

Mozart: Forum l'amenità del 2026 loco?



**Mozart:Forum
2026**

„L'amenità del loco”?
Erkundungen in Mozarts Gärten

Expedition Mozart
Konzerte
Vorträge
Ringvorlesung
Bella Musica
Davide Penitente KV 469
Masterclasses
Mozart-„Interpretationslabor“
Die Schule der Liebenden

mit

Kit Armstrong
Ramón Ortega Quero
Andrej Bielow
Inge Kloepfer
Tomi Mäkelä
Anna Lucia Richter
Birger Petersen
Yvonne Wasserloos
Kristian Bezuidenhout
Kuss Quartett
Dieter Puntigam
Robert Levin
Kai Röhrig
Florentine Klepper
Studierenden der Universität Mozarteum
u.v.m.

Inhalt

Grußworte

Elisabeth Gutjahr → 4

Gernot Sahler → 6

Programm → 12

Statt eines Nachrufs: More on Alfred Brendel

Von Ya-Fei Chuang → 42

„L'amenità del loco“?

Erkundungen in Mozarts Gärten

Von Laurenz Lütteken → 48

Mozarts Klaviermusik.

Im Schatten der Sonaten und Variationen

Von Joachim Brügge → 64

„Mir ist immer bewusst, dass es ein Risiko ist..“

Robert Levin im Gespräch mit Yaara Tal → 72

Emanzipationen.

Zu den Flötenquartetten Wolfgang Amadé Mozarts

Von Thomas Hochradner → 90

Mozart, die Familie Jacquin und der Botanische Garten Wien

Von Rainer Schwob → 106

„Der Liebste aller Komponisten“.

Mozart und Rheinberger

Von Birger Petersen → 116

Schäferspiel unter dem Hakenkreuz:

Das Ballett der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ beim Würzburger Mozartfest

Von Irene Brandenburg → 124

„Mozart is the boy for you“.

Die Bedeutung Mozarts als Filmsujet bei Alfred Hitchcock, Luc Besson und anderen

Von Tomi Mäkelä → 128

Ringvorlesung

Mozart: Aspekte & Perspektiven → 136

Mozarts wilder Garten

Von Alain Claude Sulzer → 144

Wir hatten uns einen Rosengarten versprochen.

Eine falsche Erinnerung

Von Thomas Ballhausen → 148

Impressum &

Abbildungsverzeichnis → 156

Erkundungen in Mozarts Gärten

Die Menschheitsgeschichte beginnt in einem Garten, einem Topos des Einsseins von Natur und Mensch – wäre da nicht der Baum der Erkenntnis. Es war wohl weniger die Schlange denn die Unruhe, die das Zeitgeschehen in Bewegung brachte. Die Unruhe des Geistes, der da nachfragt und wissen will, zwischen Erleben und Gedanke eine Brücke zu bauen versucht. Komm mit in den Garten, so flüstert uns das Mozart:Forum zu, in jenes Reich zwischen Zivilisation und Wildnis, das uns von der Süße des Paradieses zu erzählen weiß, sämtliche Gefahren überstehen lässt, wenn auch nicht immer ganz unbeschadet.

War der Garten Mitte des 18. Jahrhunderts noch ein Ort, wo herrschaftliche Pracht sich in geometrischer Ordnung, geschnittenen Hecken, Alleen und Statuen feierte, die Macht über die Natur zur Schau gestellt wurde, wandelt sich Ideal des Gartens schon in Mozarts Jugendzeit. Mit dem Rokoko werden die Wege geschwungener und verspielter, Lusthäuschen,

Lauben, Pavillons bieten sich als geheime Plätze und Schutzräume an, der Garten lädt zum Verweilen ein, zu Geselligkeit, Gesprächen und Musik. Mit der Aufklärung schließlich wird ein Loblied auf die Natur angestimmt. Der englische Landschaftsgarten erzählt von Natürlichkeit mit sanften Hügeln und ungebändigten Wegen, kleinen Seen und viel Raum für Empfindsamkeit.

Man mag sich Mozart und seine Familie in Salzburg im Mirabellgarten promenierend vorstellen. Nah an der Residenz des Erzbischofs Paris Lodron am Mirabellplatz 1, wo nicht selten Hauskonzerte gespielt wurden, mag im Anschluss an die musikalische Präsentation ein fröhlicher Spaziergang wohlgetan haben. Der barocke Garten lag vormals außerhalb der Stadtmauern, errichtet zum Schmuck des heute gleichnamigen Schlosses, das 1606 von Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau für seine Geliebte und die gemeinsamen 15 Kinder erbaut worden war. Honi soit qui mal y pense!

Der Garten als Spielwiese der Fantasie wird von Mozart musikalisch immer wieder neu in Szene gesetzt. Besonders eindrucksvoll der nächtliche Garten in der Hochzeit des Figaros, in dem sich jede Ordnung endgültig auflöst: Herr und Diener, Öffentlichkeit und Intimität, Identität und Täuschung, Abenteuerlust und Verbundenheit. Besonders irritierend dagegen der Garten des Sonnentempels in der Oper Die Zauberflöte, in dem ein begehrender Monostatos sich Pamina gewaltsam nähern darf. Heil und Verderbnis liegen nur selten so nah beieinander, sogar das Heilige wirft dunkle Schatten. Zu Beginn seines Opernschaffens lässt Mozart die Gärtnerin aus Liebe musikalisch hochleben, in einem der letzten großen musikdramatischen Werke verliert sich der übermütige Don Giovanni lauthals auf dem stillsten aller Gärten: dem Friedhof – beide Werke umspannen ein großes Narrativ: Der Garten nur als vermeintliches Paradies, auf der Opernbühne aber ein offener, ungeschützter Raum, in dem die menschlichen Leidenschaften sich gefährlich austoben. Kein Ort für schwache Nerven.

Das Mozart:Forum aber lenkt unsere Aufmerksamkeit diesmal auf die feinen Zwischentöne jenseits der großen Oper und die nicht immer subtilen Dissonanzen in der Interpretationsgeschichte wie Schäferspiele mit Hakenkreuzen. Ein vielsprechendes musikalisches Lustwandeln jenseits wilder Opernszenarien erwartet uns, ein Jahr voller musikalischer Aromen, Farben, Blüten und Klänge.

Möglicherweise ist die Musik allein ein Garten Eden in aller erdenklichen Vielfalt von wild bis prächtig, von verspielt bis heilig – ein Sehnsuchtsort im Nahraum des Hörbaren und Wolfgang Amadé Mozart unser Gärtner.

Elisabeth Gutjahr

Rektorin der Universität Mozarteum Salzburg

Sehr geehrtes Publikum, liebe Studierende, Lehrende und Freunde der Universität Mozarteum Salzburg, ein herzliches Willkommen zum Mozart:Forum 2026:

„L'amenità del loco“? Erkundungen in Mozarts Gärten

2026 ist das erste Jahr ohne den großen Pianisten Alfred Brendel. Seinen bis zuletzt sehr wachen und inspirierenden Geist konnten wir noch im März 2023 im Mozart:Forum hier im Solitär bei einer zweitägigen Masterclass an der Universität Mozarteum erleben. Wir beginnen daher unsere diesjährige Publikation mit einer Erinnerung unserer Lehrenden Ya-Fei Chuang, deren langjähriger Mentor Brendel war.

Unser diesjähriges Motto „L'amenità del loco“ meint hier im speziellen Falle den Garten im Hause des Conte Almaviva. Susanna spricht dort nächtlich im Geheimen laut zu sich selbst, wohlwissend, dass ihr zukünftiger Ehemann Figaro versteckt im Gebüsch zuhört. Sie fingiert ein Rendezvous mit dem Grafen und bringt damit Figaro zur Raserei... Der Garten ist schon ‚von Beginn‘ an Paradies, aber auch Ort des Sündenfalls und Vertreibung (Buch Genesis), genug Potenzial also für diverse dramatische Handlungen. Laurenz Lütteken beleuchtet dies in seinem Artikel „Erkundungen in Mozarts Gärten“ in Mozarts Operschaffen.

Der Garten steht aber auch für seine Früchte, kleine wie große Kostbarkeiten. In einem außergewöhnlichen Projekt widmet sich das Department für Tasteninstrumente jenen vermeintlich ‚kleinen‘ Klavierstücken Mozarts, die abseits des üblichen Repertoires der bekannten Variationen und Sonaten liegen. Passend hierzu enthält diese Publikation ein sehr spannendes Gespräch mit Robert Levin befragt von Yaara Tal, bei dem wir einen direkten, konkreten Einblick in Mozarts Komponier-Werkstatt erhalten. Im Rahmen des Mozart:Forums wird Robert Levin seine Mozartkompetenz im ganzen Jahr 2026 in einem regelmäßigen „Interpretationslabor“ (geöffnet für alle Studiengänge) zur Verfügung stellen.

Auch soll ein „Garten“-Ereignis im Juni 1941 beim Mozartfest in Würzburg im Hofgarten dortiger Residenz beleuchtet und damit nicht vergessen werden: In ihrem Vortrag „Schäferspiel unter dem Hakenkreuz“ berichtet Irene Brandenburg von der damaligen nationalsozialistischen Tanzlandschaft der Jahre 1940–44. Sie spricht vom „eskapistischen Gegenentwurf

zur kriegsbedingten Alltagsrealität, (...) durch Flucht in eine `sinnenfreudige Zeit`, wie sie damals mit dem Rokoko assoziiert wurde“.

Ein geplantes Musiktheaterprojekt gemeinsam mit der Mozartwoche lässt aufhorchen: „Ausgehend von Mozarts Musik zu Cossi fan tutte mit Da Pontes leichtfüßig, gleichzeitig messerscharfer Figurenzeichnung soll ein offener Arbeitsprozess entstehen, in dem Studierende des Departments für Oper und Musiktheater und Jugendliche aus Salzburg miteinander in Dialog treten. (...) Welche Antworten würden junge Menschen heute darauf geben?“.

Mozarts Bearbeitung seiner c-Moll Messe zur Kantate „Davide penitente“, aufgeführt vom Universitätschor und Solist*innen unter der Leitung von Jörn Andresen im Dezember 2026, ein Konzert mit dem Kuss-Quartett, kombiniert mit einer visuellen Performance des Künstlers Dieter Puntigam sind Höhepunkte sowie zahlreiche Vorträge und Masterclasses im Rahmen unseres Forums: u.a. mit Kit Armstrong, Ramon Ortega Quero; Andrej Bielow (Expedition Mozart), Kristian Bezuidenhout und Anna Lucia Richter sowie Tomi Mäkelä und Birger Petersen.

Wir freuen uns auch auf die von Thomas Hochradner initiierte und organisierte Ringvorlesung Mozart; Aspekte & Perspektiven, bei der in fast wöchentlichen Abstand 14 hochkarätige Referent*innen Vorträge im Sommersemester `26 halten werden und bei der das Mozart:Forum neben der Internationalen Stiftung Mozarteum sehr gerne Kooperationspartner ist.

Beendet wird unsere Publikation wie immer mit frei zum Thema passenden literarischen Essays von Alain Claude Sulzer und Thomas Ballhausen, die uns in die Irre führen und wieder hinaus...

Ich wünsche Ihnen ein entspanntes „Mozartjahr“ und lade Sie ein, sich einzulassen auf die zahlreichen Impulse und „Früchte“ des Mozart:Forum 2026, nicht zuletzt auch graphisch bereichert durch die Originalzeichnungen von Lejla Mahmutović in der vorliegenden Publikation.

Mit sehr herzlichen Grüßen und in mozartscher Verbundenheit,
für das gesamte Leitungsteam

*Gernot Sahler
Leiter Mozart:Forum*

*Mozart:Forum Leitungsteam:
Yaara Tal, Yvonne Wasserloos, Hannfried
Lucke, Max Volbers, Gernot Sahler*





Programm

So, 1. Februar 2026 – ab 15:30
Solitär – Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„Expedition Mozart“

Masterclasses und Symposium

mit Kit Armstrong, Klavier
Ramón Ortega Quero, Oboe
Andrej Bielow, Violine
Inge Kloepfer, Moderation

Masterclasses

15:30 Uhr Klavierquartett in g-Moll KV 478
16:30 Uhr Klavierquintett in A-Dur KV 581
17:30 Uhr Streichquartett in D-Dur KV 575

Symposium

19:00 Uhr Symposium zur Mozart-Interpretation mit Inge Kloepfer
und den Dozierenden

Auf kaum einen lebenden Pianisten trifft die Bezeichnung „Tausendsassa“ so zu wie auf Kit Armstrong, der nicht nur zu den herausragenden Musikern unserer Zeit zählt, sondern sich mit großer Selbstverständlichkeit auch anderen Künsten, den Naturwissenschaften und der Mathematik widmet. In seinem Schaffen setzt er sich mit über 500 Jahren der Tastenmusik auseinander und legt hierbei besonders Wert auf die Kammermusik. Über sein Programm „Expedition Mozart“ schreibt Kit Armstrong: „Die Erkenntnis, dass unter den Augen eines Komponisten alle Musik zu Kammermusik wird, ist bei Mozart besonders eindeutig. Mein Ideal hierfür ist das Zusammenkommen wandlungsfähiger Solisten, die ihre verschiedenen, mal hervortretenden, mal begleitenden, beistehenden und stets spannungstiftenden Rollen zu spielen wissen. Ich erhoffe mir im Rahmen von EXPEDITION MOZART die einmalige Gelegenheit, mit Musikern, die alle einen großen Erfahrungsschatz aus unterschiedlichen Klangwelten und die uns vereinende Liebe zu entfesseltem Mozart-Spiel mitbringen, diese Aspekte in voller Pracht zu Gehör zu bringen.“

Programm

Sommersemester 2026, montags
14:15–15:45 Uhr
Hörsaal GG024
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Mozart: **Aspekte & Perspektiven** Ringvorlesung

Abstracts zu den Vorträgen finden Sie im Textteil auf S.136-143

- | | |
|--------|---|
| 02.03. | Kompendium der Mozart-Forschung?
Das Köchel-Verzeichnis analog und digital
Ulrich Leisinger |
| 09.03. | Die Musikerfamilie Mozart und ihre Instrumente
Anja Morgenstern |
| 16.03. | „Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn
pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.“
– Mozart & Co. kritisch hinterfragt
Rosemarie Demelmair, Sarah Haslinger &
Julia Hinterberger |
| 23.03. | Möglichkeiten und Grenzen der digitalen Erfassung von
Mozarts Werk. Einblicke in die Arbeit an der Digitalen
Mozart-Edition
Iacopo Cividini |
| 13.04. | Mozarts Don Giovanni als sozial-politisches Werk
Giacomo Fornari |
| 20.04. | Jenseits der Muse: Frauen als gestaltende Kräfte in
Mozarts musikalischem Kosmos
Eva Neumayr |

- | | |
|--------|--|
| 27.04. | Das Requiem: Hat Mozart dem Werk einen Platz in
seiner Lebensplanung gegeben?
Otto Biba |
| 04.05. | Über die Kluft zwischen Theorie und Praxis.
Perspektiven für die Erforschung und Interpretation
der Daktylus-Figur (Appoggiatura) bei Mozart
Bernadeta Czapruga |
| 11.05. | Mozarts Witwe bei Max Keller? Kriminalistische
Anmerkungen zu einem Gruppenfoto
Christoph Großpietsch |
| 18.05. | Stefan Zweig, das Mozarteum und die Mozart-Forschung
Armin Brinzing |
| 01.06. | Helge Rosvænge: Mozart-Opern zwischen Politik und
Performanz in Wien und Berlin (Ost)
Yvonne Wasserloos |
| 08.06. | Mozarts Werke in Tonaufnahmen vor 1950: Repertoire,
Aufführungspraxis, Interpretationsgeschichte
Rainer Schwob |
| 15.06. | Vollendet unvollendet. Mozarts Requiem in neuen
Klangräumen
Wolfgang Gratzner |
| 22.6. | Ein Versuch über Mozarts Religiosität
Thomas Hochradner |

Young Ambassadors of European Mozart Ways

Ensemble Bella Musica –2026

Präsentation von Originalinstrumenten Amadé Mozarts bei ausgewählten Konzerten in Kooperation mit der Stiftung Mozarteum:

Violine des Geigenbauers Pietro Antonio Dalla Costa, Treviso, 1764 &
Kindergeige des österr. Geigenbauers Andreas Ferdinand Mayr, um 1746

Salzburg

04.3.2026 18:00 Uhr Tanzmeistersaal, Mozart Wohnhaus Salzburg

23.4.2026 18:00 Uhr Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Italien

28.8.–10.9.2026 Probencamp & Konzerte

30.8.2026 19:00 Uhr, Teatro Rozzi, International Chigiana Festival, Siena

31.8.2025 20:30 Uhr, Villa Guinigi, Lucca

01.09.2026 20:30 Uhr, Palazzo Comunale, Arezzo

02.09.2026 20:30 Uhr, Forum Austriaco di Cultura, Roma

03.09.2026 20:30 Uhr, Conservatorio Santa Cecilia, Roma

04.09.2026: 20:30 Uhr, Österreichische Botschaft beim Heiligen Stuhl,
Vatican City

06.09.2026: 20:30 Uhr, Teatro del Giglio Giacomo Puccini, Lucca

07.09.2026: 20:30 Uhr, Friends of Florence, Firenze

08.09.2026: 21:00 Uhr, Fondazione Stradivari – Museo del Violino, Cremona

09.09.2026: 21:00 Uhr, Chiesa di Sant'Antonio Abate, Milano

10.09.2026: 18:00 Uhr, Palazzo Comunale Verona

Salzburg

16.12.2026 17:00 Uhr, Kleines Studio Universität Mozarteum Salzburg
(Filmdokumentation)

Unter dem Motto des diesjährigen Mozart:Forums – „L'amenità del loco? – Erkundungen in Mozarts Gärten“ – begibt sich das Ensemble Bella Musica Mozarteum 2026 unter der Leitung von Stefan David Hummel auf eine musikalische Reise entlang der Europäischen Mozartwege. Im Mittelpunkt steht dabei nicht der Garten als Schauplatz, sondern seine Idee: die Verbindung von Natur, Inspiration und schöpferischer Entfaltung.

