

4

TÜBINGER UNIVERSITÄTSREDEN

24

Über Mozarts Klangwelt

von

WALTER GERSTENBERG



J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

B
9533
e

Über Mozarts Klangwelt

Rede bei der Übernahme des Rektorats
am 18. Mai 1965

von

WALTER GERSTENBERG



1 9 6 6

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

Bei Walter Benjamin, den die Barbaren des 20. Jahrhunderts in einen frühen Tod getrieben haben, ist zu lesen: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“ „Auch die Toten“, fährt Benjamin fort, „werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.“

I

Der Umgang mit Mozarts Musik hat im Zeitalter der Massenmedien stark zugenommen und sich verbreitert; Ansehen und Ruhm Mozarts ragen in der Gegenwart höher denn je zuvor: kein Zweifel, daß man sich landauf, landab seiner Kunst sicher und damit ihm selbst nahe fühlt. Es kommt hinzu, daß sein Erdenweg und Schicksal paradigmatisch Lust und Leid, Triumph und Bedrängnis genialer Begabung zu spiegeln scheinen: ein Zauberlicht, geheimnisvoll anziehend wie zu Verniedlichung und Legende verlockend.

Freilich wird man allgemein konstatieren können, daß sich die Künste nie zuvor so hohen Ansehens und populären Applauses erfreut haben wie heutzutage: alles ist allen offen und jedermann zugänglich. Diese Tatsache steht in zunächst schwer erklärbarem Widerspruch zu einer anderen, daß nämlich das zeitgenössische Kunstwerk selbst – und zwar gilt dies gleichmäßig oder doch ähnlich für Musik, Dichtung und Malerei – dahin tendiert, sich auf sich selbst zurückzuziehen, sich esoterisch zu isolieren, daß es der Chiffre und der Abstraktion zuneigt: wie immer man diesen Vorgang beschreiben mag.

Nun gehört es zur Eigenart des Musikwerkes, daß es in hohem, ja in besonderem Grade geschichtlich ist. Einmal fixiert der Komponist in jedem Takt, den er niederschreibt, einen bestimmten Status der musikalischen Struktur im Medium ihrer Einzelfaktoren als Melodie, Harmonie, Rhythmus usw.; jede Aufführung einer älteren Musik aber wiederholt als Re-produktion den Entstehungsakt und versetzt ihn in die eigene Zeit und Gegenwart. Eine jegliche Beschäftigung mit den Zeugnissen der musikalischen Vergangenheit berührt daher – ob wir es wollen oder nicht, ob wir es wissen oder nicht – das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart, und zwar so, daß wir unmittelbar konfrontiert werden, Auge in Auge. Das historische Musikwerk ist unseren Händen anvertraut – oder, je nachdem, ausgeliefert; es ist ein Maß, dem kein Musizierender ausweichen kann.

In den mehr als 200 Jahren, die seit Mozarts Geburt vergangen sind – historisch ist sein Leben begrenzt vom Beginn des Siebenjährigen Krieges und dem Ausbruch der Großen Revolution –, hat sich die Welt, aber auch die Musik, im kleinen wie im großen von Grund auf gewandelt, so daß es zunächst fast unbegreiflich erscheinen mag, warum gerade seine Kunst von einer derart umfassenden Resonanz getragen wird. Geschichtlich trennen uns Abgründe, künstlerisch, und das heißt sinnlich-geistig, aber fühlen wir uns mächtig angezogen, beunruhigt und beglückt.

In seinen „Vorlesungen über Ästhetik“ fällt der Blick des Philosophen auch auf Mozarts Kunst. Hegel rühmt an ihr, daß die Musik „von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung“ erhalte, „wie die Affekte selbst, so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehen zu bleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerze noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein.“ So arte der Jubel nie in wüstes Toben aus, und selbst die Klage gebe seligste Beruhigung. In

solchen Worten äußert sich eine Auffassung von der „klassischen“ Haltung Mozarts, die wir heute eher nazarenisch nennen würden. Die zarten, gediegenen Umrisse dieses Bildes, das später vor allem Robert Schumann vertieft hat, sind im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts von einer Flut populärer, pseudowissenschaftlicher Literatur und endlich auch vom Film überschwemmt, verdeckt und verzerrt worden: Mozart, der Sonnenjüngling, Liebling der Götter.

Anders, ganz anders das Urteil seiner Geistesverwandten und seiner Zeitgenossen. Mozarts Ruhm ist sinnbildlich eingelassen in die Perioden seiner Wunderkindschaft und seiner ersten Mannesjahre. Nach dem „Figaro“ und dem „Don Giovanni“ des Dreißigjährigen verblaßt er, ein erster Anhauch des Todes, der seinerseits den Grundstein zu neuer Anerkennung und neuem Verständnis legen sollte. Diese Wende fällt nahe zusammen mit der Konzeption einer verwandelten Musikanschauung in eben diesen Jahrzehnten. Den romantischen Dichtern und Denkern, Wackenroder und Novalis, den Brüdern Schlegel und E. Th. A. Hoffmann, ist Musik die Kunst hinter allen Künsten, die geheimnisvolle Ursprache der Sanskritta. Ist daher nach Wesen und Natur alle Musik romantisch, so vornehmlich die Mozarts. Von dieser Überzeugung aus wird man auf das Dunkle, nächtig Untergründige, auf das Dämonische in ihr fast leidenschaftlich aufmerksam, Züge Mozartscher Musik, die bis dahin unbemerkt geblieben waren. Man entdeckt ihren tragischen Grundton und horcht darauf: in aller äußeren Vollkommenheit und Schönheit ein bis dahin unerhörter Klang. Zwei Hauptwerke rücken von selbst in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, an ihnen entzündet sich die romantische Fantasie. Es ist dies einmal die triebhaft panerotische Dramatik des „Don Giovanni“, zum anderen die märchenhaft-mythische Attitüde der „Zauberflöte“, die ihr Echo in der Brust der Menschen findet.

