bis aufs sprichwörtliche „koste es, was es wolle“.

Vor allem wollen sie partout keine komponierenden Zeitgenossen hören, denn „Du sollst keine fremden Götter neben mir haben“. Auch würde die so häufig zitierte Inkommensurabilität (die Unvergleichbarkeit) des Idols in Frage gestellt, käme doch plötzlich ein Maßstab (und sei er nur zur Definition des vermeintlich inkommensurablen Abstands) ins Spiel kommen: was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß. Und überhaupt und so schaden Kenntnis, Wissen, Kompetenz und fundierte Urteile und so ja dem dem „inneren“, also dem wahren Kunstgenuss und so...

Je weiter weg man vom Zentrum der gegen Fremd-Einflüsse immunisierenden Idolisierung ist, je weiter weg auch vom lediglich zur Selbst-Versicherung, zum „social distancing“ mittels einer von, vor allem aber für eine bildungsbürgerlich-städtische upper-class erfundenen „kollektiven Bewusstseins“, umso leichter und nahezu selbstverständlicher wird es, sich vorurteilsfrei den Werken der Zeitgenossen Mozarts (ja, auch denen des Vaters und des Sohnes gar) zuzuwenden und diese zum Klingen zu bringen.

Und so wundert es kaum, dass es eine britische CD-Firma war, die in einer dramaturgisch strukturierten, umfassenden Serie Mozarts vor allem Wiener Zeitgenossen dem vor allem internationalen Hörer-Publikum zu Gehör brachte – und nolens-volens und en passant Maßstäbe lieferte. In der Heinrich-Ignaz-Franz-Biber-, der Georg-Muffat-, auch Michael-Haydn- und Thomas-Bernhardt-Stadt kümmerte man sich indes eher noch um die Bestgeber beim Bözelschießen, die bei den Mozarts aufgetragenen Menus, das Peperl und das Seperl und andere Adiaphora von noch nicht einmal lokal-historischer Bedeutung.

Die 300. Wiederkehr von Leopold Mozarts Geburtstag im Jahr 2019 läutete jedoch auch in der Joseph-Wölfl- und Sigismund-von-Neukomm-Stadt

eine neue Zeit ein: Hatte 2009 noch eine lokale Publizistin ganz in Einstein'scher Manier geschrieben „Leopold besitzt jenes tragische Talent, das Größe nicht erreicht, sie jedoch spürt und versteht... die Entschädigung für die eigene Mittelmäßigkeit... Schmerz, den ihm die eigene Begrenztheit verursacht“, so anerkannten die meisten anderen Publikationen in besagtem Jubel-Jahr eher schon die Rolle Leopolds beim „Reifen des Genies“ – eine mal wieder nicht so ganz geglückte Formulierung.

Mit dem Wegfall des habituellen Leopold-Bashings aber entstand eine neue Facette der Geschichts-Verfälschung: die ungebremst hymnische Hochschreibung und Stilisierung der Mozart-Schwester Maria Anna – gemeinhin eher diminutiv als „DAS Nannerl“ bekannt – zur „Künstlerin“. Hier nun schließt sich ein kleiner Kreis: wenn irgendetwas aus dem Familienleben der Mozarts Stirnrunzeln und Kopfzerbrechen hervorruft, wenn es irgendein gerechtfertigtes (?) Leopold-Bashing geben könnte, dann doch wohl nur in der „Causa Nannerl“, nämlich der Tochter die Liebesheirat mit Franz Armand d'Ippold untersagt und sie – die die große weite Welt kennengelernt hatte – stattdessen an einen Witwer mit bereits drei Kindern in St. Gilgen, mitten auf dem Lande nicht nur vergeben, sondern geradezu lebendig begraben zu haben!

Zeigte sich der Vater in diesem einen, wie man heute finden mag, gleichwohl schwerwiegenden Fall eher von der ganz autoritären Seite und sich bei aller aufgeklärten Vernunft dann doch auch den Normen der Zeit fügend, so ließ er den Sohn von früh an doch „an langer Leine“ laufen.

1764 saß Wolfgang in London auf den Knien von Johann Christian Bach, spielte mit ihm vierhändig auf dem Cembalo und fasste Vertrauen zu diesem späten Sohn (* 1735) des Thomas-Kantors, dessen Werke Wolfgang wiederum erst kennenlernen sollte, als Johann Christian am 1. Januar 1782 gestorben war. So schrieb Wolfgang am 12. April 1782 aus Wien an seinen Vater: „ich mache mir eben eine Collection von Bachischen fugen... sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt!“

Zwischen April 1764 und September 1765 konnte Leopold jedenfalls von Glück reden, den Sohn für ein paar Wochen, drei Monate möglicherweise, bei Bach in downtown London „geparkt“ zu haben, lernte Wolfgang doch hier den galanten Stil kennen, der ihn – wie die vom Vater erlernte hoch-

deutsche Sprache „nach Professor Gottsched“ – für eine höfische Anstellung im ganz großen Rahmen vorbereiten sollte.

Johann Christian selbst war zur Erlernung des galanten Stils, den so recht eigentlich auch bereits der Dresdener Kapellmeister Hasse repräsentierte, nach Mailand gegangen. Im Krach hatte er sich von seinem übergriffigen Stiefbruder Carl Phillip Emanuel mit seinen preußisch-protestantischen Obsessionen getrennt. Nein, zu Hasse hätte er aus Pietät dem Vater gegenüber schon nicht gehen können: 1733 hatte der „junge Hof“, also Sohn und Schwiegertochter August des Starken, den sich um die seit 1728 vakante Hofkapellmeister-Stelle in Dresden bewerbenden Vater Bach als *démodé* abblitzen lassen, stattdessen den konvertierten Hamburger Pastorensohn Johann Adolf Hasse engagiert, der auf den Spuren von Heinichen und Händel in Italien unterwegs gewesen war und 1725 in Neapel mit „Antonio & Cleopatra“ (sehr „divers“: Vittoria Tesi als Antonio und der Kastrat Fari-nelli als Cleopatra) ein Aufsehen erregendes Debut absolviert hatte.

Der eine Generation jüngere Johann Christian Bach war (bis zur kompositorischen Emanzipation Wolfgang Amadés beginnend in den Köchelnummern kurz vor 200) der zweifellos brillianteste aus der Riege der (sich selbst so nennenden) galanten Komponisten. Zwar hatte er nicht die Bach-Bach-Gene seiner beiden älteren Brüder Friedemann und Carl, aber die Mischung Bach-Wilke war so schlecht nun auch wieder nicht, war doch Mutter Anna Magdalena (Tochter eines Hoftrompeters aus Weißenfels) eine professionell ausgebildete Sängerin.

Anders als der ein wenig ältere Bruder Johann Christoph Friedrich (*1732), der an einem norddeutschen Mini-Hof diente und so recht „das weinende Saeculum“ repräsentierte, verkehrte Christian (er hatte als Mittzwanziger bereits eine Bilderbuch-Karriere vorzuweisen, die italienischen Höfe rissen sich um ihn) mit dem König und der Königin von England, mit den Malern Gainsborough, Reynolds und Zoffany, dem Schauspieler Garrick, überhaupt einer Riesen-Clique von kunst-affinen Weltbürgern – und man fragt sich unwillkürlich, wie der achtjährige Knabe Wolfgang Amadé den Aufenthalt in diesem „a bit crowded“ – Bach-Abel-Haushalt downtown erlebt, ja überhaupt hat *überleben* können?

Als im Frühjahr 1772 – Wolfgang war gerade 16 Jahre alt geworden – show-pieces in kleiner Besetzung benötigt wurden (die unter KV 39-42

geführten Transkriptionen französischer Komponisten waren offenbar zu groß besetzt, vielleicht aber auch, da 1767 entstanden, bereits zu altmodisch!) erweiterte er drei Klavier-Sonaten Johann Christians (geführt unter KV 107,I-III) mit einem Accompagnement von zwei Violinen & Violoncello zu Concerti da Camera. Es sollten diese bis zu den in Wien im Auftrag des Baron van Swieten durchgeführten Arbeiten an Werken G.F. Händels und C.P.E. Bachs die letzten Bearbeitungen Amadé Mozarts sein.

Wolfgang und Johann Christian begegneten sich noch einmal: völlig unvorbereitet trafen sie im August 1778 in Paris aufeinander. „Mr. Bach von London ist schon 14 Tage hier – seine Freude und meine Freude als wir uns wieder sahen, können sie sich leicht vorstellen... ich liebe ihn/ wie sie wohl wissen/ von ganzem Herzen...“

Selbstverständlich waren die Wahlverwandschaften des jungen Mozart erst einmal nur in den vom Vater approbierten Richtungen möglich. Leopolds klarem Verstand und seiner gründlichen Urteilskraft konnten indes nur wenige Musiker gefallen: so konstatiert er am 11. Juli 1763 aus Ludwigsburg „daß ich einen gewissen Nardini gehört habe, und daß in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones und im Singbaren Geschmacke nichts Schöneres kan gehört werden.“

Im Frühjahr 1770 begegneten die Mozarts Pietro Nardini in Florenz erneut. Seit 1768 war er – Stuttgart hatte er inzwischen verlassen – Kapellmeister des Großherzogs Peter Leopold, eines Sohnes der Kaiserin Maria Theresia und hatte (wie sein Lehrer Tartini in Padua) ein Pensionat für Wunderkinder aufgebaut, die er hier im eigentlich schon altmodischen florid-style-Violinspiel (langsames Tempo, aber auf jeder Note ein Packen Kräusel und noch eine Schuppe geschnittene Nudeln draufgepackt..) unterrichtete.

Wolfgang jedenfalls tat hier sich mit einem gleichaltrigen „Ragazzo inglese Tomaso Linley“ zusammen, denn zum Entzücken aller verstanden sich die beiden 14jährigen Jungen auf Anhieb. „diese zwei Knaben produzierten sich wechselweise den ganzen Abend unter beständigen Umarmungen... nicht als Knaben, sondern als Männer! ... der kleine Tomaso weinte die bittersten Thränen, weil wir den Tag darauf abreiseten.“ Und sogar mit einem Gedicht wurde diese Begegnung gefeiert.

Aber obwohl Wolfgang am 10. September des Jahres in einem in italienischer Sprache verfassten Brief an den Caro Amico versprach, alles für ein baldiges Wiedersehen zu tun, trafen die beiden doch nie wieder zusammen. Das rätselhafte Sfumato um diese Begebenheit, bereits überhöht durch das erwähnte Sonett aus der Feder von Signora Corilla Olympica, wird durch Linleys Schicksal wie auch das seiner Werke noch verstärkt: Linley ertrank 1778 bei einem Boots-Unglück und nur wenig später wurden seine Werke ein Raub der Flammen: von seinen Instrumental-Werken sind nur das Violinkonzert F-Dur und eine Violinsonate erhalten.

Die(se) erste italienische Reise von Vater und Sohn dauerte bis in den März 1771 und brachte den Auftrag für „Mitridates“, aufgeführt im Dezember 1770 in Mailand. Nach wenigen Wochen in Salzburg ging es im Sommer 1771 dann zurück nach Mailand, dieses Mal für „Ascanio in Alba“, einer Hochzeits-Musik für den die hier Regierung übernehmenden Erzherzog Ferdinand, einen anderen Sohn der Kaiserin: man heiratete ohnehin, „was das Zeug hielt“...

In Mailand kam Wolfgang mit einem der Hauptvertreter des galanten Stils, dem inzwischen 70jährigen Giovanni Battista Sammartini zusammen, der in den späten 1750ern bereits Johann Christian Bachs Lehrer gewesen war. Auch Bachs großer Mailänder Mäzen, der Baron Litta taucht in Leopolds Reise-Notizen (Leopolds großes und wichtigstes Hobby: net working!) auf.

Als mit „Lucio Silla“ (Wolfgang hatte „in Gegenwart des Maestro Sammartino und einer Menge der geschicktesten Leute... Proben seiner Kunst und Wissenschaft abgelegt und alle in Erstaunen gesetzt“) ein dritter Auftrag für Mailand erfolgte, war eigentlich so gut wie klar, dass Ferdinand von Habsburg den jungen Mozart installieren würde, zudem auch „Fioroni und Sammartini unsere wahren Freunde“ sind.

Ob nun wirklich ganz Mailand so im Wolfgang-Fieber taumelte, wie Leopold das freudetrunkener übersprudelnd nach Salzburg berichtete, darf wohl bezweifelt werden – aber die Kaiserin selbst war es, die diesen Traum zur Seifenblase werden ließ, schrieb sie doch ihrem Sohn:

„... Sie bitten mich, den jungen Salzburger in Dienst nehmen zu dürfen. Ich wüßte nicht, warum und glaube auch nicht, daß Sie einen Komponisten oder dergleichen unnütze Leute benötigen. Wenn es Ihnen Spaß macht,

werde ich Sie nicht hindern können, aber sage nur, daß Sie nicht so unnütze Leute in Ihren Dienst nehmen, ihnen vor allem niemals ein Titel geben sollten. Wie die Bettler schwirren sie ohnehin ständig in der Welt umher...“.

Aus der Schule Sammartinis kam dann auch Wolfgangs letzte belegte Wahl-Verwandtschaft, der er 1777/78 begegnete und die lange und schmerzhaft Phase der Entfremdung vom Vater einläuteten sollte. Aber „Eltern haften an ihren Kindern“...

Ein kleiner Teil der Komplikationen des Katastrophenjahrs läßt sich bereits in den – neu gelesenen – Briefen des Jahres 1763 erahnen, ja sogar erklären: Christian Cannabich, den europaweit bewunderten Konzertmeister des kurpfälzischen Orchester (O-Ton Leopold Mozart: „das Orchester ist ohne widerspruch das beste in Teutschland“) erwähnte der neid-geprüfte, immer auch in Konkurrenz-Kategorien denkende Leopold nur en passant am Ende einer Liste von für ihn wichtigen Personen, ohne aber ein Sterbenswörtchen nur über die violinistischen oder Orchester-formierenden Kompetenzen des eine Halbgeneration jüngeren Geigers zu verlieren.

Zum ersten Male auch seit London 1764 ohne väterliche Aufsicht und hormonell durch die Begegnung mit dem „Bäsle“ bereits „in angustii“, stürzte sich Wolfgang im Herbst 1777 in Mannheim in die Cannabich-Familie, schwärmte von Tochter Rose, von jenem Respekt auch, den die Musiker ihrem Konzertmeister Cannabich erwiesen (offenbar „nennenswert“ anders als in der Salzburger Kapelle!), hörte die Berichte über die märchenhaften Erfolge von Johann Christian Bachs für den Mannheimer Musenhof geschriebenen Opern „Temistoicle“ und „Lucio Silla“, traf den berühmten Sänger Anton Raaff (später in Paris sollte er mit der Bach-Arie „so non d’onde vieni“ der als watch-dog mitgereisten Mutter Mozart die ihr lang werdende Zeit vertreiben), begann (mit Aloisia Weber im Kopf) eine eigene Welt aufzubauen – sodass es ENDLICH dann aus Leopold (seit Beginn der Reise fuchtelte er bereits wie ein auf dem Rücken liegender Maikäfer mit allen Gliedmaßen in der Luft herum) herausbricht : Cannabich „ein so elender Synfonischmierer... Die Manheimer Compositionen haben mir... niemals gefahlen... ihr gusto ist nicht der feine wahre rührende geschmack“.

Wumms: das hatte „gesessen“ – und den Sohn augenblicklich in eine dezent Vater-fernere Umlaufbahn katapultiert, von welcher aus dieser die Beziehung, das Verhältnis ein wenig deutlicher betrachten konnte...

Den weiteren Verlauf der Geschichte kennend, liest man nun die Briefe vom Herbst 1780 (der Kurfürsten Carl Theodor war im Verlauf des Jahres 1778 mit dem Hof, mit dem Orchester und seinem Musik-Direktor Cannabich nach München umgezogen, Wolfgang seit November zur Komposition des „Idomeneo“ vor Ort) mit gewissem Herzklopfen: doch keine Bange, es kam nicht mehr „zum Äußersten“, stattdessen schrieb Leopold am 29. Dezember dem „Mr. Cannabich... das neue Jahre anzuwünschen“ – als Antwort kam „von Cannabichen hauß alles erdenckliche“ zurück.

Nach der Premiere von „Idomeneo“ am 29. Januar 1781 überschlugen sich die Ereignisse: unter das Kapitel „Salzburg“ kommt ein Punkt, ein ganz dicker ebenso unter das Kapitel „Vater“ – und Wahl-Verwandtschaften gab es nun auch keine mehr. Der Bildungs-Roman ist abgeschlossen, die Verhältnisse werden in Zukunft lediglich vertikal und primär immer von Konkurrenz-Gedanken bestimmt sein.



Stefanie Amberger | Ausschnitt der Ausstellung „Dazwischen“ | 2022

Diskurs und Konsens.

Ein flüchtiges Gedankenspiel zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

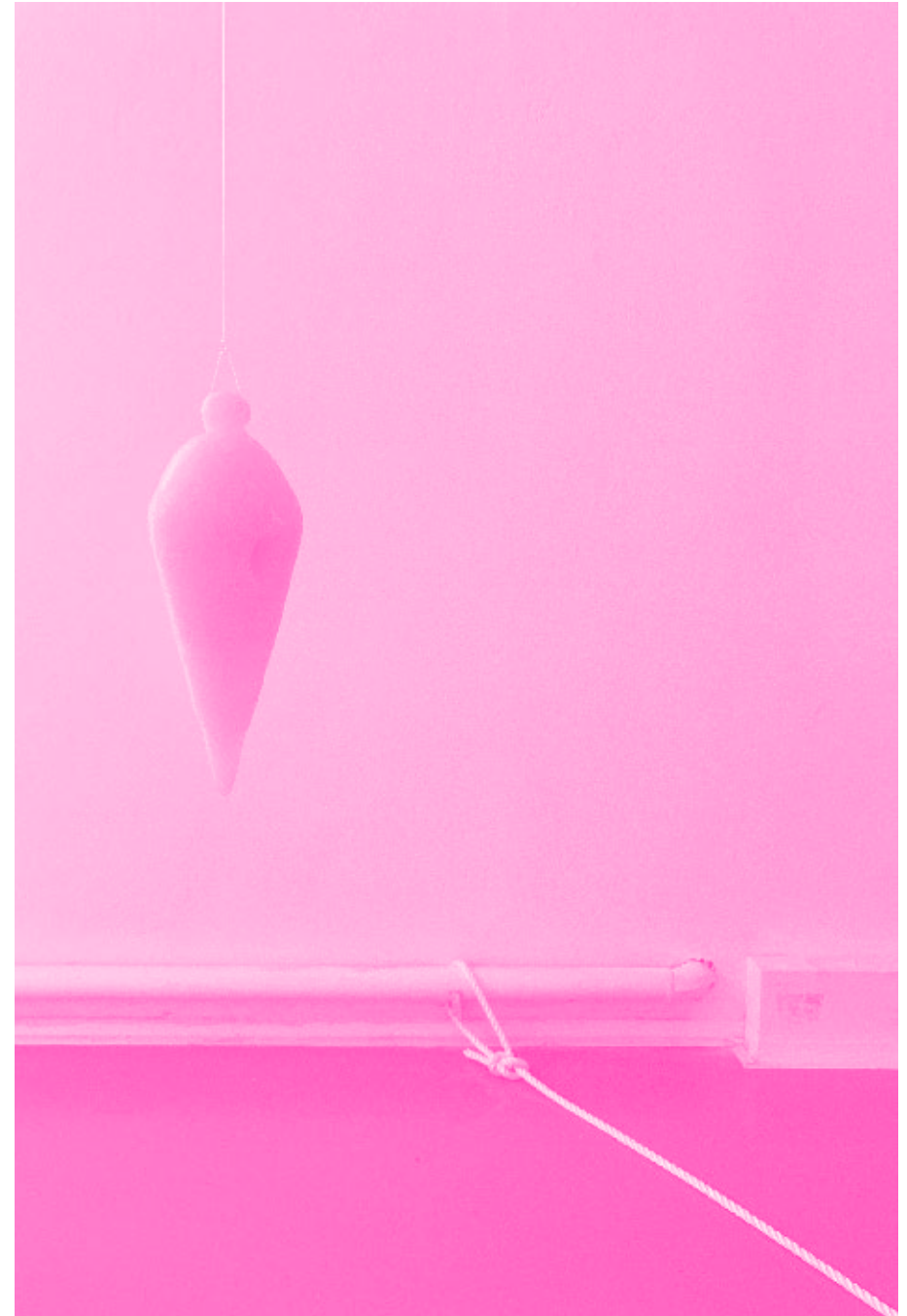
Von Thomas Hochradner

„Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekannt. Erst war es der Polnische, dann folgte der Französ[ische], Kirchen-Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.“ So schrieb Georg Philipp Telemann 1729 in einem Brief an Johann Gottfried Walther, den in Erfurt tätigen entfernten Vetter Johann Sebastian Bachs. Liest man in der Nachschrift Wolfgang Amadé Mozarts im Brief seiner Mutter Anna Maria aus Mannheim an Vater Leopold in Salzburg vom 7. Februar 1778, entdeckt man eine durchaus vergleichbare Selbsteinschätzung. Denn es heißt, „das *opera* schreiben steckt mir halt starck im kopf. französisch lieber als teütsch. *italienisch* aber lieber als teutsch und französisch. beým wending sind sie alle der Meýnung das meine *Composition* ausserordentlich in *Paris* gefallen würde. das ist gewis das mir gar nicht bang wäre, den ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und stýl vom *Compositions* anehmen und nachahmen“. Nun wird niemand die Musik Telemanns, der sich noch 1740 in seiner in Matthesons *Ehrenpforte* abgedruckten Autobiografie an Lully und Corelli orientiert, ja sogar „corellisirende“ Sonaten geschrieben hatte und sich damit ganz im barocken Musikverständnis verortet, mit dem musikalischen Schaffen Mozarts, das die Grenzen von Opera seria und Opera buffa überspannt, den Bühnen- wie Instrumentalwerken gleichermaßen eine unverwechselbare Note verleiht und mit dem Requiem posthum noch die Kluft zwischen Kirche und Konzertsaal überwindet, über einen Leisten schlagen wollen. Beides wird durch eine Epochenschwelle mitsamt ihrem paradigmatischen Wechsel von barocker zu klassischer Disposition getrennt. Aber unleugbar verbindet eine symbiotische Tendenz, ein Zug zur Internationalität die beiden Textstellen. Die Vielfalt der barocken Schreibarten, wo für jede Art der Komposition, jede Art der Interpretation ein eigener Stilbegriff formuliert wurde, aufgezogen schon 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* und immer noch hochgehalten in Johann Matthesons *Vollkommenem Kapellmeister* von 1739, wich zur Epochenschwelle Mitte des 18. Jahrhunderts einem übergeordneten Bestreben nach fasslicher Gestaltung. Als Gegenteil von ‚gelehrt‘, das für kontrapunktisch steht, sollte ein Komponist ‚galant‘ und ‚empfindsam‘ vorgehen, eine