Das Ensemble kann auf besondere Begegnungen mit realen Gartenkulissen zurückblicken – etwa auf Konzerte im Palazzo Portici bei Neapel und in Florenz, wo die jungen Musikerinnen und Musiker den Klang in historischen Parkanlagen zum Leuchten brachten. Dort spürten sie jenem Geist nach, der Mozart in Italien beflügelte: der heiteren „amenità del loco“, der Anmut des Ortes, die seine Fantasie und seine Opernwelt prägte. Aus diesen Erfahrungen erwächst nun eine musikalische Spurensuche: Bella Musica Mozarteum lässt Mozarts Gärten als reale wie auch als geistige Landschaft wieder aufblühen – Orte, an denen Kunst, Geschichte und junge Kreativität in einem lebendigen Klangraum zusammentreffen.

Ein besonderes Highlight der Tournee ist die Präsentation von Originalinstrumenten aus dem Bestand der Stiftung Mozarteum Salzburg, die in ausgewählten Konzerten in Kooperation mit der Stiftung erklingen. Zu hören sind unter anderem eine Violine des Geigenbauers Pietro Antonio Dalla Costa aus Treviso (1764) sowie eine Kindergeige des österreichischen Geigenbauers Andreas Ferdinand Mayr (um 1746). Diese historischen Instrumente eröffnen einen unmittelbaren Zugang zu Mozarts Klangwelt und ermöglichen einen einzigartigen Einblick in seine musikalische Ästhetik.

Das Projekt rückt zugleich junge Solist*innen aus den Reihen des Ensembles ins Licht und zeigt sie in verschiedenen Mozart-Programmen. Bella Musica Mozarteum vereint junge Musiker*innen der Universität Mozarteum Salzburg, die vom Land Salzburg als engagierte Botschafter*innen der Europäischen Mozartwege ausgezeichnet wurden. Ihre Projekte verbinden künstlerische Brillanz mit Achtsamkeit und Wertschätzung – für Musik, Menschen und Kultur. So wird die Tournee 2026 zu einer Einladung, Mozarts Gärten als lebendige Klanglandschaften neu zu entdecken – zwischen Historie, Gegenwart und der kreativen Energie junger Pre-College Studierender.

Lucca als Spiegel des musikalischen Italiens zu Mozarts Zeit

Die Puccini-Stadt Lucca, obwohl nicht direkt von Mozart besucht, steht exemplarisch für das reiche musikalische Erbe Italiens, das Mozart auf seinen Reisen vorfand und das ihn nachhaltig prägte. Durch das Projekt Bella Musica wurde dieses Erbe 2025 in einem außergewöhnlichen Konzert erlebbar, das Puccini und Mozart in den Mittelpunkt rückte und ihre

musikalischen Welten einander gegenüberstellte. Das große mediale Echo verdankte sich insbesondere dem seltenen Aufeinandertreffen der Originalgeige Mozarts mit Puccinis originalem Flügel, welches ein Klangerlebnis schuf, das der historischen Aufführungspraxis der beiden Komponisten besonders nahekam. 2026 wird dieser Schwerpunkt fortgesetzt: In akustisch herausragenden und historisch bedeutsamen Gebäuden sowie mit einem Galakonzert „Mozart & Puccini“ im größten Theater der Stadt, dem Teatro del Giglio Giacomo Puccini, bietet Bella Musica erneut die Möglichkeit, Mozarts Musik im Dialog mit Puccini in einem Umfeld zu erleben, das seiner Vorliebe für prunkvolle Aufführungsräume entspricht.

Florenz und Siena

Mozarts dokumentierter Aufenthalt in Florenz vom 30. März bis 9. April 1770 markiert eine Schlüsselerpisode der ersten Italienreise. Während seiner dortigen Studien bei dem berühmten Geiger Pietro Nardini begegnete der 14-jährige Komponist dem gleichaltrigen englischen Violintalent Thomas Linley, einem Schüler Nardinis. Die beiden jungen Virtuosen musizierten gemeinsam und fanden in ihrer kurzen, intensiven Begegnung eine künstlerische Seelenverwandtschaft, die Leopold Mozart in seinen Briefen als außergewöhnlich hervorhob.

In Siena wiederum stand Mozarts Aufenthalt ganz im Zeichen der Kirchenmusik: Hier musizierte er in unmittelbarer Nähe des Doms und knüpfte Kontakte zu Musikern des Domkapitels, die sein Talent für Improvisation und liturgische Musik schätzten. Diese Eindrücke aus der toskanischen Musiklandschaft prägten seine weitere Auseinandersetzung mit italienischer Klangkultur und hinterließen nachhaltige Spuren in seinem Schaffen.

Cremona und Mailand

Wolfgang Amadé Mozarts Italienreisen zwischen 1770 und 1773 waren für seine künstlerische Entwicklung von grundlegender Bedeutung, wobei besonders Cremona und Mailand zu prägenden Stationen wurden.

In Cremona traf der 14-jährige Mozart am 20. Januar 1770 ein und hörte im Teatro Nazari eine Aufführung von „La clemenza di Tito“ des

Komponisten Michelangelo Valentini nach einem Libretto von Pietro Metastasio, deren eindrucksvolle Orchestergestaltung möglicherweise seine eigene spätere Vertonung dieses Stoffes sensibilisierte. Zugleich lernte er hier das hochgerühmte Orchester der Stadt sowie die Tradition der cremoneser Geigenbauer um Stradivari und Guarneri kennen, was seinen Blick für Klangfarben und Streicherklang schärfte.

Nur wenige Tage später setzte er seine Reise nach Mailand fort, wo er insgesamt fünfmal verweilte und dank der Protektion des einflussreichen Kunstmäzens Karl Joseph Firmian rasch Zugang zu aristokratischen Salons und Opernbühnen erhielt. In Mailand entstanden nicht nur seine erste große Opera seria „Mitridate, re di Ponto“, die 1770 im Regio Ducal Teatro mit großem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, sondern auch eine Reihe von Sinfonien, Arien und frühen Quartetten, in denen er die italienische Opern- und Kammermusiktradition produktiv aufnahm. Diese Jahre in Cremona, Lodi und Mailand markieren den Übergang vom staunenswerten Wunderkind zum bewusst formenden Komponisten und legten den Grundstein für Mozarts spätere Meisterschaft als Opern- und Instrumentalkomponist.

Rom und Verona

Wolfgang Amadeus Mozart unternahm mit seinem Vater Leopold ab dem 13. Dezember 1769 seine erste Italienreise, die sie über Verona führte, wo sie den Beginn ihrer Tour durch Oberitalien markierte, bevor es weiter nach Mailand, Florenz, Rom und Neapel ging. In Verona traten sie auf und genossen erste Erfolge, während Mozart in Rom 1770 das streng geheime Miserere von Gregorio Allegri aus dem Gedächtnis nachschrieb, eine Audienz beim Papst Clemens XIV. erhielt und den Orden vom Goldenen Sporn verliehen bekam. In diesem Jahr wird erstmals in Kooperation mit dem Österreichischen Kulturforum Rom sowie der österreichischen Botschaft beim Heiligen Stuhl die Bella Musica Konzerte in Rom stattfinden.

Verona ist langjährige Partnerstadt Salzburgs. Im Geist dieser Städtefreundschaft wird nun ein besonderes Konzert stattfinden: Bella Musica konzertiert zum ersten Mal in Verona.

Programm

Mi, 11. März 2026

18:00 Uhr

Kleines Studio, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„Mozart is the boy for you“.

**Die Bedeutung Mozarts als Filmsujet bei
Alfred Hitchcock, Luc Besson und anderen**

Tomi Mäkelä, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Vortrag

Yvonne Wasserloos, Moderation

Tomi Mäkelä promovierte 1988 in Berlin und erhielt seine Venia in Helsinki. 1994–95 arbeitete er in Essen am DFG-Projekt zu ‚Musik im Exil 1933-1950‘, dann als Professor (i.V.) an der Uni Köln.

1996 wurde er an die Uni Magdeburg berufen. 2009 wechselte er an die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenburg. Seine Monographie „Poesie in der Luft“. Jean Sibelius (2007) erhielt 2008 den Preis „Geisteswissenschaft international“ und wurde ins Englische übersetzt (Jean Sibelius, 2011). Den vorläufigen Abschluss seiner Finnlandstudien bilden zwei Bücher, die 2013-14 bei Laaber (Jean Sibelius und seine Zeit) und Georg Olms (zu Friedrich Pacius und zum 20. Jh. im Allgemeinen) erschienen sind.

Als Musikanalytiker hat sich Mäkelä auch durch neue Methoden profiliert, die Prozesse der musikalischen Ausführung (Virtuosität, Kinetik, Interaktion) in ihrer Textualisierung erfassen. Sein besonderes Interesse gilt der Geschichte der Musikausbildung (insbesondere Friedrich Wieck, 2019) sowie der musikalischen Dramaturgie im Film.





Programm

Do., 2. April 2026 | Do., 14. Mai 2026 | Do., 25. Juni 2026

Jeweils 10:00 Uhr – 13:00 Uhr; 14:00 Uhr – 16:00 Uhr
Raum 2046, Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Mozart-„Interpretationslabor“

mit Robert Levin

Seit 2024 ist Robert Levin jährlich zu Gast beim Mozart:Forum. Für 2026 hat er sich ein besonders schönes Unterrichtsformat ausgedacht: Das Mozart-„Interpretationslabor“, offen für alle Studierenden jeglicher Fachrichtungen, die an Werken von W. A. Mozart arbeiten möchten. Solo-Literatur ist hierbei ebenso möglich wie Kammermusik. Der Unterricht findet öffentlich statt.

→ Anmeldung für die aktive Teilnahme bis zwei Wochen vor dem jeweiligen Termin unter: Susanne.KRABATH@moz.ac.at

Robert Levin ist Pianist, Dirigent, Musikwissenschaftler, Komponist und ständiger Gastprofessor an der Juilliard School, der Guildhall School of Music and Drama und der Sibelius Academy. Es gibt wohl kaum jemanden, der Mozarts Schaffen derart profund gleichermaßen interpretiert, lehrt und erforscht. Levin, 1947 geboren, studierte unter anderem bei Nadia Boulanger, Robert Casadesu, Clifford Curzon, Stefan Wolpe und Louis Martin in Fontainebleau, Paris, New York und Cambridge/MA. Mit 20 Jahren schrieb er eine Abschlussklausur an der Harvard University über das unvollendete Werk von Mozart.

Als renommierter Experte ergänzte er viele unvollendete Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, aber auch von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Herausragend dabei sind die Vollendung des Requiems und der „Großen Messe“ in c-Moll von Mozart. Die Vollendung der „Großen Messe“ in c-Moll von Mozart war von der Carnegie Hall in Auftrag gegeben worden und wurde 2005 aufgenommen und ausgezeichnet.

Robert Levin spielt Konzerte in der ganzen Welt, auf modernen und historischen Instrumenten. Als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik gab Robert Levin eine große Zahl von Werken in Auftrag, die von ihm uraufgeführt wurden. Er war Leiter des Musical Theory Department am Curtis Institute of Music, Professor am Purchase College der State University of New York, an der Hochschule für Musik Freiburg sowie Dwight P. Robinson, Jr. Research Professor für Geisteswissenschaften an der Harvard University von 1993 bis 2014. Von 2007 bis 2016 wurde er in der Nachfolge von Paul Wolfe als Künstlerischer Leiter des Sarasota Music Festivals in Florida. Als Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, der Akademie für Mozartforschung und Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters ist er Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach Wettbewerbs Leipzig und erhielt 2018 von der Stadt Leipzig die Bach-Medaille.



Programm

So, 26. April 2026 – ab 11:00 Uhr
 Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
 Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Rare Kleinodien. Mozarts Klavierstücke

Konzert mit Studierenden des Departments für Tasteninstrumente

Yaara Tal und Robert Levin, Moderation

- | | |
|-----------|---|
| 11:00 Uhr | Klavierstücke KV 1a-f, KV2-5, KV 15p-r, Adagio KV Anh. 206a, 3 Deutsche Tänze KV 509, Menuett KV 355, Fantasie d-Moll KV 397, Marsch C-Dur KV 408/1, Präludium (Fantasie) und Fuge KV 394 |
| 12:30 Uhr | Klavierstücke KV 15v-x, zwei Klavierstücke KV Deest Anh. 20a, Sonatensatz KV 400, Menuett KV 94, Rondo D-Dur KV 485, Kontretanz KV 534, Suite KV 399, Fantasie c-Moll KV 475 |
| 15:30 Uhr | Klavierstücke KV 15cc-ff, Adagio KV 540, 4 Präambula KV 284, Klavierstück KV 9b, Fuge KV 153, Marsch KV 453°, Fuge KV 401, Rondo G-Dur KV 423, Ballettmusik KV 207, Orgelwalze KV 616, Gigue KV 574 |
| 17:00 Uhr | Klavierstücke KV 15ii-ll, Rondo KV 590b, mod. Präludium KV Deest, Fantasia KV 396, Adagio KV 356, Rondo KV 511, Sonatensatz KV 312, Fuge KV 154, Veroneser Allegro KV 72 |

Wenn wir an Mozarts Klavierwerk denken, haben wir sofort seine zahlreichen Sonaten, vielleicht auch seine wunderbaren Variationswerke vor Augen. Dabei gerät ein besondere Repertoire-Schatz oft ein bisschen ins Hintertreffen, nämlich die vielen ‚kleinen‘ Stücke, Fantasien, Fugen, Rondos oder Preziosen wie die Ballettmusik KV 207, die Orgelwalze KV 616 und so weiter... Konzipiert von Andreas Groethuysen und moderiert von Yaara Tal sowie dem Mozart-Experten Robert Levin bringen Studierende des Departments für Tasteninstrumente diesen Mozart'schen Schatz in vier Konzerten zum Klingen.

Programm

Sa., 09. Mai 2026–So., 10. Mai 2026

Der genaue Zeitplan wird kurz vor der Masterclass bekanntgegeben.

Bösendorfersaal, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass Gesang

Anna Lucia Richter

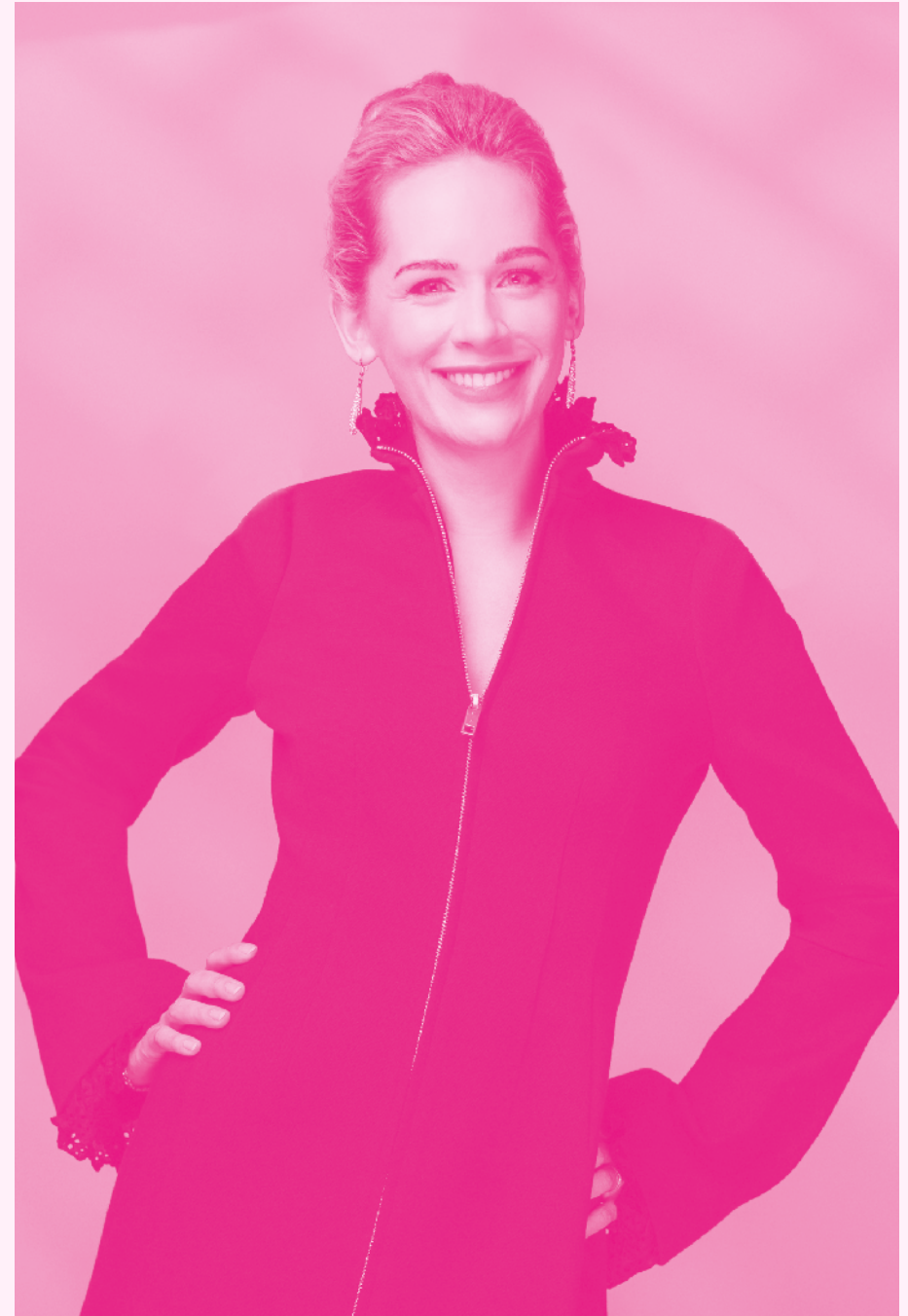
Anna Lucia Richter hat sich international als vielseitig wandelbare und intellektuell wie emotional agierende Mezzosopranistin in den Bereichen Lied, Oper und Konzert etabliert.