Diese antinomische Bühne ist belebt von einer verwirrenden Fülle der Figuren und Gestalten. Bei aller individuellen Differenzierung

und Profilierung stimmen sie darin überein, daß sie je und je mit scharfem Griffel gezeichnet sind, von Don Giovanni und dem Grafen Almaviva bis Sarastro, von Don Ottavio bis Tamino, von Donna Anna und Elvira bis zu den Frauen der „Così fan tutte“ und der „Zauberflöte“. Sie alle, die da auf dem Theater agieren, sprechend, rezitativisch oder singend ihre Rolle erfüllen, scheinen unvermittelt aus dem Orchesterraum aufzusteigen, sie sind Projektionen der Musik in den Logos eines dramatischen Vorganges, Zeugen und Zeugnisse einer Formungskraft, die dem Kosmos der Klänge die Zeichnung bestimmter Charaktere abgewinnt.

Überlegungen dieser Art stoßen also auf die Frage des Zusammenhanges, ja vielleicht sogar der Identität menschlicher und musikalischer Charaktere. Am Ende könnte die alte Frage der Theologie „Was ist der Mensch?“ auch von der Musik her etwas wie eine Antwort finden.

II

Um 1778, als 22jähriger, hat Mozart einmal geäußert, er kenne so ziemlich alle Stile in der Musik; „ich versichere Sie, lieber Freund“, heißt es später, „niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte.“ Das unbegreiflich frühe und rapide Eindringen in die Musik, das einem Naturereignis zu gleichen scheint, beruht also auf dem Fundament eines strengen, andauernden Studiums. Das Wunderkind, das Mozart gewesen, bleibt auch dann ohne Vergleich und einzigartig, wenn man der klugen, musikalisch wie menschlich gefestigten Persönlichkeit des Vaters Leopold Mozart ihr Recht beläßt. Seit er staunend, bewundernd, auch demütig das Genie seines Sohnes erkannt hatte, setzte er alles daran, es verantwortlich und liebevoll sorgfältig zu geleiten und zu führen.

Zu diesem Ende war es zunächst notwendig, das enge Salzburg zur Welt hin zu öffnen. Von 1762 bis 1778 sind denn auch die Mozarts, meist der Vater und der Sohn, ständig unterwegs, in Wien und in Italien, in London und im Haag, in München, Augsburg, Mannheim und in Paris, um nur einige Hauptstationen dieser europäischen Reisen flüchtig zu nennen. Man hat berechnet, daß der junge Mozart in diesem ersten unruhvollen Abschnitt seines produktiven Lebens weniger als ein Drittel in der salzburgischen Heimat zugebracht hat. Kaum zurückgekehrt, werden bereits neue Pläne bedacht und vorbereitet. Wenn aber eine solche Reise einmal wohl zweieinhalb Jahre dauert, so ist man berechtigt, eher von einem Aufenthalt in der Fremde zu sprechen.

Deutlich schwebt dem Vater, später dann auch dem Sohne auf diesen Reisen ein doppelter Zweck vor: man wollte einmal die einzelnen musikalischen Schulen und ihre Stile an Ort und Stelle kennenlernen und sie sich assimilieren, zum anderen aber sollte sich der jugendliche Komponist und Virtuose bekannt machen. Beide Seiten des Musikertums ruhen in ihm blütenhaft zusammen und entfalten sich miteinander, wobei die Improvisation auf dem Klavier, das Stegreiffantasieren über gegebene Themen, eine Brücke bildet, deren kühner Bau immer wieder die Bewunderung der Zuhörer hervorruft.

Liest man in den Briefen, die aus den Jahren der Reisen in großer Zahl erhalten sind, so zeigt sich Mozart besonders darin als Kind seiner Zeit, daß er zur Natur ein wesentlich anderes Verhältnis hat als etwa Beethoven. Dieser sucht sich selbst in der Natur, wie er andererseits sein Musikertum aus untergründigen, chthonischen Kräften speist. In Mozarts Äußerungen treten dagegen Schilderungen irgendwelcher Natureindrücke auffällig zurück, kaum je verliert er ein Wort darüber. Hier und dort beobachtet er wohl die Eigenart der Städte und ihre besondere Bauweise, man könnte sagen: die Architektur im Sinne einer von Menschenhand geschaffenen Szenerie.

So heißt es einmal von der Stadt Nancy, sie sei „in der Tat charmant, schöne Häuser, schöne breite Gasse und superbe Plätze“. Bezeichnend dann der Kontext: in solcher Stadt möchte er gern bleiben, zumal dann, wenn er dort gut bekannt sei, anders könne er nie guten Humors sein.

Mozart also sucht den Umgang mit anderen; Geselligkeit und Gesellschaft sind ihm lebensnotwendig. So begegnet er denn unterwegs auf Schritt und Tritt Menschen, keineswegs allein nur Musikern, wenschon alles Musikalische – Institutionen und Verhältnisse, Personen und Zustände –, wie ohne weiteres zu erwarten, ein komplementäres Zentralthema der Korrespondenz ist. Speziell erweist sich Mozart als scharfer, oft ironischer und sarkastischer Beobachter menschlicher Eigenarten, Schwächen und Absonderlichkeiten bei hoch und niedrig, bei Aristokraten und Bürgern, bei Männern, Frauen und Mädchen.