natürliche Musiksprache finden, befreit von affektösem Zinnober, von schwer durchschaubarer Polyphonie. Kein Wunder also, dass man dazumal dem Spätwerk Johann Sebastian Bachs wenig Akzeptanz entgegenbrachte und Johann Adolf Scheibe daran „die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe“ bewundert, „die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet“. Gefragt waren ein geringstimmiges Satzbild, das natürlich, weil durchlässig wirkte, eine melodische Kurzgliedrigkeit und ein verlangsamtes harmonisches Tempo. Zudem sollten – auf einer intellektuellen Ebene – nicht mehr präventöse Gefühlszustände, sondern lebensweltliche Gemütsbewegungen einer musikalischen Entsprechung zugeführt werden. Insgesamt sind es Entwicklungen, die schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus Italien vorzudringen begannen und jene Dominanz im Stilgefühl initiierten, auf die noch Mozart Bezug nimmt, als er sich 1778 so vage mit Opernplänen befasste. Auslösend für den Innovationsgrad der italienischen Komponisten war ein homophones, leichtfüßig-gefälliges Konzept, beschleunigend für seine Verbreitung und Akzeptanz aber wurde ein Kriegsgeschehen. Im Spanischen Erbfolgekrieg, dem Zwist um die Nachfolge auf die spanische Krone, standen sich im Kern das Haus Habsburg und das Haus Bourbon, also Österreich und Frankreich gegenüber. Allerdings traten weitere Länder in die Auseinandersetzung ein, auch wurden neben Europa die amerikanischen Kolonien zu einem zweiten Kriegsschauplatz, weshalb – wenngleich überhoben – manchmal von einem ersten Weltkrieg die Rede war. Die Cleverness der tragenden kriegsführenden Monarchien brachte es mit sich, den Hauptkriegsschauplatz in ein Gebiet außerhalb der Landesterritorien zu legen, und aufgrund seiner Zersplitterung in einzelne Fürstentümer samt dem südlich gelegenen, ebenfalls strittigen Vizekönigtum Neapel spielten sich die Kampfhandlungen zu einem großen Teil in Oberitalien ab. Gerade Musiker, die dort an Höfen und Kirchen angestellt waren, verloren ihre soziale Sicherheit und strebten nun, wie seit langem schon Kapellmeister und herausragende Sänger:innen, nach nördlich der Alpen, wo sie gerne in die Orchester der diversen Residenzen aufgenommen wurden – waren sie doch mit den damals modernsten Stilmitteln vertraut. So vernetzte sich Europa musikalisch ein weiteres Mal, wie schon während des Mittelalters durch die mehrmaligen Bestrebungen des Papsttums, den Gregorianischen Choral für die Westkirche einheitlich zu halten und in der Renaissance über einen abermals von Rom ausgehenden a cappella Europastil, der seinen Protagonisten in Giovanni Pierluigi da Palestrina erhielt. Nur war es bald nach 1700 nicht mehr die geistliche, sondern die weltliche Musik, die gemeinsa-

me Maßstäbe für die Zukunft setzte. Aus der vielgestaltigen Stilwelt des Barock erstand der ‚vermischte Geschmack‘, dem sich die Aktualität des italienischen Modells überlagerte, wobei die bürgerlich dominierten Städte den adeligen Residenzen oft sogar voraus waren. Der tiefgreifende Wandel leitete eine Findungsphase ein, sobald nach neuer Profilierung gesucht wurde. Eine Zuordnung der Stilistik nach nationalen Kriterien, wie sie bei Telemann und Mozart begegnet, geriet dabei zum bevorzugten Argumentationsmuster. Deutlich leitet es beispielsweise Johann Joachim Quantz an, dessen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752 in Berlin erschienen) in weiten Teilen eine musikästhetische Abhandlung darstellt, wobei der Autor eine stilistische Bündelung unter nationalem deutschem Vorzeichen versucht: „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführet worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern misfällt.“ Doch Quantz muss sogleich konzedieren: „Müßte man auch gleich, in Betrachtung aller, über den Unterschied des Geschmacks bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italiänischen Geschmacke, vor dem puren französischen, einen Vorzug einräumen: so wird doch jedermann eingestehen, weil der erste nicht mehr so gründlich, als vor diesem ist, sondern sehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu simpel geblieben ist, daß deswegen ein, von dem Guten beyder Arten zusammengesetzter und vermischter Geschmack, unfehlbar allgemeiner und gefälliger seyn müsse.“ Quantz’ Plädoyer für ein hegemonistisches Stilverständnis vermochte sich nicht durchzusetzen; viel zu stark wirkte der Wunsch nach einem Austausch über Nationales hinweg, letztlich nach Universalisierung ein, der das 18. Jahrhundert künstlerisch verband – trotz oder gerade wegen der vielen Kriege, die es durchzogen, und nicht einmal von den Folgen der Französischen Revolution zu Fall gebracht. Was sich hingegen anhaltend auswirkte, war Quantz’ ‚Versuch‘, die Instrumentalmusik über didaktische Überlegungen zu erschließen, wie es auch in den fast zeitgleichen Lehrschriften von Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart geschah. Hier wurde grundgelegt, was in Hinkunft über Unterricht als Essenz der musikalischen Interpretation gelten konnte – und, wie die breite Rezeption der Violin-

schule Leopold Mozarts zeigt, längst nicht nur in einem engmaschigen geographischen Rahmen. Vielmehr schließt sich ein Kreis und findet man in den urbanen Zentren des deutschsprachigen Raums endlich Anschluss an den Zeitgeist der Aufklärung. Hatten doch die Konzertserien der Metropolen Paris und London ihrem Publikum schon seit Jahrzehnten ein internationales Repertoire angeboten – ein Offert, von dem Johann Stamitz und Joseph Haydn nachhaltig profitierten, Wolfgang Amadé Mozart, dem das entsprechende Netzwerk fehlte, indes nur am Rande. Doch war die Leinwand aufgezogen, waren Palette und Pinsel bereit. Was noch fehlte, eine Zeichnung mit Konturen und Farben, setzte freilich die künstlerische Inspiration voraus. Für Wolfgang Amadé, den Komponisten, bedeutete es: „Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. Ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. Ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer; ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musikus.“ Kaum lässt es sich treffender sagen.



Stefanie Amberger | Ausschnitt der Ausstellung „Dazwischen“ | 2022



Benita Kogler | „Biopsie“ (Detail) | 2019/2022

Wolfgang Amadé Mozart – Franz Anton Mesmer – Stefan Zweig

Wahlverwandtes in musikalischer Parodie, magnetischer Heilmethode und biographischer Essayistik

Von Joachim Brügge

In seiner Trilogie *Die Heilung durch den Geist* (1931) skizziert Stefan Zweig drei Profile, die sich dem Themenkreis aus medizinischer Heilung im Umfeld von Ritual, Religion und moderner Psychoanalyse in ganz unterschiedlichen Perspektiven annähern. Sigmund Freud (1856–1939), zu dem Stefan Zweig auch persönlichen Kontakt hatte, war dabei die zentrale Gründerfigur einer modernen Psychoanalyse, der sich Zweig als Autor mit psychologischen Interessen natürlich sehr verbunden fühlte; Mary Baker Eddy (1821–1910) entwickelte die Theologie der Christian Science, von Stefan Zweig als „chloroformierende Ekstase der Glaubenskraft“ beschrieben (Einleitung, S. 25), kulminierend in ihrem Hauptwerk *Wissenschaft und Gesundheit mit Schlüssel zur Heiligen Schrift* (1875); Franz Anton Mesmer (1734–1815) praktizierte als Arzt in Wien und war der Begründer des animalischen Magnetismus („Mesmerismus“), der Heilmethoden mit magnetischen Steinen u.a. entwickelte. Stefan Zweig ging es in seinem Buch primär um das wechselvolle Verhältnis von „organischer“ und „seelischer Heilkunde“, die sich im 20. Jahrhundert wieder mehr aufeinander zubewegt hatten, nach einer Phase der Verwissenschaftlichung im 18. und 19. Jahrhundert der Medizin:

„Kampf um die Gesundheit bedeutet also in der Urzeit der Menschen nicht Kämpfen gegen die einzelne Krankheit, sondern ein Ringen um Gott. Alle Medizin der Erde beginnt als Theologie, als Kult, Ritual und Magie, als seelische Gegenspannung des Menschen gegen die von Gott gesandte Prüfung. Dem körperlichen Leiden wird nicht eine technische Handreichung, sondern ein religiöser Akt dawidergesetzt. Man untersucht die Krankheit nicht, man sucht Gott (Einleitung, S. 11).“

Stefan Zweig über Franz Anton Mesmer und Mozart

„Ein Jahrhundert lang hat Franz Anton Mesmer, dieser Winkelried der modernen Seelenheilkunde, auf der Schandbank der Schwindler und Scharlatane gesessen neben Cagliostro, dem Grafen Saint-Germain, John Law und

anderen Abenteurern jener Zeit. Vergebens protestiert schon der strenge Einsam unter den deutschen Denkern gegen dieses entehrende Verdikt der Universitäten, vergebens rühmt Schopenhauer den Mesmerismus als „die vom philosophischen Standpunkt aus inhaltsschwerste aller gemachten Entdeckungen, auch wenn sie einstweilen mehr Rätsel aufgibt, als sie löst“. Aber welches Urteil wäre schwerer umzustoßen als ein Vorurteil? Üble Rede spricht sich unbedenklich nach, und so gilt noch immer einer der redlichsten Forscher unter den Deutschen, gilt ein kühner Alleingänger, der, von Licht und Irrlicht geheimnisvoll geführt, einer neuen Wissenschaft die Spur gewiesen hat, als zweideutiger Phantast, als unlauterer Schwärmer, und all dies, ohne daß man sich rechte Mühe genommen, zu überprüfen, wie viele wichtige und weltverändernde Anregungen uns aus seinen Irrtümern und längst überwundenen Anfangsübertreibungen erwachsen sind“ (Einleitung, S. 29).

In seiner Studie zu Mesmer entwickelt Stefan Zweig ein bemerkenswertes Gespür für dessen innovative Perspektiven im Sinne einer modern ganzheitlichen Medizin, die um die Bedeutung seelischer Befindlichkeiten für den Heilungsprozess weiß. Stefan Zweigs Einschätzung, dass Mesmer in einem „verzweifelten Vorpostengefecht um eine neue Psychotherapie [...] vollkommen allein“ (ebd., S. 33f.) in seiner Zeit dasteht, würde man dabei aber aus heutiger Sicht relativieren. Denn Mesmer war sicherlich beeinflusst durch andere Theorien wie etwa die vom Schweizer Arzt Albrecht von Haller (1708–1777), der die Ansicht vertrat, dass Krankheiten auch auf einer Übersteigerung mechanischer oder elektrischer Anspannungen resultieren können. Zudem lassen sich für eine moderne ganzheitliche Medizin auch frühere Beispiele aufzählen, die ergänzend zu organischen Erkrankungen auch psychische Befindlichkeiten im Fokus gehabt haben. Hier in Salzburg wäre da natürlich auch der Mediziner Paracelsus zu nennen, der unterschiedliche Aspekte aus Chemie, Alchemie und Theologie neu in die Medizin eingebracht hat und der heute populärwissenschaftlich für Naturheilkunde und ganzheitliche Medizin steht. In diesem Sinne hat auch Stefan Zweig darin Recht, dass Mesmer „um ein Jahrhundert zu früh“ und „um ein paar Jahrhunderte zu spät“ kam: „Die Frühzeit der Medizin hätte seine abseitigen Versuche mit aufmerksamem Anteil begleitet, denn die weite Seele des Mittelalters hatte Raum für alles Unbegreifliche (ebd., S. 31f.). In seiner weiteren Darstellung geht Stefan Zweig auch auf die Verbindung der Familie Mozart zu Mesmer ein (ebd., S. 35f.):

„Bildnis

1773 berichtet Vater Leopold Mozart seiner Frau nach Salzburg: „Letzten Posttag habe ich nicht geschrieben, weil wir eine große Musik bei unserem Freunde Mesmer auf der Landstraße im Garten hatten. Mesmer spielt sehr gut die Harmonika der Miß Dewis, er ist der einzige in Wien, der es gelernt hat, und besitzt eine viel schönere gläserne Maschine, als Miß Dewis selbst hatte. Wolfgang hat auch schon darauf gespielt.“ Man sieht, sie sind gute Freunde, der Wiener Arzt, der Salzburger Musiker und dessen berühmter Sohn. Schon einige Jahre vordem, als der berühmte Hofoperndirektor Afligio (der später auf der Galeere endete) die erste Oper des vierzehnjährigen Wolfgang Amadeus *La finta semplice* trotz kaiserlichen Befehls nicht zur Aufführung bringen wollte, springt, kühner als Kaiser und Hof, der musikalische Mäzen, Franz Anton Mesmer ein und stellt sein kleines Gartentheater für das deutsche Singspiel *Bastien und Bastienne* zur Verfügung, derart nebst seinem anderen Ruhm das unvergängliche Verdienst sich in der Geschichte sichernd, das erste Opernwerk Wolfgang Amadeus Mozarts aus der Taufe gehoben zu haben. Diese Freundestat vergißt der kleine Wolfgang nicht: in allen Briefen erzählt er von Mesmer, immer ist er am liebsten bei seinem „lieben Mesmer“ zu Gast. Und als er im Jahre 1781 ständig Aufenthalt in Wien nimmt, fährt er im Postwagen geradeaus vom Schlagbaum in das vertraute Haus. „Ich schreibe dies im Garten Mesmers auf der Landstraße“, so beginnt sein erster Brief an den Vater vom 17. März 1781. Und in *Così fan tutte* hat er dem gelehrten Freund später das bekannte humoristische Denkmal gesetzt. Noch heute und wohl in Jahrhunderte hinein begleitet ein munteres Rezitativ die Verse über Franz Anton Mesmer:

Hier der Magnetstein
Solls euch beweisen.
Ihn brauchte Mesmer einst,
Der seinen Ursprung nahm
Aus Deutschlands Gauen
Und so berühmt ward In Francia.”

Mesmers Domizil war ein vielbesuchter Treffpunkt der musikalischen wie gebildeten „Szene“ Wiens, wie Stefan Zweig weiter berichtet (ebd., S. 37):

„Seine Tafel steht täglich (wie Mozart erzählt) allen seinen Freunden und Bekannten offen, man trinkt und ißt vortrefflich bei diesem hochgelehrten und jovialen Mann und entbehrt auch der geistigen Genüsse nicht. Hier

hört man, lange vor dem Druck und meist eigenhändig vom Notenblatt gespielt, die neuesten Quartette, Arien und Sonaten von Haydn, Mozart und Gluck, den intimen Freunden des Hauses, aber auch das Neueste von Piccini und Righini. Wer dagegen vorzieht, von geistigen Dingen zu sprechen, statt Musik zu hören, der findet gleichfalls auf jedem Gebiet an dem Hausherrn einen universal gebildeten Partner. Denn dieser vorgebliche Schwindler Franz Anton Mesmer hat selbst unter Gelehrten Format; schon damals, als er – Sohn eines bischöflichen Jägers, am 23. Mai 1734 zu Iznang am Bodensee geboren – zu weiterer Ausbildung nach Wien übersiedelt, ist er bereits emeritierter Studiosus der Theologie in Ingolstadt und Doktor der Philosophie. Aber das genügt diesem unruhigen Geiste noch lange nicht. Wie weiland Dr. Faustus will er die Wissenschaft an allen Ecken fassen. So studiert er in Wien zunächst noch Jura, um sich zum Schlusse endgültig der vierten Fakultät, der Medizin, zuzuwenden. Am 27. Mai 1766 wird Franz Anton Mesmer, obwohl bereits zwiefacher Doktor »autoritate et consensu illustrissimorum, perillustrium, magnificorum, spectabilium, clarissimorum Professorum« auch zum Doctor Medicinae feierlich promoviert; eigenhändig unterschreibt das Lumen der thesesianischen Wissenschaft, der hochberühmte Professor und Hofmedikus Van Swieten, sein Doktordiplom. Jedoch Mesmer, durch seine Heirat ein reicher Mann, will keineswegs aus seinem Heilpermiß gleich Dukaten münzen. Er hat keine Eile mit seiner ärztlichen Praxis und verfolgt lieber als gelehrter Dilettant die entlegensten Entdeckungen der Geologie, Physik, Chemie und Mathematik, die Fortschritte der abstrakten Philosophie und vor allem der Musik. Er spielt selbst sowohl Klavier wie Violoncello, führt als erster die Glasharmonika ein, für die dann Mozart ein eigenes Quintett komponiert. Bald zählen die musikalischen Abende bei Mesmer zu den beliebtesten des geistigen Wien, und neben der kleinen Musikstube des jungen Van Swieten am Tiefen Graben, wo jeden Sonntag Haydn, Mozart und später Beethoven erscheinen, gilt das Haus Landstraße 261 als das erlesenste Refugium für Kunst und Wissenschaft.“

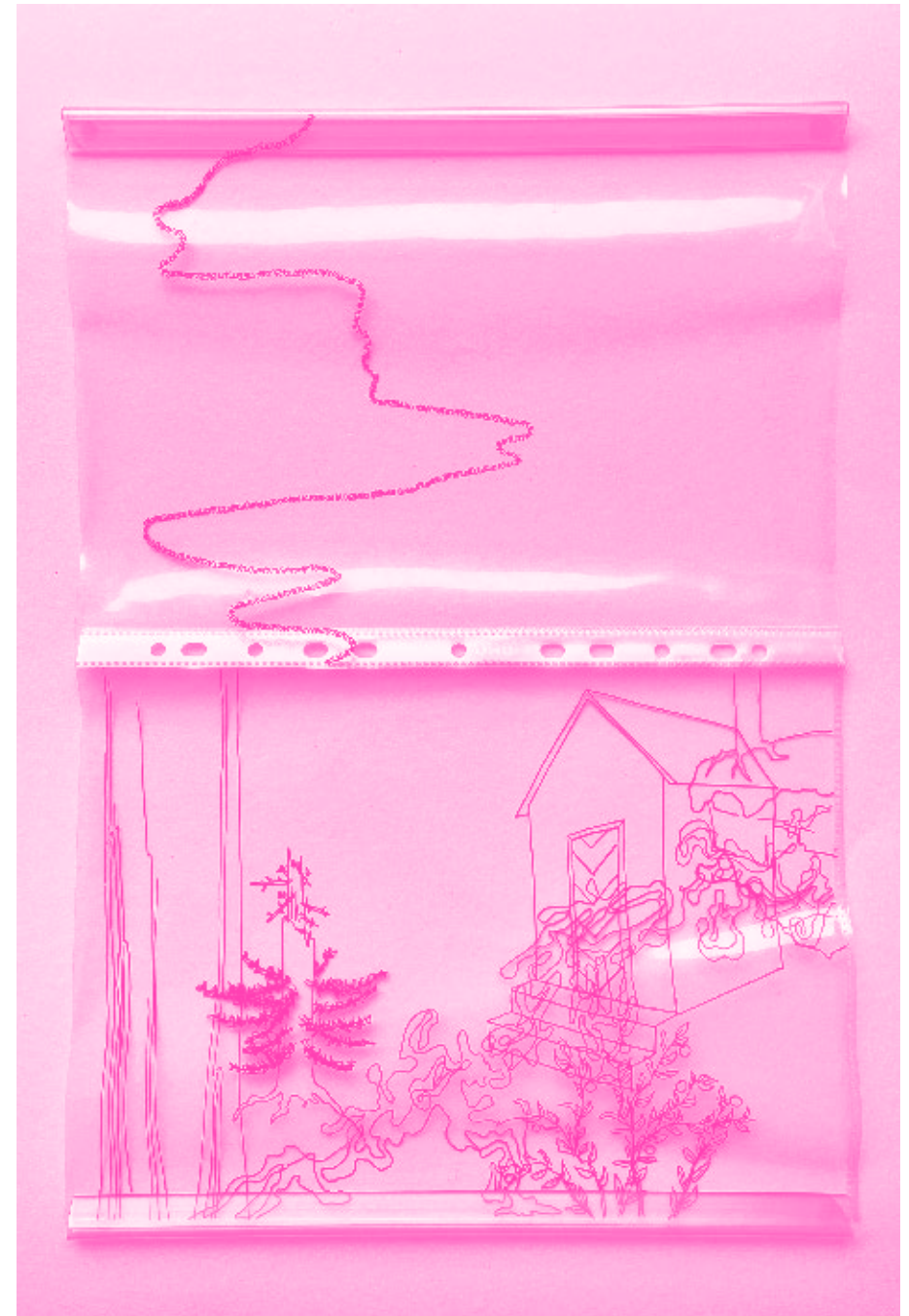
Unbeschadet von biographischen Fakten und Relativierungen einer Verbindung von Mesmer zu Mozart bzw. der Familie Mozarts besteht zwischen Mozart und Mesmer sicherlich eine Nähe ästhetischer und psychologischer Wahlverwandtschaften. Dazu passt es auch, wenn eine Rundfunksendung von Paul Paulun von Deutschlandfunk-Kultur, Fundstück 51, vom 6. Juli 2016 vermeldet, dass in der englischen Sprache das Adjektiv „mesmerized“ bis heute für „verzaubert“ bzw. „hypnotisiert“ steht.

Die Parodieszene in *Così fan tutte*

Über die Musik und die dramaturgische Konstellation in *Così fan tutte* wurde schon viel geschrieben – zum Teil in den bekannten Konstanten auch anderer Kritiken zu Mozarts Opern, die das Niveau der Sprache rügen („ein elendes, welsches Produkt“, so eine Berliner Zeitung 1791) im Verhältnis zur erhabenen Qualität der Musik Mozarts (ganz vergleichbar auch der späteren *Zauberflöten*-Debatte). Dazu kommt ein moralisch verwerflicher Plott wechselnder Liebschaften, den schon L.v. Beethoven und Richard Wagner monierten; und dass die Textvorlage von da Ponte als Opera Buffa eine Komische Oper sein wollte (!), ist in den damaligen Kritiken eigentlich auch eher missverstanden worden. Hier hat sicherlich Stefan Kunzes seinerzeit sehr innovatives Buch *Mozarts Opern* (1984) wesentlich mit dazu beigetragen, die Dinge zurecht zu rücken. „Ernstes Scherze“, Aufdeckung von „Abgründen des bürgerlichen Zeitalters“ oder „Mozarts vielleicht extremstes Werk“, welches den Zeitgenossen und dem 19. Jahrhundert „fremd bleiben musste“, sind nur einige der bezeichnenden wie klugen Narrative Kunzes (ebd., S. 432ff.). In dieser Perspektive erweist sich *Così fan tutte* bis heute als ein rätselhaftes Werk voller „Grenzüberschreitungen“ (ebd., S. 436ff.). Solches offenbart auch schon die Ouvertüre, die sich deutlich von den Ouvertüren der anderen großen Opern Mozarts unterscheidet und eine „Farce“, ein „komponierter Leerlauf“ ist (ebd., S. 458), und die es auch mit der „Form nicht Ernst meint“ (H. Abert, Mozart Bd. 2, S. 652). Vergleichbares findet sich im Werk Mozarts eher selten, wie etwa der „komponierte Leerlauf“ in dessen *Musikalischem Spass*, KV 522, oder im Klavierkonzert in D-Dur, KV 451 I; dieser Leerlauf zeigt sich hier in leeren Skalengänge rauf und runter besteht (man könnte dabei auch an den Aufzug einer floskelhaft leeren Etüdenmusik der Pianisten in dem *Karneval der Tiere* von Camille Saint-Saëns denken).

In der Szene XVI aus dem 1. Finale, *Eccovi il medico*, nehmen die als Albaner verkleideten Ferrando und Guglielmo scheinbar Gift, da ihre Liebesbezeugungen erneut verschmäht wurden – als weiteren Treuetest für die Schwestern Fiordiligi und Dorabella. Darauf animiert das als Arzt verkleidete Kammermädchen Despina die vermeintlich Sterbenden in Anspielung auf den Mesmerismus (in Inszenierungen etwa durch Berührungen eines Hufeisenmagneten dargestellt). Aber erst Küsse können die beiden Männer angeblich wieder endgültig genesen lassen, worauf die Schwestern Fiordiligi und Dorabella aber nicht hereinfliegen.

Im Ganzen betrachtet ist *Così fan tutte* wahrhaft ein „theatralisches Experiment“, mit eher „marionettenhaften Figuren (Kunze, S. 491) – ein Musiktheater, das ganz bewusst multidimensional ist: „Mozarts Musik [führt] die Handlung auf mehreren Ebenen“ und spielt dabei zugleich „diese Ebenen gegeneinander aus“. In diesem Sinne bleibt *Così fan tutte* bis heute ein rätselhaftes und immer noch unterschätztes Werk im ohnehin schon facettenreichen Musiktheater Mozarts. Daran vermag auch eine umfangreiche musikwissenschaftliche Forschung nichts zu ändern, die zahlreiche literarische Bezüge etwa zu Ovids *Metamorphosen* oder Ariosts *Orlando furioso* zum Libretto aufgezeigt hat. Die neuere Inszenierungsgeschichte hat das Stück jedenfalls immer mehr für sich entdeckt – ganz im Sinne von Thomas Bernhard, in dessen Theaterstück *Elisabeth II.* der Großindustrielle Herrenstein vollmundig verkündigt, *Così fan tutte* sei „die einzige Oper, die überhaupt etwas wert ist“ (Frankfurt a.M. 1987, S. 30). Und es bleibt das besondere Geheimnis von Stefan Zweig, solche Wahlverwandschaften offengelegt und literarisch einfühlsam beschrieben zu haben.