Die Sängerin erhält regelmäßig Einladungen an internationale Opernhäuser von Amsterdam über Wien bis Berlin und konzertiert mit herausragenden Klangkörpern wie den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra oder dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Dirigenten wie Iván Fischer, Teodor Currentzis, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä und Franz Welser-Möst. Liederabende führen Anna Lucia Richter ins Concertgebouw Amsterdam, die Wigmore Hall London, das Konzerthaus Wien, Carnegie Hall New York und Suntory Hall Tokio. Gern gesehener Gast ist sie bei renommierten Festivals wie der Schubertiade Schwarzenberg, den Festivals in Luzern und Verbier, den BBC Proms London und beim Schleswig-Holstein Musik Festival.

Anna Lucia Richters künstlerische Arbeit ist auf zahlreichen Alben dokumentiert, die u.a. mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, dem Opus Klassik und dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurden. Künstlerisch prägend war in ihrer Ausbildung insbesondere Prof. Tamar Rachum. Sie ist Preisträgerin des renommierten Borletti-Buitoni Trust.

Wir freuen uns, Anna Lucia Richter zu einer Masterclass im Rahmen des Mozart:Forums begrüßen zu dürfen. Der Kurs richtet sich an Studierende der Konzertfachstudien im Bereich Gesang, Lied, Liedduo und Oper. Besonderer inhaltlicher Schwerpunkt wird das Werk Mozarts bilden.

→ Anmeldungen: Susanne.KRABATH@moz.ac.at





Programm

Mi, 27. Mai 2026 – 18:00 Uhr
Kleines Studio, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„Der Liebste aller Komponisten“. Mozart und Rheinberger

Birger Petersen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Vortrag
Yvonne Wasserloos, Moderation

„Mozart ist mir der Liebste aller Komponisten, ohne anderen Größen zu nahe zu treten“, schreibt Rheinberger in seinen späten Briefen an Henriette Hecker: Bereits in jungen Jahren wird die Musik Wolfgang Amadé Mozarts für Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) zur Orientierung. Einerseits wird diese Prägung von außen an Rheinberger herangetragen – deutlich erkennbar nicht zuletzt an der Inszenierung des jungen Vaduzers als „junger Mozart“ –, andererseits wächst schnell die Überzeugung Rheinbergers, dass Mozart der für ihn wichtigste Vertreter der musikalischen Vergangenheit ist. Diese Einstellung geht einher mit dem Umstand, dass die Musik Mozarts, Haydns und Beethovens im Feldkircher wie im Münchner Musikleben eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Der Beitrag widmet sich den Spuren, die die großen Vorbilder Rheinbergers in dessen Schaffen hinterlassen haben. Dabei fällt der Blick in erster Linie auf dessen Kompositionen für Klavier und Orgel, aber auch und vor allem die so vielfältige wie unbekannte Kammermusik Rheinbergers.

Birger Petersen studierte Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Lübeck sowie Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität Kiel (Promotion 2001 über die Melodielehre Johann Matthesons). Nach Lehrtätigkeiten in Lübeck, Bremen, Herford, Greifswald und Osnabrück war Birger Petersen an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Abteilung Komposition und Musiktheorie tätig, seit 2004 als hauptamtlicher Dozent und seit 2008 als Professor.

Von 2008 bis 2011 leitete er als Sprecher das Institut für Musik. 2011 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz berufen..

Programm

Sa., 10. Oktober 2026–So., 11. Oktober 2026

Der genaue Zeitplan wird kurz vor der Masterclass bekanntgegeben.

Kleines Studio, Universität Mozarteum, Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass Klavier & Hammerklavier

Kristian Bezuidenhout

Schon 2025 war Kristian Bezuidenhout unser Gast, die Resonanz auf seine Masterclass war so herausragend, dass wir beschlossen haben, ihn gleich wieder einzuladen...

Kristian Bezuidenhout ist einer der bemerkenswertesten Tastenkünstler unserer Zeit und auf dem Hammerklavier ebenso zu Hause wie auf dem Cembalo und dem modernen Klavier. Er wurde 1979 in Südafrika geboren, studierte in Australien sowie an der Eastman School of Music in New York und lebt heute in London.

Kristian ist als Solist und Dirigent vom Instrument aus regelmäßig zu Gast bei weltweit führenden Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestre des Champs Élysées, dem Concertgebouworkest, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester, Tafelmusik und Juilliard 415. Zu seinen musikalischen Partner*innen gehören John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Bernhard Haitink, Daniel Harding, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore, Sol Gabetta und Matthias Goerne. Er gilt als einer der führenden Mozart-Interpreten unserer Zeit – nicht umsonst zählt unter anderem eine Gesamteinspielung des Mozart'schen Klavierwerks für harmonia mundi zu seiner preisgekrönten Diskographie.

Wir freuen uns, mit Kristian Bezuidenhout einen herausragenden Künstler begrüßen zu dürfen, der das „Clavier“ im Sinne des 18. Jahrhunderts als Begriff für die gesamte Tasten-Familie begreift und erlebbar macht. Seine Masterclass richtet sich daher an Studierende historischer Tasteninstrumente wie auch des ‚modernen‘ Klaviers.

→ Anmeldungen: Maximilian.VOLBERS@moz.ac.at





Programm

Di., 24. November 2026

19:00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

To: W. A. Mozart

CC: Nemtsov, Saunders, Mundry, Poppe

Interdisziplinäres Konzert

Kuss Quartett

Jana Kuss, 1. Violine

Oliver Wille, 2. Violine

William Coleman, Viola

Mikayel Haknazaryan, Violoncello

N.N., Viola

Dieter Puntigam, Visuelle Performance

Zuletzt war das Kuss Quartett 2023 zu Gast beim Mozart:Forum, auf dem Programm standen neben zeitgenössischen Werken – einer Disziplin, die im Schaffen des Quartetts eine gewichtige Stellung einnimmt – zwei Streichquintette Wolfgang Amadé Mozarts, nämlich das Quintett D-Dur KV 593 und jenes in C-Dur KV 515. Nun kombiniert das Ensemble zwei der verbleibenden vier Quintette (c-moll KV 406/516b und Es-Dur KV 614) mit vom Kuss Quartett selbst in Auftrag gegebenen Werken, allesamt „Postkarten an Mozart“. Dabei erlebt die „Postkarte“ von Sarah Nemtsov heute ihre Uraufführung. Wir sind gespannt – auf jede Menge „Post“ von und an Mozart sowie auf die visuelle Performance des Grazer Künstlers Dieter Puntigam, der erstmals mit dem Kuss Quartett zusammenarbeitet.

Programm

Mi., 25. November 2026

Die Räume und Zeiten werden noch bekanntgegeben.

Masterclass Kammermusik

mit Mitgliedern des Kuss Quartetts

Jana Kuss, Violine
Oliver Wille, Violine
Mikayel Hakhnazaryan, Violoncello

Eine Veranstaltung des Mozart:Forums im Kooperation mit dem Institut für Kammermusik und dem Department für Streich- und Zupfinstrumente.

→ Anmeldungen: Maximilian.VOLBERS@moz.ac.at

Das Kuss Quartett setzt seit vielen Jahren neue Maßstäbe mit einer anspruchsvollen konzeptionellen Programmgestaltung. Ziel und Ideal ist es, sowohl dem traditionellen Publikum als auch neuen Hörer*innen einmalige Erlebnisse zu bieten. Die Primaria Jana Kuss und Oliver Wille als zweiter Geiger spielen seit über 30 Jahren Seite an Seite – zusammen mit ihren langjährigen Kollegen William Coleman und Mikayel Hakhnazaryan suchen sie mit Neugierde nach der Bestätigung des ewigen „Muss es sein“ des Streichquartettspiels.

Das Kuss Quartett hat mit Hilfe einer Konzeptionsförderung des Landes Niedersachsen/Musik 21 in den vergangenen zehn Jahren neue Werke in Auftrag gegeben, so wuchs das Repertoire für Streichquartett mit Kompositionen von Enno Poppe, Aribert Reimann, Manfred Trojahn, Bruno Mantovani, Iris ter Schiphorst, Johannes Fischer und Mark Andre. Kooperationspartner dabei waren unter anderem Concertgebouw und Muziekgebouw Amsterdam, Paris Biennale, Wigmore Hall London und Suntory Hall Tokio.

Die musikalischen Partner, mit denen das Kuss Quartett sich gern und immer wieder zusammenfindet, sind Miklós Perényi, Dénes Várjon, Pierre-Laurent Aimard, Sarah Maria-Sun, Maurice Steger, Johannes Fischer und viele mehr.

In 2019 erhielt das Ensemble als erstes Streichquartett aus Deutschland das legendäre „Paganini-Quartett“ von Stradivari als Leihgabe von der Nippon Music Foundation. Auf diesen Instrumenten spielte das Quartett im Juni 2019 auf Einladung der Suntory Hall Tokio Beethovens kompletten Streichquartettzyklus, die dort entstandene Live-Aufnahme erschien im Frühjahr 2020 bei dem britischen Label Rubicon Classics mit Unterstützung des G. Henle Verlags.

„Eine der interessantesten Gesamtaufnahmen der immer unglaublichen (Beethoven) Streichquartette, die stets erschreckend neu und wie gerade erfunden wirken, wenn sie ein hervorragendes Ensemble zu spielen versteht...“ (Süddeutsche Zeitung) Das genreübergreifende Beethoven-Programm „Force and Freedom“ wurde zusammen mit der Regisseurin Nicola Hümpel und ihrem Musik- und Tanztheater „Nico and The Navigators“ entwickelt. Die Uraufführung fand pandemiebedingt erst im November 2021 im Konzerthaus Dortmund statt und war 2022 bei den Schwetzingen Festspielen und im Radialsystem Berlin zu erleben. ARTE TV hat die Produktion als Musikfilm festgehalten.

Ein weiteres sehr ungewöhnliches Projekt heisst „KUSS@KOKON“. Hierbei hat ein Künstlerkollektiv, bestehend aus den Tänzern Yui Kawaguchi und Ruben Reniers, dem Schlagzeuger Johannes Fischer und Slam Poetrist Bas Böttcher, die gemeinsam mit dem Kuss Quartett während der Corona-Pandemie und mithilfe des „Reload“-Stipendiums der Kulturstiftung des Bundes neue Konzert-Module entwickelt, welche hemmungslos die jeweiligen Kunstbereiche aufbrechen und zu neuen Formen erweitern.

Das Konzeptalbum „KRISE“ erschien im Januar 2023 und beleuchtete das Titelthema aus verschiedenen Perspektiven mit bekanntem Quartettrepertoire und eigens dafür komponierten Auftragswerken. Zu Beginn seiner Karriere wurde das Quartett vom Deutschen Musikrat und beim Borciani-Wettbewerb mit ersten Preisen ausgezeichnet, erhielt einen Borletti-Buitoni Award und war „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation. Bei zahlreichen Meisterkursen inspiriert das Kuss Quartett heute die nächste Generation, zudem sind William Coleman (in Salzburg) und Oliver Wille (in Hannover und Birmingham) Professoren an europäischen Universitäten. Mikayel Hakhnazaryan unterrichtet Kammermusik an der Hochschule in Karlsruhe, Jana Kuss an der Accademia Perosi in Biella (Italien).

Programm

So., 29. November 2026, 17:00 Uhr, St. Zeno, Bad Reichenhall
Mi., 2. Dezember, 19:00 Uhr, Großer Saal Stiftung Mozarteum

Dauid Penitente KV 469

Gesangstudierende der Universität Mozarteum
Mozarteum UniChor
Mozarteum vocalEnsemble
Alpenbaroque (auf historischen Instrumenten)
Jörn Andresen, Leitung

„Dauid penitente“ KV 469 (Der büßende David) schrieb Mozart anlässlich einer der Akademien der Tonkünstler-Societät, eines Zusammenschlusses Wiener Musiker zur Versorgung der Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder.

Mit diesem Werk erhoffte sich Mozart die Aufnahme in diese frühe Form der Sozialversicherung. Nachdem er zunächst die Komposition eines umfangreichen Psalms zugesagt hatte, diesen jedoch nicht rechtzeitig zur Akademie fertigstellen konnte, griff er auf die in Wien noch unbekannte, in Salzburg bereits teilweise aufgeführte Messe c-Moll KV 427 aus dem Jahr 1783 zurück.

Unter Verwendung der italienischen Psalmübersetzungen von Saverio Mattei textierte er Kyrie und Gloria neu, komponierte zwei neue Arien für Sopran und Tenor sowie eine ausgedehnte Kadenz (mit Orchester!) für alle drei Solist*innen und konnte das neue Werk schließlich am 13. März 1785 im Burgtheater präsentieren.

Ein unschöner Formfehler verhinderte jedoch den Erfolg seiner Bewerbung: Der erforderliche Taufschein fehlte. Mozarts Antrag wurde daher abgelehnt – trotz dieser wohl einzigartig schönen ‚Beitragszahlung‘ in eine Rentenkasse.



Programm

Sa., 23.01.27 – 15:00

Di., 26.01.27 – 19:30

Do., 28.01.27 – 11:00

Sa., 30.01.27 – 15:00

Max-Schlereth-Saal, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Die Schule der Liebenden

Eine Veranstaltung des Departments für Oper und Musiktheater in Kooperation mit der Internationalen Stiftung Mozarteum im Rahmen der Mozartwoche 2027

Musiktheater nach Motiven aus

„Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti“

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart und Zeitgenossen,

Texte von Armela Madreiter

Musikalische Leitung: Kai Röhrig

Szenische Leitung: Florentine Klepper

Bühne: N.N.

Kostüm: Carla Schwering

Dramaturgie: Heiko Voss

Studierende des Departments für Oper & Musiktheater

Schüler*innen des Musischen Gymnasiums Salzburg

Alexander Gergelyfi, Hammerklavier

Kammerorchester der Universität Mozarteum Salzburg

Die Mozartwoche 2027 präsentiert eine innovative Neuinterpretation von Mozarts und Da Pontes zwischen Tiefgang und komödiantischer Leichtigkeit changierender „Cosi fan tutte“ – eine Oper, über die Nikolaus Harnoncourt sagte, sie sei „die traurigste Oper der Musikgeschichte“. In Kooperation mit der Universität Mozarteum Salzburg wird unter dem Motto „Die Schule der Liebenden“ die zeitlose Relevanz der berühmten „Versuchsanordnung der Liebe“ hinterfragt. Das Projekt, eine Initiative von Regisseurin Florentine Klepper und Dirigent Kai Röhrig, bringt Studierende des Departments für Oper & Musiktheater und Jugendliche aus Salzburg in einen spannenden Dialog. Gemeinsam mit der Autorin Armela Madreiter ergründen sie, wie zentrale Themen wie Moral, Treue und Vertrauen heute verhandelt werden.

Erleben Sie eine frische, authentische Auseinandersetzung, bei der die Musik Mozarts und seiner Zeitgenossen auf die Perspektiven und Lebensrealitäten der heutigen Jugend trifft. Das Projekt betrachtet die Oper nicht als abgeschlossene Geschichte, sondern als lebendigen Spielraum voller brennender Fragen an unsere Gesellschaft.





Die grafischen Beiträge für die diesjährige Publikation stammen von Lejla Mahmutović, Studierende am Department für Bildende Künste & Gestaltung. Ihre Bilderstrecke trägt den Titel „Kein Ort allein“.