In der Tat war Mozart von Kindesbeinen an in der Gesellschaft zu Hause gewesen. In enger Gemeinschaft mit einer, wie es anfänglich schien, kongenialen Schwester wächst er heran; auf den ersten Reisen treten sie gemeinsam vor eine Öffentlichkeit, die vorerst durch eine strenge Ordnung begrenzt und ständisch gegliedert ist. Früh wird die Stimme des Briefschreibers selbständig und unabhängig. Anmerkungen und Aperçus verschärfen sich zur Rüge, wenn formaler Anspruch und tatsächliche Beglaubigung auseinanderfallen. Der vom Ursprung her scharfe, unerbittliche Blick des geborenen Dramatikers bemerkt intuitiv die verhängnisvolle Situation einer Gesellschaft, deren Stunde geschlagen hat. Mozarts Kritik fehlt jedes revolutionäre Pathos; ohne sentimentalen Akzent schildert er die Menschenwelt so, wie er sie sieht, sie sich ihm darstellt.

Von eben dieser Gesellschaft aber, sie sei höfisch-aristokratisch, geistlich oder bürgerlich, lebt, existiert er als Künstler; auf ihrem Gefüge, so gefährdet es historisch sein mag, beruht sein Dasein als Musiker, an ihm sollte es am Ende scheitern. Im direkten Auftrag

dieser Gesellschaft schreibt Mozart die große Mehrzahl seiner Werke, vorab seine Opern und Messen, das Requiem, aber ebenso weite Teile der Instrumentalmusik. Kaum je wäre es ihm eingefallen zu komponieren, ohne die Gewißheit, daß ein bei ihm bestelltes Werk auch tatsächlich abgenommen und aufgeführt werde. Gehört daher seine Musik prinzipiell der Sphäre der „Gelegenheit“ an, entsendet sie dorthin ihre Wurzeln, so fällt es dem Menschen von heute schwer zu verstehen, wo denn bei solcher Bindung – sie erscheint ihm eher als Fessel – jene freie Entfaltung des künstlerischen Ingeniums ihren Ort habe, die er mit der Vorstellung eines musikalischen Schöpfertums ineins setzt. Wie kommt es zu jenem geheimnisvollen Akkord von Auftrag und immanenter Berufung, der doch die Voraussetzung für die innere, die ästhetisch-künstlerische Wahrheit der Opern Mozarts ist?

Ohne weiteres zeichnet sich ab, daß zwei von ihnen, die „Entführung“ und die „Zauberflöte“, den Menschen und das Menschliche so unverhüllt in den Mittelpunkt rücken, wie es zu Märchen und Zauberspiel gehört; als Singspiele bedienen sie sich dabei, vor deutschen Zuschauern und nicht selten im Theater der Vorstadt, der deutschen Sprache: jedermann begreift ihre Sphäre, welche tiefere Quellen allgemeiner Humanität spiegelt – wie auf ihrer Ebene die „Iphigenie“ oder der „Orpheus“, ein anderer Mythos von der Allmacht der Musik. Nicht so die italienischen Opern Mozarts, deren Sternenkranz „Idomeneo“, „Figaro“, „Don Giovanni“, „Così fan tutte“ und den „Titus“ umschließt. Formal gehören zwei davon, „Idomeneo“ und „Titus“, dem Typus der *Opera seria* an, repräsentieren also traditionell die Idee des Heroischen, während die *Opera buffa*, bevorzugte Gattung der Zeit, auf alles Programmatische verzichtet und die komischen, die erheiternden und wunderlichen Züge im Menschenbild aufgreift. Wollte man das Gemeinsame in aller Verschiedenartigkeit ihrer Handlungen mit einem Wort bezeichnen, so wäre es eine alte Melodey: der Konflikt von gesellschaftlicher

Bindung und Konvention mit der Natur des Menschen, zuletzt die radikale Dominanz des Menschlichen über alle Widerstände, Verkleidungen und Masken hinweg.

In ihrer Weise ist, bemerkenswert genug, eine Doppelung als Grundanlage auch der Musik eingeboren, die, ihre Grenzen transzendierend, Menschliches berührt. Ist schon jeder Einzelton etwas Komplexes, das er zusammenfaßt, so gilt dies verstärkt für alle komplizierteren Organisationsformen der Musik. Ihr Dasein, ihre Spannung erwächst geradezu aus der Ambivalenz der Elemente: daß, um es wenigstens anzudeuten, ein markanter, gestraffter Rhythmus sich melodisch weich, harmonisch banal zu geben vermag, der Anspruch einer heroisch tönenden Geste von den anderen innermusikalischen Kräften aus unglaublich werden kann, ein fruchtbarer, unerschöpflicher ästhetischer Widerspruch von außen und innen.