Benita Kogler | „Archiv“ | 2022



Bibiana Fabian | „Change=Constant. Constant=Change.“ (Detail) | 2022

Offene Fragen zu *Così fan tutte*

Von Malte Krasting

Zwei Schiffe stechen in See

Schnell muss es gehen beim Abschied. Keine Zeit sei zu verlieren mit langen Zeremonien, denn die „barca“, das Kriegsschiff, warte schon, bereit zum Ablegen – so drängt Alfonso die angeblich in den Krieg gerufenen jungen Männer zur Eile. Keine fünf Dutzend Takte später – Ferrando und Guglielmo konnten sich immer noch nicht losreißen – erklärt Alfonso, ebendiese „barca“ sei bereits in See gestochen, und die Freunde müssten sie „mit einem leichteren Boot“ („su legno più leve“) einholen. Kurz darauf sieht es schon wieder anders aus: Die „barca“ gleitet, Ferrando und Guglielmo mit sich tragend, fort; schon entschwindet sie den Blicken der am Ufer Zurückgebliebenen und löst damit das berückend-verstörende Terzett aus, in dem Fiordiligi und Dorabella im wahrhaft unwirklich-überirdischem Gleichklang mit Alfonso den Soldaten eine gute Reise wünschen – eine Reise, von der niemand weiß, wie sie enden wird, und von der nur Alfonso ahnt, wohin sie überhaupt gehen soll.

Die kleine Verwirrung um den Bootstyp aber bleibt bestehen. Sie ist nicht die einzige, die *Così fan tutte* zu bieten hat. Je näher man hinsieht, desto mehr Fragen stellen sich: Mit diesem Stück sind wir noch lange nicht fertig. Eigentlich fangen wir gerade erst an.

Das *dark horse* der Da-Ponte-Opern

Unter den drei Opern, die Mozart mit Lorenzo Da Ponte geschrieben hat, nimmt *Così fan tutte* seit jeher eine besondere Stellung ein. An diesem Werk haben sich die Geister geschieden, und sie tun es womöglich noch immer. Während es schwerfallen dürfte, einen Opernfreund zu finden, dem *Figaro* oder *Don Giovanni* nicht zusagen, spaltet *Così fan tutte* die Zuschauer in Bewunderer und Verächter. Es ist die einzige Oper der Trias, deren Sujet Da Ponte offenbar selbst erfunden hat – die Motivquellen mögen Legion sein, die Verknüpfung von Wetten- und Treueprobe-Motiv hingegen ist einzigartig. (Kurz gesagt: Im Wetten-Motiv wettet ein Ehemann mit einem Dritten, ob es diesem gelingen könne, seine Frau zu verführen; im Treueprobe-Motiv sind dem Ehemann selbst Zweifel an der Treue seiner Frau gekommen, und er nähert sich ihr in Verkleidung, um ihre Standhaftigkeit zu prüfen.) Im Vergleich mit den anderen beiden Da-Ponte-Opern gibt es zu *Così fan tutte* – mit Abstand – am wenigsten

direkte Zeugnisse zu Entstehung und früher Wirkung, zumal von ihren beiden Urhebern; Da Ponte geht so weit, das Stück in seinen Memoiren beinahe zu ignorieren. Legenden ranken sich um den Kompositionsauftrag (angeblich durch Kaiser Joseph II. persönlich erteilt aufgrund einer wahren Begebenheit unter Wiener Offizieren) und die ersten Aufführungen (angeblich waren die Sängern der Fiordiligi und Dorabella auch im richtigen Leben Schwestern). Beides ist Unsinn. Was die tatsächlichen Entstehungsumstände betrifft, tappen wir in vielerlei Hinsicht im Dunkeln. Inzwischen konnte nachgewiesen werden, dass Da Ponte das Libretto zunächst für Antonio Salieri geschrieben und dieser auch begonnen hatte, es zu vertonen. Wahrscheinlich haben sich die beiden über irgendetwas zerstritten; was im Einzelnen vorgefallen ist, wissen wir nicht, auch nicht, ob Mozart darüber im Bilde war. Seit Ian Woodfield Mozarts Autograph und die Aufführungsmaterialien der Entstehungszeit akribisch untersucht und in seiner Studie jede Note, jede Szenenanweisung und vor allem jede Korrektur mit kriminologischem Spürsinn beschrieben hat, haben wir zumindest eine Ahnung davon, wie sehr Mozart und Da Ponte um dieses Werk gerungen haben.

Alte Hüte

Zwei Fragen hat man von früh dem Stück – nun, eigentlich: vorgeworfen. Erstens: Wie kann es sein, dass zwei Frauen ihre eilig verkleideten Verlobten nicht erkennen? Und zweitens: Unterminiert es nicht die Grundlagen der Monogamie, wenn der Kitt, der uns zusammenhält, als dermaßen brüchig vorgeführt wird? (Das ist schon die verfeinerte Version dieser zweiten Frage; die krude Variante lautet: Beleidigt dieses Stück nicht die Frauen?) Die erste Frage ist falsch gestellt. Das Stück ist eine Parabel; wenn wir die Prämisse nicht akzeptieren – sie lautet: Die Frauen durchschauen die Scharade nicht –, könnten wir gleich nach Hause gehen. Es handelt sich einfach um eine stillschweigende Übereinkunft zwischen Bühne und Publikum, zwischen Darstellern und Zuschauern. Sobald Ferrando und Guglielmo, ob nur durch Zeichen angedeutet oder wie kunstvoll kostümiert auch immer, wieder auftreten und behaupten, sie seien Alba-ner, sind sie für Fiordiligi und Dorabella unbekannte Menschen. Es sei denn, eine Aufführung findet eine ganz andere Perspektive und lässt die Figuren mehr wissen, als sie zu erkennen geben. Auch die zweite Frage hat sich im Grunde überlebt: In ihr liegt die Anmaßung von Instanzen, die zu wissen meinen, was die anderen – und das sind die Frauen – wissen dürfen. Den Mann, so hat es Karl Kraus beschrieben, treibt immer nur

eines um: „Der Erwählte sein wollen, ohne der Frau das Wahlrecht zu gewähren.“

Neue Schläuche

Aber andere Fragen stellen sich durchaus. Hier sind einige davon:

- Was genau ist eigentlich die Aufgabe, die Alfonso den beiden Männern stellt?
- Warum widersprechen die Aussagen der beiden Mädchen in ihrer ersten Szene dem Verhalten, das sie später an den Tag legen?
- Warum erwarten sie morgens früh „um sechs“ schon so lange ihre Verlobten, dass ihnen bereits langweilig wird?
- Warum hat Mozart die prachtvolle, fix und fertig komponierte Arie „Rivolgete al lui lo sguardo“ für Guglielmo so knapp vor der Uraufführung gegen die äußerlich schlichtere Nummer „Non siate ritrosi“ ausgetauscht?
- Warum schreiben Da Ponte und Mozart statt des üblichen Guglielmo eigentlich immer „Guilelmo“?
- Warum tröstet Guglielmo seinen Freund, nachdem er dessen Verlobte verführt hat, auf so befremdlich mitleidslose, kaltherzige Weise?
- Warum hat Alfonso als einziger keine „richtige“, ausgewachsene Arie?
- Warum hat Ferrando stattdessen gleich drei Arien (auch wenn die eine, als „Cavatina“ bezeichnet, nach damaligem Maßstab keine „vollgültige“ Arie darstellt)?
- Und, als vorerst letzter Punkt: Wenn im zweiten Finale die drei kostümierten Figuren (also Despina und die beiden jungen Männer) den Damen ihre wahre Identität offenbaren, warum zitieren dann zwei davon Musik aus ihren Verkleidungsszenen (Guglielmo aus dem Duett, in dem er Dorabella verführt hat, und Despina aus ihrem Auftritt als Quacksalber), während sich Ferrando mit einem nicht weniger prägnanten Motiv offenbart, das noch nie zuvor erklungen ist?

All diese Fragen hängen miteinander zusammen, und sie führen zum Kern des Stückes. Dieser Kern ist ein Problem, mit dem die beiden Autoren bis zuletzt, vielleicht noch wenige Tage vor der Uraufführung, gehadert haben – und aus diesem Hadern ist das vielleicht Faszinierendste entstanden, das *Così fan tutte* auszeichnet. Die Oper, so wie sie uns heute vorliegt, dreht sich um einen entscheidenden Umstand, der im Text nicht ausgesprochen wird: die Wettvereinbarung. In einer im Übrigen seriösen Publikation über Mozarts Opern – Manfred Hermann Schmid's Werkführer *Mozarts Opern*

– ist über diese Vereinbarung zu lesen: „Sie (die beiden Männer; M. K.) setzen auf die Treue ihrer Bräute, doch mit dem Auftrag, den Versuch zu wagen, in militärisch-exotischer Verkleidung als kühne Albaner jeweils die andere Geliebte zu erobern.“ Abgesehen davon, dass schon die Beschreibung der militärischen Verkleidung nicht zutrifft – weder tragen die Männer bei der fingierten Abreise Uniformen noch werden die „Albaner“ als Soldaten eingeführt –, ist das einfach falsch. Doppelt falsch: Wir wissen eben nicht, ob Ferrando Fiordiligi und Guglielmo Dorabella „erobern“ will oder die jeweils andere; und wir erfahren auch nicht, ob das Teil von Alfonsos Anweisung war. Nirgends im Text steht geschrieben, was Ferrando und Guglielmo vorhatten. Die Wettverabredung wird nie explizit ausgesprochen, die Details stets hinter der Bühne ausgemacht. Wir erleben mit, was die beiden tun, aber nie, was sie vorher abgesprochen haben. Dafür jedoch, dass das *Ergebnis* der Wette – dass es möglich ist, die Verlobte des eigenen Freundes zu verführen – gar nicht ihr *Ziel* gewesen ist, gibt es gewichtige Hinweise. Da Ponte und Mozart haben offenbar peinlichst zu vermeiden versucht, die Verführungsbemühungen von Ferrando und Guglielmo einer der beiden Frauen zuzuordnen. Sie treten beispielsweise im 1. Akt stets paarweise auf und gestehen ihre Liebesglut immer beiden Frauen zugleich. (In den meisten Ausgaben, selbst in der maßgeblichen Neuen Mozart-Ausgabe, findet sich im Finale des 1. Akts die Szenenanweisung, laut derer sich Ferrando „à Fiord.“ und Guglielmo „à Dor.“ zuzuwenden hat. Doch diese Anweisungen sind editorische Zusätze und finden sich weder im gedruckten Libretto noch in Mozarts Handschrift.)

Zahlreiche Indizien sprechen für die Hypothese, dass die Männer von Alfonso den Auftrag bekommen haben, in Verkleidung unerkannt ihre *eigenen* Verlobten zu verführen. Dieses Vorgehen hat für beide Männer nur Vorteile: Bleiben die Frauen standhaft, ist ihre „ewige Treue“ bewiesen und ein Vermögen verdient; gehen die Frauen auf die Werbung ein, hat Alfonso zwar die Wette gewonnen, aber der Treubruch ist nur scheinbar einer – auch wenn die Frauen vermeinten, ihn zu begehen, haben sie sich ja gewissermaßen ihren eigenen Männern hingegeben. Die Position der Männer wäre nach Auflösung dieser Maskerade in jedem Falle makellos: Sie wussten schließlich, dass es ihre eigenen Freundinnen sind, mit denen sie sich einlassen. Und auch Alfonso könnte sein Experiment unbeschadet auflösen. Doch es kommt anders. Denn die Frauen entwickeln ihren eigenen Plan, und der sieht eine neue Kopplung vor: Dorabella will sich den „Brünetten“ vornehmen, Fiordiligi sich mit dem „Blonden“ vergnügen. Von hier an wird es für die Männer genauso ernst. Erst sind sie ob des Umstands,

als Männer (Karl Kraus lässt grüßen) vor vollendete Tatsachen gestellt zu werden, so perplex, dass sie in ihrer Verblüffung zunächst beflissen weiter spielen. Doch dann geschieht ihnen selbst das schrecklich Unbegreifliche: Sie verlieren die Kontrolle über die Gefühle, derer sie sich so felsenfest sicher waren. Es sind am Ende nicht zwei aus dem Quartett, denen Flat-terhaftigkeit nachgewiesen wurde, sondern alle vier; dass die Männer den Sinneswandel nur gespielt hätten, können sie beteuern, so laut sie wollen – dass es anders war, wissen sie selbst am besten. Und damit gerät auch der scheinbar distanzierte Alfonso in den Strudel des Geschehens: Seine kleine Unterrichtsstunde in Lebensweisheit wird zum Menschenexperiment, das aus dem Ruder läuft. Der Zweck heiligt die Mittel eben nicht. –

Überkreuz oder parallel

Da Ponte und Mozart waren sich der Radikalität ihres Vorhabens sehr wohl bewusst. Sie haben offensichtlich erwogen, die Geschichte grundlegend anders zu erzählen, nämlich so, dass Ferrando und Guglielmo tatsächlich ihre eigenen Verlobten verführen – zwar auch in Verkleidung, also unter Vortäuschung falscher Identitäten, aber quasi parallel statt überkreuz wie in der letztgültigen Fassung der Oper. Dazu hätte verblüffend wenig geändert werden müssen. Nur die Ausgangssituation und der Schluss wären neu zu verknüpfen gewesen, und zwar so, dass von Anfang an (um mit heute gebräuchlichen Stimmtypen zu sprechen) Tenor und Sopran beziehungsweise Bariton und Mezzosopran miteinander verbunden sind: Ferrando ist verlobt mit Fiordiligi, Guglielmo mit Dorabella. Die zentralen Abschnitte der Verführung wären davon kaum betroffen.

Die Indizien sprechen dafür, dass Da Ponte und Mozart mindestens einmal, wahrscheinlich sogar zweimal ihre Meinung geändert haben: dass sie sich, vermutlich in Erwägung einer möglichst „wahrscheinlichen“, glaubhaften Story und vermutlich auch aus Sorge vor (dann tatsächlich eintretenden) moralischen Anfeindungen, nach einem Arbeitsbeginn mit einer Handlungsführung „überkreuz“ zeitweise zu einer „parallelen“ Variante entschlossen hatten. Dann scheinen sie aber wieder zur neuen Kopplung zurückgekehrt zu sein – und Mozart hat diese vorübergehend ungeklärte Frage in der Zwischenzeit zu umschiffen versucht.

Damit ließe sich erklären, warum er die große Guglielmo-Arie „Rivolgete a lui lo sguardo“ ersetzt hat: weil in ihrem Text, an verhältnismäßig früher Stelle im Drama, eine von den Männern ausgehende Verführung festgelegt, die Zuordnung der beiden „Albaner“ auf Fiordiligi und Dorabella fixiert wird. Guglielmo spricht nacheinander die beiden Frauen separat an

und fordert sie auf, sich Ferrandos respektive seiner anzunehmen: „Wendet zu ihm Euren Blick“, heißt es dort zu Beginn, an Fiordiligi gerichtet, und wenig später, an Dorabella, „und nun, Verehrte, werft Euren Blick auf mich“. Das entscheidende Pronomen („lui“ oder „me“) hat Mozart in seiner Textierung dieser Arie zunächst weggelassen und erst später mit anderer Tinte nachgetragen; dass genau dies der wunde Punkt war, legt auch sein „Eigenhändiges Verzeichnüss“ nahe, denn dort schreibt er die andere Variante: „Rivolgete a *me* lo sguardo“ – eine bezeichnende Verwirrung. (Ein noch tieferer Grund könnte gewesen sein, dass Da Ponte und Mozart nicht nur an dieser Stelle, sondern überhaupt vermeiden wollten, dass die Männer diese Frage entscheiden – um auf diese Weise dem Wendepunkt der Handlung, dem Duett von Fiordiligi und Dorabella am Beginn des 2. Aktes, noch mehr Wucht zu verleihen.) Jedenfalls wurde dieses prachtvolle Gesangsstück durch die diesen Aspekt offenlassende Arie „Non siate ritrosi“ ersetzt.

Aus diesen Hin- und Herüberlegungen rühren wohl ebenso die merkwürdigen, scheinbar aus dem Charakter fallenden Äußerungen der beiden Mädchen in deren erster Szene: Fiordiligi, die später so Standhafte, fühlt ein „Kitzeln“ und sich aufgelegt zu leichtsinnigen Streichen, Dorabella, die sich im 2. Akt viel eher zum Amüsement bereit zeigt, träumt vom Heiraten. Nach der üblichen Sichtweise auf die Figuren müssten sie es eher umgekehrt sagen. Im vorangehenden Duett hat Mozart nachweislich die Gesangszeilen von Fiordiligi und Dorabella mehrmals getauscht; ob er im folgenden Rezitativ die beschriebenen Sätze versehentlich nicht angepasst hat oder er ob diese Irritation mit voller Absicht stehengelassen hat, bleibt sein Geheimnis; es trägt auf jeden Fall zur Tiefendimension der Oper bei.

Und damit dürfen wir auch annehmen, dass Mozart erst ganz am Schluss der Komposition die Auftrittsszene der Männer als „Albaner“ verändert und dabei eine Passage gestrichen hat, die ihm nicht mehr passend erschien: genau die Passage, auf die sich Ferrando zitierend bezieht, als sich die Männer den Frauen gegenüber demaskieren – und dass er das so spät tat, dass er das Zitat im Finale des 2. Aktes nicht mehr eliminieren konnte.

Besetzungswirbel

Gleichzeitig zu diesen inhaltlichen Umwälzungen fand höchstwahrscheinlich hinter den Kulissen ein ziemliches Gezerre um die Sängerauswahl statt. Da Ponte, in Sachen Opernplanung und Rollenbesetzung der Wortführer am Wiener Hoftheater, stand unter Beschuss von Francesco Bussani, der nicht nur selber Sänger war, sondern auch gerne mehr in der Theaterdi-

rektion zu sagen gehabt hätte. Bussani war darüber hinaus verheiratet mit einer wesentlich jüngeren Sängerin, Dorothea, und das Ehepaar Bussani jedenfalls auch für *Così fan tutte* vorgesehen, und zwar anfänglich als zweites Paar, Dorabella und Guglielmo; dazu Adriana Ferrarese del Bene (Fiordiligi), und Vincenzo Calvesi (Ferrando), außerdem Louise Villeneuve als Despina und Francesco Benucci – der aufgrund seines noch frischen Erfolgs als Figaro vielleicht berühmteste unter diesen Sängern – als Alfonso. Für diese Partie hätte Benucci natürlich auch große Nummern bekommen sollen; doch Alfonso musste sich schließlich mit einer kleinen Arietta im Agitato-Stil zufriedengeben. Auch dafür existiert eine Erklärung. Es ist ein wenig Spekulation im Spiel, doch sie ist in sich schlüssig und wird durch viele musikalische Anhaltspunkte gestützt. Während der Proben des noch entstehenden Werkes kam man zu der Überzeugung, dass das im wirklichen Leben verheiratete Ehepaar Bussani unmöglich auf glaubhafte Weise zwei Verlobte darstellen könne, von denen die eine den anderen auf der Bühne nicht erkennt. So wurde ein Rollentausch verabredet: Francesco Bussani wechselte auf die Position Alfonso, Dorothea übernahm Despina, die Villeneuve und Benucci fanden sich als Liebespaar wieder. Nun entwarf Mozart für Benucci die große Bravourarie „Rivolgete a lui lo sguardo“. Zur selben Zeit rangen die beiden Autoren aber mit der Frage, ob sie die Verführung parallel oder überkreuz anlegen sollten; „Rivolgete“ wurde daher kurz vor der Uraufführung ersetzt durch die Arie „Non siate ritrosi“; sie jedoch fiel wesentlich kürzer und weniger spektakulär aus. Damit fehlte aber die Paradenummer für Benucci, der nach seinem *Figaro*-Erfolg mit „Non più andrai“ – die Melodie war auf allen Straßen Wiens gepfiffen worden – einen neuen „Hit“ bekommen sollte. Die Zeit war inzwischen knapp; wie knapp, beweist der Umstand, dass der Text von „Rivolgete“ im ersten Librettodruck noch stehengeblieben ist, also nicht rechtzeitig mehr ausgetauscht werden konnte; und so griffen Da Ponte und Mozart auf den Text einer Arie zurück, die eigentlich für Alfonso bestimmt gewesen war und die Mozart sogar zu komponieren begonnen hatte, allerdings mit anderen Motiven als den letztlich verwendeten: nämlich den Text zu „Donne mie“. Diese Arie wurde zu einer Art Wiederauflage von Figaros „Aprite un po' quegli occhi“: Hatte der Barbier sich an die Männer im Publikum gewandt, um ihnen die Augen über die untreuen Weiber zu öffnen, wirft nun der gehörnte Verlobte den Frauen ihr unverantwortliches Verhalten vor. Diese Philippika auf die Frauen im allgemeinen war nun inhaltlich so gerade eben noch als beschwichtigende Reaktion Guglielmos auf Ferrandos Verzweiflung zu verstehen, auf dass der Freund die Untreue seiner Freun-

din nicht gar zu schwer nehme. Dass der Text weit besser zu Alfonsos Zynismus passte als auf den flirterprobten Macho Guglielmo, störte nicht weiter – im Gegenteil, er fügte dem Charakter eine überraschende Facette hinzu: Von der Zwangslage, den Freund darüber zu trösten, was er ihm selbst angetan hat, ist Guglielmo völlig überfordert. Und vom Gestus, der auftrumpfenden Instrumentation (insbesondere in der, wie anzunehmen ist, auf Verlangen Benuccis nochmals nachträglich eingefügten Passage „Che credibile“) mit den sprichwörtlichen Pauken und Trompeten, die es in „Rivolgete“ gegeben hätte, die in „Non siate ritrosi“ aber nicht zum Einsatz kamen.

Die Partie des Alfonso musste sich, Bussanis begrenzteren vokalen Fähigkeiten zufolge, mit bescheideneren Aufgaben begnügen: etwa der schon genannten Arietta „Vorrei dir, e cor no ho“, modelliert nach einer Arie aus Giovanni Paisiellos *Barbiere di Siviglia*, die Bussani kurz zuvor gesungen hatte; eine zweite Solonummer, „La mano a me date“ im 2. Akt, wurde zu einem kleinen Ensemble erweitert.

Ein ähnlicher, wenn auch weniger drastischer Fall lässt sich bei Dorabella und ihrem so erstaunlich gründlichen Sinneswandel im 2. Akt beobachten. Gerade noch hat sie mit ihrer Schwester im Zwiegesang die unverschämten Verehrer zurückgewiesen, schon propagiert sie Promiskuität, als sei diese ein Grundrecht der Weiblichkeit – und die Liebe ein wankelmütiger Schelm, dem man sich nicht widersetzen soll: So besingt sie es in ihrer zweiten Arie „È amore un ladroncello“. Nun hatte die Villeneuve ja ursprünglich Despina verkörpern sollen. Für diese Rolle hätte die Ladroncello-Arie vorzüglich als Auftrittsnummer gepasst. Sie passte allerdings auch zur Villeneuve ganz vorzüglich, war sie doch fürs informierte Wiener Publikum als Anspielung auf eine aktuelle Erfolgspartie dieser Sängerin zu verstehen, die des Amore in Vicente Martín y Solers Oper *L'arbore di Diana* (deren Libretto gleichfalls Lorenzo Da Ponte verfasst hatte) – dort hatte Louise Villeneuve eine ganz ähnliche Textzeile zu singen. Nach dem Rollentausch schien es sinnvoll, der Villeneuve diesen *signature song* zu belassen, und für Dorotea Bussani wurde der erste Despina-Auftritt umgemodelt – mit einigen Ruckeleien, darunter nicht nur der Umstand, dass eine der Hauptfiguren über eine Dreiviertelstunde warten muss, bis sie ihre erste große Musiknummer singen darf.