Kein Ort allein

Von Lejla Mahmutović

Die Arbeiten dieser Bilderstrecke beschäftigen sich mit dem Begriff „Zuhause“, einem Gefühl, das sich für mich nicht an einem einzigen Ort festmachen lässt. Zuhause ist kein klar definierter Raum und kein geografischer Punkt, sondern entsteht aus Erinnerungen, Beziehungen und den Orten, zwischen denen sich mein Leben bewegt. Ein zentrales Element, das ich mit Zuhause verbinde, ist die Natur. In meinem Heimatsort Bihać in Bosnien ist sie allgegenwärtig. Sie umgibt den Alltag, prägt die Ruhe des Ortes und ist immer präsent. Rund um unser Familienhaus erstreckt sich ein großer Garten mit vielen Obstbäumen, den schönsten Blumen und einem Beet voller Gemüsepflanzen. Eine Terrasse verbindet das Haus mit dem Außenraum, über die sich ein Himmel aus Trauben und Kiwi spannt. In Salzburg, meinem aktuellen Wohnort, fehlt mir dieser unmittelbare Zugang. Da ich keinen Garten habe, hole ich mir die Natur in den Innenraum, durch Pflanzen und Hängeblumen, die sich ausbreiten und fast die Wände übernehmen.

Auch Insekten tauchen in dieser Arbeit immer wieder auf. Sie bewegen sich zwischen drinnen und draußen, überschreiten Grenzen und bleiben dennoch an bestimmte Orte gebunden. Für mich stehen sie sinnbildlich für ein Dazwischen-Sein. Sie sind in Bewegung, aber nicht ortlos. Sie verbinden unterschiedliche Räume miteinander und machen Übergänge sichtbar.

Die Technik der Hinterglasmalerei ist ein wesentlicher Bestandteil meiner Arbeitsweise. Sie zwingt mich dazu, genauer hinzusehen, mich zu konzentrieren und den Arbeitsprozess zu verlangsamen. Das Malen auf Glas erfordert eine Umkehrung des gewohnten Denkens und erzeugt Bilder, die von beiden Seiten betrachtet werden können. Dadurch entstehen Überlagerungen und Verbindungen zwischen den Motiven, die sich nicht eindeutig festlegen lassen.



Weg von der Kirche
nach unten



Statt eines Nachrufs: More on Alfred Brendel

Von Ya-Fei Chuang

Erst im März 2023 hatten wir die große Ehre, den legendären Alfred Brendel für einen Vortrag und eine Masterclass im Rahmen des Mozart:Forums begrüßen zu dürfen. Und auch wenn dem über 90jährigen das Gehen sichtlich schwerfiel und es eines gemeinsamen Kraftaktes bedurfte, bis er am Klavier bzw. Rednerpult saß: Sein wacher, fast jugendlicher Geist, sein Humor und sein bisweilen frecher Charme haben uns alle fasziniert.

Am 17. Juni 2025 ist Alfred Brendel in London verstorben. Unsere Lehrende Ya-Fei Chuang, deren Mentor Alfred Brendel war, erinnert sich.

“In music, the connection between intellect and emotion is uplifting and blissful.”

Alfred Brendel

Every one of the last few days, when I wake up, it hits me: the world has lost so much without Alfred Brendel... He was one of the most important, influential pianists and musicians of all time. He was unique as a person and as an artist. He was one of the most genuinely kind, most generous, and the most (cleverly, sophisticatedly!) humorous person I have ever known.

By the time I was fortunate enough to play for Alfred, it was after I lost about 10 years of playing, due to a severe wrist injury. Though my hands were on the mend, the deep concerns about reoccurring injuries never departed from the back of my mind, and obviously affected my playing. Alfred was not only most encouraging during the 14 years we worked together, he was also exceedingly strict, always demanding that we serve the music best. From him I learned that the integrity and responsibility of an interpreter is of prime importance, from studying the scores thoroughly to truly understanding the music. Only then is one able to embark on the enormous task of working out the technique to fully and deeply express the music. Alfred taught me from my first lessons onwards never to take the easy way out—for example, merely playing faster or more muscularly with the hope of achieving more brilliant and dramatic characters, or just by using more rubato to hope to sound more expressive—these approaches were never acceptable to him! What does freedom truly mean in music? How does one convey it? One must never abandon rhythmical gestures and characters, but rather find within the tempi a rhetorical flexibility developed from characterization. Although every musical era has its performance practice, human emotions are equally deep regardless of time. How do we as classical musicians respect and balance the tradition of each period, with everything that we have learned from all the sources available, with the understanding and personal input as interpreters? How do we truly convey musical meaning while incorporating every single notation in the score into our interpretation? This is Alfred's legacy as an artist and as a person: in both domains he possessed the highest integrity and honesty; nothing he did was perfunctory. Every note mattered.

Most often we worked on Beethoven, Schubert, Liszt, and Bach, though we also worked on Chopin. Though Alfred never recorded the 24 Preludes Op. 28, he had tremendous affinity, deep fondness and strong perceptions and insights toward this work. Most of the general public is more familiar with Alfred's performances and recordings of Haydn, Mozart, Beethoven,

Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, and Schoenberg. Notwithstanding his strongest affinity for these composers, his versatility enabled him to interpret others' works with equal artistic distinction at the highest level possible. For example, one of the notoriously difficult works is Stravinsky's piano transcription of Three Movements from *Petrushka*; a more typical performance might be concerned with speed and brilliance in a superficial way. By contrast, Alfred's brought out the work's true dramatic sense, with all the details and characters expressed to their fullest. Through his playing, we understand how the piano can create the illusion of being instrumental, vocal, and symphonic. In hearing Alfred Brendel interpret *Petrushka*, one understands why there are times we prefer the piano version to the orchestral version; at his or her best, a pianist can exceed any imagination.

There were times in lessons when Alfred insisted on my trying a passage repeatedly, 10, 15, 20 times... "The expressiveness is not deep enough"; "Now there is too much rubato just because you want to be more expressive!"; "Not enough details yet—but also, what about the structure, the direction and long phrasing?"; "Too fast, not deep enough;" Too slow now; even if the music expresses the saddest, deepest feelings, it still needs to flow!"; "Your fortissimo is not earthshattering!"; "Now you play fortissimo literally, in all voices, thus it's too loud and out of balance!" Alfred sat down and demonstrated, playing the left hand with greatest of intensity and dramatic character, yet the quasi mezzo forte, and all of the chords spread out in both hands sounded indeed earthshattering, yet without a hint of aggressiveness and with such clarity and perfect balance, that I would never have guessed that he played the left-hand quasi mezzo forte.

He also had an uncanny ability to convey the connections between the sonorities he sought and the physical motion that would most effectively achieve them. For example, when I played off-beats with a more vertical touch, he showed how lifting the fingers from the keys could transform the timing and the tone to express an upbow character. I used to play as if downbeats were more important than off-beats, but he taught me to hear and play the off-beats with crucial characterization, which has given my playing more detail, direction, and intensity overall.

Alfred insisted on working out the minutest subtleties in scores until I could truly understand and feel through my heart and soul what we think the composer wishes us to communicate. I remember at the earlier times

when we worked together, once I became so desperate after repeatedly trying to improve one passage, I could feel the steam coming out of my ears from frustration with myself. I think Alfred could see I was about to pull out my hair. Suddenly he giggled and said, “It’s time for a nice tea break,” which we took. Right after, we went back to the same passage!

I noticed soon after Alfred started working with me, how he opened an entirely different world for me, one that is infinitely richer and limitless... My desperation of searching turned from feeling insufficient to hunger and urgency that gave me the strength and the will to continue striving, while physically I became much more relaxed, daring to tackle technically more difficult and complex works, such as Liszt’s *Tannhäuser*, *Norma*, and *Don Juan* paraphrases. Soon after we worked on them, he presented me with an unsolicited recommendation letter, citing, among other things, my playing of these pieces. His encouragement and support gave me artistic strength that was of critical impetus to my further development. Soon after that, during a lesson, Alfred asked me whether I had ever played Schubert’s *Wanderer Fantasy*. My eyes opened wide, and I said, “I’ve never dared.” Some days later, after I returned to Boston, I received in the mail a new score of the *Fantasy* that Alfred inscribed to me, and it is fully annotated in Alfred’s handwriting from page one to the end of the piece, containing his ideas, suggestions, and the way he hears and feels this piece. Yet in his typical most humble way, he suggested that I merely glance through his ideas, while stating that there was really no need to... I was frozen, holding the score in my hands, and I stared at it for the longest time in astonishment. I couldn’t hold back my tears of gratitude. Alfred’s generosity and commitment reminded me of that of Franz Liszt.

Alfred had an astonishingly wide-ranged knowledge in countless areas, I think due to his endless curiosity: reading the newspaper for extensive time every morning, always reading books of a wide variety and writing books, among other things.

Throughout the many long walks we had in Hampstead, going to museums, concerts, watching whimsical foreign films, listening to countless recordings together, my cherished mentor teacher didn’t only teach me music, but life. He taught me humanity, generosity, genuine kindness, and how to see things with artistic eyes; how to love and appreciate life, how there is no limit to how we can let life enrich our beings if we are forever curious and courageous.

When Alfred talked to me about possibly focusing solely on performing, when my wrists were completely healed, I told him how much I learn from the aspirations of being a teacher who could nurture pupils as best as I can, in addition to performing. Every minute that I took away from my dear teacher, every minute he used to help me, made me feel guilty, that someone of his caliber, instead of doing important things, things that were worthy of his time and effort, he took the time to nurture me and those of us who were most fortunate to be his pupils. He will forever inspire me to be the best person I can be, a musician and teacher who never stops searching and developing, who would like to contribute to society and art in however small ways, to the best of my ability.

What the music world has lost with Alfred Brendel’s passing is beyond words, but what he gave us, created and inspired, will last forever.

„L'amenita del loco“?

Erkundungen in Mozarts Gärten*

Von Laurenz Lütteken

Das Selbstbewusstsein Mozarts brachte für seine Zeitgenossen manche Demütigungen mit sich, ein Umstand, der in der Wiener Zeit immer offenkundiger hervortrat. Mit dem Projekt einer Oper für das kaiserliche Nationaltheater war der Komponist mindestens seit 1778 vertraut, und er versuchte umgehend, sich für eine scrittura ins Gespräch zu bringen. Nach der Anfang 1781 getroffenen Entscheidung, in Wien zu bleiben, nahmen diese Pläne, begünstigt durch sein mäzenatisches Umfeld, schnell konkrete Gestalt an, sie wurden systematisch verfolgt, anscheinend auch, um unmissverständlich die Deutungshoheit zu beanspruchen. Franz Xaver von Rosenberg-Orsini erteilte als zuständiger Intendant im Frühjahr 1781 den Auftrag, wie immer er zustande kam, gewählt wurde aber schließlich, offenbar gegen Mozarts Hoffnung, nicht ein neuer, sondern ein vorhandener Text, Christoph Friedrich Bretzners Belmont und Constanze, unmittelbar zuvor von Johann Andre vertont.¹ Vielleicht spielte dabei die Figur des Selim eine Rolle; sie begegnet auch in Eduard und Eleonore, Johann Heinrich Schlegels Übersetzung eines Trauerspiels von James Thomson, das bereits 1770 mit großem Erfolg in Wien aufgeführt worden war.²

Mit der Wiener Bearbeitung von Bretzners Vorlage wurde schließlich, nachdem Friedrich Ludwig Schröder aus unbekannten Gründen ausschied, Johann Gottlieb Stephanie der Jüngere beauftragt. Aus den Briefen, die Mozart über die Entführung aus dem Serail an seinen Vater schrieb und die zu seinen konzentriertesten musikästhetischen Äußerungen gehören, geht einerseits hervor, wie er Stephanies Vermögen einschätzte, so am 26. September 1781: „ich weis nicht was sich unsere teutsche dichter denken; – wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt – so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden“.³ Wenige Zeilen später erläuterte er dann aber auch, wie er sich die Zusammenarbeit mit dem so Gescholtenen vorstellte: „alles schmelzt [schimpft, LL] über den Stephani – es kann seyn daß er auch mit mir nur ins gesicht so freundschaftlich ist – aber er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm!“⁴

Nach der Uraufführung und dem spektakulären Erfolg der Oper protestierte Bretzner gleich zweifach öffentlich gegen das Textbuch, obwohl es auf dem Titelblatt unmissverständlich als „nach Bretzner frey bearbeitet“ ausgewiesen war. In der zweiten Stellungnahme, erschienen in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung vom 21. Juni 1783, lieferte er sogar eine Liste von 13 Nummern nach, die in seinen Text eingeschoben worden seien – was diesen damit vollständig entwertet habe.⁵ Insbesondere zählte er dazu das Quartett am Ende des zweiten Aufzugs, das zwar bereits unmittelbar nach der Uraufführung größtes Aufsehen erregte, das er jedoch poetisch für missglückt hielt. Doch auch und gerade der monumentale Ausbau dieses Ensembles dürfte zweifellos in allen Details auf Mozart zurückgehen.⁶ In den Fluchtplan der vier Liebenden mischen sich nämlich, dies das eigentliche Thema, auf einmal Zweifel: beim hohen Paar, Belmont und Konstanze, die Frage, ob Konstanze dem Werben des Bassa tatsächlich widerstand, beim niedrigen Paar, Pedrillo und Blonde, die Frage, ob sie sich nicht doch mit dem gewalttätigen Osmin eingelassen habe. In Bretzners Vorlage begegnet der erste Aspekt nur ganz am Rand, er ist für die Handlung überdies irrelevant, der zweite hingegen gar nicht.

Mozart hat das Quartett jedoch, gegen die auch von Bretzner gewahrte junge Tradition der deutschen Oper, zum zentralen Ensemble des gesamten Werkes gemacht. Das zuvor gänzlich marginale Argument der Eifersucht, also des Zweifels, wird hier in den Vordergrund gerückt. Die besungene Liebe, deren Einsicht Pedrillo noch mit der Bemerkung quittiert: „nun bin ich aufgeklärt“, ist nicht gesetzt, sie ist das Resultat von Misstrauen, Überwindung und Vergebung, und erst auf diese Weise ermöglicht sie es, die eigentliche Handlung, die Befreiung Konstanzes, in Gang zu setzen. Auch wenn die aus Liebe geplante Entführung dann scheitert, so löst diese doch den nochmaligen, einseitigen Gnadenakt des Bassa und seinen Verzicht im dritten Akt aus. Im Quartett, zu einem langen Kettenfinale ausgebaut, deutet sich diese Ambivalenz an. Das rasche Fugato am Schluss, „Es lebe die Liebe“, nimmt eine nur scheinbare, vorläufige Gestalt an: Es kennt anfangs bloß wörtliche Antworten und löst sich nach den ersten vier Einsätzen gänzlich auf.

Einem Detail dieser Szene wurde bisher jedoch kaum Aufmerksamkeit geschenkt, nämlich dem Schauplatz. Er blieb gegenüber Bretzners Text unverändert. Die gesamte Oper spielt „auf dem Landgut des Bassa“, der erste

und dritte Aufzug auf einem „Platz vor dem Palast des Bassa Selim“, der zweite jedoch in einem „Garten am Palast“.⁷ Die Beschwörung der Liebe als zentrales, aus Widerständen gewonnenes Handlungsmotiv erfolgt also an einem eigenwilligen Ort.⁸ Denn der Garten steht, so in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste, in einer unmittelbaren Beziehung zur Natur selbst. Deswegen wird in der Gartenkunst „mit Geschmack und Ueberlegung jede Schönheit der leblosen Natur“ nachgeahmt, um „das, was sie einzeln findet, mit Geschmack in einen Lustgarten“ zu vereinigen.⁹ Am Charakter der Mimesis besteht daher kein Zweifel, da ein Gartenkünstler „blos die Natur in schönen Gegenden nachahmen soll“. Geschmack, bon gout, und Nachahmung, imitation, bringen folglich die Schönheit der Natur erst eigentlich zur Geltung. Auch der Palastgarten des Bassa sollte zweifellos eine solche „schöne Gegend“ vorstellen, aber im Fall der geplanten Entführung wird sie unversehens zum Ort der Verwirrung, des Zweifels – und erst danach wieder der Beruhigung. Diese Ambivalenz des Gartens im Sinne von Moses Mendelssohns „vermischten Empfindungen“ benennt Sulzer ebenfalls:

„Das Offene und das Verslossene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkle, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Lustgarten vereinigt seyn. Und wenn alles Schöne darin zusammengebracht ist, so muß das Ganze so angeordnet seyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde.“¹⁰

Der Garten des Bassa, in dem sich das Ordentliche und Wilde zum Schönen ordnen, wird damit zu einem Spiegel, in dem sich auch der „Plan“ der gesamten Handlung offenbart. In seinem berühmt gewordenen Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater bemühte Mozart selbst den Begriff des „Plan“ als Kern seiner Opernästhetik:

„und ich weis nicht – bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn. – warum gefallen den die Welschen komischen opern überall? – mit allem dem Elend was das buch anbelangt! – so gar in Paris – wovon ich selbst ein Zeuge war. – weil da ganz die Musick herrscht – und man darüber alles vergisst. – um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet.“¹¹

Der Terminus des „Plans“ entstammt der Architekturtheorie und wurde, zunächst in England, in die Poetik eingeführt.¹² In der Musikästhetik, anfangs ebenfalls in England, bei Charles Avison, wurde der Begriff verwendet, um logische Ordnungsprinzipien in der begriffslosen Instrumentalmusik zu benennen, also neuartige Prinzipien einer formalen musikalischen Architektur.¹³ Der „Plan des Stückes“ hingegen zielt auf jenes geheime Band, das der überbordenden Vielfalt der Erscheinungsformen auf dem Theater eine Einheit, einen inneren Zusammenhang, eine, mit Horaz, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu gewähren vermag.