Unterscheidet man die dramatische Literatur einmal danach, ob ein einzelner, eine einzige Figur, zu der hin alle Fäden laufen, das Ganze lenkt, oder ob, umgekehrt, eine Vielzahl von Gestalten die Wirklichkeit des Lebens zu spiegeln und zu realisieren scheint, derart, daß jede ihre eigene Wahrheit besitzt, so zählt etwa der „Figaro“ wahrscheinlich zu diesem zweiten Typus, da denn überhaupt Mozarts Betrachtungsweise alles ideenhaft oder spekulativ Zugespitzte fernliegt. Für ihn steht der Mensch, bei aller Differenzierung und Abstufung zeitlos und realistisch gesehen, im Mittelpunkt, und allem Menschlichen neigt er sich zu. Die Oper des Barocks hatte in planvoller Stilisierung ihr Ideal gesucht; der Durchbruch zum unverstellt und ungebrochen Menschlichen, den Mozart vollzieht, ist eine revolutionäre Tat vor der Revolution. Bei schärferem Zusehen weisen die Libretti des abenteuerlichen Theatermannes und Literaten, der sich *Lorenzo da Ponte* nannte – er erfreute sich zugleich des Besitzes der Priesterweihe wie der Freundschaft des Giacomo Casanova –, bei schärferem Zusehen haben die drei Textbücher, die da Ponte (von

insgesamt etwa vierzig) für Mozart geschrieben hat – die für „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ –, ihre Bedenklichkeiten, an welchen man dann auch immer wieder moralischen Anstoß genommen hat. Die Liste der also Betroffenen ist lang und gewissermaßen ehrwürdig. Beethovens Name findet sich darin, besonders aber der Richard Wagners: ihm war Mozart vor allem auch darum „innig lieb und hochverehrungswürdig“, weil er unfähig gewesen sei, zu vorgeblich geringwertigen Libretti – er denkt an „Così fan tutte“ und an den „Titus“ – eine Musik wie zum „Figaro“ oder zum „Don Giovanni“ zu schreiben. Zweifellos hat etwa das Libretto des „Figaro“, das da Ponte bekanntlich nach dem damals überaus erfolgreichen Lustspiel des Beaumarchais für Mozart eingerichtet hat, frivole Züge. Alles aber, was da sichtbar auf der Bühne geschieht – und unsichtbar im Innern der Menschen –, Spiel und Gegenspiel, Liebe, Leidenschaft, Eifersucht; Kränkung, Intrige, Zufall und Berechnung, beglaubigt Mozarts Kunst als Entwürfe und Versuche des Menschlichen, das sich in den Beziehungen der Geschlechter vollends enthüllt. Schwerlich gibt es ein anderes Bühnenwerk, das ähnlich weit darin geht, zu verstehen und zu verzeihen. Da ist die herbstlich resignierende Liebe der Gräfin zu ihrem Gatten, der seinerseits der Susanne, Figaros Braut, nachstellt; da ist, an der Schwelle des Jünglingsalters, der Page Cherubino, schuldig-unschuldig hin- und hergerissen von eben erwachenden Trieben; prismatisch vertreten aber auch die Nebenfiguren spezielle Brechungen der erotischen Transformation. Alle Personen unterstehen einem gleichen Gesetz, das sie zusammenführt und wiederum löst, willentlich oder unbewußt. Im Wirbel dieses Spectaculum blitzt und funkelt es auf, komödiantisch und ironisch-burlesk; die Schatten des Tragischen aber huschen, irdische Begleiterinnen alles übermütig Überschießenden, flüchtig darüber.

Sobald man die unvergleichlich enge Durchdringung, eine andere „Mariage“, welche die Schichten von Text und Musik eingegangen

sind, verstanden hat, wird das Experiment, Mozarts Musik ein fremdes Libretto zu unterlegen, wie es „Così fan tutte“ geschehen ist, in sich sinnlos oder unsinnig. Es war anerkannte Aufgabe des berufsmäßigen Librettisten, eine *Poesia per musica* zu liefern, die des Musikers wiederum, die Strukturen des Textes nach bestimmten Regeln und Vorschriften in musikalische Formen zu gießen. Weil dies so ist, darum war Mozart fähig und fühlte sich geradezu berufen, bei der Verfertigung der Libretti, die ja meist auf ältere Vorlagen und Sujets zurückgehen, kritisch mitzuarbeiten, wie mehrfach berichtet wird. In seiner Autobiographie erzählt da Ponte mit einiger Autoreneitelkeit, daß er einst im Drange der Geschäfte gezwungen gewesen sei, drei Libretti zu gleicher Zeit zu Papier zu bringen. „Es wird Ihnen nicht gelingen“, meinte der Gesprächspartner, übrigens kein Geringerer als der Kaiser, Joseph II. „Vielleicht gelingt es mir nicht“, erwiderte ich, „doch will ich es versuchen. Ich werde in der Nacht für Mozart (den „Don Giovanni“) schreiben und mir dabei denken, Dantes ‚Hölle‘ zu lesen, am Morgen für Martini und mir vorstellen, den Petrarca zu studieren, und am Abend für Salieri und mich meines Tasso erinnern.“

III

Dies Theater aber ist Mozarts zweite Heimat: „Ich habe eine unaussprechliche Begierde, wieder einmal eine Oper zu schreiben... ich darf nur von einer Oper reden hören, ich darf nur im Theater sein, Stimmen hören – o so bin ich schon ganz außer mir.“ Ähnlich starke, exaltierte Sätze wird man nur selten in Mozarts Briefen antreffen: „... wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Oper, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und Zittern an Händen und Füßen vor Begierde...“ Auch wenn man einräumt, daß bei diesen Bekenntnissen äußere Motive mitsprechen

mögen – *eine* Oper in Italien mache mehr Ehre und Kredit als hundert Konzerte in Deutschland! –, so ist die Bedeutung dieses überstarken Dranges zu Bühne und Theater, wie er in diesen und vielen anderen Worten je und je durchbricht, allein im Rahmen des Mozartschen Gesamtwerkes zu ermessen und zu verstehen.

„Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musiker“: schwerlich gibt es eine schärfer zugespitzte Äußerung darüber, wie es in seinem Inneren aussieht, als dieses Selbstbekenntnis des 21jährigen an den Vater. Doch nur, wenn man berücksichtigt, daß seine Kunst weithin textgebunden ist – als Lied, Arie, Oratorium, Messe oder Oper –, bekommt Mozarts Musikbegriff und Musikideal, überströmend und beglaubigt vom Konzert der tönenden Gestalten und Visionen, seine unverwechselbaren Züge und die Dimension einer spezifisch am bedeutungsvollen Klang orientierten Universalität.

Zeitig hatte der Erziehungsoptimismus des Vaters, ein Erbteil der Aufklärung, getrachtet, vom sorgfältig und klug bestellten Mutterboden der Musik aus Sprachen und Literaturen in die Bildung des Sohnes einzubeziehen. Die früh erwachende Gabe, Fremdes zu durchdringen und sich anzuverwandeln, bestätigt die lange, unerhört variable Liste der auf den Reisen entstehenden Werke. Am Ende seines Lebens umspannt Mozarts Kunst förmlich alle Gebiete und Bereiche, die der Musik zugänglich sind: sie erfüllt die aristokratische Kammer wie das Haus des bürgerlichen Musikfreundes, sie dient dem Unterricht und der Lehre – vorübergehend trägt sich Mozart mit dem leider unausgeführten Gedanken, „ein Buch, eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben“ –; in Wien erobert sie das öffentliche Konzert, in dem Mozart in Personal-

union von Klavierkomponist und Klaviervirtuose exzelliert. Als Freiluftmusik feiert sie Feste in Höfen und Gärten des Adels und des reichen Bürgertums; sie verbindet sich der barocken Pracht der Kirchen Salzburgs, deren geistliches Oberhaupt über Jahre für beide, Vater und Sohn, Dienstherr ist. Ursprünglich stark weht Theaterluft durch Salzburgs Gassen, die Freude an musikgetragenen Aufzügen mancherlei Art, an Schulooper, Schauspiel, Pantomime und Ballett; den säkularen Aufzügen korrespondiert die dichte Folge größerer oder geringerer Prozessionen oft mit volkstümlichem Einschlag, die, in ihrer Weise der sinnhaften Schaulust zugewandt, der Festkalender des geistlichen Jahres fordert: insgesamt ein überaus reich gegliedertes, intensiv leuchtendes und zugleich tönendes Band. Ihm eingelassen ist die in Mozarts Musik repräsentierte Symbiose und Synthese der Stile, worunter an dieser Stelle weniger die Gegenpositionen von *gelehrter* und *galanter* Satzstruktur als das Nebeneinander des Instrumentalen und Vokalen zu verstehen sind, die fruchtbare Rezeption der national verwurzelten Sprach- und Musizierweisen in Deutschland und in Italien, in London und in Paris. Unter solchem Himmel wächst Mozart heran und ist er gereift, findet den Weg zu sich selbst, in seine Welt.

Diese Welt aber ist eine Klangwelt: „Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe“, schreibt er dem Vater aus Paris; ein andermal: „Und ich bin vergnügter, weil ich zu komponieren habe“ – also ein Auftrag vorliegt! –, „welches doch meine einzige Freude und Passion ist.“

Wenn irgend möglich, hält Mozart in Wien eine strenge Einteilung des Tages inne. Er ist um sechs Uhr früh bereits frisiert, komponiert von sieben bis neun Uhr, erteilt bis ein Uhr Lektionen, speist danach als Gast einer gräflichen Gönnerin; von fünf oder sechs Uhr an schreibt er wieder bis neun Uhr, nicht selten aber auch, wenn es die Umstände erlauben oder gar fordern, bis ein Uhr in der Nacht. Ist nun ein so rational geordneter Tageslauf tatsächlich, wie es

scheinen möchte, von Zwang oder Gnade der Inspiration weitgehend unabhängig? Doch wohl kaum. Mozart hatte vielmehr die Fähigkeit, ein zu komponierendes Werk im Kopf, ohne Hilfe des Instrumentes oder auch des Schreibpapiers, so weit vorzubereiten, daß ihm der Vorgang des Niederschreibens „eine leichte Arbeit“ war, wie sein ältester Biograph berichtet. Letzthin hat die Forschung erwiesen, daß er sich daneben in weit größerem Umfang, als man bisher angenommen hatte, der Hilfe flüchtig fixierter Skizzen zu bedienen pflegte. Dennoch bleibt der überlieferte Begriff der Kompositionswissenschaft auch für Mozart gültig; Gedächtnis und Bildung, Übung und Studium sind im Verein mit der Stilnachahmung Werkzeuge, die Feder zu spitzen und zu schärfen. Daß dem jugendlichen Mozart jegliche *Materie* der Musik alsbald *Form* wird, sagt beiläufig eine briefliche Bemerkung, ein von allen Seiten eines Hauses ertönendes Vielerlei und Durcheinander sei „lustig zum Komponieren“ und gebe ihm „viel Gedanken“.

Die Grundfrage, welche das in kaum anderthalb Jahrzehnten entstehende gültige Gesamtwerk Mozarts wie von selbst an den Hörer richtet, kreist um das Verhältnis, um den fruchtbaren Austausch der beiden musikalischen Hemisphären, der instrumentalen und der vokalen. Eine glückliche Prägung, der Terminus *cantables Allegro*, meint diese Vermählung; mit gleichem Recht könnte man, auf der anderen Seite, von einer Entdeckung des *instrumentalen Adagio* sprechen: die lebhafteste Bewegung des Instrumentalsatzes fließt aus dem Atem der menschlichen Stimme; wiederum wird auch der langsame, getragene Satz gleichsam redend und aussagend. Was aber besagt sie, wovon redet und kündigt die Instrumentalmusik?