Ebenso verwunderlich ist der zeitliche Ablauf. Die Handlung erstreckt sich ja offenbar über einen Tag lang von frühmorgens (die Männer sind während einer durchzechten Nacht in Streit geraten und vereinbaren ihre Wette im sogenannten Kaffeehaus) bis spät abends (in der fingierten Hochzeitsze-

remonie kehren die Männer aus ihrem fingierten Krieg zurück). Die jungen Frauen erwarten zu Beginn den Besuch ihrer Verlobten. Aber zu welcher Uhrzeit machen diese ihnen normalerweise die Aufwartung – wirklich um sechs in der Frühe, wie Dorabella anmerkt? Da scheint doch irgendein Relikt aus einer nicht ganz ausgemerzten früheren Version stehengeblieben zu sein.

Schließlich führte die Ehe der beiden Intriganten-Darsteller – schließlich hatten die Bussanis ja gerade deswegen den Rollentausch von Dorabella und Guglielmo zu Despina und Alfonso unternommen – zu manchen Streitigkeiten und Strichen in letzter Minute, mit denen die eine oder andere Anspielung auf das Alter des „vecchio filosofo“ ebenso wie auf die Lebenslust der Kammerzofe abgemildert wurde. Offenbar hatte Francesco Bussani daran Anstoß genommen, Spott der Wiener Theaterwelt befürchtet und deshalb von seinem Konkurrenten Da Ponte Änderungen verlangt. Und das Boot? Auch hier gibt es eine mögliche Antwort: Die Passage mit dem Soldatenchor, seiner Wiederholung und der dazwischenliegenden Abschiedsszene – in der vom „leichteren Boot“ die Rede ist und in der Mozart einige von Da Ponte nur als Rezitativ geplante Sätze zu dem berückenden Abschiedsquintett ausgeweitet hat – ist relativ spät ins Libretto eingefügt worden; und zwar wohl, weil es dem Komponisten nötig schien, die Empfindungen der Liebhaber in ihrem „alten“ Zustand musikalisch unmissverständlich auszudrücken, damit die Fallhöhe umso größer wird, und weil es, mit der Verführung überkreuz, sonst im ganzen Stück keine Gelegenheit gab, die „richtigen“ Liebhaber im Einklang der Gefühle zu zeigen. In dieser einmontierten Passage hat Da Ponte nun die Floskel mit dem hinterhereilenden Schnellboot erfunden und die Verknüpfung mit der Barke vorübergehend aus dem Blick verloren.

Offene Worte

„Everything in life is about sex. Except sex. Sex is about power.“ Ein Zitat aus *House of Cards*, der – durch einen prominenten Shakespeare-Schauspieler in der Doppelfunktion als Produzent und Hauptdarsteller geadelten – Fernsehserie „über Menschen und ihre Beziehungen zueinander“ (Kevin Spacey), ein Zitat, so prägnant, dass die Internet-Community es sogleich dem Klassiker des sinnlich-absurden Aphorismus zugeschrieben hat: Oscar Wilde hätte sich aber wohl lieber die Zunge abgebissen, als diesen Umstand so unverhüllt zu formulieren. Aber Recht haben die Drehbuchautoren wohl doch – zumindest mit dem ersten Teil der Aussage. Es ist auch zu vermuten, dass das, wenn nicht den Meisten, dann doch den Besten aller

Zeiten bewusst war, auch wenn man es nicht immer offen aussprechen durfte. Was Da Ponte und Mozart noch recht drastisch ausdrücken konnten, musste bald einem scheinheiligen Keuschheitswahn weichen – das Unverständnis, mit dem das 19. Jahrhundert auf *Così fan tutte* reagierte, spricht Bände –; ein Frank Wedekind hat in Kabarett, Kleinkunst und Theater gegen solche Heuchelei angekämpft, und Alban Berg diesen Kampf, von *Der Büchse der Pandora* hingerissen, aufs große Kulturgeschehen übertragen: „Wir sind endlich zur Erkenntnis gekommen, dass Sinnlichkeit keine Schwäche ist, kein Nachgeben dem eigenen Willen, sondern eine in uns gelegte immense Kraft – der Angelpunkt alles Seins und Denkens. (...) Erst durch das Verständnis der Sinnlichkeit, erst durch einen gründlichen Einblick in die ‚Tiefen der Menschheit‘ (...) gelangt man zum wirklichen Begriff der menschlichen Psyche (...) seit alters her, zu allen Zeiten war das, was sich die gesamte Welt erst langsam errungen hat, den großen Geisteshelden, den Genies angeboren.“ Und jetzt, und heute, wo wir über alles offen zu sprechen vermeinen? Sind wir wieder da, wo schon Mozart und Da Ponte waren?

Die knifflige Frage, vor die sich die Urheber von *Così fan tutte* gestellt sahen – wie erzählen wir diese Geschichte am triftigsten? –, hat, wie wir gesehen haben, zu einer Vielzahl von großen und kleinen, länger geplanten ebenso wie in letzter Minute getroffenen Änderungen geführt. (Und hätten beide eine Wiederaufnahme vor Ort persönlich betreuen können, hätten sie gewiss noch weitere Umarbeitungen vorgenommen.) Das Wunder daran ist, dass nicht nur die grundsätzliche Entscheidung, die Handlung überkreuz zu führen, unendlich tiefer führt als die vorübergehend erwogene parallele Führung, sondern die Ungewissheit über die Liebesgeometrie erst den Schwebezustand erzielte, dass man keinen Punkt festmachen kann, an dem die Aufgabe oder die Absichten der Männer ersichtlich werden. Ob diese Unschärfe nun daraus resultierte, dass sich Da Ponte und Mozart so lange nicht entscheiden konnten, ob Ferrando und Guglielmo ihre eigenen Verlobten oder die ihres Freundes verführen und ob sie das so, wie es in der Oper letztlich geschieht, selbst geplant haben oder ob die Frauen sie dazu bringen, – oder ob Da Ponte und Mozart diese Vagheit als die Faszination erkannten, die sie für uns heute darstellt: das ändert nichts an ihrer Größe. Und die vielen kleinen Ungereimtheiten machen die Figuren erst so facettenreich, dass ihre Ergründung bis heute nicht abgeschlossen ist.

Was *Così fan tutte* betrifft, stehen natürlich weitere Fragen im Raum. Fragen, die keine Antwort in philologischen Forschungen finden: Wie kann es sein, dass man sich trotz tiefer empfundener Zuneigung anderweitig

verliebt? Wie kann man sich nach einem solchen Erlebnis so umstandslos wieder mit dem Alten abfinden? Und, Konvention hin oder her – tut man das überhaupt? Warum findet sich am Schluss der Oper keine einzige Zeile, keine einzige Szenenanweisung, aus der eindeutig hervorginge, dass sich wirklich die alten Paare wieder- und mit dem Erlebten abfinden? Und selbst wenn: Wie kann man so schnell weise werden, obwohl man zuvor so unvernünftig war? Diese Fragen bleiben die große Herausforderung für die Interpreten, und sie werden sich in jeder neuen Aufführung aufs Neue stellen.



Linda Kudla | „Toastiege“ (Detail) | 2022

Napoli, Italia, 1787. «Son già le sei...»

Von Fausto Tuscano

Eine Wasserfahrt bis Pozzuoli, leichte Landfahrten, heitere Spaziergänge durch die wundersamste Gegend von der Welt. Unterm reinsten Himmel der unsicherste Boden. Trümmern undenkbarer Wohlhäßigkeit, zerlästert und unerfreulich. Siedende Wasser, Schwefel aushauchende Gräfte, dem Pflanzenleben widerstrebende Schlackenberge, kahle, widerliche Räume und dann doch zuletzt eine immer üppige Vegetation, eingreifend, wo sie nur irgend vermag, sich über alles Ertötete erhebend, um Landseen und Bäche umher, ja, den herrlichsten Eichwald an den Wänden eines alten Kraters behauptend. Und so wird man zwischen Natur- und Völkerereignissen hin und wider getrieben.

Die Dämmerung war schon eingebrochen, und man hatte noch keine Kerzen gebracht. Wir gingen im Zimmer auf und ab, und sie, einer durch Läden verschlossenen Fensterseite sich nähernd, stieß einen Laden auf, und ich erblickte, was man in seinem Leben nur einmal sieht. Tat sie es absichtlich, mich zu überraschen, so erreichte sie ihren Zweck vollkommen. Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfing; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfwolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Gluten und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen.¹

¹ Diese und folgende Goethe-Zitate stammen aus: Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise. Vollständige Ausgabe beider Bände Neuausgabe, hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2016, Kap. 31. Goethe war in Neapel vom 25. Februar bis 29. März und, nach der Aufenthalt in Sizilien, vom 17. Mai bis 3. Juni 1787.

Neapel wird oft, jenseits der Alpen – von Italien aus betrachtet –, als Ort eines idealisierten, stilisierten Landes wahrgenommen. Aber Italien, und insbesondere Neapel, ist auch das Land, wo Idealisierung und Ernüchterung stets Hand in Hand gehen.²

Neapel ist auch die Hauptstadt der *opera buffa* und in Neapel spielt ein Viertel aller *commedie per musica*, die im ausgehenden 18. Jh. komponiert werden.³ Die Stadt wirkt dennoch fast in jeder Oper wie ein ziemlich neutraler, stilisierter Hintergrund.⁴ Auch in der „Schule der Liebenden“ scheint Neapel auf den ersten Blick wie eine stilisierte, konventionelle Kulisse.⁵ Bei genauerer Betrachtung unterscheidet sich jedoch Da Pontes Libretto von *Così fan tutte* von allen anderen Libretti, die Neapel als Setting haben, deutlich.⁶ Neapel ist hier nicht nur die lebhafteste Stadt der Komödie, der stilisierte Platz, wo mehr oder weniger unschuldige Intrige, Täuschungen und Verkleidungen in einer glücklichen Hochzeit enden. Neapel (Italien) fungiert in Da Pontes *Così fan tutte* eher als örtliche und zeitliche „Grundierung“ der Handlung. Einer Handlung, die Idealisierung und Ernüchterung – in der Liebe – sehr tiefgehend thematisiert. Italien soll daher ein echtes, erfahrbares Land sein, der Boden, den die reisenden Künstler und Intellektuelle der Zeit erkunden – wie Goethe schreibt: »Unterm reinsten Himmel der unsicherste Boden« – und wirkt als ein realistischer, für das Wiener Publikum erkennbarer Hintergrund der Oper.

Von den Neapolitanern Palomba, Militello, Diodati, Cerlone, Lorenzi, den Librettisten, die für Paisiello, Cimarosa, Guglielmi und die anderen

2 Baum 2018, S. 30–31: »Die Begegnung mit Italien als Ort einer bestimmten oder unbestimmten Sehnsucht – Sehnsucht nach Bildung, nach Abenteuern, nach Selbstfindung – wird in der Reiseliteratur immer wieder [...] unterwandert von Erwartungsbrüchen. Es gilt, die vorgefundene Fremde mit eigener Anschauung und Erfahrung zu füllen und zu erfüllen und mit dem eigenen Vorwissen in Einklang und Übereinstimmung zu bringen. Vor allem die Konfrontation mit dem in Italien omnipräsenten antiken Erbe, welches dem Reisenden allerorts in Ruinen begegnet, wird dabei zum Stolperstein vorgefertigter Urteile.«

3 Nach der Untersuchung einer Stichprobe von 231 Settings von den Opern (mit Libretto auf Italienisch), die die „Italiener“ um Mozart (Paisiello, Salieri, Martin Y Soler, Weigl, Cimarosa, Sarti) – und Mozart selbst – im Zeitraum 1755–1795 komponierten, haben sich folgende Daten ergeben: Die opere serie sind 84 (36%), die opere buffe 147 (64%); die 147 opere buffe haben als Setting hauptsächlich zwei Ortskategorien, die quantitativ auffallend größer als alle anderen sind: ein unbestimmter Ort (41) und Neapel (35); es folgen Venedig (6), Spanien (4), das moderne Rom, Livorno, Lyon, Florenz (3), Frascati, Capua (2), Bologna, Genova, und weitere Städte – vor allem italienische – und Regionen der Welt, jeweils mit einer Oper. Fast ein Viertel (>24%) der Komödien spielt in Neapel. (Eigene Untersuchung. Vgl. <http://corago.unibo.it/> – Datenbank aller gedruckten Exemplare der Opernlibretti von 1600 bis 1900, Stand November 2022).

4 In der Entstehungsphase (um das Jahr 1700) war die neapolitanische commédeja pe mmooseca hingegen sehr auf das reale Leben der Stadt bezogen. Siehe: Cotticelli 2004, Gallarati 1984.

5 Neapel soll als Setting von *Così fan tutte* auch nicht die erste Wahl gewesen sein. Siehe u.a. MMA 2003, S. 85; Krasting 2013, S. 42.

6 Bemerkenswert ist der Unterschied auch zu Da Pontes eigenen commedie, die in Neapel spielen (Il Demogorgone, für Righini, 1786; La scuola dei maritati, für Martin Y Soler, 1795). Sie beinhalten kaum Elemente, die die Handlung in Raum und Zeit verorten. Alles bleibt, trotz der Wiederholungen von manchen Stadtnamen oder Personennamen (z.B. von Philosophen), wie in einer Märchenwelt, unbestimmt.

maestri napoletani schrieben, haben wir wenige biographische Daten. Wir wissen auch nicht, wie viele Libretti sie tatsächlich verfasst haben. Die gedruckten Exemplare der Libretti⁷ – die als Saalprogramme dienten – erwähnen den Namen des Dichters oft nicht.

Da Ponte sieht sich in seiner Arbeit als Erbe der „Klassiker“ der italienischen Dichtkunst und will in einem Libretto Theaterliteratur entstehen lassen, keine gewöhnlichen, betriebsfähigen Texte für die Bühne bloß anfertigen, wie alle seine Kollegen machen. Daher webt er in jedem Stück, aber mit Abstand durch raffiniertere Kunst besonders in jenen für Mozart, ein dichtes Netz aus literarischen Elementen – Plots, Zitate, Paraphrasen, Anspielungen, stilistische Formeln aus Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Metastasio⁸ – und bestimmt die Handlung zeitlich und örtlich durch Details aus der Realität, die seine Zeitgenossen wiedererkennen können, wie z.B. bei *Don Giovanni* die Opern-Zitate und bei *Così fan tutte* die Erwähnung von Le Picq und Mesmer.⁹ »Die Zitate haben jedoch nicht allein den Charakter des Verweises auf etwas anderes, sie werden Bestandteil neuer Handlungskonfigurationen [...]. Die gleichsam metonymische Struktur von Da Pontes literarischer Vorgangsweise, womit Elemente von Handlungsfigurationen und Texten aus dem Fundus der Stoff- wie Theatergeschichte transfiguriert und neu kontextualisiert werden, ist nicht nur literarische, sie ist zugleich dramaturgische Technik, worin Vertauschung, Verschiebung, Umkehrung, Spiegelung und der Fluß der Begriffe in allen Varianten zu Handlungskonstitutiven Momenten werden.«¹⁰

Diese „dramaturgische Technik“ verleiht Da Pontes Libretti auch jene besondere Qualität, die die Werke von Theaterautoren wie Metastasio und Goldoni (und Alfieri) bereits zu ihrer Zeit hatten: sie konnten auch als

7 <http://corago.unibo.it/>

8 Vgl. auch Bragantini 2016.

9 Die Namen von Le Picq (siehe auch unten, Anm. 14) und Mesmer lassen die zeitliche Verortung der Handlung von *Così fan tutte* ziemlich genau bestimmen (beide als termini post quem). Charles Le Picq (1745–1806) war 1773–1782 in Neapel tätig (danach tanzte er als „premier danseur“ in London, Warschau und ab 1786, in St. Petersburg, wo er 1806 starb). Der Arzt Franz Anton Mesmer (1734–1815) wird von Despina erwähnt: [...] pietra mesmerica! | ch'ebbe l'origine | nell'Alemagna, | che poi si celebre | là in Francia fu. (Akt I, Sz. XVI (V. 956–960). Die Verse beziehen sich auf Mesmers erste Heilmethode (durch ein magnetisiertes Metallstück), die er in Wien entwickelt hatte. Das „fu“ von Despina könnte eine Anspielung an das (traurige) Ende von Mesmers Erfolgen in Paris sein, wo er zuerst als anerkannter Arzt von 1778 bis 1785 tätig gewesen war. (Vgl. Steptoe 1986, S. 255). Die Geschichte von *Così fan tutte* könnte irgendwann in der zweiten Hälfte der 1780er passieren – die gleiche Zeit von Goethes Italienische Reise.

10 Eisendle-Weidinger 2021, S. 294–295.

stille Lektüre genossen werden¹¹ und »wirksamer Gegenstand literarischer Reflexion« sein.¹²

Da Ponte nimmt an einigen Stellen auf die neapolitanische Kultur direkten Bezug, wie im Despinas Spruch (Akt II, Sz. IV, V. 1241–42) – aus dem Fundus der Volksweisheit:

Quello ch'è stato è stato,
scordiamci del passato:

oder im Don Alfonsos Zitat-Spruch aus Sannazaros *Arcadia* (Akt I, Sz. VII, V. 331–333) – aus dem Repertoire der früheren Literatur:¹³

«Nel mare solca e nell'arena semina,
e il vago vento spera in rete accogliere
chi fonda sue speranze in cor di femina».

Auch die Erwähnung vom Tänzer Le Picq in Guillelmos Arie „Rivolgete a lui lo sguardo“ erstellt eine Verknüpfung mit der damaligen, in Neapel (und in Wien) blühenden Tradition des Balletts.¹⁴

Aber wichtiger sind für Da Ponte etwa andere Elemente, die das Italien-Neapel-Gefühl wecken: eine Uhrzeitangabe, ein Garten, das Meer, der Vulkan, zwei (fremde) Damen aus Ferrara¹⁵, zwei (fremde) Offiziere – die höchstwahrscheinlich aufgrund ihrer Namen spanischer Herkunft sind –

11 Um guten Lesestoff für seine Italienisch-Schüler*innen zu haben, ließ Da Ponte in New York auch eine Auswahl eigener Werke veröffentlichen. Die Tragödie Mezenzio wurde 1826 in New York mit drei seiner Libretti (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Assur re di Ormus*) publiziert (Stampatori Giovanni Gray and Co.). Da Ponte war in London und New York sehr aktiv in der Verbreitung der Literatur durch Veröffentlichungen und Bücherverkauf. Vgl. Paolino 2013 und Marraro 1943.

12 Eisendle-Weidinger 2021, S. 295. Der zitierte Satz ist im Text nur auf Metastasio bezogen, er kann aber problemlos auch auf Goldoni (und Alfieri) erweitert werden.

13 Die Verse stammen aus Iacobo Sannazaros (*Neapel*, 1457–1530) *Prosimetrum Arcadia* (1490–1502). Im Originaltext: *Nell'onde solca e nell'arena semina, | e 'l vago vento spera in rete accogliere | chi sue speranze funda in cor di femina.* (Iacobo Sannazaro, *Arcadia*, *Ecloga VIII*, V. 10–12, in *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari 1961)

14 Cafiero 2010, S. 766: »Die Ankunft [in Neapel] des Tänzers und Choreographen Charles Le Picq (1749?–1806), Schüler von Jean-Georges Noverre, konfrontiert das Teatro San Carlo mit der revolutionären Strömung des ballet d'action; von Mai 1773 bis Januar 1776 und von Mai 1777 bis Januar 1782 inszeniert Le Picq zahlreiche Arbeiten Noverres (die schon in Wien aufgeführt wurden) und eine große Menge neuer Werke, wobei er sich immer an die Kompositionskriterien des »reformierten« Ballettes hält. Als Schlüsselereignis in der ersten Phase des San Carlo kann das Pantomime-Ballett in fünf Szenen Adele di Pontieu gelten, das in Kombination mit *Orfeo ed Euridice* von Gluck und Calzabigi am 4. November 1774 zur Aufführung kommt.«

15 Anspielung an Ariosto, der in Ferrara am Hof der D'Este im Dienste war. Sein *Orlando furioso* ist die Hauptquelle für den Plot von *Così fan tutte*. (Vgl. u.a. Krasting 2013). Sind die Figuren auch eine Anspielung an die „Dame Ferraresi“, den berühmten Sängerrinnen am Hof von Alfonso II. d'Este? (Vgl. Arbasino 2000).

und die albanischen Adelige.¹⁶ Sie sind für die europäischen Zuschauer der Zeit klare Kennzeichen eines Landes, das sie aus Reisen oder Reiseführern – oder aus eigenem Genuss der schönen Künste – kennen.

Eines dieser Italien-Kennzeichen, das als erstes in der Oper vorkommt – Argument dieser kurzen Untersuchung – ist die italienische Zeitmessung im ausgehenden 18. Jh.

Che ore sono?

Così fan tutte ist unter Mozarts *commedie per musica* die einzige, die in Neapel spielt. Die Oper wird in Wien uraufgeführt, Da Pontes Setting wird durch das Auge eines mittel-nordeuropäischen Publikums betrachtet werden. Italien ist ein faszinierendes Land – Neapel ist gerade die größte und modernste Hauptstadt der Halbinsel und ein beliebtes Reiseziel für Adel und Intellektuelle. Da Pontes deutschsprachige Zeitgenossen haben viel über Neapel gelesen, z.B. im Gottlob Friederich Krebels *Die vornehmsten Europäischen Reisen*, dem Reiseführer, den auch Mozart zuhause hat.¹⁷ Neapel, Endziel der »Siebente Reise von Venedig über Florenz und Rom nach Neapel«, wird von Krebel ausführlich beschrieben. Hier der Beginn der Stadtführung:

Neapolis, Napoli, die Hauptstadt des Königreiches gleiches Namens, liegt in der schönsten und fruchtbarsten Gegend der *Terra di Lavoro* oder *Campanie Felicis*, in einem Meerbusen, *Cratere* genannt, von welchem sie sich, wie ein Amphitheater gegen die Berge prächtig erhebt, und die angenehmste Abwechslung von Pallästen, Kirchen, Castellen und Gärten darstellt. Aus der See präsentiert sich dieses Amphitheater am schönsten [...]. Neapolis ist die größte Stadt von

16 „Ferrando“ ist einer der (Bei)Namen des berühmten spanischen Königs Neapels Ferrante (Ferdinand I.) von Aragón, der von 1458 bis 1494 herrschte. Im internen Krieg gegen die Baronen und Johann II. d'Anjou kam ihm Georg Kastrioti Skanderbeg, Fürst von Albanien, zu Hilfe, der mit seinen Truppen dem Königreich Neapel bis zu seinem Tod 1468 diente. Albanien und Neapel pflegten seitdem enge diplomatische Beziehungen zueinander. Karl III., als er 1735 das Militär im neuen Königreich reorganisierte, baute u.a. ein neues Regiment mit Offizieren und Soldaten aus Makedonien, Griechenland und Albanien auf, namens „Illirico“. Die albanischen Rekruten waren 629 von insgesamt 684. Vgl. Nadin 2022, Mastroberti 2008. „Guil(l)elmo“ könnte eine Variante vom spanischen Namen „Guillermo“ sein: im Libretto der italienischen Erstaufführung in Mailand (Scala, 1807) und noch in dem von der Aufführung in Turin (Carignano, 1816) steht der von Da Ponte und Mozart (und Salieri) erfundene Name „Guillelmo“. In Neapel lebten und dienten in der zweiten Hälfte des 18. Jh. noch viele spanische Offiziere (und viele Soldaten).