Diese Einheit äußert sich, besonders deutlich erkennbar, im Umgang mit der sichtbaren, der äußeren Natur, also im Garten. Während der französische Park, dies ein Topos der Spätaufklärung, durch den offenkundigen Rationalismus zwar als ordnungsstiftend, aber zugleich als nicht natürlich verstanden wurde (mit einem zudem viel zu offen zutage liegenden „Plan“), veranschaulichte der englische Landschaftsgarten das natürliche Wirken eines solchen „Plans“.¹⁴ Der Ort, in dem Mozart das Quartett ansiedelte, ist also alles andere als beiläufig, denn in ihm ordnen sich die Affekte der Protagonisten, und darin offenbart sich der „Plan des Stückes“.¹⁵ Das Quartett im Garten, an dem Bretzner vielleicht nicht nur oberflächlich Anstoß nahm, ist also ein Kernpunkt dessen, was Mozart einen gut ausgearbeiteten Plan nannte, dessen ästhetisches Vergnügen, im Sinne Sulzers, wohl darin besteht, dass er eben „nicht leicht gefaßt“ werden kann. Das Besondere hingegen ist der Umstand, dass bei Mozart dieser Plan genuiner Bestandteil nicht der poetischen, sondern der musikalischen Dramaturgie ist. Der Garten wird demnach nicht zu einer poetologischen, sondern zu einer kompositorischen Chiffre.

Dieses Zusammentreffen von Handlungsschauplatz und affektiver Verwirrung zur Klärung eines musikalischen „Plans“ begegnet allerdings schon kurz vor der Entführung, im Idomeneo, wo es ebenfalls an zentraler Stelle ein Quartett gibt. Aus Mozarts Briefen wird erkennbar, wie sehr der Komponist um dieses Ensemble gekämpft hat, vor allem gegen den Widerstand des Protagonisten Anton Raff, dann aber aller anderen Beteiligten, denen er schließlich kurz vor der Uraufführung sechs Proben nur dieser einen Szene abgenötigt hat.¹⁶ Auch hier erweist sich das Quartett als Zentrum des Werkes, wie er dem Vater mitgeteilt hat: „ich bin noch mit keiner sache in dieser oper = sozufrieden gewesen wie mit diesem quartett“, einer Gattung, wo „man dem Compositeur seinen freyen Willen

lassen“ müsse.¹⁷ So beschreiten die Protagonisten in dem ausgedehnten Es-Dur-Ensemble der dritten Szene des dritten Aktes Grenzbereiche: Idomeneo erlebt den Tod aus Mitleid, Idamante bekennt seine Bereitschaft zum Sterben, Ilia beteuert ihre Liebe bis in den Tod, Elettra ihr Verlangen nach Rache. Das Ensemble endet mit Idamante allein, im *pianissimo*. Bemerkenswert ist hier abermals der Handlungsort: der „giardino reale“, den es in der französischen Vorlage gar nicht gibt.¹⁸ Es erweist sich diese Gartenszenerie offenbar als szenische Antwort auf das Erscheinen des furchtbaren Meerungeheuers am Ende des zweiten Aktes, die entgrenzte und die domestizierte Natur stehen sich folglich gegenüber. Affektiv geschieht aber genau das Gegenteil: Der Eindeutigkeit des Schreckens stehen im Garten die vermischten Empfindungen und die Todessehnsucht der Protagonisten gegenüber; bereits bei Muratori, einem im Hause Mozart wohlvertrauten Autor, ist der „giardino reale“ ein Ort zahlloser unterschiedlicher, lediglich von der Einbildungskraft vereinter Erscheinungen der Natur.¹⁹ Der entfesselten äußeren Natur antworten also gerade nicht gefestigte Seelenlagen, sondern vollständige Auflösungen. In einer 1788 erschienenen Schrift *Der schöne Garten* wird der Sinn eines Parks in wenige Verse gefasst: „So sey der ganze Gartenhayn / Den Gartenfreunden Fest und Bühne! / Ein Freudentempel soll er seyn. / O lieber Garten, blühe! Grüne!“²⁰ Im königlichen Garten des Idomeneo dagegen herrschen Tod, Verzweiflung und Rache, und genau darin offenbart sich abermals der musikalische „Plan“ des Stücks. Er findet seine Auflösung am Schluss daher auch nicht in der Natur selbst, sondern auf der „gran piazza“ des Königspalastes, also an einem Ort gebauter Künstlichkeit.

Mozarts Gärten sind eigenartige Orte. Sie sind zweifellos intim, aber nicht einsam, wie die beiden Quartette zeigen. Sie sind Orte, an denen der Mensch mit der Natur interagiert, an denen er aber gerade nicht einfach Frieden oder Glück oder Übereinstimmung mit der Natur erfährt, sondern Verwirrung, im Idomeneo sogar Verzweiflung und Entgrenzung. In der Vorrede seiner *Gartenkunst*, die der Mannheimer Botaniker und Arzt Friedrich Casimir Medicus 1782 Karl Theodor von der Pfalz widmete, wird ausdrücklich festgehalten, dass ein Garten dazu diene, „das Gefühl des Edlen und Erhabenen“ hervorzurufen.²¹ Die vermischten Empfindungen, die Mozart in den Gärten des Idomeneo und auch des Bassa darstellt, sind vielleicht nicht vom Erhabenen, jedoch vom Edlen entfernt. Die sich im Garten offenbarende Natur des Menschen steht folglich in einem seltsamen Spannungsfeld zur von ihm eben in diesen Gärten nachgeahmten Natur,

und das Mittel, dieses Spannungsfeld erfahrbar zu machen, ist die Musik, und zwar allein die Musik. Denn wenn Mozart darauf besteht, dass das Ensemble jener Ort sei, an dem „man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen“ müsse, dann wird erkennbar, dass sich in diesem Spannungsfeld, dessen Gestaltung keinerlei Einschränkung unterliegt, offenbar auch etwas vom Sinn und Wesen der Musik offenbaren soll. Der „Plan“ erschließt folglich nicht einfach das Stück, sondern die Musik selbst.

Es ist zunächst nur eine Pointe, dass der Schauplatz des Gartens Mozart von Anfang begleitet hat, am deutlichsten in *La finta semplice* und in *La finta giardiniera*. Auf die Gestalt dieser Libretti konnte er keinen Einfluss nehmen, ob er es wollte, ist unbekannt. Doch immerhin, in der *Finta giardiniera* nimmt die Verwirrung, topisch für die *opera buffa*, im Garten des ersten Aktes ihren Ausgangspunkt, und ihren Höhepunkt erreicht sie in der Wahnsinnsszene am Ende des zweiten Aktes. Doch diese ereignet sich gerade nicht in einem Park, sondern an einem genuinen Schreckensort, einem „luogo deserto ed alpestre“.²² Die nachgeahmte, gezähmte Natur steht also im Gegensatz zur entfesselten, wilden, erhabenen Natur. Die hier erkennbare Konfliktlinie zwischen Ordnung und Erhabenheit ist ebenfalls topisch für das spätere 18. Jahrhundert – Mozart kannte sie genau. Um so auffälliger ist es, dass er diesen naheliegenden (und auch beherrschbaren) Gegensatz, diese Grenze wenige Jahre später vorsätzlich eingeebnet hat, also in jenem Augenblick, in dem er konkreten Einfluss auf die Textgestalt seiner Libretti nehmen konnte und wollte. Dem Aufruhr der äußeren Natur im Meer steht im Idomeneo der innere Aufruhr der Menschen im Garten gegenüber, und dies setzt sich in der Entführung fort. Erst diese Einebnung führt also zum Sinn der Musik. Vor diesem Hintergrund erklärt sich zugleich Mozarts spektakuläre Inversion eines zentralen Paradigmas der musikalischen Aufklärungsästhetik bei den Arbeiten an der Entführung: Nicht das Wort, der Begriff verleiht der begriffslosen Musik ihren Sinn, sondern umgekehrt, die Musik dem Wort: „bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn“. Die Regulierung dieses kühnen Unterfangens, das einzig dem freien Willen des Komponisten unterliegt, liefert der gut ausgearbeitete „Plan“; dessen wahrnehmbares Abbild in der erfahrbaren äußeren Natur ist der Garten.

So sind die folgenden Bühnenwerke Mozarts von eigenartigen, eigenwilligen und bedeutsamen Gartenszenen geprägt, mit der einen und bezeichnenden Ausnahme der *Clemenza di Tito*.²³ In allen Fällen spricht eine

Reihe von Indizien dafür, dass Mozart „seinen freyen Willen“, wie im Falle Stephanies, kompromiss- und bedingungslos durchgesetzt hat, dass also auch die wichtigsten szenischen Entscheidungen auf ihn zurückgehen. Die berühmteste und ausgedehnteste dieser Gartenszenen findet sich selbstverständlich in *Le Nozze di Figaro*. Im nächtlichen Park lösen sich alle Verwirrungen in immer größeren Steigerungswellen auf. Doch die „*aminita del loco*“, die Lieblichkeit des Ortes, die Susanna in ihrem großen Rezitativ anfangs noch beschwört, erweist sich immer stärker als doppelbödig, changierend, unwirklich.²⁴ Während die Nacht bei Beaumarchais lediglich eine handlungstheoretische Pointe ist, wird sie hier zur Konstellation, in der die Natur ihre Geltungsmacht einbüßt. Wie bei Muratori erweist sich die Nacht als Zeit entfesselter Einbildungskraft, die zum Gradmesser des Geschehens wird. So ist im *Figaro* der Garten nicht mehr der Ort eines Quartetts, sondern eines in der Operngeschichte bis dahin beispiellosen Ensembles, sowohl hinsichtlich der Zahl der Beteiligten als auch hinsichtlich der Länge. Und dem Garten antwortet keine andere Szenerie mehr, er erweist sich, in der verwirrenden Steigerung, selbst als Antwort auf das Geschehen. Der herrscherliche Gnadenakt am Ende, eine Inversion, da der Graf nicht Gnade gewährt, sondern Gnade erfährt, gehört zweifellos nicht in einen nächtlichen Park – und findet doch dort statt.

Dass Mozart die Doppelbödigkeit dieser Konstellation ausdrücklich zum kompositorischen Gegenstand macht, zeigt sich an einem bemerkenswerten Detail. Mit dem Gnadenakt der Gräfin lösen sich die Verwirrungen schlagartig und endgültig auf. Die naturrechtlichen Grundlagen des aufgeklärten Staates erfahren in diesem inversen Gnadenakt jedoch eine Entwertung, an deren Ende, in einer der berühmtesten Überleitungen der Musikgeschichte, der kompositorische Prozess und mit ihm die musikalische Zeit gleichsam angehalten werden. Erst danach brechen, nach kurzer und trüber Erinnerung an den „*giorno di tormenti, di capricci, e di follia*“, die Begeisterung und die Freude am Fest aus. Dieses Fest wird jedoch nicht etwa durch einen Jubelgesang geprägt, sondern durch einen rasenden, in solchem Tempo bizarren Marsch, der gewiss nicht in einen Garten gehört. Das Finale liefert also kein '*lieto fine*', sondern, wie es im Text auch ausdrücklich heißt, eine „*lieta marcia*“: „*Sposi, amici, al ballo, al gioco, / Alle mine date foco! / Ed al suon di lieta marcia / Corriam tutti a festeggiar!*“²⁵

Der Garten bringt also nicht einfach eine Auflösung und eine Stabilisierung mit sich, sondern der „Plan“, der sich hier offenbart, liegt in einer seltsamen Verkehrung. Die Lösung der erotischen Verwirrung ereignet sich ausgerechnet im nächtlichen Park, verbunden mit einer bizarren Marschmusik.²⁶ Diese Koppelung von nur vermeintlich gezähmter, nachgeahmter Natur und einer zwar ordnungsstiftenden, aber hier ihres eigentlichen Sinns beraubten musikalischen Figuration durchzieht, wie sich dann rückblickend erweist, das gesamte Stück. Der junge Page Cherubino, von erotischer Wirrnis geradezu gepeinigt, wird schließlich, als domestizierende Strafe, zum Militär nach Sevilla geschickt. Nach dem Befehl des Grafen kommentiert Figaro die neue Situation in seiner großen C-Dur-Arie „*Non piu andrai farfallone amoroso*“, bei der es sich um eine *marcia militare* handelt. Am Schluss sollen alle sogar, parodistisch, „*alla militare*“ abgehen. Am Ende des dritten Aktes, auf dem Höhepunkt der Konfusion, in dem Moment, in dem der Graf entdeckt, dass Cherubino gar nicht abgereist, sondern, ausgerechnet, in den Garten geflohen ist, ertönt wiederum ein Marsch. Während dieses Marsches, abermals in C-Dur, ist jedoch nicht einmal, wie noch im ersten Akt, ein parodistischer Militärzugzuseher; es erscheinen nämlich die Hochzeitsgäste. Und so bringt die „*lieta marcia*“ im nächtlichen Park eine Zuspitzung, da die nachgeahmte Natur nicht etwa zu einem Ort wird, an dem, wie in der Vorlage von Beaumarchais, Ordnung unverbrüchlich gestiftet wird, sondern an dem sich alle Ordnungen endgültig aufzulösen beginnen. Was Wirklichkeit und was Nachahmung ist, was Natur und Künstlichkeit, verschwimmt in der nächtlichen Szenerie auf undurchdringliche Weise, und auch hier ist der Darstellungsmodus, dies überhaupt erfahrbar zu machen, allein die Musik.

In *Così fan tutte* erfahren diese Zusammenhänge eine nochmalige Steigerung. Ursprünglich sollte die Komödie in Triest spielen, doch Mozart verlangte die Verlagerung nach Neapel, und dies offenbar aus besonderem Grund. Denn die Neapel-Bilder des späteren 18. Jahrhunderts sind geprägt von zwei wesentlichen Elementen, die mit erstaunlicher Hartnäckigkeit die Literatur beherrschen. Die immer wieder betonte landschaftliche Schönheit des Ortes steht nämlich im Widerspruch zu einer Wirklichkeit der äußersten Gefährdung. Schon in Zedlers Lexikon ist zu lesen, dass Neapel über „eine klare Luft, und einen unvergleichlichen fruchtbaren Boden“ verfüge.²⁷ Doch gerade diese Bedingungen werden konterkariert durch die bedrohliche Wirklichkeit des Vesuvs, der gegen die paradiesischen Zustände den permanenten Schrecken setzt: „Sodann ist das Land sehr vielen Erdbe-

ben unterworfen.“²⁸ Seit dem Erdbeben von Lissabon 1755 galt die Entfesselung der unbegrenzten Natur in der Erschütterung der Erde zugleich als Bedrohung einer auf Rationalität ausgerichteten Fortschrittsgeschichte. Der Philosoph Andrea Gallo fasste diesen Konflikt 1784, rückblickend auf das furchtbare neapolitanische Erdbeben von 1779, so zusammen:

*„Sò ancor io, che queste rivoluzioni della Natura sono effetti neccesarj, che entrar devono nell' ordine ammirevole di questo tutto uscito dalle mani di un Essere Sapientissimo; ma bisogna una gran dose di Filosofia per guardare con occhio tranquillo la rovina della propria Patria, le miserie de' Concittadini, e l'orribile aspetto di tanti Fenomeni [...]“.*²⁹

Diese widersprüchliche Szenerie bannt Mozart im „giardino sulla spiaggia del mare“, also einem Park, der zugleich einen Ausblick auf den Vesuv gewährt.³⁰ Die geordnete Natur am Rande des Meers verweist daher auf die damit verbundenen Gefährdungen, zumal das Meer vor diesem Hintergrund und zurückreichend auf Lukrez eine im 18. Jahrhundert bedeutsame metaphorische Qualität erhalten hat. Hans Blumenberg hat sie in das Bild vom „Schiffbruch mit Zuschauer“ gefasst.³¹ Gemeint sind die „vermischten Empfindungen“, die den Beobachter eines Schiffuntergangs am Ufer zu erschüttern vermögen: Entsetzen über das Geschehen – und zugleich Erleichterung, ihm vom sicheren Ufer aus beiwohnen zu können. Im erfahrungsseelenkundlichen Experiment von *Così fan tutte* stehen sich demnach die gefährdete Landschaft, das unwägbare Meer und die abgezielte Landschaft der schönen, der nachgeahmten Natur gegenüber. Die Chiffre dafür ist der Vesuv, den man vom Ufer aus sieht – und der auf dem Höhepunkt der affektiven Verwirrung Einzug hält in Dorabellas Brust, wie sie gegenüber Ferrando erklärt: „Nel petto un vesuvio / D'avere mi par“.³²

Der Garten in *Così fan tutte*, eigentlich sind es sogar zwei verschiedene Gärten, ist nur denkbar als Gegenbild zu den Gefährdungen, die ihn umgeben. Auch hier ist der Garten die Metapher des „Plans“ der Komödie, doch gegen die Ungenauigkeit der nächtlichen Konturen im *Figaro* steht jetzt eine reale Bedrohung. Dieser Garten ist also nicht mehr ein „schöner“ Ort, sondern ein Ort von Gefährdungen, der nur noch sehr vorübergehend Stabilität zu stiften vermag. Mozarts großes Thema in *Così fan tutte*, dass am Ende solcher Destabilisierungen auch die Musik, die doch im *Figaro* noch ordnungsstiftendes Kriterium werden konnte, ihre Fähigkeit zu Wahr-

heit und Wahrscheinlichkeit einbüßen könnte, dieses Thema bildet sich ab in der Konfiguration einer Natur, die unbeherrschbar und widersprüchlich ist, in der sich, wie in Neapel, geordnete Schönheit und zerstörerische Kraft gegenüberstehen. Andrea Gallo bemerkte, dass man zur Bewältigung dieses Konflikts einer „gran dose di Filosofia“ bedürfe; im ungewöhnlich einsilbigen Schlusssextett wird daraus die Aufforderung, sich von der Vernunft leiten zu lassen – einer Vernunft, die nicht mehr die leuchtende Verheißung eines Zeitalters, sondern allenfalls noch ein Rettungsanker ist. Der „freie Wille“ des Komponisten hat zu einem Extrempunkt geführt, die Musik vermag es eben nicht mehr, wie noch zehn Jahre zuvor, den Worten einen eindeutigen Sinn zu verleihen.