Gottsched hatte gemeint, Musik ohne Text drücke gar nichts aus und sei also unverständlich, eine Ansicht, der mit manchen anderen Friedrich Nicolai (1755) lebhaft opponiert. Zu Lebzeiten Mozarts mehren sich die Versuche, den immanenten Eigenwert wortloser Musik zu formulieren und zu begründen. Die Vorstellung jedenfalls,

eine Musik ohne Worte trüge nur „allgemeine Ideen“ vor, wird von zwei Seiten her eingeengt. Einmal so – und hier ist, neben Klopstock, vor allem Herder zu nennen –, daß man den Gleichrang von Poesie und Musik theoretisch vertritt und als These verteidigt –: „Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben, und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen“ – gewissermaßen liefert der Text die Stichworte für die Musik; einen Schritt weiter, und die Instrumentalmusik hört vollends allein auf sich selbst, wird autonom. Die Wendepunkte dieses Weges markieren den mächtigen Aufstieg, den die Instrumentalmusik im Zeitalter der Klassik nimmt. Damit aber, mit der Lösung von einer Textvorlage oder von der Orientierung an einem literarischen Programm, werfen Aufbau und Verlauf einer solchen Musik neue Fragen auf.

Die vorklassische Musik, insbesondere die der Barockzeit, bevorzugt bestimmte Kompositionsmodelle und Satztypen, die es nachzuvollziehen gilt. Man erinnere sich der reichen Skala, über welche die Literatur der Tänze verfügt; man denke an die verzweigten anspruchsvollen Strukturen der Imitation als Kanon und als Fuge, an die tragende Funktion der Bassi ostinati als Chaconne und als Passacaglia oder auch an das fruchtbare Prinzip des Konzertes und des Konzertierens. Sie alle beruhen darauf, daß *eine* bestimmte Formungsweise den Ton angibt, und zwar so, daß der gesamte oder zumindest der dominierende Verlauf eines in sich geschlossenen Werkes, Satzes oder Satzabschnittes ihr folgt. Diese, von der französischen Ästhetik *Style d'une teneur* benannte Klassifikation, die weitere Wurzeln in der Theorie der Affekte, der *Passiones animae*, hat, lockert sich und schmilzt unter dem Anhauch eines neuen musikalischen Geistes. Er dringt in alle Teile des gefestigten Baues ein: Harmonie, Rhythmus, Melodie künden davon ebenso wie Instrumentation, Klangfarbe, Tempo und Dynamik, besonders aber die allgemeine Vortrags- und Musizierweise. So ließe sich leicht zeigen,

daß aus der Orchesterbehandlung des reifen Mozart ein konzertant-dialogisches Element widerklingt. Das Tutti des barocken Orchesters ist als ein Summum vorgegeben, erscheint als präexistent; Instrumentengruppen und Einzelinstrumente lösen sich konzertierend aus diesem Verband. Für Mozart aber sind die Instrumente Einzelwesen, die, ihre Stimme erhebend, eine Rolle spielen und erfüllen, sobald sie ihr musikalisches Stichwort aufruft.

Der Blick des Historikers, der, um Mozart bemüht, das Ganze dieses vielschichtigen Vorganges schärfer zu umfassen trachtet, wird, abweichend von der vorherrschenden Betrachtungsweise, bei einer vielsagenden, signifikanten Verschiebung in den Phasen dieses Prozesses haften bleiben und verweilen. Auch wenn man den Anteil, den die selbständige instrumentale Kammer- und Orchestermusik – in Mannheim, Wien und in Mailand – daran hat, hoch veranschlagt: vorgebildet und vorausgenommen ist das verwandelte musikalische Ideal auf der Opernbühne, nämlich in der italienischen Opera buffa um 1730. Die sprühende Vitalität der heiteren Oper, im 18. Jahrhundert in den europäischen Ländern spezifisch national und polyglott entwickelt, wendet sich weniger an die gebildete Oberschicht der Höfe und Paläste, als daß sie ihre Stoffe dem Alltag entnimmt. Vom Realismus dieser häufig durch drastische, jähe Komik und durch eine das Marionettenhafte streifende Präzision ausgezeichneten Spiele war bereits die Rede. Um ihren Mittelpunkt versammeln sich die konventionellen menschlichen und beruflichen Typen: der hohe Herr, die Dame; der Advokat, der Philosoph, der Arzt; Diener und Zofe, der Soldat und mancher andere: sie alle befangen im Gitterwerk von Herkunft und Stand, aus dem sie indessen insgeheim, freiwillig oder von den Verhältnissen gezwungen, desertieren möchten oder es längst getan haben. Der Mann und das Mädchen aus dem Volke sind unbelastet, frei von solchem Zwiespalt, mit sich selbst in Übereinstimmung; in ihren Adern fließt unzerstörbar die Wahrheit des Lebens und weiß sich dem Netz der Widerstände

aus List und Intrige, aus Begierde und Resignation zu entwinden. Diese tendenziös überaus bewegliche und doppelbödig Handlungsebene ist in besonderer Weise musikhah.