17 NMA 1961, Anhang II (Nachlass), S. 498.

ganz Italien, und führet daselbst den Beynamen der Edlen: Mr. de la Lande hält sie auch an Größe für die vierte von ganz Europa.¹⁸

Das Bild Neapels zeigt sich schon in diesen wenigen Zeilen als unzertrennliche Einheit aus »Natur- und Völkerereignissen«. Ein paar Seiten weiter, berichtet Krebel über die soziale Stellung des neapolitanischen Adels. Die Oberschicht führt – nach dem Ende des habsburgischen Herrschaft – ein gesellschaftliches und hemmungsloses Leben, wie in Paris:

Der Adel wohnt, nachdem seit 1734 eine königliche Hofhaltung wieder nach Neapolis gekommen ist, viel zahlreicher, als vorher, in dieser Hauptstadt, dadurch sind die Kutschen mit 4 oder 6 Pferden hier häufiger, als in anderen Europäischen Residenz-Städten, und die Herrschaften halten auch eine Menge Bedienten, welche zu ihren proren Livrees lange Degen tragen. Der Degen derer Herren hat die Gestalt eines Dolches, und wird von dem ersten Läufer im Knopfloche getragen. Die Cicisbees sind in Naepolis ziemlich aus der Mode gekommen: die Vornehmen leben unter sich so ungezwungen und gesellschaftlich, als in Frankreich. In der Höflichkeit ist man hier fast übertrieben, und lobet alles im Superlativo.¹⁹

Wie bereits erwähnt, braucht Da Ponte, für die „Grundierung“ der Handlung, nur wenige Elemente aus dem realen Neapel-Italien, womit er zu den zahlreichen literarischen Anspielungen sein intertextuelles Netz erweitern kann.

Im ersten Dialog Fiordiligi-Dorabella (Akt. I., Sz. 2) wird zum ersten Mal der Zeitpunkt der Handlung angegeben, die, gemäß den aristotelischen Einheiten, die Dauer eines Tages haben wird. Fiordiligi sagt:

Mi par che *stammattina* volentieri
farei la pazzarella.²⁰

18 Krebel 1775, S. 907. Kursiv im Original. Der Beschreibung von Neapel werden über 13 Seiten gewidmet (907–920), fast wie jener von Paris (16 Seiten).

19 Krebel 1775, S. 914.

20 Kursiv von mir. Alle Zitate aus dem Libretto von *Così fan tutte* stammen aus DME, Mozart-Libretti – Online-Edition, <https://dme.mozarteum.at/DME/libretti-edition/wrklste.php?sec=libedi&l=1>

Es ist Vormittag. Wenig später fügt Dorabella die genaue Uhrzeit hinzu:

Ma che diavol vuol dir che i nostri sposi
ritardano a venir? *Son già le sei...*

Für das heutige Publikum²¹ klingt die Uhrzeitangabe rätselhaft. (Es ist *schon* sechs Uhr? In der Früh? Wie kann es sein?)

Aber für das damalige mittel-nordeuropäische Publikum musste sie bloß „typisch italienisch!“ vorkommen. Sechs Uhr ist für die »Dame Ferraresi, abitanti in Napoli« doch nicht besonders früh. Die Damen und Herren im Burgtheater hören die Zeitangabe, rechnen kurz – sie lächeln. Wenn es Sommer ist, ist es *schon* fast halb zehn vormittags, doch nicht so früh. In Italien gehen die Uhren anders, das weiß jede und jeder im Saal.

Die Lösung des Rätsels (das damals keines war) bietet Goethes Notizbuch, der – Wunder des Zufalls! – gerade um die gleiche Zeit, als Dorabella sich über die Verspätung der Liebenden beklagt – unterwegs durch Italien ist. Am 16. September 1786, just in Verona angekommen (er wird in einigen Wochen in Neapel sein!), schreibt er:

In einem Lande, wo man des Tages genießt, besonders aber des Abends sich erfreut, ist es höchst bedeutend, wenn die Nacht einbricht. Dann hört die Arbeit auf, dann kehrt der Spaziergänger zurück, der Vater will seine Tochter wieder zu Hause sehen, der Tag hat ein Ende; doch was Tag sei, wissen wir Cimmerier kaum. In ewigem Nebel und Trübe ist es uns einerlei, ob es Tag oder Nacht ist; denn wieviel Zeit können wir uns unter freiem Himmel wahrhaft ergehen und ergötzen? Wie hier die Nacht eintritt, ist der Tag entschieden vorbei, der aus Abend und Morgen bestand, vierundzwanzig Stunden sind verlebt, eine neue Rechnung geht an, die Glo-

21 Und offensichtlich noch für manche Theatermenschen und Musikwissenschaftler, die sich mit *Così fan tutte* beschäftigt haben. Fehl- und Überinterpretationen haben leider zu noch rätselhafteren Lösungen geführt. Nur zwei Beispiele aus neuesten Publikationen: Krasting 2013, S. 45: »Eine Erklärung für die von Dorabella bezeichnete Uhrzeit wäre die Tageseinteilung nach den katholischen Stundengebeten. Dort beginnt der Tag mit den Laudes, etwa bei Sonnenaufgang, um sechs Uhr: zu „erster Stunde“. Die sechste Stunde wäre dann um zwölf. Das wäre wieder reichlich zu spät für ein Frühstück [...].« Die Zeitangabe sei »wahrscheinlich«, nach Krasting, »ein Relikt aus einer früheren Fassung«. Nebenbei erwähnt: Anspielungen jeder Art an die katholische Kirche waren im Text einer *opera buffa* der Zeit nicht erlaubt; Mueller [2022]: »Die Szene schlägt einen Bogen, der aufsteigt in mythischer Frühe von Meer und Garten und sich neigt zum Morgen eines wirklichen Tages: „Son già le sei“. Sechs Uhr, und die Herren sind zu spät. Die Kritik scheint sich, mit Dorabella, zu fragen: Was zum Teufel soll das heißen? Es gibt nur eine Antwort, denn man steht auch im Neapel des Jahres 1790 nicht mit der Sonne auf, wenn man kein Bauer ist. Die Damen warten schon länger, ihre Herren haben es vorgezogen, die Nacht in der Bar zu verbringen«.

cken läuten, der Rosenkranz wird gebetet, mit brennender Lampe tritt die Magd in das Zimmer und spricht: »Felicissima notte!« Diese Epoche verändert sich mit jeder Jahreszeit, und der Mensch, der hier lebendig lebt, kann nicht irre werden, weil jeder Genuß seines Daseins sich nicht auf die Stunde, sondern auf die Tageszeit bezieht. Zwänge man dem Volke einen deutschen Zeiger auf, so würde man es verwirrt machen, denn der seinige ist innigst mit seiner Natur verwebt.

Die italienische Zeit, die sogenannte „ora italica“, basierte auf die Unterteilung des Tages in 24 Stunden gleicher Dauer. Die Stunde 24 (welche gleichzeitig die Stunde „Null“ war) wurde von den Glockentürmen eine halbe Stunde nach Sonnenuntergang geschlagen. In diesem Augenblick begann für die Italiener der neue Tag und sie fingen an, die Stunden zu zählen: 1 Uhr war folglich die erste Stunde (nach Einbruch) der Nacht: „l'una di notte“. Wenn man tagsüber auf die Uhr schaute oder bei den Glockenschlägen mitzählte, wusste man immer – das war das Wichtigste – wie viele Stunden Licht man noch haben wird. So eine Zeitmessung musste sich dem Verlauf der Jahreszeiten anpassen – die Zeit war in Italien relativ. Alle Länder jenseits der Alpen verwendeten hingegen die „französische Uhr“, jene Zeitmessung, die wir heute noch benutzen und in Italien erst von der napoleonischen Herrschaft eingeführt wurde – und nicht ohne starken Widerstand.

Goethe beschreibt so den Abend in Verona weiter:

Anderthalb Stunden, eine Stunde vor Nacht fängt der Adel an auszufahren [...] und wie es Nacht schlägt, kehrt alles um. Teils fahren sie an die Kirchen, das „Ave Maria della sera“ zu beten [...] die Kavaliere treten an die Kutschen, unterhalten sich mit den Damen, und es dauert eine Weile [...].

Goethe hatte sich auch »ein Hilfsmittel erdacht«, wie er die Stundenrechnung der Italiener »sich leichter zu eigen machte« – es ist eine Art kreisförmige Tabelle, wodurch er die „deutsche“ Uhr mit der „italienischen“ vergleichen kann. Goethes Erklärung der italienischen Zeitmessung ist leider nicht ganz unkompliziert:

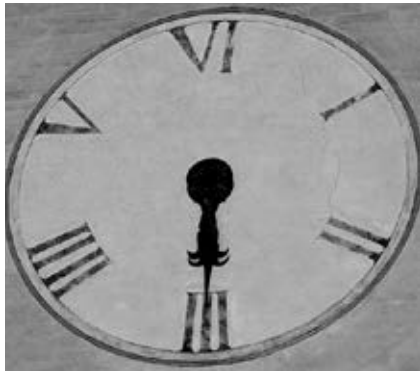
Ich höre z. B. in der Nacht sieben schlagen und weiß, daß Mitternacht [= „deutsche“ Null Uhr] um fünf ist, so ziehe ich die Zahl von jener ab, und habe also zwei Uhr Nachmittags. Hör' ich am Tage sieben schlagen und weiß, daß auch Mittag [= „deutsche“ 12 Uhr] um fünf Uhr ist, so verfare ich ebenso und habe zwei Uhr Nachmittags. Will ich aber die Stunden nach hiesiger Weise aussprechen, so muß ich wissen, daß Mittag siebenzehn Uhr ist, hiezu füge ich noch die zwei und sage neunzehn Uhr. Wenn man dies zum erstenmal hört und überdenkt, so scheint es höchst verworren und schwer durchzuführen; man wird es aber gar bald gewohnt und findet diese Beschäftigung unterhaltend, wie sich auch das Volk an dem ewigen Hin- und Widerrechnen ergötzt, wie Kinder an leicht zu überwindenden Schwierigkeiten. Sie haben ohnedies immer die Finger in der Luft, rechnen alles im Kopfe und machen sich gern mit Zahlen zu schaffen. Ferner ist dem Inländer die Sache so viel leichter, weil er sich um Mittag und Mitternacht eigentlich nicht bekümmert und nicht, wie der Fremde in diesem Lande tut, zwei Zeiger miteinander vergleicht. Sie zählen nur von Abend die Stunden, wie sie schlagen, am Tag addieren sie die Zahl zu der ihnen bekannten abwechselnden Mittagszahl.

Nach Goethes Berechnung, wenn Dorabella sagt: „es ist schon sechs Uhr“ – angenommen, dass der Sonnenuntergang in Neapel im Juni-Juli ca. um 21:00 ist – würde sie 3 Uhr in der Nacht meinen (das wäre wirklich zu früh) oder 15 Uhr (das wäre zu spät)²². Diese Rechnung muss aber durch eine zweite ergänzt werden, die alles viel einfacher und verständlicher macht. Glockentürme (und Uhren in adligen Häusern) hatten damals in Italien eine „6-Stunden-Uhr“ („orologio a sei ore“), die auf dem Zifferblatt römische Zahlen und nur einen Zeiger hatte. Die Uhr wurde entwickelt, um den Mechanismus des Glockenwerks zu vereinfachen.²³ Hier ein Exemplar dieser bereits seit dem 16. Jh. in Italien gängige Uhr:²⁴

22 Diese Rechnung könnte die sonst schwer zu begründende Veränderung in der Libretto-Ausgabe für die 2014-Mailänder Aufführung an der Scala erklären: «son già le tre...» (Scala 2014, S. 8).

23 “Considérant le système de sonnerie de 1 à 12 comme typiquement français, ou le désignant parfois par *oltramontane* (au-delà des montagnes), les Italiens essayèrent de résoudre le problème de la force motrice requise par la sonnerie en équipant leurs horloges d'un cadran original numéroté de 1 à 6 et d'une sonnerie conçue en conséquence, de sorte que l'aiguille des heures tournait quatre fois au cours d'une journée. Son propriétaire devait donc savoir si, disons, 3 heures correspondait à 3 heures du matin, à 9 heures du soir.” (E. Bruton, *Histoire des Horloges, Montres et Pendules*, Atlas [Frankreich] 1980, zit. in Severino 2011, S. 20).

24 Severino 2011, S. 17.



Caprarola (Viterbo), Palazzo Farnese²⁵

Die 24 Stunden sind in 4 Zyklen geteilt, die je 6 Stunden dauern. Bei Sonnenuntergang ist es Null Uhr – der Zeiger ist oben, auf VI – der Tag ist zu Ende gekommen – der nächste Tag bricht, mit der Nacht, ein. Der 1. Zyklus beginnt und die Glocke schlägt die Stunden: 1, 2, 3, 4, 5: beim 6. Schlag ist wieder sechs Uhr – sechs Stunden nach Sonnenuntergang sind vergangen und man ist noch mitten in der Nacht. Der 2. Zyklus beginnt und der Zeiger erreicht wieder sechs Uhr – 12 Stunden nach Sonnenuntergang sind vergangen, wir sind jetzt am Morgen, die Sonne ist schon am Himmel. Die Glocke schlägt weiter so für die nächsten zwei Zyklen. Wenn der Zeiger zum vierten Mal auf die 6 (VI) kommt, ist der Tag wieder zu Ende.

Dem Italiener ist immer klar, in welcher der vier Tageszeiten die Uhr schlägt (Nacht – Vormittag – Nachmittag – Abend) und kann die Stunden Licht, die bis zum Einbruch der Nacht noch übrigbleiben, immer leicht berechnen.²⁶ Eine genaue Bestimmung von Mittag und Mitternacht, Voraussetzung der französischen Uhr, ist, wie Goethe schreibt, nicht relevant (»weil [der Italiener] sich um Mittag und Mitternacht eigentlich nicht bekümmert«).

Die Geschichte von *Così fan tutte* passiert an einem sonnigen Tag im Sommer. Die eindeutige Information darüber wird in folgendem Dialog gegeben:

²⁵ Foto: Di Pere Garcia, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50878837>

²⁶ Für eine ausführliche Erläuterung der italienischen Zeitmessung im 18. Jh. und ihre kulturelle Bedeutung, mit einer aufschlussreichen Untersuchung einiger historischen und literarischen Quellen (vor allem Goethes Italienische Reise), vgl. Gerstner 2021 und Dominici-Marcelli 2010.

Akt II, Sz. V, (V. 1251–1255)

FIORDILIGI

Oh che bella giornata!

FERRANDO

Caldetta anzi che no.

DORABELLA

Che vezzosi arboscelli!

GUILELMO

Certo, certo, son belli:

han più foglie che frutti.

Der Tag muss sehr warm sein (Ferrandos elegante Verniedlichung „caldetta“ und die rhetorische Wendung „anzi che no“ machen die Feststellung noch schlimmer) und die Bäume tragen Früchte (in jenem Jahr leider weniger als Blätter). Der deutschsprachige Reisende erkennt in dem knappen Wortwechsel – Beispiel eines eröffnenden Rokoko-Smalltalks – die Beschreibung des Sommers in Neapel, die er auch bei Kребel gelesen hat:

Man fühlet zu Neapolis im Winter wenig Kälte, und im Sommer ist die Hitze zuweilen unerträglich: hierüber haben der viele mit allen Pflanzen und Speisen vermischte Schwefel, wie auch der hier sehr gewöhnliche Genuß von Chocolate, Liqueurs und anderen hitzigen Getränken, schon manchen Ausländer das Leben gekostet, anderer häufig im Schwange gehenden Ueppigkeiten nicht zu gedenken. Die Erndtezeit fällt hier in die Mitte des Monats Junii.²⁷

Mitte Juni sind die Tage am längsten. Wenn die Stunde Null schlägt (eine halbe Stunde nach Sonnenuntergang), ist es nach unserer Zeitmessung ca. 21:20 Uhr (bei Sonnenuntergang in Neapel um ca. 20:40 Uhr). Der Zeiger der 6-Stunden-Uhr ist oben, auf VI. Nach sechs Stunden ist es 3:20 Uhr und nach weiteren sechs Stunden (der Zeiger kommt zum zweiten Mal auf die 6 (VI) = »sono le sei«) ist es, auf der „deutschen“ Uhr, 9:20 Uhr. Eine normale Zeit für eine Unterhaltung im Garten – an der frischen Meeresluft des Vormittags, mit Ausblick auf die herabfließende Lava des rauchenden Vesuvs. Bald wird Despina mit dem Frühstück kommen: – Schokolade!

²⁷ Kребel 1775, S. 914.

Wer weiß, vielleicht haben Fiordiligi und Dorabella ihre Geliebten zum Frühstück eingeladen. Wenn Ferrando und Guillelmo im Kaffeehaus nicht aufgehalten worden wären...

Literatur

- Krebel 1775: Gottlob Friedrich Krebel, *Die vornehmsten Europäischen Reisen, wie solche durch Deutschland, Frankreich, Italien, Dännemark, Schweden, Hungarn, Polen, Preussen und Rußland, auf eine nützliche und bequeme Weise anzustellen sind* [...], Bey Christian Herolds Wittwe, Hamburg 1775.
- Marraro 1943: H. R. Marraro, *Unpublished Documents on Da Ponte's Italian Library*, PMLA, Vol. 58, No. 4 (Dec. 1943), (Cambridge University Press), S. 1057–1072
- NMA 1961: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, NMA, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34, Bärenreiter, Kassel 1961.
- Gallarati 1984: Paolo Gallarati, *Musica e maschera, Il libretto italiano del Settecento*, EDT, Torino 1984.
- Steptoe 1986: Andrew Steptoe, *Mozart, Mesmer and "Così fan tutte"*, «Music & Letters», LXVII, 1986, 3, p. 284–255.
- Petrobelli 1998: Pierluigi Petrobelli, *Mozart e l'opera buffa*, in Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa» (Rom 1993), hrsg. Von M. Engelhardt u. W. Witzemann, „Analecta Musicologica“, Band 31, Laaber-Verlag, Regensburg 1998, S. 99–116.
- Arbasino 2000: Alberto Arbasino, *E poi tutti giù per terra*, [über „Così fan tutte“ dirigiert von Claudio Abbado in Ferrara, Februar 2000], „La Repubblica“ 29.2.2000, in <https://www.rondoni.ch/proscenio/cartellone/cosifantutte/arbasino.html> (Webseite am 15.1.2023 aufgerufen).

– NMA 2003: W. A. Mozart Neue Ausgabe Sämtlicher Werke (Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg), Kritische Berichte Serie II. Werkgruppe 5, Bärenreiter Kassel 2003

- Cotticelli 2004: Francesco Cotticelli, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in „Enciclopedia della musica“, [hrsg. von J.-J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M- Baroni], Einaudi, Torino 2004, Vol. IV, S. 641–657.
- Mastroberti 2008: Francesco Mastroberti, *Le colonie albanesi nel Regno di Napoli tra storia e storiografia*, in „Annali della Facoltà di Giurisprudenza di Taranto“, Anno I, N. 2, Cacucci Editore, Bari 2008, S. 241–251.
- Cafiero 2010: Rosa Cafiero, *Tanz im Theater und Ballettmusik*, in *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Cotticelli und P. Maione, Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 2010, pp. 763–789
- Dominici-Marcelli 2010: P. Dominici & L. Marcelli. (2010). *Evoluzione storica delle misure orarie in Italia*. Annals of Geophysics. 32. 10.4401/ag-4733.
- Severino 2011: Nicola Severino, *La misteriosa storia degli orologi a sei ore. L'affascinante avventura di un orologio che ha segnato il tempo agli Italiani per due secoli*, Ilmiolibro.it, Roccasecca 2011.
- Krasting 2013: Malte Krasting, *Mozart Così fan tutte*, „Opernführer kompakt“, Bärenreiter-Henschel, Leipzig 2013.
- Paolino 2013: L. Paolino, *Lorenzo Da Ponte libraio a Londra*, La Bibliofilia, Vol. 115, No. 2 (maggio-agosto 2013), pp. 311–326, Casa Editrice Leo S. Olschki
- Scala 2014: *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti, dramma giocoso in due atti ...* Nuova produzione basata sullo spettacolo del Festival di Salisburgo, Edizioni del Teatro alla Scala, Stagione 2014–15.
- Bragantini 2016: Renzo Bragantini, *I classici italiani nei libretti di Da Ponte*, in *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, hrsg. von A. Rostagno und S. Tatti, Bulzoni, Roma 2016, S. 123–135.

– Baum 2018: Constanze Baum: *Vorbild – Abbild – Zerrbild. Bewältigungsstrategien europäischer Neapelreisender um 1800*. In: Erik Wegert, Joseph Imorde (Hrsg.), *Dreckige Laken. Die Kehrseite der ›Grand Tour‹*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2018, S. 30–47

– Eisendle-Weidinger 2021: Reinhard Eisendle, Hans Ernst Weidinger, *Metastasio ‚Artaserse‘ und Da Ponte ‚Don Giovanni‘*, in *Il giovane Metastasio – Der junge Metastasio*, hrsg. von F. Cotticelli und R. Eisendle, „Don Juan Archiv Wien, Specula spectacula 9“, Hollitzer, Wien 2021, S. 283–340.

– Gerstner 2021: Jan Gerstner, *Andere Zeitordnungen und Zeit der Anderen. Das Stundenmaß der Italiener am Ende des 18. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2021 12/02 <https://doi.org/10.14361/zig-2021-120205>

– Nadin 2022: Lucia Nadin, *L’Albania in Mozart*, in “Palaver” 11 (2022), n. 1, 193–210, DOI 10.1285/i22804250v11i1p193 <http://siba-ese.unisalento.it>, © 2022 Università del Salento

– Mueller [2022]: Volker Mueller, kommentiertes Libretto von *Così fan tutte*: www.cosi-fan-tutte.de



Linda Kudla | „Toastiege“ | 2022



Vanessa Friedl | „effortbottlecylinder“ | 2019

Kein Genie fällt vom Himmel

Mozart und seine Vorbilder

Von Gottfried Franz Kasparek

Kein Genie fällt vom Himmel? Der Titel dieses Essays mag provokant sein, vor allem, wenn es um einen Komponisten namens Wolfgang Amadé Mozart geht, der auch heutzutage noch von vielen Menschen als eine Art Heiliger der Musik betrachtet wird und sein Werk als sakrosankt. Ein etwas zweifelhaftes Schicksal, das er mit Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und den Beatles teilt. Doch soll hier nicht die Fragwürdigkeit des romantischen Geniebegriffs diskutiert werden. Etwas überspitzt gesagt: Kein Mensch ist ein Genie, denn jedes Genie ist ein Mensch. Ein Mensch mit Abgründen und Fehlern. Aber zweifellos zählt Wolfgang Amadé zu denen im Lauf der Geschichte, die am genialsten begabt waren. Jede und jeder kann übrigens gerne die schon begonnene Liste, die bitte kein in der Kunst unsinniges Ranking ergeben soll, nach persönlicher Neigung fortsetzen. Für den Schreiber dieser Zeilen zum Beispiel wäre auf diesem Olymp Franz Schubert unverzichtbar, und zwar auf Augenhöhe mit Mozart. Und Joseph Haydn. Und Fanny Mendelssohn samt Bruder Felix. Und Alfredo Catalani. Und so viele andere. Und Edith Piaf, auch wenn sie keine echte Komponistin war.

Ein genial begabter Mensch kann als vom Himmel gefallen betrachtet werden, wenn er in den ersten vom erstaunten Herrn Papa aufgezeichneten Takten eines fast noch in den Windeln improvisierten, simplen Menuetts schon als unverwechselbar eigene Persönlichkeit erkannt werden kann. Aber derjenige würde sein Leben lang weiter simple Dinge komponieren, hätte er nicht weit die Ohren aufgesperrt für das, was vor ihm in der Musikgeschichte geschehen ist und was in seiner Zeit sonst noch geschah. Alle komponierenden Menschen – auch dichtende, malende und so weiter – stehen im großen Fluss der Entwicklung, der Umformung, der Anpassung und des Aufbrechens, des Nehmens und des Gebens. Mozart macht da keine Ausnahme.