Angesichts solcher Wandlungen verwundert es nicht, dass der Schreckensort bei Mozart nicht, wie noch in der Finta giardiniera, das Gegenstück zum Garten blieb, sondern dass der Garten selbst zum Schreckensort werden konnte. Don Giovanni schließt nicht, er beginnt in einem nächtlichen Garten. In ihm kommt es nicht zu Unsicherheiten, Zweifeln und dann zu deren Auflösung, sondern schnell und ohne Umschweife zur Katastrophe. Donna Anna flieht aus ihrem Haus in diesen Garten, um gerade noch der Vergewaltigung durch Giovanni zu entgehen – doch wird der Commendatore, der ihr beistehen will, von Giovanni erstochen. Der Garten als Nachahmung der leblosen Natur büßt seine beseelende, seine belebende Kraft ein. Ausgerechnet an diesem Ort verliert der Commendatore Seele und Leben: „E dal seno palpitante – / Sento – l'anima – partir –“.³³ Die Frage, ob eine solche Inversion zentraler Anschauungsformen des 18. Jahrhunderts noch kompensierbar sein könnte, und zwar mit und durch Musik, hat Mozart offenbar anhaltend beschäftigt. Die Streichung der *scena ultima* in Wien führt zu nichts anderem als der Dominanz einer entfesselten, furchtbaren grausamen Natur in Flammenmeer und Erdbeben – also auch szenisch zu einem Gegenbild des Gartens.

Es fragt sich natürlich, ob es Zeitgenossen gab, die bereit waren, Mozart auf seinen Streifzügen durch die Gärten des 18. Jahrhunderts zu folgen. Das kleine thüringische Schloss Tiefort wurde 1775/76 zu einer kleinen Schlossanlage des Landesherrn in Weimar umgebaut, als eigene Hofhaltung des zweiten Sohns von Anna Amalia von Sachsen-Weimar, Constantin. Die Pläne für diesen Umbau stammten vor allem von Karl Ludwig von Knebel, Constantins Erzieher. Im Jahr 1781 zog Constantin jedoch aus Tiefort aus, und seine Mutter wählte seither, an Stelle von Ettersberg, das

kleine Schloss zu ihrer Sommerresidenz; sie blieb es bis zur Plünderung durch die Franzosen 1806. Der kleine Park, der das Schloss umgibt, wurde nach Abschluss des Umbaus in den Jahren zwischen 1776 und 1780 unter Knebels Leitung als Landschaftsgarten angelegt, unter tätiger Teilnahme Goethes. Dieser Park wurde mindestens zweimal auch für Theateraufführungen genutzt, einmal, 1781, für Minervens Geburt Leben und Thaten, ein Schattenspiel zu Goethes 32. Geburtstag, das zweite Mal im Juli 1782 mit der Fischerin, Goethes Singspiel, für das die von ihm an den Weimarer Hof gezogene Corona Schröter die Musik geschaffen hatte.

Anna Amalia lernte 1782 bei einem Besuch des Dessauer Hofes den großen Park in Wörlitz kennen, und dies führte zu einer nochmaligen Umgestaltung und Erweiterung ihres Sommersitzes, die vier Jahre später abgeschlossen werden konnte. Sie veranlasste zudem die Aufstellung verschiedener Monumente, beginnend 1782 mit den Büsten von Goethe, Herder und Wieland, geschaffen vom Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer. Ebenfalls 1782 wurde auch eine auf die Musik bezogene (deutsche) Inschrift angebracht, die Goethe zur Ehre 'seiner' Hofsängerin Corona Schröter entworfen und deren erste Fassung er, datiert auf den 26. Mai, an Charlotte von Stein gesandt hatte. In dieser Inschrift wird der Zusammenhang von Natur und Musik beschworen: „Der Nachtigall. Dich hat Amor gewiß o Sängerin fütternd erzogen / Kindisch reichte der Gott dir mit dem Pfeile die Kost / Damals saugtest du schlürpfend den Gifft in die liebliche Kehle / Denn wie Cypriens Sohn trifft Philomele das Herz.“³⁴ Im Park wurde danach eine ganze Reihe von Inschriften angebracht, unter verantwortlicher Planung Goethes. Bis zum Tod Herders 1803 verzichtete man aber auf Personen, mit einer allerdings bezeichnenden Ausnahme.³⁵ Denn 1799 konzipierte Goethe ein eigenartiges Denkmal, das dann von Johann Heinrich Meyer im Detail entworfen und wiederum von Klauer ausgeführt wurde.³⁶ Es handelt sich um einen Sockel mit einer Lyra, an der die Masken von komischer und tragischer Muse lehnen; ein Portrait fehlt. Auf dem Sockel findet sich jedoch die Aufschrift: „Mozart und den Musen“. Dieses spektakuläre Mozart-Denkmal ist zweifellos ein Don Giovanni-Denkmal, stand der Don Giovanni doch im Zentrum von Goethes beispielloser, auch bühnenpraktischer Auseinandersetzung mit dem Komponisten. Dies wird kurz vor der Denkmalerrichtung nochmals ausdrücklich greifbar. In einem Brief vom Dezember 1797 entwarf Schiller eine Opernästhetik in nuce, denn er beschrieb das Privileg, das die „Macht der Musik“ ausübe: nämlich das Gemüt empfänglich zu machen für eine edlere Gestalt des pathetischen

Dramas. Goethe replizierte am nächsten Tag, nur vermeintlich zustimmend: „Ihre Hoffnung, die sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in ‘Don Juan’ auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches genommen“.³⁷ Denn Goethe war offenkundig, nun im Gegensatz zu Schillers Forderung, fasziniert vom undurchdringlichen Doppelcharakter von Komödie und Tragödie, darstellbar allein in der Musik. So sei Mozarts Oper ein Werk, wo es, nach Schopenhauers Erinnerung an Goethe, „nur auf der Oberfläche lustig zugehe, in der Tiefe aber der Ernst walte, und die Musik eben diesen doppelten Charakter trefflich ausdrücke“.³⁸

Das Bemerkenswerteste dieses Denkmals liegt jedoch nicht nur im Verzicht auf die Physiognomik, in der programmatischen Durchdringung von Person und Werk oder im Fehlen vordergründiger musikalischer Anspielungen, wie sie noch in der Schröter-Inschrift prägend waren. Besonders aussagekräftig ist vielmehr sein Standort: Goethe inkorporierte 'seinen' Mozart ausgerechnet in einen Garten, dort, wo Musik, wie bei der Fischerin, nur im Ausnahmefall erklingen konnte, dort, wo der geheime „Plan“ Ordnung und Fragwürdigkeit zugleich zu veranschaulichen vermochte. Die besondere Pointe, dass der Garten ausgerechnet im Don Giovanni ein Ort des Schreckens gewesen ist, dürfte Goethe, der zehn Jahre später in seinen Wahlverwandtschaften auf die Ambivalenz des Gartens zurückgekommen ist, bewusst und provokativ inszeniert haben. Und er dürfte damit anspielen auf sein zweites Lieblingsstück unter den Mozart-Opern. Denn in der Zauberflöte verfließen die Bedeutungen von Garten im Blick auf die Möglichkeiten der Musik vorsätzlich in unauflösbarer Vieldeutigkeit. Ein Teil des zweiten Aufzugs spielt in einem „angenehmen Garten“.³⁹ In diesem idyllischen Ort mit einer „Laube von Blumen und Rosen“ will Monostatos jedoch die schlafende Pamina vergewaltigen und fordert die Königin der Nacht, unter der Ankündigung „zertrümmert alle Bande der Natur“, ihre Tochter zum Mord an Sarastro auf, der kurze Zeit später zwar seinen Verzicht auf Rache erklärt, am Ende aber die Königin und ihre Getreuen vernichten wird. Nur zwei kurze Szenen der Zauberflöte werden nochmals in einen Garten verlegt: der geplante Selbstmord Paminas (in einem „kurzen Garten“) und der geplante Selbstmord Papagenos (am selben Ort). Die „ästhetische Einholung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft“ hatte eigentlich, so nahezu gleichzeitig bei Schiller, eine positive Funktion.⁴⁰ Bei Mozart wird dies infrage gestellt. Man kann diese heillose Verwirrung daher auch als unwiderrufliche, melancholische Antwort des

Scheiterns auf jene Hoffnungen verstehen, die Mozart knapp zehn Jahre zuvor, in der Entführung, noch mit dem Garten als Handlungsort verbunden hat: den Möglichkeiten und dem Sinn der Musik nahekomen zu können.

Dieser Artikel erschien ursprünglich in: Musiktheorie 39, 2024, S. 196-207. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Laaber-Verlags.

* Wortlaut eines Vortrags, der am 14. Juli 2022 im Teehäuschen des Prinz Georg-Gartens zu Darmstadt im Rahmen einer Feierstunde zu Ehren von Klaus Pietschmann gehalten wurde.

- 1 Zur Entstehungsgeschichte nach wie vor Thomas Baumann, W. A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail, Cambridge 1987; zum Kontext insbesondere Jörg Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung (Studien zur deutschen Literatur 149), Teil I, Tübingen 1998.
- 2 James Thomson, „Eduard und Eleonore oder die eheliche Liebe. Ein Trauerspiel [übersetzt von Johann Heinrich Schlegel]“, in: Neues Theater von Wien. Zur Fortsetzung der Schaubühne und neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königl. Deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt worden, 7. Teil, Wien 1770, S. 1–80.
- 3 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart am 26. September 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Bd. 3: 1780-1786, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 2005, S. 161–164, hier S. 163; abgeglichen mit der Digitalen Mozart-Edition (DME): <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=> (20.4.2022); zu Stephanie vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Stephanie, Gottlieb d.J.“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u.a. 2006/2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24366> (31.5.2022).
- 4 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart am 26. September 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 3), S. 164.
- 5 C[hristoph] F[riedrich] Bretzner, „Nachricht“, in: Litteratur- und Theaterzeitung vom 21. Juni 1783, S. 398–400.
- 6 Zum Quartett insbesondere Thomas Seedorf, „Nun bin ich aufgeklärt“. Über das Quartett in Mozarts Sing-spiel „Die Entführung aus dem Serail“, in: Mozart und die europäische Spätaufklärung (Problemata 148), hrsg. von Lothar Kreimendahl, Stuttgart-Bad Canstatt 2011, S. 59–81.
- 7 Zum Thema des Gartens bisher v.a. Joachim Kremer, „Der Garten als ‘vegetierende Musik’. Musik und Theater in der Gartenkunst“, in: Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Geschichte. Themen. Perspektiven, hrsg. von Stefan Schweizer, Regensburg 2012, S. 429–447; Mary Hunter, „Landscapes, Gardens, and Gothic Settings in the Opere Buffe of Mozart and his Italian Contemporaries“, in: Current Musicology 51 (1991), S. 94–104.
- 8 Alle Angaben nach der Edition in Attila Csampai / Dietmar Holland (Hrsg.), Wolfgang Amadéus Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Texte. Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 27–73; zudem C[hristoph] F[riedrich] Bretzner, Beimont und Konstanze, oder Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten. Komponirt vom Herrn Kapellmeister Andre in Berlin, München 1781.
- 9 Johann George Sulzer, „Gartenkunst“, in: Ders., Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 1, Leipzig 1773, S. 562–566, hier S. 562.
- 10 Ebenda, S. 563; zum Kontext auch Ulf Küster, „Natur ordnen. Landschaftserfahrung im 18. Jahrhundert“, in: Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und frühneuzeitlicher Gartenkunst (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 10), hrsg. von Richard Saage und Eva-Maria Seng, Tübingen 1999, S. 109–116; sowie Siegmund Gerndt, idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981; Ana-Stanca Tabarasi, Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der ‚Gartenrevolution‘ in Europa, Würzburg 2007.

- 11 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart am 12. Mai 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 3), S. 114f.; abgeglichen mit der DME, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1160&cat=> (20.4.2022).
- 12 Dazu siehe Bernfried Nügel, The just design. Studien zu architektonischen Vorstellungsweisen in der neo-klassischen Literaturtheorie am Beispiel Englands (Komparatistische Studien 11), Berlin 1980; zum Kontext auch Torsten Koenig, Naturwissen, Ästhetik und Religion in Bernardin de Saint-Pierres ‚Etudes de la nature‘ (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 24), Frankfurt a. M. 2010.
- 13 Siehe Anselm Gerhard, London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk, Stuttgart / Weimar 2002, S. 130–138.
- 14 Dazu etwa Michael Maurer, Aufklärung und Anglophilie in Deutschland (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London 19), Göttingen / Zürich 1987.
- 15 Zum Wiener Kontext auch Geza Hajo, „Verzauberte Landschaften. Der englische Garten und die Wiener Umgebungen (1770 bis 1800)“, in: Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung, hrsg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S.131–145.
- 16 Vgl. Kurt Kramer, „Das Libretto von Mozarts ‚Idomeneo‘. Quellen und Umgestaltung der Fabel – Gianbattista Varesco und sein Anteil – Mozarts Anteil an der endgültigen Fassung“, in: Wolfgang Amadéus Mozart. Idomeneo. 1781–1981, hrsg. von Robert Münster und Rudolph Angermüller, München 1981, S. 7–43, hier S. 34–36.
- 17 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart am 27. Dezember 1780, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 3), S. 71–73, hier S. 73; abgeglichen mit der DME, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1136&cat=> (20.4.2022).
- 18 Wolfgang Amadé Mozart / Gianbattista Varesco, Idomeneo. Drame per musica [...] Idomeneus. Ein musikalisches Schauspiel [...], München 1781, S. 78.
- 19 Ludovico Antonio Muratori, Della perfetta poesia Italiana, Bd. 1, Modena 1706, S. 476.
- 20 Anonymus, „Steinbeck“, in: [Leopold] v[on] R[eichenbach], Der schöne Garten, Berlin 1788, S. 34–40, hier S. 40.
- 21 Friedrich Kasimir Medikus, „Vorrede“, in: Ders., Beiträge zur schönen Gartenkunst, Mannheim 1783, fol. 5r-8v, hier 5v; zum Kontext siehe Ilona Knall, Der Mannheimer Botaniker Friedrich Casimir Medicus (1736–1808). Leben und Werk, Heidelberg 2003.
- 22 Wolfgang Amadéus Mozart, La Finta giardiniera, KV 196. Drame giocoso in drei Akten. Text von Giuseppe Petrosellini. Wortgetreue deutsche Übersetzung von Rudolph Angermüller, Kassel u.a. 1978, S. 150.
- 23 Da sich in Metastasio's Vorlage am Ende des ersten Aktes ein „ritiro delizioso“ auf dem Palatin findet, ein gartenähnlicher Ort, kommt der Streichung in der Version Mazzolas und Mozarts eine signalhafte Wirkung zu.
- 24 Wolfgang Amadéus Mozart, Le Nozze di Figaro. Die Hochzeit des Figaro. KV 492. Opera buffa in vier Akten. Textbuch Italienisch / Deutsch. Libretto von Lorenzo da Ponte. Übersetzung und Nachwort von Dietrich Klose, Stuttgart 2006, S. 172.
- 25 Mozart, Le Nozze di Figaro (wie Anm. 24), S. 190.
- 26 Die Verbindung von Garten und Militär ist im 18. Jahrhundert allenfalls als Satire nachzuweisen. Dazu Gerndt, idealisierte Natur (wie Anm. 10), S. 81–83.
- 27 Anonym, „Neapel“ (Land), in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 23, Leipzig / Halle 1740, Sp. 1416–1431, hier Sp. 1416.
- 28 Anonym, „Neapel“ (wie Anm. 27), Sp. 1426f.
- 29 Andrea Gallo, Lettere scritte [...] e dirizzate al Sig. Cavaliere N.N. Delle Reali Accademie di Londra, Bordo, ed Upsal. Pelli Terremoti del 1783. Con un giornale meteorologico de' Medeni. Aggiuntari la Relazione di quei di Calabria con li Paesi distrutti, ed il numero de' Morti, Messina 1784, S. IV. – Gallo bekennt weiter, es sei ihm nicht möglich gewesen, den „sentimento di Orrore, di Pietà, di Compassione“ zu unterdrücken.
- 30 [Wolfgang Amadé Mozart / Lorenzo Da Ponte], Così fan tutte o sia La Scuola degli Amanti. Drame Giocoso in Due Atti, Wien 1790, S. 7.
- 31 Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979.
- 32 [Mozart / Da Ponte], Così fan tutte (wie Anm. 30), S. 56.
- 33 [Wolfgang Amadé Mozart / Lorenzo Da Ponte], Il Dissoluto Punito. O sio Il D. Giovonni. Drame Giocoso in Due Atti, Prag 1787, S. 5.