Das in der Korrespondenz der Mozarts mehrfach auftretende opernästhetische Postulat eines *Chiaroscuro* wendet diesen ursprünglich auf Bühnenbild und Szene zielenden Begriff ins Menschliche. Er illustriert die Zwiennatur des Menschen, die tragikomische Dialektik eines *Mezzo carattere*. Vielleicht könnte man, die Priorität zu Rate ziehend, mit gleichem Recht sagen: die neue Faktur der Theatermusik strömt ein in die verschiedenartigen Formen sängerischer Selbstdarstellung; sie ist Ursache einer drängenden Abfolge des Ganzen, sie schließt das dichte Gewebe aus Handlung und Figuren dramaturgisch eng zusammen. Auf welche Logik, auf welche ästhetischen Einsichten aber gründet sich die satztechnisch verwandte, jedoch von Personen und Situationen entlastete nichtliterarische Kunst der Sonaten und Sinfonien, der Konzerte und Serenaden? Was ist es, das sie im Innersten zusammenhält, so daß wir sie als geordnete Klangwelt, als „himmlische Zier“, mit Goethes Wort, zu hören und zu erkennen meinen?

In einem kleinen musikästhetischen Exkurs, der sich beiläufig in einem Briefe Leopold Mozarts findet, nennt der Vater die Eigenschaften, die über Qualität und Güte eines Musikwerkes entscheiden, ob es von der Hand eines Meisters oder eines Stümpers herrühre. Es seien dies: der gute Satz und die Ordnung und, nun italienisch, *il filo*. Was guter musikalischer Satz sei, lehrt die Musiktheorie, vornehmlich sub specie der Harmonie und der Stimmführung, des Kontrapunktes, ein tönendes Kompendium von imponierender Traditionalität, dessen für Mozart gültige Fundamente etwa beim Tode Palestrinas gelegt worden sind. *Filo*, zu deutsch Faden, setzt Leopold dem Begriff Ordnung gleich, verstanden als Anordnung der musikalischen Einfälle und deren Ausarbeitung, und zielt damit auf den inneren Konnex, die überzeugende Entwicklung in den Maßen

eines größeren oder kleineren Musikwerkes. An diesem Punkte schweigen die Kompositionslehren der Zeit, denn vorwiegend beschränken sie sich auf das musikalisch Technische. Im Barock hatten sie daneben und darin die affektuellen Bedeutungen und Gehalte formelhaft festgefügt musikalischer Wendungen berücksichtigt und klassifiziert, die sie im Sinne der Rhetorik als ein Arsenal von musikalischen Figuren registrieren. Für Mozarts Kunst indes hat dies Vokabularium nur noch geringe Aussagekraft; die leicht fließende und dennoch gebundene Variabilität und Vielseitigkeit seiner Musik weist vielmehr auf ein vorwaltendes Leitbild, das überhaupt Rang und Anspruch seiner Kunst bezeichnet, zugleich aber auch die wortlose Instrumentalmusik in die Sphäre des Humanen erhebt und dort beheimatet: es ist der Begriff des Charakters.

IV

„Sie wissen, daß ich den zweiten Tag, als ich hier war“, schreibt Mozart im Dezember 1777 aus Mannheim dem Vater, „schon das erste Allegro fertig hatte, folglich die Mademoiselle Cannabich“ – die 15jährige hochbegabte Tochter eines angesehenen Mannheimer Hofmusikdirektors – „nur einmal gesehen hatte. Da fragte mich der junge Danner“, – ein Violinist des berühmten Mannheimer Orchesters, dem Mozart Kompositionsunterricht erteilt hat – „wie ich das Andante zu machen im Sinn habe? ‚Ich will es ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rose machen‘“, lautet Mozarts Antwort, und er fährt fort: „Es ist auch so; wie das Andante, so ist sie.“ Die Imagination musikalischer Charaktere hat *eine* Wurzel ihres Ursprungs in der Lehre von den Tonarten und den darin speziell verkörperten Affektgehalten. Beethovens Meinung über Klopstock ist dezidiert so: „Er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des-Dur!“ Anton Schindler, Beethovens

Schüler und Adlatus, vertritt als These, daß sich Beethoven „durch eine Idee, entweder aus der Natur oder aus einem Gedicht... zu einer Komposition anregen oder ganz von ihr leiten ließ“. Joseph Haydn hat zu seinem späteren Biographen Georg August Griessinger, der ihm nahestand, gesagt, er habe in seinen Sinfonien öfter musikalische Charaktere geschildert.

Diese wenigen Zeugnisse aus dem Munde von Musikern, die wir stellvertretend zitieren, ergänzt die zeitgenössische Ästhetik. Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ vertritt, weit ausholend, in lexikalischer Form die Auffassung, Ausdruck oder Abbildung sittlicher Charaktere sei das wichtigste Geschäft der Kunst. *Christian Gottfried Körner*, im gleichen Jahre wie Mozart geboren, vertrauter Freund Schillers (und Vater des Dichters Theodor Körner), hat wenige Jahre nach Mozarts Tod (1795) in den „Horen“ eine neuerdings wiederum zu Recht beachtete Abhandlung „Über Charakterdarstellung in der Musik“ veröffentlicht. Ihm ist Charakter „ein Mannigfaltiges im Gebrauch der Freiheit, und in dieser Mannigfaltigkeit eine Einheit“. Implizite kommt es Körner darauf an, den „inneren Reichtum“ und die Selbständigkeit der Instrumentalmusik darzulegen: denn in jeder Bewegung eines bestimmten Klanges ahne man Freiheit und Persönlichkeit. „Dieser Klang ist für unser Ohr die sinnliche Form eines freien, lebendigen Wesens, so wie es die bewegliche Gestalt für unser Auge ist.“ Mozart ist für ihn „vielleicht der einzige, der ebensogroß im Komischen wie im Tragischen sein konnte“. Soweit Körner.