Prägungen und Vorbilder

Es waren zunächst vor allem zwei Persönlichkeiten, die für Mozart prägend waren. Seinem Vater Leopold, der als Komponist als liebenswert und achtbar anzusehen ist, verdankte er das handwerkliche Fundament und die

Weltoffenheit. Joseph Haydn, den er einen „zweiter Vater“ nannte, dem Mentor und Freund, verdankte er eine größere Freiheit des musikalischen Denkens, die intensive Beschäftigung mit dessen wegweisenden Innovationen in den Bereichen Symphonie und Kammermusik, wohl auch die Erkenntnis, dass neben dem Gesanglichen auch die Rhetorik eine wichtige Rolle in der Musik spielt. Ohne Haydn ist das gewaltige, ab 1781 in Wien geschaffene Werk Mozarts ebenso wenig denkbar wie ohne das intensive, sogar nachschöpferische Studium der Partituren Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels. Wir sollten daneben nicht übersehen, dass in jener Zeit der Name Bach weniger mit dem halb vergessenen Thomaskantor, sondern viel mehr mit seinen erfolgreichsten Söhnen Carl Philipp Emanuel und Johann Christian verbunden war. Den „Berliner“ und später „Hamburger Bach“ Carl Philipp Emanuel hat Mozart nie getroffen, doch er studierte mit Fleiß und Begeisterung dessen Werke, insbesondere die instrumentalen, die ihren Schöpfer in ihrer emotionalen und harmonischen Kreativität, ja Radikalität, als einen „Großen neben den Großen“ ausweisen. Wir fokussieren uns allzu gerne auf die „Wiener Klassik“. Rund um diese gab es, auch in Frankreich und Italien, viele komponierende Menschen, ohne deren sehr wesentliche Impulse die Klassik nicht so stattgefunden hätte.

Kurz vor C.P.E. Bachs Tod leitete Mozart im März 1788 in Wien drei Aufführungen von dessen Oratorium „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und meinte: „Er ist der Meister und wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt.“ (Überliefert durch Friedrich Rochlitz). Da von Joseph Haydn und Beethoven sehr ähnliche schriftliche Äußerungen dokumentiert sind, ist Mozarts Feststellung wohl so oder so ähnlich gefallen. Neben diesen anerkannten Vorbildern ist auch ein Studium alter italienischer Meister als sicher anzunehmen, da sich etliche von deren Werken in den Bibliotheken Leopold Mozarts und Joseph Haydns befanden.

Selbstverständlich spielte auch die Volksmusik eine gewichtige Rolle, nicht nur die süddeutsch-österreichische. Wolfgang Amadé, der sprachlich sehr Begabte, der Lateinisch, Italienisch, Französisch und Englisch nicht nur parlieren, sondern großteils auch schreiben konnte, hat mit größter Wahrscheinlichkeit im privaten Umfeld einen Dialekt gesprochen, in dem sich das schwäbische Idiom des Vaters mit dem bajuwarischen der Mutter und der Salzburger, später wienerischen Umgebung vermischte. Auch musikalisch war er vielsprachig. Er liebte, auch als Kegler und Tänzer, die volkstümlichen Tänze und Weisen der Alpenländer, was sich in seinen Kom-

positionen spiegelt. Doch war ihm ebenso zuzutrauen, zum Beispiel ein Dutzend gewitzte Klaviervariationen über ein eindeutig erotisches französisches Chanson zu verfassen, „Ah! vous dirai-je, Maman“ (Ach! Soll ich Ihnen sagen, Mama ...) KV 265, welches erst der deutsche Puritanismus des 19. Jahrhunderts völlig sinnentleert mit des biedereren Reimeschmieds Hoffmann von Fallersleben „Morgen kommt der Weihnachtsmann“ verknüpfte. Politisch korrekte Verirrungen gab es halt immer schon...

Der „Salzburger Haydn“

Johann Michael Haydn, der oft unterschätzte „kleine Bruder“ Josephs, war ein Freund der Familie Mozart, einer der Lehrer des kleinen „Wolferl“ und später ein um gute Tipps nicht verlegener Kollege, fast eine Art Wahl-Onkel. Das wohl bedeutendste sakrale Werk des „Salzburger Haydn“ ist sein „Requiem für Schrattenbach“. Fürsterzbischof Sigismund von Schrattenbach, geboren 1698 in Graz, hatte den Komponisten 1763 als „Hofmusikus und Concertmeister“ nach Salzburg berufen. Der kunstsinnige Herr verschied am 16. Dezember 1771; in nur zwei Wochen schrieb Michael Haydn die „Missa pro defunctis“, in die auch familiäres Leid hineinspielt, war doch im Jänner 1771 Haydns einziges Kind Aloisia Josepha im ersten Lebensjahr gestorben. Das c-Moll-Requiem für Schrattenbach ist eine groß konzipierte Kantaten-Messe im Stil der Zeit, deren dunkle Leidenschaftlichkeit im Werk Michael Haydns einzigartig ist. Das Orchester wird oft von den vier Trompeten bestimmt; drei Posaunen, welche meist die tiefen Chorstimmen verdoppeln, die Pauken und der für die geistliche Musik Salzburgs typische, machtvolle Bassklang verstärken den feierlichen Duktus. Die verspielte Eleganz des österreichischen Rokoko zeigt sich mitunter in kunstvoll figurierten Passagen der Violinen und der Continuo-Gruppe; Bratschen gibt es keine, der Salzburger Kirchentrio-Tradition entsprechend. Das Gesamtbild bleibt ein tragisches, auch in den meisterhaft gearbeiteten Chorsätzen mitsamt den Sequenzen aus dem Gregorianischen Choral und den ausdrucksvollen Soli.

Wolfgang Amadé Mozart, der bei der Uraufführung dieses kirchenmusikalischen Solitärs am Silvestertag 1771 als Geiger im Orchester saß, hat in seinem unvollendeten Requiem an etlichen Stellen rhythmisch und harmonisch unmittelbar auf das Werk des geschätzten Kollegen Bezug genommen. Im ersten Teil zitierte er bei „et Lux perpetua“ sogar direkt Haydns Melodie. Von Michael Haydn gibt es übrigens noch zwei weitere Totenmessen, die letzte, ein Auftrag der Kaiserin, konnte er in seinem

Todesjahr 1806 nicht mehr vollenden. Sechs Jahre danach schrieb Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, das Universalgenie der Romantik, dessen Mozart-Leidenschaft so weit ging, dass er „Amadeus“ als dritten Vornamen wählte und so nicht ganz unschuldig ist an der latinisierend-romantisierenden Verfälschung von Mozarts zweitem Vornamen Amadé: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiß, und wusste schon längst, dass Michael Haydn, als Kirchenkomponist, unter die ersten Künstler dieses Faches, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört.“ Franz Schubert interessierte sich bei seinem Salzburg-Besuch viel mehr für Erinnerungen an Michael Haydn als für solche an Mozart. Er besuchte das Grabmal in St. Peter und schrieb am 12. September 1825 an seinen Bruder Ferdinand: „Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden so innig als ich ...“ Zweifellos gehört Mozarts Requiem samt Legenden zu den genialsten Äußerungen der geistlichen Musik der Klassik, doch es ist nicht einzusehen, warum die auf gleicher Höhe befindliche Sakralmusik Michael Haydns – weniger in der Kirche, aber im Konzertsaal – nur ein Schattendasein führt. Mozart wäre kein so großer Kirchenmusiker geworden, hätte er nicht bei Haydn, in diesem Fall eindeutig bei Michael, so viel und so gut gelernt.

Der „Londoner Bach“

Vielleicht die größte Bedeutung für die Ausbildung von Mozarts Personalstil hatte die schon in Kinderjahren einsetzende Begegnung mit der Kunst des italienischen Belcanto. Wolfgang Amadé, wohl von Natur aus eher ein „singender“ als ein „sprechender“ Komponist, nahm die exquisiten Gesangslinien der südlichen Tradition mit Begeisterung auf, verarbeitete sie in komplexer, doch stets verständlicher, sinnlicher, direkt ins Gemüt gehender, manchmal auch tänzerisch in die Beine fahrender Art – und dies nicht nur in seinen Opern, sondern auch in seiner Instrumentalmusik. Das berühmte „singende Allegro“, bewirkt durch Vorschlagsnoten, mit dem ein populäres Stück wie das Salzburger Divertimento in D-Dur KV 136 beginnt, hatte Mozart nicht erst in Italien, von wo er kurz vor der Komposition 1772 zurück gekommen war, sondern bereits als reisendes Wunderkind ein knappes Jahrzehnt zuvor beim weltläufigsten der Bach-Söhne in London kennen gelernt. Dieser Johann Christian Bach war der einzige Sohn Johann Sebastians, der in Italien studierte, zum Katholizismus konvertierte, eine Reihe zeitweilig erfolgreicher Opern schrieb (darunter auch einen sehr hörenswerten „Lucio Silla“, 1775, auf dasselbe Libretto

wie Mozart drei Jahre davor), in London auf Händels Spuren wandelte und, ebenfalls im Gegensatz zum Großteil seiner altherwürdigen Familie, die Lebensweise eines eleganten Kavaliers bevorzugte. Als jüngster Sohn, geboren 1735, war er zwar „Papas Liebling“ gewesen, konnte aber mit seinen Brüdern wenig anfangen. Carl Philipp Emanuel strafte ihn für den wegen des Postens eines Organisten am Mailänder Dom erfolgten Übertritt zur katholischen Kirche und noch dazu der Verhehlung mit einer italienischen Sängerin mit Verachtung. Die Kompositionen des Ungetreuen erklärte er gar für völlig wertlos.

Dagegen empfahl Leopold seinem Sohn angelegentlich die Musiksprache Johann Christians, der einer der Begründer des „galanten Stils“ der frühen Klassik war. Und so musizierte der nicht unumstrittene Londoner Star-Komponist im April 1864 verbürgerter Maßen mit dem achtjährigen Knaben am Fortepiano und wir dürfen als sicher annehmen, dass die beiden Erzmusikanten bis zur Abreise der Mozarts im Jahr darauf häufig Kontakt hatten. Bach, gerade erst ein flotter „Dreissiger“, erfreute sich schon europäischen Ruhms. Er war auch überzeugter Freimaurer und scheint in dieser Beziehung ebenfalls einen gewissen Einfluss auf Vater und Sohn Mozart ausgeübt zu haben. Vor allem reihte er sich jedoch in die Reihe von Wolfgang Amadés zukunftsweisenden Lehrern ein. Vergleicht man Mozarts erste Symphonien – die in Es-Dur KV 16 entstand wohl unter den Augen des Pädagogen – mit den etwa gleichzeitig komponierten Bachs, so erkennt man den feinen Charme, die Eingängigkeit und die starke Belcanto-Affinität der Vorbilder sofort wieder. Man könnte fast denselben Autor vermuten, wäre da nicht in Mozarts Stück zumindest ein melodischer Einfall im hurtigen Finale, der die freundliche Galanterie plötzlich in einen echten, jugendfrischen, schmissigen „Schlager“ verwandelt.

Wolfgang Amadé verfolgte das Werk Johann Christians weiterhin mit großem Interesse. Im Herbst 1770 bearbeitete er drei unterhaltsame und virtuose Sonaten, welche Bach als sein op. 5 bereits für das Hammerklavier komponiert hatte, mit Einfühlung und Geschick als kleine, feine Konzerte für Cembalo und Orchester. Mitunter fand ein Stück des Verehrten nicht so ganz seinen Gefallen, so meldete er am 13. November 1777 dem Vater, er habe in Mannheim „(...) die abscheuliche aria vom Bach, die Sauerey – ja, pupille amate“ gehört und fügte hinzu: „Die hat er gewis im Puntsch rausch geschrieben.“ Ganz anders verhielt es sich mit einem Stück, das ihn bald darauf zu einer eigenen Komposition inspirierte: „Ich habe die aria

non so donde viene etc., die so schön vom Bach komponiert ist gemacht, aus der ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesen allen im stande bin, eine Arie zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleich? – sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich.“ Es handelte sich dabei um die 1778 noch in Mannheim für Aloysia Weber bestimmte Konzertarie KV 294 auf einen Text von Pietro Metastasio. In Paris kam es dann endlich zu einem Wiedersehen, von dem Leopold Mozart in einem Brief vom 27. August 1778 erfuhrt: „.....mon tres cher Pere! (...) Mr. Bach von London ist schon 14 täge hier, er wird eine französische opera schreiben – er ist nur hier die sänger zu hören, dann geht er nach London (...) und kommt, sie in scena zu setzen; -seine freude, und meine freude als wir uns wieder sahen, können sie sich leicht vorstellen vielleicht ist seine freude nicht so wahrhaft – doch muß man ihm dieses lassen, daß er ein Ehrlicher Mann ist (...); ich liebe ihn wie sie wohl wissen von ganzem Herzen -und habe hochachtung für ihn, und er – das ist einmahl gewis, daß er mich so wohl zu mir selbst, als bey anderen leuten – nicht übertrieben wie einige, sondern Ernsthaft – wahrhaft, gelobt hat...“

Zu einem weiteren Treffen kam es nicht mehr. Wenn Mozart einmal an den Freund und Mäzen Gottfried van Swieten schrieb, „wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten; – mit den alten und modernen“, so passt dies wunderbar auf das schwermütige Andante in seinem A-Dur-Klavierkonzert KV 414. Das Zitat eines Themas aus Johann Christian Bachs 1763 komponierter Ouvertüre zu Baldassare Galuppi's Oper „La Calamità dei Cuori“ ist „in memoriam“ zu verstehen. Mozart hatte kurz vor der Komposition vom recht frühen Tod des „Londoner Bachs“ am 1. Jänner 1782 erfahren Am 10. April 1782 schrieb er an seinen Vater aus Wien: „(...) Sie werden wohl wissen, dass der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt!“

Italienische Überraschungen

Die frühen Streichquartette Mozarts entstanden 1770 und atmen italienische Luft. Das erste Stück KV 80 hat er nach eigener Aussage im März 1770 auf der ersten Italienreise in der kleinen Stadt Lodi, einer Poststation, angeregt von Vater Leopold „abends im Wirtshaus“ gemacht. Mozart geht mit der für ihn neuen Form spielerisch, ja experimentell um und findet bei aller tastenden Suche bereits sehr persönliche Wege. Das Hauptmotiv des langsamen Satzes erinnert allerdings frappierend an das Gegenstück im

Quartett op. 2 Nr. 3 von Luigi Boccherini (1743–1805). Es ist möglich, daß Mozart das 1761 veröffentlichte Stück des Kollegen aus Lucca gekannt hat, aber auch, dass beide Komponisten unabhängig von einander die gleiche heute vergessene Melodie aus der italienischen Volksmusik verwendet haben. Die beiden Maestri sind einander nie begegnet. Boccherini war zwar kein echtes Wunderkind, aber ebenfalls frühbegabt und trat seit seinem zehnten Lebensjahr als Cellist auf. Im Jahr 1758 war er im Sommer in Wien, wo er unter der Leitung Christoph Glucks im Burgtheater konzertierte und von März bis Oktober im Orchester des Kärntnertheaters engagiert war. Dorthin kehrte er im April 1760 für ein Jahr und dann noch einmal 1763/64 zurück. Da die Familie Mozart im Herbst 1762 und dann erst wieder 1766 in Wien gastierte, verpasste er eine persönlicher Bekanntschaft mit Wolfgang Amadé. Ab 1768 lebte er schließlich als Hofmusiker in Madrid. Zwar waren seine Stücke in ganz Europa beliebt und aus der Ferne war er ab 1786 sogar Hofkomponist des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II., für den auch Mozart und Joseph Haydn tätig waren, aber seine Wahlheimat Spanien hat er praktisch nie mehr verlassen. Wir können aber annehmen, dass er Mozarts Musik gekannt und geschätzt hat und dies auf Gegenseitigkeit beruhte, auch wenn entsprechende Äußerungen nicht aufzufinden sind.

Boccherinis zeitloses künstlerisches Credo, formuliert in einem original in französischer Sprache verfassten Brief an Marie-Joseph Chénier vom 8. Juli 1799, hätte wohl auch Mozart unterschrieben: „Ich weiß gut, dass die Musik dazu dient, zum Herzen des Menschen zu sprechen, und das versuche ich zu erreichen, wenn ich kann. Die Musik ohne Affekte und Leidenschaften ist bedeutungslos. Daraus ergibt sich, dass der Komponist nichts ohne die ausführenden Musiker erreicht. Es ist notwendig, dass diese dem Autor gewogen sind, und dann müssen sie im Herzen all das empfinden, was dieser notiert hat; zusammenkommen, proben, untersuchen, schließlich den Geist des Autors studieren, dann seine Werke ausführen. Wenn sie dann beinahe den Komponisten in den Schatten stellen, oder zumindest den Ruhm mit ihm teilen, dann halte ich es zwar für eine Auszeichnung, zu hören: ‚Wie schön ist dieses Werk!‘, aber noch mehr bedeutet mir, wenn man sagt ‚Wie himmlisch haben sie es gespielt!‘“
Übrigens: Der mit Boccherini befreundete Dramatiker Marie-Joseph Chénier war der Bruder des heute dank Umberto Giordanos Verismo-Oper bekannteren Lyrikers André Chénier. Im Gegensatz zu André überlebte er den Terror der Revolution in Paris.

Kaum bekannt ist, dass sich unter den Stücken, aus denen sich Mozart Inspirationen holte, auch eines einer Frau befand. Bei dieser handelt es sich nicht um eine seiner vielen Klavierschülerinnen, denen er auch Harmonielehre vermittelte und die mitunter eigene, beachtenswerte Stücke schrieben, sondern um die venezianische Geigerin, Sängerin und Komponistin Maddalena Lombardini Sirmen (1745–1818), der er wahrscheinlich nie persönlich begegnet ist. Diese gefeierte Virtuosin war in mancher Hinsicht eine Pionierin der weiblichen Emanzipation. Sie gastierte mit ihrem gleichfalls geigenden, seiner Frau offensichtlich auch in künstlerischer Partnerschaft verbundenen Mann Lodovico Sirmen nicht nur in Italien, sondern auch in Paris, Dresden und Sankt Petersburg. Etwa gleichzeitig mit Joseph Haydn und Luigi Boccherini erfand sie das klassische Streichquartett, was lange Zeit völlig übersehen wurde.

Tatsache ist, dass Leopold Mozart eine Reihe ihrer Werke besaß, darunter die 1773 in London gedruckten Violinkonzerte. Wolfgang Amadé muss ihr C-Dur-Konzert op. 3 Nr. 4 studiert, vielleicht gehört, möglicher Weise sogar gespielt haben, denn er hat sich für sein 1775 in Salzburg geschriebenes 3. Violinkonzert in G-Dur KV 216 mindestens ein markantes Motiv abgelauscht. Jedenfalls hat man beim Hören des Stücks der Komponistin deutliche Dé-jà-vu-Erlebnisse. Solche Plagiate waren damals nicht verboten und auch nicht verpönt, ja sie galten sogar als ehrenvoll für die Plagiierten. Zudem sind die Texturen der beiden Stücke sehr unterschiedlich. Mozart folgte damals als Komponist von Instrumentalkonzerten formal noch deutlich barocken Vorbildern, welche er freilich mit vielen neuen Ideen und einer von Stück zu Stück zunehmenden Aufwertung des Orchesters in eine neue Zeit führte. Doch auch Signora Lombardini Sirmen hatte einen zwar im Wesentlichen auf Vivaldi beruhenden, aber sehr eigenwilligen, mitunter eher rhapsodisch wirkenden Stil. Zwischen orchestralen Eruptionen träumt sich bei ihr die Geige manchmal versonnen, oft verspielt in eine andere Welt, was brillante Läufe nicht verhindert. Ihre sensible Melodik bezaubert nicht weniger als die Mozarts, die frühe Romantik ist mitunter erstaunlich nahe. Auch sie war ein hochbegabtes Kind ihrer Zeit, wurzelnd im Belcanto, beeinflusst von Aufklärung und „Sturm und Drang“. Wolfgang Amadé hätte ihr sicher auch gerne persönlich gratuliert. Abwertende Äußerungen seinerseits über komponierende Frauen sind nicht bekannt.

Quellen

Remigio Coli, Luigi Boccherini, La vita e le opere, Lucca 2005 / Wikipedia

E.T.A. Hoffmann, Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812 / www.michaelhaydn.com

Mozart Briefe, Online-Edition dme.mozarteum.at

Mozart Briefe, Auswahl, Zürich 1982

Schubert – Die Dokumente seines Lebens, ges. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1996



Elena Lengauer | „muttermünder“ | 2022

Wahlverwandtschaften im Streichtrio? W. A. Mozart, Divertimento in Es-Dur, KV 563

Von Joachim Brügge

Obwohl wir über W. A. Mozart soviel wissen wie sonst über keinen anderen Komponisten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, liegen seine letzten Jahre vielfach in einem biographischen Dunkel. Dieses betrifft besonders den oft unbekannt gebliebenen Entstehungsanlass einiger seiner berühmtesten Werke: Für wen etwa wurde die *Kleine Nachtmusik*, KV 525, geschrieben, von der ein Menuett- und Triopaar fehlt? Oder die Trias seiner letzten drei Symphonien in g-Moll, Es-Dur und C-Dur, KV 543, KV 550 und KV 551: Wurden diese tatsächlich für Aufführungen von ihm selbst organisierter Akademien in Wien komponiert, wofür aber bis heute der letzte Beweis fehlt? Und als ein besonders Mirakel mutet sein erstaunliches Divertimento in Es-Dur, KV 563, von 1788 an, welches eines der kammermusikalisch anspruchsvollsten Werke der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts darstellt (mit einem zeitlichen Umfang von deutlich über 40 Minuten Spieldauer). Ein Werk, welches auch gleichberechtigt neben den großen Quartetten Mozarts und Beethovens steht.

Wahlverwandtschaften zu anderen kammermusikalischen Gattungen?

In Bezug auf die Gattung “Streichtrio” kann das Es-Dur-Divertimento von Mozart als eigentliches “Gründungsstück” für die Besetzung Violine, Viola und Violoncello gelten. Darin grenzt sich die Gattung “Streichtrio” auch deutlich von der Triosonate der Barockmusik ab, die zwei Violinen und ein quasi Generalbaß spielendes Violoncello aufweist. Diese Trennung zeigte sich auch schon im Vorlauf etwa von Haydns 20 Streichtrios, von denen nur eines in der Besetzung Violine, Viola und Violoncello komponiert worden ist (Streichtrio in B-Dur, Hob. V:8). Ferner haben sich in den 1770er Jahren vor allem italienische Komponisten dieser Besetzung angenommen, etwa Felice Giardini (1716–1796), 6 Trios op.17, und vor allem Luigi Boccherini, 6 Tercetti op. 14 (1772), op. 34 (1781) und op. 47 (1783). Diese frühen Formen des Streichtrios waren allesamt Ausdruck einer rein usuellen Unterhaltungsmusik, während die Folgestücke etwa von Ludwig v. Beethoven eher an den mehr artifiziellen Anspruch von Mozarts Divertimento KV 563 anzuknüpfen scheinen: Streichtrio in Es-Dur (1794), op. 4, die Serenade in Es-Dur op. 8 von 1797, die dem Divertimento KV 563 beinahe schon modellhaft folgt, sowie die drei Streichtrios op. 9 in

G-Dur, D-Dur und c-Moll. Solches kann auch für die weitere Gattungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert gelten, wobei ganz unterschiedliche Komponisten Streichtrios als exponierte Kammermusik geschrieben haben. Exemplarisch verkörpert das Carl Reinecke mit seinem äußerst expressiven Streichtrio in c-Moll op. 249 (1898) – ein Werk, was man gerade diesem Komponisten gar nicht zutrauen würde, der ja wiederholt als ein eher kalmierender Mozartepigone dargestellt worden ist. Weitere hier zu nennende Komponisten wären Max Reger, Streichtrio in a-Moll op. 77b (1904) und d-Moll, op. 141b (1915), Anton Webern, Streichtrio op. 20 (1926/27), Arnold Schönberg, Streichtrio op. 45 (1946), Terry Riley, String Trio (1961), Wolfgang Rihm, Musik für Drei Streicher (1977) oder Adriana Hölszky, Innere Welten (1981).