- 34 Johann Wolfgang von Goethe am 26. Mai 1782 an Charlotte von Stein, in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe IV, Bd. 5, Weimar 1889, S. 334.
- 35 Leicht zugängliche Abbildungen sowie ein Lageplan bei Angelika Schneider, Schlosspark Tiefurt. Klassik Stiftung Weimar, Weimar 1999; alle Informationen zudem nach Bernd Mende, „In steinerne Tafeln eingegraben. Parkschriften in Tiefurt und Weimar aus denkmalpflegerischer Sicht“, in: Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar (Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2007), hrsg. von Heilmut Th. Seemann, Göttingen 2007, S. 311–325, hier 318–320.
- 36 Ausführlicher zum Denkmal, noch ohne den Bezug zum Garten, vom Verf., Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung, München 22018, S. 221–235.
- 37 Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich von Schiller am 30. Dezember 1797, in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe IV, Bd. 12, Weimar 1893, S. 388f., hier S. 389.
- 38 Arthur Schopenhauer, Gespräche, neue, stark erweiterte Ausgabe, hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971, S. 33.
- 39 Emanuel Schikaneder, Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwey Aufzügen [...]. Wien 1791, S. 64.
- 40 Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54), Münster 1963, S. 29; zur Rolle des Gartens dabei siehe S. 52f.



Mozarts Klaviermusik. Im Schatten der Sonaten und Variationen

Von Joachim Brügge

Mozart und das Fortepiano

Erst durch die Erfindung der innovativen Stoßzungenmechanik durch den genialen Florentiner Bartolomeo Cristofori 1698 konnte das Fortepiano die beherrschende Position des Cembalos im europäischen Musik- und Konzertleben seiner Zeit verdrängen. Allerdings dauerte dieser Prozess noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, was auch für Mozarts eigene Biographie zutrifft, der noch bis in seine frühen zwanziger Jahre hinein überwiegend Cembalo gespielt hat.

Das Fortepiano bereicherte das Komponieren durch neue klangliche Möglichkeiten, vor allem in Bezug auf ein kantables Legatospiel und einer Belebung im energetischen Ausdruckspiel durch neue dynamische Akzentuierungen. Exemplarisch demonstrieren das schon Mozarts erste sechs für München geschriebene Klaviersonaten (KV 279-284). Diese sind auch ein frühes Beispiel für Klaviersonaten, die das interpretatorische Profil eines Klavierkomponisten ausweisen (wie später etwa bei L. v. Beethoven oder F. Liszt – die Sonaten waren primär für den eigenen Vortrag Mozarts gedacht, der sich so auch als versierter Fortepianospieler seiner Zeit präsentieren wollte). Eine endgültige Annäherung Mozarts an das Fortepiano vollzog sich dann während seines Aufenthalts in Mannheim von 1777-1778, als er sich das Fortepiano in wenigen Wochen wie in einem Rausch angeeignet hat.

In Wien besaß Mozarts seit Anfang 1782 einen Hammerflügel des Klavierbauers G. Anton Walter, der mit einem Kniehebel zur Betätigung der Dämpfung nachgerüstet war. Ein weiteres, wahrscheinlich auch von Walter gebautes Instrument Mozarts (1785) war ein Hammerklavier mit Pedalklavatur („Forte piano pedale“), auf dem wie auf einem Orgelpedal zu spielen war (dieses ließ sich einfach unter dem Hammerklavier verstauen).

Mozarts frühe Klavierstücke als Herausforderung für die Mozartforschung

Mozarts ca. 80 frühe Klavierstücke (neben den Sonaten und Variationen) geben bis heute diverse ungeklärte Fragen und biographische Rätsel auf. Solches betrifft die Klavierstücke der beiden Sammlungen „Notenbuch für Nannerl“ (1759) und dem sogenannten „Londoner Notenbuch“ bzw. „Londoner Skizzenbuch“ (1764) sowie ein in der Mozartforschung wiederholt diskutiertes drittes Notenbuch, welches wohl verloren gegangen ist. Jedenfalls fehlen in der Überlieferung von 1765-1774 Klavierkompositionen Mozarts, die in einem dritten Notenbuch hätten notiert sein können (ein angebliches „Notenbuch für Wolfgang“ von 1762 wurde aber 1973 von Wolfgang Plath als Fälschung entlarvt).

Dabei stellt sich (vergleichbar wie bei zahlreichen Werken des jungen Joseph Haydn) für das „Notenbuch für Nannerl“ vor allem die Frage nach der tatsächlichen Autorschaft Mozarts, denn die Herkunft und die Chronologie der Stücke bleiben vielfach ungewiss. Und auch in Bezug auf die Überlieferungsgeschichte des „Notenbuchs für Nannerl“ bleiben viele Fragen offen (es gelangte nach dem Tod von Mozarts Sohn, Franz Xaver Mozart, 1829 über weitere Stationen zur russischen Großfürstin Helene Pawlowna, die es schließlich dem Salzburger Dom-Musikverein und Mozarteum vermacht hatte).

Aus heutiger Perspektive lassen sich für diese Sammlung 17 Klavierstücke eindeutig Mozart zuschreiben, in denen partiell schon Referenzstücke für den späteren Mozart zu sehen sind. So mag man das Allegro in F-Dur als eine Vorformulierung der Aria „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus dem 2. Akt aus der Zauberflöte KV 620 auffassen. Unbestritten finden sich aber auch hier schon einzelne Stücke wie das Menuett in G-Dur, KV1e, die als frühe Formvollendung en miniature anmuten und als thematischer Entwurf durchaus auch in einem späteren Kammermusikwerk Mozarts hätte stehen können.

Im Gegensatz zum „Notenbuch für Nannerl“ war das „Londoner Skizzenbuch“ ausschließlich ein für Mozart vorbehaltendes Arbeitsbuch. Hier kann man schon vereinzelt Merkmale einer kompositorisch individuellen Hand-

schrift Mozarts erkennen, wenn etwa der kleine Sonatensatz in g-Moll, Nr. 18, KV 15p, eine Vorwegnahme der bekenntnishaften Dimension dieser Tonart für den späteren Mozart vorführt (die Nähe zu anderen Satzbildern von Werken Mozarts in g-Moll ist evident). Weitere Stücke wie etwa die fantasieartige Nr. 46, KV 15dd lesen sich ferner wie eine ausnotierte Improvisation, mit deutlichem Verweischarakter auf die späteren großen Fantasien, d-Moll, KV 397, oder c-Moll, KV 396. Und wenn in dem kleinen Menuett Nr. 48, KV 15ff, die eher seltene Tonart As-Dur aufscheint, könnte man meinen, als ob Mozart hier in einer Art Meditation über einen in der Musik Ende des 18. Jahrhunderts oft verwendeten Melodiebaustein innehält. Das „Londoner Skizzenbuch“ erlaubt somit einen Einblick in die Werkstatt eines angehenden Komponisten, woran auch die erstmalige Publikation durch Georg Schünemann von 1909 nichts zu ändern vermochte (eine Edition, deren offenkundige Mängel aber eine deutliche Kritik nach sich gezogen hat).

Mozarts Einzelstücke für Klavier als Vorgriffe auf das Charakterstück des 19. Jahrhunderts

Mozarts Einzelstücke für Klavier ab 1781 erweisen sich vielfach wie ein musikalischer Vorgriff auf das individualisierte Charakterstück des 19. Jahrhunderts. Dieses betrifft vor allem das Rondo in a-Moll, KV 511, und das Adagio in h-Moll, KV 540. Das a-Moll-Rondo ist in Mozarts eigenhändig erstelltem Werkverzeichnis (und wie im Autograph) auf den 11. März 1787 datiert und eröffnet wie die „Abendempfindung an Laura“, KV 523, einen kompositorischen Vorgriff auf die Klangwelt von Franz Schubert (man könnte sich dieses Thema etwa zu Beginn des langsamen Satzes aus dessen großer C-Dur-Symphonie, D 944, übertragen vorstellen). Diese Nähe zum Klavierwerk Schuberts zeigt auch der pastos flächige B-Teil ab T. 31ff., sowie der lyrische D-Dur-Teil ab T. 98ff. Dieser scheint eine Art ‚Idylle‘ aber nur vordergründig zu simulieren, wie das vergleichbar auch in Klaviermusik Schuberts wiederholt anzutreffen ist. In diesem Sinne könnte man das Rondo auch als ein Schubert vorgezogenes „Moments Musicaux“ Mozarts auffassen, wozu auch der Umfang von 182 Takten passt. Noch einen Schritt weiter geht das Adagio in h-Moll – eine Tonart, die im weiteren 19. Jahrhundert programmatisch auch als „Todestonart“ ausgewiesen wurde und auch in diesem Stück entsprechende biographische Zuordnungen nahelegt. Peter Gülke hat in seinem Buch zur sinfonischen Trias bei Mozart („Der Triumph der neuen Tonkunst. Mozarts späte Sinfonien und

ihr Umfeld“ von 1998) für das Adagio von einer „kompositorischen Abbitte“ Mozarts gegenüber seiner Schwester gesprochen, mit der er sich im Zuge der Erbschaftsangelegenheiten des verstorbenen Vaters wahrscheinlich entzweit hatte (Mozart sandte seiner Schwester Anfang August 1788 KV 540 wahrscheinlich neben anderen Klavierstücken zu).

Gülke hat den Beginn von KV 540 ferner in Verbindung auf den f-Moll-Einsatz im langsamen Satz der Es-Dur-Sinfonie, KV 543 II, T. 30ff., bezogen. In Bezug auf die Harmonik zeigt sich hier eine deutliche Seelenverwandtschaft zur romantischen Klavierfantasie des 19. Jahrhunderts: Gleich der erste Akkord eis-h-gis-d wurde in der Literatur als Vorgriff auf den späteren „Tristan-Akkord“ Richard Wagners gesehen, wobei der Begriff „Akkord“ aber eher durch „Klang“ ersetzt werden müsste, da man ja nun den „Tristan-Akkord“ gerade nicht (als Akkord) umkehren kann, ohne dass seine besondere Klanglichkeit verloren ginge. In seiner formalen Anlage ist das Adagio ein monothematischer Sonatensatz, mit Durchführung ab T. 22ff. und Reprise ab T. 35ff.. Auch darin steht das Adagio KV 540 stellvertretend für die weitere Entwicklung der Klaviermusik im 19. Jahrhundert, wobei sich kleinere Formen jenseits der Klaviersonate etablierten (Charakterstück, Bagatelle, Nocturne, Rondo u.a.), dabei aber zugleich auch partiell immer sonatenhafte Elemente aufweisen können.

Eine weitere Gruppe von Klavierstücken Mozarts bilden jene im Umfeld des sogenannten Bach-Jahres 1782 entstandenen kontrapunktischen Werke (Präludien und Fugen), die erneut die Frage stellen, ob alle diese Stücke tatsächlich von Mozart stammen? Oder handelt es sich dabei um Abschriften kurzer „Versetti“ anderer Komponisten, die Mozart zu eigenen Studienzwecken für sich selber kopiert hatte (etwa die zwei Fugen KV 154a)? Des Weiteren hat sich bei einigen Stücken die Datierung geändert, indem diese schon deutlich vor 1782 entstanden waren (so das Modulierende Präludium KV deest, 1776/77 oder das Präludium KV 395, 1777). Das vielleicht bemerkenswerteste dieser barocke Stile adaptierenden Stücke Mozarts ist das Fragment einer Suite, KV 399, aus dem Jahr 1782. Dieses unterstreicht als bemerkenswerte ‚Stilkopie‘ einer Suite (Ouverture, Allemande, Courante) erneut die Nähe Mozarts zu der musikalischen Formenwelt G.F. Händels, ganz im Sinne der vielzitierten Briefstelle an den Vater (Brief vom 7. Februar 1778): „denn ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle Art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen“.

1782 war das Jahr, in dem mutmaßlich Mozarts drei großen Fantasien entstanden sind: Präludium (Fantasie) und Fuge in C-Dur, KV 394, Fantasie in c-Moll, KV 396 und Fantasie in d-Moll, KV 397. Dabei liest sich das Präludium von KV 394 mit seinen mehrfachen Brüchen im Satzbild deutlich mehr als Fantasie denn als ein Präludium (Vergleichbares zeigt auch der mittlere Teil des schon angesprochenen Präludiums KV 395 von 1777). Die Fuge dagegen knüpft im Thema deutlich an bachsche Fugenthemen an. Das sich Mozart zu dieser Zeit intensiv mit der Fuge beschäftigt hat, geht wohl auf seine Frau Konstanze zurück: „die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirkliche Meine liebe konstanze. - Baron von Suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach I: nachdem ich sie ihm durchgespielt :I nach hause gegeben. - als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein“ (Brief Mozarts vom 20. April 1782 – später habe Konstanze Mozart dann so sehr „gezankt“, worauf diese Fuge entstanden sei).

Die Fantasie in c-Moll, KV 396, wurde erst 1802 in der Bearbeitung von Maximilian Stadler als Klavierstück publiziert, zu der auch ein Fragment eines Autographs für Violine und Klavier überliefert ist. Es ist ein erster großer Wurf Mozarts in der Entwicklung der Fantasie in der Tradition von C.P.E. Bach hin zum Charakterstück der romantischen Klaviermusik des 19. Jahrhunderts und ein Vorläuferstück zu Mozarts späterer großer c-Moll-Fantasie, KV 475, die als duales Werkpaar konzipiert zusammen mit der Klaviersonate in c-Moll, KV 457, komponiert wurde (was zu dieser Zeit durchaus eine Tradition war, Sonate und Fuge als Werkpaar zu kombinieren).

Die Fantasie in d-Moll, KV 397, ist ein Fragment (Abbruch in T. 97), welches erst 1804 publiziert wurde – versehen mit einer kleinen Ergänzung, die möglicherweise von August Eberhard Müller stammt. Müller hatte u.a. für Breitkopf & Härtel Werke von Mozart (und Haydn) als Klavierbearbeitungen herausgegeben. Trotz der Kürze des Stückes ist hier eine größere Dimensionierung bei einem möglichen kompositorischen Fortgangs Mozarts zu erkennen, es ist eine der intensiven Bekenntnismusiken, die Mozart jemals geschrieben hat.

Einige der Klavierstücke Mozarts vermitteln eine besondere Individualität wie etwa der „Musikalische Spaß“ im Marche funèbre del Signor Maestro Contrapunto, in dem ein musikalischer Abgesang auf den Kontrapunkt humoristisch vertont wird (notiert war dieses Stück für das Stammbuch seiner Klavierschülerin Barbara Ployer, vermutlich um 1784 komponiert). In die gleiche Kategorie könnte man auch die Gigue in G-Dur, KV 574, verorten, die für das Stammbuch des sächsischen Hoforganisten Karl Immanuel Engel vom 16. Mai 1789 geschrieben war. Als beliebtes Zugabenstück hat diese Einzug in das Konzertleben gefunden hat (gespielt auch von Größen wie etwa Vladimir Horowitz). In seiner Artistik aus wechselhafter Staccato- und Legatohaltung in der Motivik, zugespitzter Chromatik und rhythmischen Finessen (Synkopik) zeigt Mozart hier eine selbstbewusste Haltung, die mit barocken „Vorbildern“ spielerisch umzugehen weiß.

Im Kontext der späteren Klavierstücke Mozarts finden sich auch einige Einzelsätze, die wohl für nicht ausgeführte Sonatenpläne gedacht waren (etwa der Sonatensatz in g-Moll, KV 312, vermutlich erst um 1789/90 komponiert, oder der wohl in der Zeit zwischen 1781-83 entstandene Sonatensatz in B-Dur, KV 400). Das eigentümliche Menuett in D-Dur, KV 355, das wohl in den späten 1780er Jahren komponiert sein dürfte, sticht dabei besonders hervor (Maximilian Stadler hat hierzu später noch ein Trio ergänzt, welches musikalisch aber deutlich hinter dem Menuett zurückbleibt). Ferner ist noch das Rondo in D-Dur, KV 485, erwähnenswert, welches sich durch eine überbordende Spielfreude auszeichnet und diverse Vorwegnahmen auf spätere Werke Mozarts zu assoziieren scheint (Klavierquartett in g-Moll, KV 478, oder „Kleine Nachtmusik“, KV 525). Hier zeigt sich die ‚Selbstbehauptung‘ der kleineren Klavierstücke Mozarts gegenüber den (vermeintlich) ‚höherwertigen‘ Sonaten in charmanter wie selbstbewusster Weise.