Stärker, unmittelbarer als in den Solo-Arien der Opern kommt dies Vermögen Mozarts in den Ensembleformen zum Durchbruch, also überall dort, wo mehrere Personen gleichzeitig auf der Bühne agieren und singen. Der besondere künstlerische Anspruch dieser *Pezzi concertati*, in denen die Kontrapositionen der handelnden Personen und ihrer Charaktere in der Regel scharf und unvermittelt aufgestellt werden, liegt auf der Hand: Ensembles gehören für

Mozart zu einer *Vera opera*. Aus der dramatischen Situation heraus und allein an ihre Komplikationen, ihre Irrungen und Wirrungen gebunden, verlassen diese Stücke überlieferte, vorgezeichnete Geleise des formalen Verlaufes und verselbständigen sich. Dabei gilt für Mozart die Regel: je mehr Personen auf der Bühne erscheinen und unverwechselbar ihren Part im Konflikt der Aktionen aufrechterhalten, desto weniger konventionell wird der Komponist reagieren, um die Mannigfaltigkeit ihrer Individualitäten in einem Kontrapunkt der Charaktere musikalisch aufzufangen und Klang werden zu lassen. Denn nach Mozarts Zeugnis bestimmt der „freie Wille“ des Komponisten den Verlauf des Ensembles, nicht irgendwelche Rücksicht auf Sänger und Sängerinnen. In den kunstvollen Finali, den zu kleinen selbständigen Handlungen ausgebauten Akt-schlüssen, steigert sich das Prinzip nochmals. Nach da Pontes einigermaßen selbstironischer Poetik sollte ein Finale „eng mit der übrigen Oper verbunden sein, es ist eine Komödie oder ein kleines Drama für sich; es fordert eine neue Exposition und soll besonderes Interesse erregen... Dabei müssen das Talent des Komponisten und die Gesangkunst der Darsteller besonders hervortreten; als Höhepunkt der Oper soll das Finale die größten Wirkungen erzielen... Jede Form des Gesanges, das Adagio, Allegro, Andante, das Amabile, Strepitoso, das Arcistrepitoso und das Fortissimo begegnen darin... Es ist Theaterbrauch, daß alle Sänger auf der Bühne erscheinen, und wären es ihrer dreihundert, um Arien, Duette, Terzette... zu singen. Verböte es auch der Inhalt des Dramas, so hat der Dichter einen Weg anzugeben, um dies zu erreichen, selbst gegen den gesunden Menschenverstand und gegen alle Regeln des Aristoteles...“

Aus dem Neben- und Miteinander der verschiedenen Personen in Mozarts Ensembles entsteht, mit den Worten eines scharfsinnigen Beobachters, nämlich Wilhelm Diltheys, „eine der größten ästhetischen Gefühlswirkungen schlechthin, nämlich die Verbindung der Mannigfaltigkeit der Charaktere zu der Einheit des Lebens“, die

unvergleichliche Fähigkeit, „den Reichtum des Lebens in einem Moment zum Ausdruck zu bringen“. Von hier aus aber weitet sich plötzlich die Szene. Der Blick fällt frei auf das Ganze der Mozartschen Kunst, streift dabei schattenhaft vielleicht sogar das, was man ihr Gesetz, ihre Idee nennen möchte.

Denn Diltheys Erkenntnis wächst ungeahnt in die Tiefe, wenn man ihr Mozarts Instrumentalmusik subsumiert. Sein musikalisches Genie entzündet sich an dem umfassenden Auftrag, eine vielgestaltige Oper zu schreiben; Modell und Schema des Librettos sprengend, überschreitet seine Phantasie Maße und Umrisse der ihm unmittelbar gestellten Aufgabe, bestätigt und verselbständigt sich in den Proportionen des Instrumentalen: zu keiner Zeit ist Mozart, der Instrumentalkomponist, fruchtbarer, als wenn er, vielfach unter lastenden Terminsorgen, inspiriert und beglückt von der Fülle der ihn bedrängenden Figuren, in oft unvorstellbar kurzer Frist eine Oper schreibt. Gerade dann entstehen – gleichzeitig, am gleichen Schreibpult – Instrumentalwerke des höchsten Ranges. Es trifft dies für die „Entführung aus dem Serail“ ebenso zu wie besonders für den leuchtenden Umkreis des „Figaro“ und des „Don Giovanni“, der alle Grenzen der beiden musikalischen Hemisphären aufhebt und überformt. Dies Ineinander, Echo und Widerklang im Medium der sprachlosen, aber charaktergebundenen Instrumente, reduziert der späte Mozart äußerlich, der Zahl der Werke nach. Um so bedeutender aber ist das Bündnis: das Klarinettenquintett ist ein Teil von „Così fan tutte“, zur „Zauberflöte“ gehört das Streichquintett in Es-Dur, zum „Titus“ aber das einzige Klarinettenkonzert.

Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie um das polyphone Summum in der musikalischen Komposition kreisen. Als Duo oder Trio, als Quartett, Quintett oder Sextett sind sie Konzerte, Ensemblewerke – Triumphe, Feste des schöpferischen Ingeniums, das im flüchtigen, vergänglichen Element des Tönenden Charaktere bildet, Mensch-

liches dem Musikalischen vermählend, wie es im Sonett Shakespeares heißt:

„Und wortlos singen Viele, als wärs Einer,
Dir dieses Lied: Du Einzelner bist Keiner.“

Körners Abhandlung „Über Charakterdarstellung in der Musik“ ist im Anhang der folgenden Studie neugedruckt: *Wolfgang Seifert*, Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik. Regensburg 1960.