Für Mozarts Divertimento KV 563 ist noch ein anderer Gattungaspekt anzuführen, nämlich eine innere Verbindung zum Streichquartett. Solches zeigt sich gleich zu Beginn des 2. Satzes, Adagio, wenn etwa in zahlreichen Passagen in einer Stimme zweistimmig gespielt (also eine 2. Violine von der Violine mitgespielt wird und so ein vollständiger Quartetteindruck entsteht):



Früher Druck, 1805

In manchen Texturen kündigen sich hier auch schon die etwas später entstandenen “Preußischen Quartette” Mozarts an, D-Dur KV 575 (1789), B-Dur KV 589 (1790) und F-Dur, KV 590 (1790), die (angeblich) für den cellospielenden Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. gedacht waren. Eine Audienz beim König wurde Mozart bei seiner Ankunft am 19. Mai 1789 in Berlin aber nicht gewährt, und dennoch macht die Idee, in KV 563 und den “Preußischen Quartetten” die Cellostimme als verbindendes Element zu sehen, musikalisch einen Sinn. Und das zum Teil auch unfreiwillig komisch, wenn sich etwa der Kopfsatz vom D-Dur-Quartett KV 575 fast überwiegend wie ein Streichtrio wider Willen zu lesen scheint, indem häufig eine Stimme pausiert. Ob dagegen das Divertimento KV 563 tatsächlich Mozarts Gönner Michael Puchberg gewidmet war, ist bis heute in der

Mozartforschung umstritten¹ – ebenso wie eine angebliche Uraufführung von KV 563 am 3. April 1789 in Wien, mit Anton Teyber, Violine, Mozart an der Viola und Antonin Kraft am Cello.² Antonin Kraft (1752–1820) war Gründungsmitglied des Schuppanzigh-Quartett und gleichsam der Begründer einer Wiener Cellotradition – also ein Ausnahme-Cellist seiner Zeit, der ein Stück wie KV 563 sicherlich gut bewältigt hätte.

Ein weiteres Indiz für die Präsenz anderer Gattungen in KV 563 zeigt sich in vielfachen Satz Bildern und Texturen, so etwa zum Klavierkonzert:



KV 563, 2. Satz, T. 23–29, Satz bild einer “Klavierkonzert-Figuration”

Musikalische Antizipationen – Wahlverwandschaften in KV 563 zu Beethoven und Schubert?

Stilistische Debatten zur Musik der Wiener Klassik sind häufig in der Retrospektive geführt worden, als ein Reklamieren früherer Stilschichten, um die Musik etwa Haydns und Mozarts besser zu verstehen (bei Beethoven lassen solche Reminiszenzversuche schon deutlich nach). Die umgekehrte Perspektive ist dagegen weniger anzutreffen, wobei aber gerade Mozart hier oft interessante Befunde liefert. So nimmt beispielsweise der Beginn des Allegros seiner großen Es-Dur-Symphonie KV 543 schon deutlich Satz bilder und Texturen einer späteren “romantischen” Symphonik des 19. Jahrhunderts vorweg (etwa Felix Mendelssohn-Bartholdy u.a.) – besonders in der Instrumentation, so etwa in der Imitation des Kopfmotivs in den Hörnern oder der Wiederholung des Themas als melosintensivierende Kantilene in den Celli (Vergleichbares hat es in der Symphonik zur Zeit

¹ Vgl. dazu den Brief Mozarts an Puchberg vom 17. Juni 1788 »P.S: Wenn werden wir denn wieder bey ihnen eine kleine Musique machen? – Ich habe ein Neues Trio geschrieben! –«

² Vgl. dazu Wolf-Dieter Seiffert, Mozarts Streichtrio KV 563. Eine quellen- und textkritische Erörterung, in: MJB 1998, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 53–83, hier S. 55.

Mozarts als Ideenlage nicht gegeben). Kein Wunder von daher auch, dass Komponisten wie E.T.A. Hoffman oder F.E. Fesca zu Beginn des 19. Jahrhunderts dieser innovativen Ausdrucksästhetik gefolgt sind und KV 543 geradezu modellhaft nachkomponiert haben.

Bei Mozart ist es vor allem die Klangwelt von F. Schubert, die bei ihm wiederholt (wie unerwartet) antizipatorisch anklingt, so etwa in der erstaunlichen Violinsonate in F-Dur KV 377. Dort wird im Finalsatz Tempo di Menuetto, un poco Allegretto das Thema des 2. Satzes aus Schuberts B-Dur Symphonie, D 485 nahezu notengetreu vorweggenommen. So entsteht eine Art wechselseitiger „Intertextualität“, da diese Jugendsymphonie Schuberts ihrerseits auch in den übrigen Sätzen ganz unverhohlen Mozart als Referenzkomponisten ausweist. Einen solchen innigen „Schubert-Tonfall“ verkörpert auch das Thema des 4. Satzes, Andante, im Divertimento KV 563, den man als Ganzes nur schwer in Worten erfassen kann – zugleich lakonisch und retrospektiv melancholisch (beinahe schon auch wie eine vorgezogen entrückte „Rosamunde“-Sphäre anmutend). Dieser Satz steigert sich dann in den drei letzten Variationen in eine vergeistigte Dimension, die direkt an den Tonfall der späten Beethovenquartette anzuknüpfen scheint. Eine solche „Seriosität“ sprengt natürlich den Gattungsrahmen des einfachen Streichtrios bei weitem und geht auch über vergleichbare langsame Sätze der Streichquartette Mozarts deutlich hinaus. Hier zeigt sich besonders die artifizielle Höhe einer reflektierten Haltung, ein „intrikates wie geistreiches kompositorisches Spiel auf allen Ebenen“³, auch schon im deutlichen Verweis auf Texturen aus Beethovens kammermusikalischem „Non Plus Ultra“, der Großen Fuge, op. 133. Die letzten drei Variationen in KV 563, T. 105 und T. 144ff. (jeweils mit Auftakt) und T. 177ff. überschreiten so auch die bei Mozart oft anzutreffende Klanglichkeit des operngeschulerten Komponisten, dass man nicht glauben möchte, es sei ein Satz von ihm.

KV 563, 4. Satz

Mit freundlicher Genehmigung von NMA-Online

Das Kopfstemma in choralartigen „Pfundnoten“ in der Mittelstimme (!) aufzulösen und dann zugleich in der Oberstimme eine konzertante Haltung von 32tel-Figurationen zu forcieren, die dann noch durch einen Staccato-Klangteppich im Cello unterwandert wird, muß für Ohren der damaligen Zeit etwas äußerst Befremdliches und den damaligen Hörkonventionen zu tiefst Zuwiderlaufendes gehabt haben. Und wie weit ist diese finale Variation dabei auch vom ursprünglichen Thema entfernt, im deutlichen Vorgriff auf die spätere „Charaktervariation“ des 19. Jahrhunderts, die im Sinne einer modernen Intertextualitätstheorie den „HyperText“ vom ursprünglichen „Hypo-Text“ an die Grenzen einer Erkenn- und Hörbarkeit führt.

Formale und terminologische Aspekte

Die Mehrsätzigkeit in KV 563 einer eindeutigen Divertimentotradition zuzuschreiben zu wollen, kommt schnell an eine auch terminologisch eindeutige Grenze: Begriffe wie „Divertimento“ und „Serenade“ (auch in bezug auf verwandte Begriffswörter „Notturmo“ oder „Nachtmusik“ bzw. „Cassation“ und „Finalmusik“) wurden Ende des 18. Jahrhunderts (und zum Teil auch von Mozart) vielfach synonym verwendet:

³ So Laurenz Lütteken in seinem MGG-Artikel-Online, zur Gattung „Streichtrio“.

„W. A. Mozart unterscheidet die Begriffe nicht konsequent; weder ist die Satzzahl noch die Zusammensetzung der Instrumente ein hinreichendes Indiz für die Wortwahl. Sie hängt offenbar auch vom zeitlichen und lokalen Kontext der Entstehung der Werke ab. Mit Divertimento sind in den autograph (oder von L. Mozart) gekennzeichneten Kompositionen der Salzburger Zeit (aus den Jahren 1771 bis 1777) anfänglich zwei vier- bzw. siebensäzige Werke mit gemischter, orchestraler Besetzung gemeint [KV 113 und KV 131]. Danach wird die Bezeichnung für doch wohl durchweg solistisch konzipierte Werke leichter Faktur zu drei bis fünf Sätzen für Streicher [KV 136–138] oder für Bläser à 10 [KV 166] oder à 6 [KV 213, KV 240, KV 252, KV 253, KV 270] verwendet, sowie im Einzelfall für ein dreisätziges Klaviertrio [KV 254] und ein sechssäzige Streichtrio [KV 563], letzteres formal ein ausgesprochener Spätling.“⁴

In Bezug auf die Sechssäzigkeit knüpft das Divertimento KV 563 formal an das Divertimento in D-Dur, KV 334 an, ist aber in stilistischer Hinsicht weit entfernt von dessen Unbeschwertheit und Konventionalität. Gerade in seiner artziellen Pluralität adressiert das Divertimento KV 563 modellhaft nicht nur die Gruppe der „Liebhaber“, die sich solche Musik als Unterhaltung haben vorspielen lassen, sondern vor allem die der „Kenner“, die die Werke auch selber gespielt haben.

Die Abfolge der Sätze: Allegro, Adagio, Menuett mit Trio, Andante, Menuett mit zwei Trios, Allegro changiert so zwischen divertimento- und serenadenartiger Anlage, steht aber dem Divertimento insgesamt deutlich näher als der Serenade (auch im Unterschied zu Mozart *Kleiner Nachtmusik*, KV 525). In Bezug auf die Titelgebung sollte man Mozart als Komponist und Autor aber schon ernst nehmen, stammt doch der Titel von ihm selber: „Ein Divertimento à 1 violino, 1 viola, e Violoncello; di sei Pezzi“, lautet der Eintrag vom 27. September 1788 in Mozarts eigenem Werkverzeichnis. Zum Divertimento passt es auch, dass das „Divertimento auf das umgangsmäßige Musizieren um seiner selbst willen, auf das divertire mittels Musik im kleinen Kreis von Gleichgesinnten [zielt], und dementsprechend [deutet es] die Möglichkeit einer artifiziellen Ausformung an, [setzt diese] aber nicht zwingend voraus“⁵.

4 Wolfgang Ruf, Art. Divertimento, in: HmT, 13. Auslieferung, Winter 1985/86. S. 1–7, hier S. 5.
5 Ebd.

Der zweite Satz in KV 563, Adagio, changiert zwischen einer statuarischen Klanglichkeit, wie diese im 18. Jahrhundert auch wiederholt im Topos des „Erhabenen“ beschworen worden ist – und eines frei spielerischen „Konzertanten“, welches die in den Akkorden aufgestaute „Energie“ in Form der skandierenden Achtel der Violine zur Auflösung bringt.



KV 563, 2. Satz, T. 1–12

Und spätestens an dieser Stelle taucht man dann ein in den Makrokosmos allfälliger Werkbeziehungen bei Mozart, zu eigenen Stücken genauso wie zu seinem musikalischen Umfeld, das er wie ein musikalischer Staubsauger aufgesogen hat.⁶ Welche kompositorischen Prozesse da wie auch immer stattgefunden haben mögen, wenn etwa zum langsamen Satz der Violinsonate in Es-Dur KV 481, in KV 563, 2. Satz, ein zwillingshaftes Gegenstück nachkomponiert wurde, bleibt sicherlich wohl unauslotbar. Eigentümlich mutet dabei die Verbindung beider Satzanfänge durch die skandierende Violine an, die jeweils das Statische der wie neutral anmutenden Dreiklangsfiguration: as-c-es usw. zu es-c-as eine Motorik entgegenhält und zugleich die Idee eines verdeckt „Konzertanten“ zu Beginn anzeigt:

6 Vgl. dazu auch den Brief von Mozart vom 8. Nov. 1777: „ich war hetint in einer so vortreffliche laune, daß ich es nicht beschreiben kann. Ich habe nichts als aus dem kopf gespielt; und drey Duetti mit violin die ich mein lebtag niemahlen gesehen, und dessen author ich niemahlen nennen gehört habe.“

Sonate in Es-Dur, KV 481 II, Adagio, T. 1–9

Gegenüber solchen kammermusikalisch intrikaten Verweisen von Werken Mozarts untereinander mutet die offenkundige Bezugnahme im Finale zu Mozarts Vertonung *Komm lieber Mai*, KV 596, schon eher erwartbar an:

KV 563, Finalsatz, T. 1–8

In Bezug auf die beiden Menuette in KV 563 ist noch anzuführen, dass das erste Menuett im 3. Satz in zahlreichen Details zum Fragment eines Streichtriosatzes in G-Dur, KV 562e, korrespondiert, den Alfred Einstein noch für eine Vorstudie zu KV 563 gehalten hat (der Satz ist aber eindeutig später entstanden⁷).

Wahlverwandtschaften im Tonartengebrauch? Von der Vielfalt der Tonart Es-Dur bei Mozart⁸

„Alles gewinnt an Bedeutung: die Tonart, das Instrumentarium, die Harmonik, auch das Tempo, die Dynamik, der Gestus der Themen und Motive. Und alles wird zugleich Komponente jenes oft berufenen, aber schwer zu fassenden Mozart-Klanges, von dem die Erfüllung dieser Musik doch unausweichlich abhängt. Allerdings gibt es da keine fertigen oder übertragbaren Rezepte. Die Variationsbreite innerhalb des scheinbar Identischen ist zu groß. So klingt etwa das A-Dur von Mozarts überhaupt letztem Solokonzert, dem für Klarinette KV 622, ganz anders, viel weicher und verinnerlichter als das etwas selbstgefällige des Violinkonzerts (KV 219), das ungezwungene des Haydn-Quartetts (KV 464), das geist- und temperamentvolle der mittleren Sinfonie (KV 201), anders auch als das sehnsüchtig sinnliche des *La ci darem* (aus *Don Giovanni*) oder das gefällige des frühen und das hintergründige des späten Wiener Klavierkonzerts (KV 414 und 488); ja selbst anders als das A-Dur des Schwesterwerks für Klarinette, des Quintetts KV 581, in dessen kammermusikalische Kantabilität immerhin noch die Ausgelassenheit des bäurischen Menuett-Trios paßte. Das Klarinetten-Konzert, 1791, zwei Jahre nach dem Quintett für denselben Musikus und Freund Anton Stadler geschrieben, spiegelt etwas von all diesen verschiedenen Gesichtern und Seelen anderer A-Dur-Stücke, aber es stellt nichts mehr davon ausdrücklich da, ist nur noch es selbst, ganz zurückgenommen, sozusagen Musik aus Musik.“⁹

Im Unterschied zu Tonartencharakteristiken des 18. Jahrhunderts, die zu meist vereinheitlichende Aspekte einzelner Tonarten hervorheben, benennt Ulrich Dibelius in seinem Kommentar zur Verwendung der Tonart ›A-Dur‹

7 Der Mozartforscher Alan Tyson hat auf eine deutlich spätere Entstehungszeit der Jahre 1790 oder 1791 plädiert.
8 Vgl. dazu Joachim Brüggel, Intertextualität und Rezeptionsgeschichte? W. A. Mozart, Divertimento in Es-Dur, KV 563 (=Klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 12), Freiburg i. Br. u.a.: Rombach 2014, S. 111–113.
9 Ulrich Dibelius, *Mozart-Aspekte*, München: dtv 1972 (19914), S. 112.

bei Mozart eine dazu entgegengesetzte Haltung – Werke gleicher Tonart können eine ganz unterschiedliche Klangästhetik ausprägen. In eine ähnliche Richtung argumentierte auch schon zuvor Alfred Einstein, wobei jeder Komponist in der Ausformung einzelner Tonarten zu ganz bezeichnenden »Idiosynkrasien« gelangt:

„Tonart hat für ihn [Mozart] eine ganz andere Bedeutung als für Bach, Beethoven und eine ganze Reihe anderer Meister; auch für Haydn. Jeder feinfühligere Musiker hat vielleicht schon beobachtet, daß bei solchen Meistern mit bestimmten Tonarten bestimmte melodische Wendungen oder Figurationen fest verbunden sind. [...] Es handelt sich hier um eine Art von Idiosynkrasien, die bei der Wahl besonderer Tonarten besondere melodische Wendungen ausschließen und anderen den Zugang erleichtern. Wir lassen dabei die Frage nach dem Charakter der Tonarten ganz außer acht; sie ist generell gar nicht zu lösen.“¹⁰

In diesem Sinne zeigt auch das Es-Dur eine große Vielfalt an unterschiedlichen Ausdruckscharakteren in Werken Mozarts: Wie verschieden ist das Es-Dur des Divertimentos KV 563 zu dem der Es-Dur-Symphonie, KV 543, der *Zauberflöte*, KV 620 (*Ouvertüre*, Arie Nr. 3: *Dies Bildnis ist bezaubert schön*, Duett Nr. 7: *Bei Männern welche Liebe fühlen*) oder dem Klavierkonzert in Es-Dur, KV 449?

Thomas Schipperges hat die Kleine Nachtmusik von Mozart als „reflektierte Serenadenmusik“ bezeichnet – ein gleiches Attribut könnte man ebenso dem Divertimento KV 563 als „reflektierte Divertimentomusik“¹¹ zuweisen. Ein solches Werk ist summativ und Ausblick zugleich, es erschließt sich in musikalisch zahlreichen kontextuellen Bezügen und verweigert sich zugleich in enigmatischer Eigengesetzlichkeit. Ein solches Werk „verstehen“ zu wollen führt so ganz elementar auch schon sprachlich schnell an Grenzen – der Präsenz und „Bestimmtheit“ im Höreindruck steht eine in Worten oft nur kaum fassbare Fixierung dieser Inhalte ent-

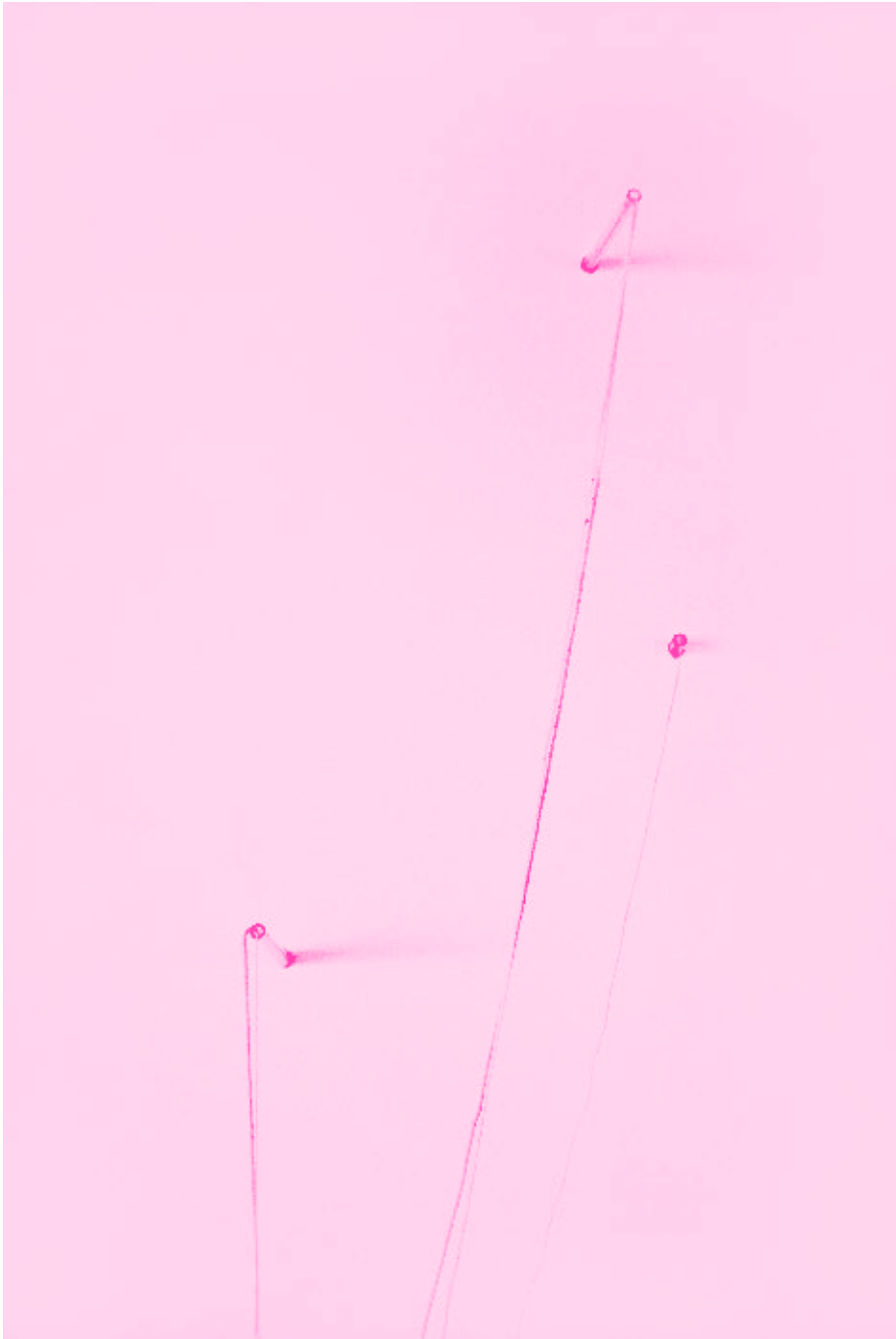
¹⁰ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – sein Werk* (Stockholm 1947), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1991, S. 166.

¹¹ Thomas Schipperges, *Serenaden zwischen Beethoven und Reger* (=Europäische Hochschulschriften 36/39), Frankfurt a.M., 1989, S. 66.

gegen. Wie kein anderer hat Felix Mendelssohn-Bartholdy dieses zentrale Problem jedweder musikalisch-hermeneutischen Inhaltsästhetik wie folgt unnachahmlich beschrieben:

“Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. [...] Das, was mir die Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“¹²

¹² Brief an Marc André *Souchay* vom 15. Oktober 1842.



Bernhard Gwiggner | „drei-ein-Mannigfaltigkeit“ (Detail) | 2021

Beziehungsnetze weben und Verwandtschaften begründen: Mit Mozart, Falco und Haraway die Orang Utans retten

Von Iris Laner

Borneo/Wien, 2050: Der Orang Utan, ein als überaus intelligent und feinfühlig charakterisierter Menschenaffe, ist ausgestorben. Das letzte Exemplar ist im Schönbrunner Zoo in Wien und der dort 2009 eröffneten ORANGERie verendet, nachdem die in Gefangenschaft gehaltenen Tiere keine Bereitschaft zeigten, sich fortzupflanzen. Auch alle Versuche der künstlichen Erzeugung von Nachkommen sind gescheitert. Das Aussterben der Orang Utans ist ein weiteres eindringliches Zeichen für den zunehmenden Verlust der globalen Biodiversität und des Trauerspiels rund um die ökologischen Krise, in der sich unser Planet spätestens seit der industriellen Revolution befindet. Nachdem der Orang Utan Kluet im Jahr 2016 durch die Komposition einer Jazz-Melodie die Menschheit davon überzeugt hatte,¹ dass seine Art nicht nur komplexe Werkzeuge erfinden kann,² sondern dass auch das Entwickeln von Musikstücken nicht bloß humanen Akteur*innen vorbehalten ist, ist mit den bornesischen Menschenaffen eine gleichsam kreative, empfindsame und vielseitige Art verloren gegangen, die nicht nur einen Verlust für die Natur, sondern ebenso für die Kultur darstellt.

Salzburg, 1768: Fast 300 Jahre vor dem Aussterben der Orang Utans dirigierte Wolfgang Amadeus Mozart im zarten Alter von 12 Jahren seine erste Messe. Das Salzburger Wunderkind setzte in der Musik schon in frühen Jahren neue Maßstäbe und hat wie wenige andere Musiker*innen und Komponist*innen die europäische (Musik-)Kultur geprägt. Es wird gemunkelt, auch Orang Utans haben gerne Mozart gehört und in zarten wiegenden Bewegungen dazu getanzt. Manche hätten sogar leise mitgepfiffen. Zu Mozarts Lebzeiten herrschte zwar im romantischen Zeitgeist eine große Bewunderung für die Natur, über die Kompositionsfähigkeiten von Menschenaffen wurde aber vermutlich wenig nachgedacht. Näher, und auch für Mozart weitaus greifbarer, lag da eine andere Klasse: die Vögel. Nicht nur die Vogelstimmen und ihre Art des freien Gesangs, sondern

¹ Vgl. <https://www.derstandard.at/story/2000043063674/ueberraschung-im-zoo-orang-utan-musiziert-mit-handy-app>, abgerufen am 10.1.2023
² Jürgen Lethmate: Instrumentelles Verhalten zoolebender Orang-Utans, in: Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie 68/1 (April 1977), S. 57–87.

auch die Fähigkeit, Melodien zu imitieren, waren im 18. Jahrhundert von großem und nachhaltigem Interesse. Sie dienten auch als Inspiration für Musiker*innen. Nicht zuletzt Mozart selbst verfiel so dem Zauber des Musizierens von Vögeln. Lyanda Lynn Haupt, ihres Zeichens Naturforscherin und engagierte Vogelmutter, erzählt von Mozarts Beziehung zu einem Star, den er am 27. Mai 1784 erworben hatte, nachdem er den Vogel in einem Laden eine adaptierte Version seines Klavierkonzerts Nr. 17 in G-Dur trällern hörte.³ Mozart war, ihrer Geschichte nach zu urteilen, ein Bewunderer des spielerischen, improvisierenden Umgangs mit Tönen, an denen ihn der Vogel im von da an geteilten Haushalt teilhaben ließ. Es verwundert im Lichte dieser Erzählung daher nicht weiter, dass Mozart, ganz im Sinne einer bürgerlichen Hinwendung zur und Faszination für die Natur, in vielen seiner Werke auf die Natur Bezug genommen und sich zu dieser in Beziehung gesetzt hat.⁴ Natur und Kultur zeigen sich dabei aufs Engste miteinander verwoben. Verantwortung für die Natur, die einem Verlust von nicht-humanen Kulturen und dem Aussterben von Arten wie dem Orang Utan die Stirn bieten würde, wird allerdings kaum übernommen. Die herrschende Faszination nähert sich der Natur als dem nicht-menschlichen Gegenüber, dem Anderen, dem Großen, Unfassbaren, bisweilen Bedrohlichen oder einfach, wie im Falle des Stars, dem entzückend Gefälligen. Mit einem zunehmenden wissenschaftlichen Interesse an den Strukturen, den Ordnungen und den Funktionsweisen von Flora und Fauna, die ab der Neuzeit zu verzeichnen sind, erwachte in der europäischen Kultur im 18. Jahrhundert auch das ästhetische Interesse an der Natur. Die Konzepte des Sublimen von Edmund Burke oder des Erhabenen von Immanuel Kant zeugen von der Faszination für die Erscheinungs- und Ausdrucksweisen der Natur, die nicht zuletzt der künstlerischen Expressivität als Kontrastfolie dienen. Burke unterstreicht in seinen ästhetischen Untersuchungen, dass die nachhaltigste ästhetische Erfahrung in der Konfrontation mit überwältigenden, bedrohlichen Ereignissen stattfindet, wie sie in der Natur beispielsweise mit starken Unwettern einhergehen können.⁵ Dass sich Schönheit und Erhabenes gerade dahingehend unterscheiden, dass Begegnungen mit dem Erhabenen das Menschliche in radikaler Weise in Frage stellen können, kehrt auch Kant in seiner einflussreichen und vielgelese-

3 Lyanda Lynn Haupt: Mozart's Starling. Little: Brown Spark 2017.

4 Vgl. dazu Peter Schleuning: Die Sprache der Natur: Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.

5 Vgl. Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. New York: Columbia University Press 2020 [1757].

nen Dritten Kritik hervor.⁶ Die Natur wird so besungen, bespielt, gemalt, bedichtet, inszeniert; sie wird verehrt und sie wird gefürchtet. Als Gegenstand wird sie Teil von Kunst und Kultur. Doch Kunst und Kultur machen sich im 18. Jahrhundert kaum dazu auf, die Welt zu retten, indem sie strategische, nachhaltige Beziehungen stiften zwischen der wirkmächtigen Menschheit und der verobjektivierten Natur. Mozart, so die Geschichte, hielt seinen Star zu Hause in einem allzu menschlichen Lebensraum und ermöglichte seiner Spezies damit, Teil der Kultur zu werden. Im aufgeklärten bürgerlichen Haushalt galt aber, wenn überhaupt, nur die Verantwortung den anderen Menschen gegenüber als praktikierbar. Insofern war Mozarts Star als einer unter Vielen nicht als Exemplar seiner Art, sondern als Mozarts Star ein außerordentlicher Vogel, der von Mozart quasi in den Rahmen einer menschlichen Lebenswelt hinein adoptiert wurde.

Brüssel, Mai 2016: Der Dokumentarfilm „Donna Haraway: Storytelling for Earthly Survival“ feiert Weltpremiere. Mehr als 200 Jahre nach Mozarts frühen Tod und nach dem Verenden von Mozarts Star, der der Legende nach am selben Tag wie der musikalische Wunderknabe von uns ging, erzählt Donna Haraway, ihres Zeichens Philosophin und posthumane Vorzeigedenkerin, von den Möglichkeiten, wie die Welt trotz der multiplen Krisen, in die sie durch die Menschheit hineinmanövriert wurde, gerettet werden könnte. Ihre Gedanken finden sich in systematisch entfalteter Weise auch in ihrem Buch *Staying with the Trouble*.⁷ Die menschliche Kultur, die naturgemäß gegen das nicht-humane Leben zu arbeiten scheint, muss sich aktiv zur Natur in Beziehung setzen, damit sowohl menschliche wie auch nicht-menschliche Lebewesen überleben können, damit es auf unserem Planeten auch in Zukunft die Hoffnung auf Leben geben kann. Mit strategisch etablierten und auf Nachhaltigkeit bedachten Wahlverwandtschaften, die nicht nur die Blutlinie, sondern auch die Klassen, Arten und Spezies überschreiten, kann nicht nur die Natur gerettet werden; auch die Kultur kann in diesem Szenario fortbestehen, denn letztere kann nur überleben, wenn sie sich mit der Natur verbündet.

Wien, 17. Juni 1985: Falco, mit bürgerlichem Namen Hans Hölzel, veröffentlicht seine Single *Rock Me Amadeus*, welche zu seinem ersten internationalen Hit werden soll und die bis heute in puncto kommerzieller Erfolg

6 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [1790].

7 Donna J. Haraway: *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016.

in der österreichischen Popkultur nach ihresgleichen sucht. In diesem Werk stehen weder die Natur noch Orang Utans oder Stare im Zentrum. Falco ist aber ein durch die Wahl seines Künstlernamens mit der Natur Verbündeter: Falco, der Falke, folgt keinem aufklärerisch verklärtem Naturideal. Eher tritt er auf als postmodern Entrückter. Falco geht neben seiner fragwürdigen Verbündung mit der Natur, zunächst mit großem Widerwillen, auch eine Beziehung zur europäischen Kultur, zum großen österreichischen Musikwunder Mozart ein und setzt dessen kulturelles Wirken in einen neuen Kontext. Aus anspruchsvoller Klassik wird raunzender, anrühiger Pop und aus bürgerlicher Zuwendung zur Schönheit der Natur wird kritische Abwendung vom als arrogant kritisierten Gestus des Hochkultur. Falco tritt auf als der Antibürger, der Querulant, das Enfant Terrible der österreichischen Popkultur und kann sich zunächst kaum mit der Vorstellung anfreunden, dem Helden bürgerlicher Musikkultur und des klassischen Erbes Mozart mit einem Song Tribut zu zollen. Der in den Niederlanden von Robert J. und Ferdinand D. Bolland komponierte und in der ersten Textfassung gestaltete Titel Amadeus löste bei ihm entschiedene Ablehnung aus und nur durch Überzeugungsarbeit seines Managers ließ sich Falco auf die Produktion ein, die schließlich Rock me Amadeus als textlich adaptierte Version hervorbrachte. Ein lapidarer Kommentar zum Entstehungsprozess liest sich wie folgt: „Ich singe diesen Titel nur unter größtem Widerstand und auf Druck meines Managements!“⁸ Falco, der weniger als Tierliebhaber und Freund der Natur als vielmehr durch die Wahl seines Namens eine strategische Beziehung zum Reich der Fauna eingegangen ist, setzt sich als in initial erzwungener Weise in ein Verhältnis zum gepriesenen und gefeierten Genie der klassischen Musik.

Entsprechend ambivalent wie die Ausgangssituation des Welthits verfährt auch der Songtext. Mozart, von Falco nur als „Amadeus“ angerufen, wird als „Punker“ titulierte, der gleichzeitig als virtuoser Star gefeiert wird und schuldengeplagt dahinlamentierte. Der großen Bühne, die ihn als Künstler über alle anderen erhebt, trifft auf die leeren Taschen, die den Alltag herausfordern. Die Liebe zu den Frauen, die Mozart in Falcos Erzählung in die finanzielle Krise getrieben hat, wird zum großen Thema, ebenso wie die Nähe zwischen Hochmut und Fall. Das Musikvideo zum Song greift wie der Songtext die Zweischneidigkeit und die Skepsis auf, mit der sich Falco

⁸ Horst Bork: Falco. Die Wahrheit. Wie es wirklich war – sein Manager erzählt. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009, S. 87.

dem großen Wunder der österreichischen Musikkultur zuwendet: Barockperücken treffen auf Maßanzüge, herrschaftliche Salons und Ballsäle in der monarchischen Hauptstadt auf Untergrundkneipen in versifften Randbezirken. Doch sowohl die hehre Gesellschaft wie auch die Undergroundszene, die Frauen wie auch die Männer bejubeln den großen Star. Amadeus wird zu Falco, geschniegelt im Anzug oder in zerzaustem Barockzweiteiler mit rosa Perücke, Falco wird zu Amadeus.

In Falcos Beziehung, die er widerwillig zu Mozart eingeht, wird nicht zuletzt ein gesellschaftlicher Konflikt verhandelt: nämlich jener zwischen öffentlichem und privatem Walten, zwischen Auftreten und Leben auf der Bühne und im Alltag. Dieser Konflikt war es, auf den sich Falcos Kommentar zu Mozart konzentrierte und den er bearbeitete, textuell, musikalisch wie auch visuell inszeniert. Falcos vielleicht zynischer Kommentar kann aber nicht nur als ein Anknüpfen und sich in Beziehung Setzen zu einem anderen Helden der österreichischen Musikgeschichte verstanden werden. Er könnte auch verstanden werden als ein Begründen einer Verwandtschaft zwischen einem als antiquiert begriffenen bürgerlichen Dasein und einem als zeitgemäß ausgewiesenen antibürgerlichen Protest gegen gesellschaftliche Zwänge, eine Verwandtschaft zwischen europäischer Aufklärung und ermüdeten Post-1968er Gesinnung.

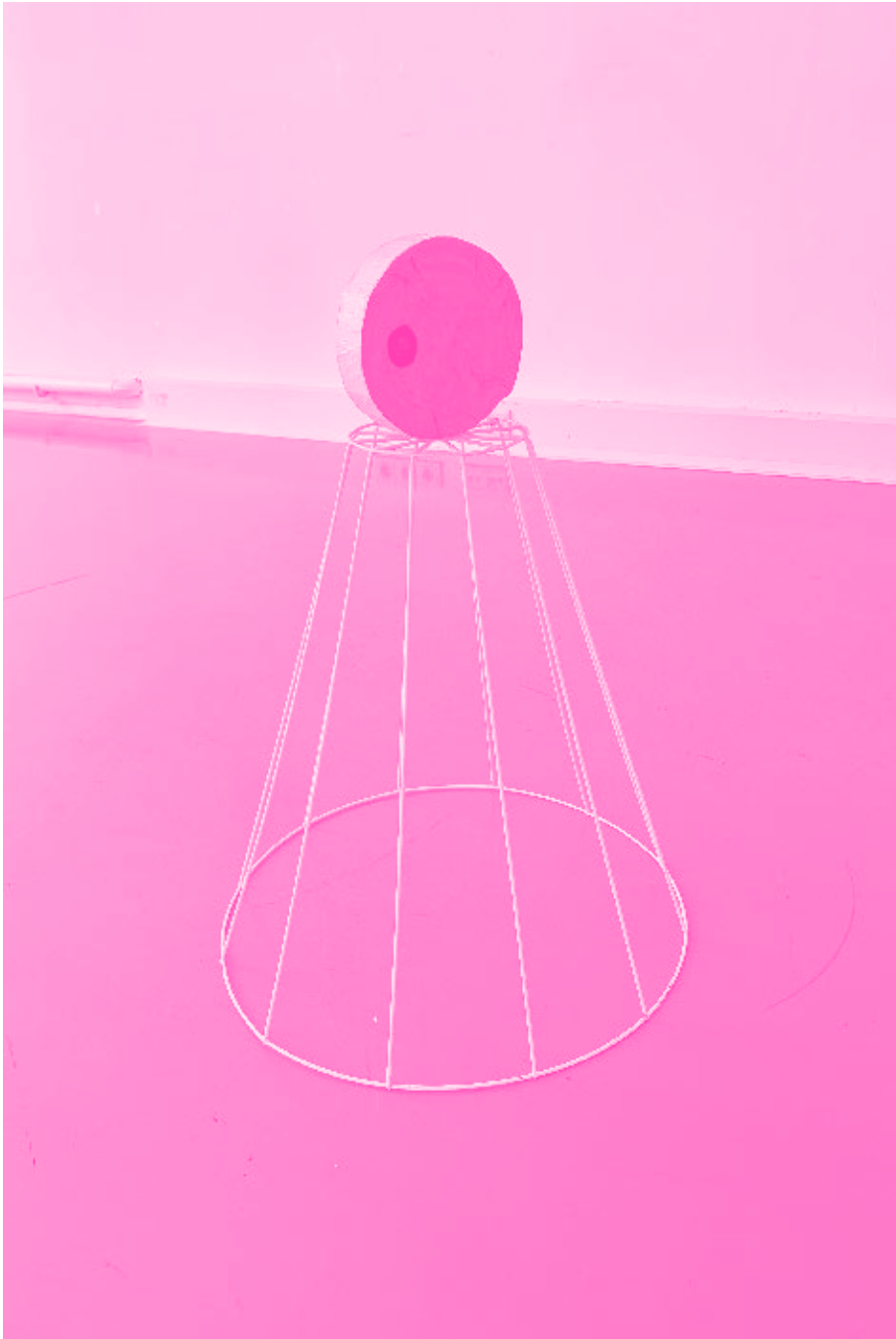
Falco begründet in zumindest zweierlei Weise eine Wahlverwandtschaft und verbündet sich mit Natur und Kultur in doppeltem Sinne: Er inszeniert eine widerständige Verwandtschaft mit Mozart und setzt die österreichische Musikkultur damit abermals in einen nicht nur europäischen, sondern globalen Wirkungszusammenhang. Daneben lebt er mittels seines Namens eine Verwandtschaft mit dem Falken, wie Mozart adoptiert er, wenn auch in anderer, nämlich symbolischer Weise, einen Vogel, der seine kulturelle Identität prägt.

Verwandtschaften beruhen laut Haraway nicht ausschließlich oder nicht zunächst auf der Blutlinie; Verwandtschaften müssen dagegen begründet, sich müssen hergestellt werden, nämlich durch das Verhältnis, das zu anderen gesucht und gelebt wird, und durch die damit verbundenen Verantwortungen, die für andere übernommen werden. Wenn wir eine andere, eine mögliche Zukunft denken wollen, in der weder die Natur durch die Kultur vertreten wird – wie in der symbolischen Tierpatenschaft Falcos – oder die Natur von der Kultur vereinnahmt wird – wie in der Adoption des Stars

durch Mozart und dessen Heimischmachen im bürgerlichen Haushalt –, sondern in der Natur und Kultur im Rahmen ihrer jeweiligen Wertigkeiten anerkannt und zusammenwirken, dann müssten wir weise wählen, mit wem wir uns verbünden. Wir müssten uns an Mozart ein Beispiel nehmen und an seiner Liebe zur Natur, wir müssten aber das fehlende Bewusstsein für die Fallstricke eines bürgerlichen Ästhetizismus überwinden. Wir müssten uns an Falco ein Beispiel nehmen und seinem widerständigen Abarbeiten an der eigenen Beziehung zum kulturellen Erbe, am Herstellen einer Verwandtschaft zum Verleideten, müssten aber gleichzeitig seine Ignoranz gegenüber dem Zauber der Natur und der rein symbolischen Vertretung anderer Arten kritisieren. Schließlich müssten wir Haraway zuhören und ihrer Zuwendung zu den Anderen folgen, egal ob sie menschlicher oder nicht-menschlicher Art sind und müssten in diesem Zuge aber über die widerstrebigsten Komplikationen hinwegkommen, die uns ihre Worte und ihre Schriften zumuten. Dann, ja, dann könnten wir vielleicht die Orang Utans retten und ihnen die Möglichkeit geben, zu Mozart und zu Falco zu tanzen und vielleicht in Zukunft einen Song zu komponieren, in dem beide versöhnt zueinander finden.



Bernhard Gwiggner | „drei-ein-Mannigfaltigkeit“ (Detail) | 2021



Linda Kudla | „Ziele“ | 2021

Schadcode

Von Thomas Ballhausen

„Es mag sein, daß jener unbekante Feind eines Tages zu
unserem Heil von einem Nachbarplaneten herabsteigt,
oder von irgendeiner unerwarteten Seite kommt,
wenn wir uns nicht bis dahin, was bedeutend wahrscheinlicher ist,
gegenseitig vernichtet haben.“

Maurice Maeterlinck: Das Leben der Termiten

Wir haben auf Dich gewartet. Die Schüsse sind gefallen und Du bist ge-
stürzt, alles ganz wie von uns berechnet.

Du musst nicht zappeln, Du darfst nicht.

Diese nun eingelassenen Fäden ziehen an Deinem Innersten.

Drei Projektile haben Deine Schutzweste durchschlagen und wir mussten
nur warten, bis Du, bis zu den Knien immer noch im Wasser des Flusses,
nur Augenblicke später zusammengebrochen bist.

Nein, nicht bewegen, bleib ganz ruhig.

Wir verfolgen euren stumpfsinnigen Konflikt schon länger, kennen die
Lage der Verteidigungsanlagen und antizipierten die Routen eurer Vorstöße.

Nein, Du bist nicht tot. Das lassen wir nicht zu, lebend nutzt Du uns vorerst
noch mehr.

Wir tun was nötig ist, notwendig. Wir bewahren Dich.

Du bist in Sicherheit. Du bist *jetzt* in Sicherheit.

Niemand wird Dich in dem Durcheinander vermissen. Man wird einfach annehmen, auch Dein Leichnam wäre einfach abgedriftet, erfasst vom Wasser und seinen Bewegungen.

Nochmals, nein, Du bist nicht tot. Du bist jetzt ein Gefährt, eine Arche.

Wir zählen, kalkulieren, bauen Dich um.

Du bist uns ein Schiff, das immer weniger Du sein wird und zugleich doch. Das ist kein Rätsel. Aber es gibt Dringlichkeiten, die Du nicht verstehen würdest.

Wir wundern uns über Dein Gehirn, aber wir lachen nicht. Uns fehlt der Humor.

Deine Linke war uns eine Brücke, die Übersiedelung der Kolonie hat besser funktioniert als wir es annehmen konnten.

Ja, wir haben schon abgelegt, sind unterwegs. Die Zügel und Fäden sind auch zu Deiner Sicherheit, mehr aber zu unserer.

Ja, wir erzählen Dir, binden Dich ein, aber wir reden nicht darüber, dass wir Dich vorübergehend nötig haben.

Das ist eine Übernahme, eine Verbesserung. Du wirst endlich einen wirklichen Nutzen haben.

Wir höhlen Dich unsichtig aus, mit jedem zurückgelegten Klick ein wenig mehr.

Keine Verschwendung, nichts bleibt unverwendet oder fällt ab, es gibt keinen endgültigen Rest.

Nichts stößt uns ab. Alles kann und wird uns Material sein in unserer Rastlosigkeit. Was nicht benötigt wird, ist Futter.

Wir steuern Dich weiter den Fluss hinab, wir regulieren Deine Temperatur, verkleben die Öffnungen, dichten ab.

Wir reisen niemals ohne Sporen. Was wir Dir anzüchten, wird Dich ganz verwandeln.

Du bist gerade eben noch nicht tot, bist Du jetzt zufrieden. Vertraue auf die Chemie und auf die Schatten. Wir sind damit vertraut.

Wir kennen das Feuer, alle Elemente. Wir schätzen wie geräumig Deine Bauchhöhle ist. Unsere Königinnen finden dort genügend Platz.

Nein, von Männern oder gar Prinzen haben wir noch nie viel gehalten. Die Größe unserer Königinnen ist Ausdruck unserer Bedeutung.

Wer wirklich bei uns herrscht, was ist das für eine kleinliche Frage. Aber wenn Du so willst. Wir sind ein Tyrann ohne Gestalt, eine unpersönliche Harmonie.

Wir stehen uns fern. Wir sind alt, viel älter als Deinesgleichen.

Ja, wir sind eine vielfältige Gemeinschaft, schätze Dich glücklich.

Wir wickeln Dich in Sätze ein, Streifen für Streifen. An diesem heiklen Punkten treffen sich unsere Naturen.

Wir mögen klein sein, zumeist unterlegen, aber wir zählen uns in Legionen.

Wir leben nur für das Gesetz, für den Wandel, der uns seit den ersten Tagen begleitet, und für Momente, wenn wir kurz sichtbar werden, gefragt sind.

Wir sind genau dafür gemacht, zwischenzeitlich häufen wir Erde und Vergangenheit an.

Erfahrungen wandern durch unsere Gesellschaft, wir verändern uns und existieren unaufhörlich.

Wir wissen mehr als Du, vor allem wissen wir *anders*. Unser Gehör ist fein, unsere Tanzschritte sind lesbar gesetzt.

Wir streben einem Ideal zu, das wir nicht ermessen können. Zwischenzeitlich lernen wir aus unseren Niederlagen.

Nein, von den Feuern der letzten Nacht wollen wir eigentlich nicht sprechen.

Aber die Projektile in Deinem Körper interessieren uns. Wir werden sie bewahren, ablegen, in unserem künftigen Bau studieren.

Ja, wir werden wieder einen Bau haben. Eine Festung ist alles für uns.

Es braucht Umsicht und Wachsamkeit. Schon kleinste Lücken können zum Untergang führen, zum Verlust der Kolonie.

Wir bauen von Innen nach Außen, geben Teile unserer belagerten Häuser nur nach und nach auf.

Wir lernen aus den Niederlagen. Natürliche Feinde, wie das schon klingt.

Wir haben unsere eigenen Kriege, für euch nicht zu überblicken und nur vermeintlich ohne Bedeutung.

Wir könnten an diesem Punkt sagen, ihr werdet schon sehen. Aber das werdet ihr nicht.

Unsere Kriege verbessern uns. Das ist eine von vielen Tatsachen, die Du nie verstehen können wirst.

Nein, das hat nichts mit Gerechtigkeit zu tun. Auch dieses Konzept haben wir schon vor langer Zeit überwunden.

Alle, wirklich alle Körper beugen sich unserem Willen, Deiner und auch unsere. Klingen auszubilden ist eine Leichtigkeit für uns.

Unsere Soldatinnen sind streng abgezählt, geben Signale, sie erfüllen ihre begrenzten Rollen überaus gut.

Nein, mit den an die Glieder angeschweißten Waffen kann man nicht essen, man muss gefüttert werden.

Wir sind von zweifelhafter Färbung, bei Bedarf ähneln wir unserer Umgebung, unserem neuen Zuhause.

Was die Körper also wissen und die Köpfe abstreiten. Oder war es umgekehrt.

Wir sind alles, was von Dir bleiben wird, sei zufrieden.

Schlaf jetzt, Schiff. Schlaf.

Wir haben noch einen langen Weg vor uns.

Impressum

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

^E info@moz.ac.at

Herstellung/Inhalt: Universität Mozarteum Salzburg

Visuelle Beiträge: Bildhauerei des Departments für Bildende Künste und
Gestaltung der Universität Mozarteum Salzburg | Fotos: Bernhard Gwiggner

Verlags- und Herstellungsort: Salzburg, Austria

Konzept: Gernot Sahler

Redaktion: Max Volbers

Gestaltung: Abteilung für PR & Marketing

Druck: Samson Druck GmbH

Für den Inhalt verantwortlich: Elisabeth Gutjahr, Rektorin

© 2023