„Mir ist immer bewusst, dass es ein Risiko ist...“

Robert Levin im Gespräch mit Yaara Tal

Robert Levin hat viele Fragmente, die Mozart hinterlassen hat, zu Ende komponiert. Darunter auch zehn Kompositionen für Klavier solo.

Es muss eine besondere musikalische, künstlerische und menschliche Erfahrung sein, einen Mozart „vollenden“ zu können.

Darüber habe ich mich mit Robert Levin unterhalten.

Mozart hat oft nicht „zu Ende“ komponiert. Kann man das erklären?

Es ist wirklich etwas Sonderbares an Mozart. Es gibt, soweit ich weiß, keinen Komponisten von Mozarts Rang, der so viele Fragmente hinterlassen hat. Es sind mehr als 140. Und das betrifft alle Perioden seines Schaffens, auch die letzten Wiener Jahre.

Als Alan Tyson¹ seinen Wasserzeichen-Katalog von Mozart-Werken vorbereitet hatte, konnte er feststellen, dass viele von den später vollendeten Werken eine Zeitlang auf dem Schreibtisch lagen und das als Fragmente. Zum Beispiel: Das große A-Dur-Klavierkonzert KV 488 hat er 1784 angefangen, legte es jedoch zur Seite; erst zwei Jahre später hat er daran weiter komponiert.

Weiß man, warum?

Man wäre versucht zu behaupten, dass die abgebrochenen Stücke eigentlich misslungene Versuche waren, und Mozart machte nicht weiter, weil er damit nicht zufrieden war. Das ist aber nicht der Fall: Viele von den Fragmenten sind inhaltlich interessanter und spannender als die Vollendeten!

Da gibt es wohl auch seltene Fälle, wo ihm nach der Niederschrift von 4 bis ca. 30 Takten in der Tat klar wurde, dass es zu „nichts“ führen wird. Ja, das gibt es. Aber in einer zu vernachlässigenden Menge.

Und wenn ich das noch so sagen darf: ich hätte mich nicht an diejenigen Fragmente dran gemacht, wo ich das Gefühl hätte, die könnten von minderwertiger Qualität gewesen sein.

Wie soll man sich das also vorstellen?

Es war vielleicht so, dass er anfang, ein Streichquartett zu schreiben, und dann klopfte es an die Tür und jemand wollte eine Bläser-Serenade, mit der Mozart dann gutes Geld verdienen konnte. Folglich legte er dann das Streichquartett zur Seite und machte sich an die Serenade. Oder er komponierte eine Arie für eine Sängerin, die das unbedingt haben wollte.

Es gibt also nicht nur musikalische Gründe...

Er musste ja seine Frau und seine Kinder ernähren. Oft denkt man nicht an das Praktische, an das Banale dabei, aber es ist doch der Fall.

Ich will noch ein Beispiel geben: Das d-Moll-Klavierkonzert, KV 466. Sein erster Entwurf für das Rondo war wirklich nicht sehr interessant. Man kann diese 30 Takte im Autograph sehen. Was für ein Glück für die Nachwelt, dass er das zur Seite gelegt hat und die uns bekannte, wunderbare Lösung gefunden hat.

Und wie war das für Sie? Wann kamen Sie auf die Idee, diese Fragmente zu Ende zu komponieren?

Der Hintergrund ist denkbar einfach: Als ich an der Harvard University studierte – ich war gerade 19 Jahre alt – kam ein Studienkollege auf mich zu und erzählte, er habe vor, das Requiem von Mozart zu dirigieren, dabei hat er mich eingeladen, die Orgelstimme zu übernehmen. Schon das alleine fand ich großartig, ja, fantastisch. Und da sagte er noch, dass es im Anhang der Neuen Mozart Ausgabe eine Skizze zu einer Amen-Fuge gäbe, die Süßmayr nicht berücksichtigt hatte. Da fragte er mich, einfach so, ob es mich interessieren würde, diese Fuge zu Ende zu komponieren, und diese dann im Rahmen dieses Konzertes auch aufzuführen. Dabei dachte ich nur: „Bist du noch dicht?“

Ich befürchtete natürlich, mich zu blamieren.

Aber dann haben Sie es doch gemacht! Wie kam es dazu?

Da muss ich etwas ausholen: Ein Jahr zuvor war ich bei einem Dirigat-Kurs von Hans Swarowsky² in Nizza. Er sagte: „Wer Mozarts Klavierkonzerte stilecht spielen will, muss improvisieren können“, und er empfahl dringend, sich die Schallplatten-Aufnahmen von KV 467 und KV 595, die er mit dem genialen Friedrich Gulda³ eingespielt hat, als Inspirations-Modell anzuhören.

Da wurde mir klar: Mozart richtig zu verstehen geht über das Improvisieren, bzw. Komponieren.

Zurück in New York habe ich diese Aufnahme mit Gulda gehört: Sie hat mich umgehauen. Wahnsinn! Am liebsten wäre ich gleich zu Gulda nach Wien gegangen, um mit ihm zu studieren. (Diese Idee war aber nicht realistisch, denn es tobte der Vietnamkrieg und wenn ich mich von Harvard verabschiedet hätte, wäre ich sofort zum Militär eingezogen worden).

Diese Gulda-Begeisterung kann ich total nachvollziehen!

Aber ich dachte: ‚Jetzt schlägt der Kollege vor, ich solle diese Fuge zu Ende komponieren‘. Ich wiederum betrachtete das Komponieren als eine Vorstufe zum Improvisieren. Wie soll ich sagen? ‚Wer rennen will, muss zunächst laufen können‘. Also wenn ich im Stil von Mozart improvisieren möchte, dann muss ich in seinem Stil komponieren können. Und das war der Anfang des „Mozart zu Ende komponieren“.

Erst dann habe ich mir neugierig die restlichen Fragmente angeschaut...

...dabei habe ich mir es genau umgekehrt vorgestellt: dass Sie nämlich zum Komponieren übers Improvisieren gekommen seien.

Als kleiner Bub habe ich natürlich komponiert. Also nichts, worauf ich heute stolz wäre. Aber ich habe komponiert. Übrigens, als Kind bekam ich Kompositions-Unterricht von Stefan Wolpe⁴, und dann später war ich bei Nadia Boulanger⁵. Ich hatte also wirklich eine vorzügliche Ausbildung, eine große Chance. Aber ein bisschen gefummelt, gefuschelt habe ich schon. Es war eher später diese Begegnung mit Mozart, die mich in so eine Richtung gebracht hat.

Naja, Sie hatten schon eine hervorragende Komponier-Werkstatt durchlebt...

Ein weiterer, wesentlicher Impuls kam – auch in Harvard – durch John Harbison⁶. Es ging um das Doppelkonzert für Geige, Klavier und Orchester (KV Anh. 56). Er wollte, dass ich den Klavierpart übernehme und dieses Fragment zu Ende komponiere. Die Geigen-Partie würde seine zukünftige Frau Mary Rose spielen, eine wunderbare Geigerin, die meinen pianistischen Ehrgeiz anfachen sollte... John selber, der später einer der berühmtesten Komponisten in Amerika wurde, dirigierte.

Er hat zu diesem Konzert den Kritiker der Boston Globe, Michael Steinberg, eingeladen. Der schrieb eine Bomben-Kritik. Und dann auf einmal bekam ich Anfragen von den ersten Pulten des Boston Symphony Orchestras. Der Solo-Oboist Ralph Gomberg zum Beispiel: „Also gibt es etwas für mich, was du ergänzen könntest?“ – „Ja, es gibt ein Oboen-Konzert, in F-Dur.“ – „Wirklich? Würdest du das für mich machen?“ – „Ja, warum nicht?“

*

Nun wollen wir einige solcher Ergänzungen näher betrachten:

2 Klavierstücke in B-Dur und Es-Dur KV deest

Im Es-Dur Stück bricht Mozarts Handschrift nach 18 Takten ab. Es handelt sich dabei um ein dreistimmiges Stück im Menuett-Charakter.



Klavierstück Es-Dur KV deest, T. 1–4

Die Abbruchstelle:



Ebenda, T. 17–18.

Wie macht hier Levin weiter?



Ebenda, T. 19–21, Ergänzung von Robert Levin.

Er gibt dem Stück einen Zusatz an rhythmischen Drive durch eine langgestreckte Achtel-Kette in der linken Hand. Diese mündet acht Takte später in eine Kadenz zum c-Moll, eine Tonart, in der das Anfangsthema gravitatisch wiedererscheint:



Ebenda, T. 26–29, Ergänzung von Robert Levin.

Da würde ich gern erfahren, wie Sie zu diesen Entscheidungen gekommen sind, vor allem warum gerade das Hauptthema in c-Moll wieder kommt – denn es müsste ja nicht unbedingt so sein.

Nein, es müsste nicht. Aber auf der anderen Seite: am häufigsten bei einem Kopfsatz einer Sonate geht Mozart (und nicht nur Mozart!) in der Durchführung in die Paralleltonart. Bei Es-Dur wäre das dann c-Moll. Aber klar, man könnte natürlich nach c-Moll gelangen, ohne das Hauptthema wieder zu verwenden.

Andererseits, wenn ich das Hauptthema in c-Moll verarbeite, dann ist es ein Thema weniger, das ich zu erfinden habe... Mir ist immer bewusst, dass es ein Risiko ist, ein Fragment weiter zu komponieren. Aber wenn ich mich an Mozarts Ideen halte, dann ist die Wahrscheinlichkeit, dass ich etwas völlig Falsches tue, etwas geringer.

Sieht man sich die Rolle der Oberstimme an, so steigt sie von es zu f und erreicht das g, dem höchsten Ton in Mozarts Vorlage.



Ebenda, T. 4–8, Sopran.

Was macht Levin?



Ebenda, T. 31–34; 38–44, Sopran, Ergänzung von Robert Levin.

Sie spannen den melodischen Bogen über 12 Takte bis zum b, was dem Ganzen eine Dramatik und Eleganz verleiht. Das ist eindeutig Ihre eigene ‚Erfindung‘! Haben Sie das so intendiert oder kam diese tolle Idee unbemerkt?

Ja, es ist eigentlich ein bisschen dies, ein bisschen das, normalerweise geht viel durch den Kopf, ich überlege mir, wie könnte man weiterverfahen. So ein bisschen, wie man bei einem Schachspiel vorgehen würde.

Oder manchmal wache ich am frühen Morgen auf und auf einmal kommt mir eine Idee in den Kopf.

Ich fand diesen melodischen Einfall so überzeugend und wollte gerne wissen, ob Sie sich erinnern können, wie er entstanden ist...?

Es ging wohl in den Kopf und dann habe ich das notiert.

Also aus dem Bauch und dann zum Kopf und dann zur Hand?

Sozusagen.

Manchmal ist das ein Verfahren, dessen Werdegang man selber nicht beherrscht, es ergibt sich. Zum Beispiel bei der Amen-Fuge, die ich für das Requiem damals als Student ergänzt habe. Viele Jahre später bekam ich den Auftrag von Helmuth Rilling,⁷ das ganze Requiem neu zu gestalten und zu vollenden. Es kam der Augenblick, wo ich entscheiden musste, ob ich meine Ergänzung vom damals wiederverwenden wollte: „Was habe ich damals mit 19 Jahren überhaupt gewusst?“ Überrascht musste ich feststellen, dass es in der Partitur dieser „studentischen“ Amen-Fuge viele Querverbindungen gab, über die ich mir nicht einmal bewusst war. Das war gar nicht so schlecht, was ich damals gemacht habe! Das gibt es also auch.

Das ist eventuell das, was man genial nennt: Intuition, Wissen, Erfahrung und diese Inspiration, diese Eingebung. Ein Mix von all diesen Ingredienzien.

Klavierstück in G-Dur KV 72a „Veroneser Allegro“ Abbruch der Handschrift Mozarts in Takt 36

Dieses Fragment hat eine besondere Geschichte. Es ist faszinierend, weil die einzige Quelle für dieses Stück ein Gemälde ist! Es gibt in diesem Sinne kein Manuskript. Das Bild hängt hier in Mozarts Wohnhaus in Salzburg, wo es als Dauerleihgabe ausgestellt wird. (Es handelt sich dabei um ein Gemälde, das Saverio della Rosa zugeschrieben wird, und Mozart am Cembalo darstellt, wahrscheinlich 1770 in Verona entstanden).



Der 13jährige Mozart am Cembalo, Gemälde vermutlich von Saverio della Rosa, Verona 1770.

Die Noten darauf sind so akribisch notiert. Ja, es ist unglaublich: Man kann daraus musizieren! Man kann sich kaum vorstellen, dass Leopold es gestattet hätte, dass sein Sohn sich porträtieren ließe mit einem fremden Stück auf dem Notenpult. Diese Komposition wird zur Visitenkarte.

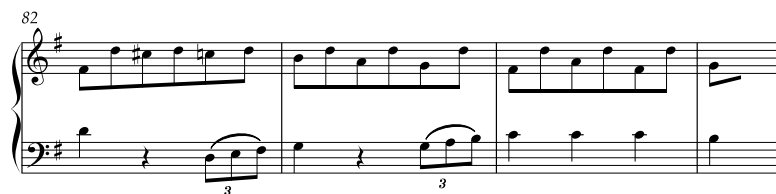
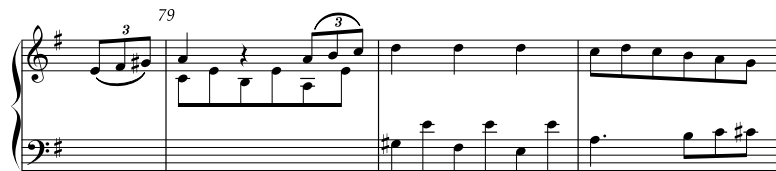
Wie sollte man sich das vorstellen? Natürlich saß Mozart für das Porträt, denn es ging primär um seinen Kopf. Den Rest konnte der Maler später vollenden. Mozart bzw. sein Vater musste eigentlich dem Maler die Noten hinterlassen haben, weil es keinen Sinn hätte, dass Mozart die ganze Zeit wartet, damit der Maler das abschreibt. Als die malerische Wiedergabe des Autographs soweit gediehen war, brauchte der Maler das Skript nicht mehr, das er wohl weggeworfen hat...

Und noch etwas: Mozart sitzt am Cembalo, aber eigentlich ist das Stück auf dem Cembalo nicht spielbar, weil der Umfang der Tastatur zu klein ist.

Vielleicht war es auch ein Gehilfe vom Maler, der die Noten aufs Gemälde kopiert hat. Ich kann mir kaum vorstellen, dass der Meister das selber gemacht hat...

Und diesem Gehilfen ist offenbar ein Schreibfehler unterlaufen, denn wenn man genau hinschaut, fehlt eine Triole in Takt 13...

Genau dieses Motiv der Triole mit den folgenden Vierteln haben Sie in der Ergänzung von der rechten Hand (wie von Mozart komponiert) einmal in die linke Hand gegeben:



Veroneser Allegro KV 72a, T. 79–85, Ergänzung von Robert Levin.

Wissen Sie noch, wie diese Idee geboren war?

Ich hätte es natürlich so wie vorhin machen können, also mit Triolen oben und Begleitung unten, aber dann hätte ich mich wohl gelangweilt...

Allegro in g-Moll KV 312

Abbruch der Handschrift Mozarts in Takt 106

Würden Sie bitte über dieses phantastische Stück etwas sagen?

Also, der Köchel hatte die Chronologie dieses Stückes wohl fehleingeschätzt. Er hat es mit den drei Klaviersonaten KV 309, 310, 311 zusammengestellt, was gar nicht möglich ist. Ich meine, das hat Mozart schwerlich in 1777 komponieren können – das ist im Spätstil! Also, 1788, 1789, 1790, um die Zeit, und in g-Moll, die Tonart der Verzweiflung bei Mozart. (Die Affektenlehre schreibt bestimmte Affekte zu bestimmten Tonarten. Das war damals möglich, weil nicht temperiert gestimmt wurde.)

In der Erstausgabe 1805 wurde das Fragment von unbekannter Hand ergänzt.

Hier gibt es wirklich deutliche Schwächen, harmonische Entwicklungen, die Mozart nie gemacht hätte.

In Ihrer Ergänzung gibt es eine Stelle, die ganz wunderbar ist, direkt nach dem Abbruch-Moment in der Mozart'schen Partitur im Takt 106:

Ja, in der bekannten Fassung wurde der Weg zur Reprise in vier Takten erledigt, was definitiv zu schnell ist! Man muss auf der Dominante warten, eine Spannung aufbauen, das Warten auf die Wiederkehr des Themas verlängern. Das habe ich gemacht, so eine Art großangelegte Überleitung.



Allegro in g-Moll KV 312, T. 106–122, Ergänzung von Robert Levin.

Was ich allerdings von der bisherigen Fassung beibehalten habe, sind die zwei Pianissimo-Akkorde ganz am Ende, weil ich meine, dass die sehr schön klingen, aber es hätte auch genauso gut mit einer Forte-Variante funktioniert.



Ebenda, T. 192–194, Ergänzung von Robert Levin.

Dabei finde ich, dass dieses Stück in seiner gesamten Anlage, Dramatik und Motivik sehr stark an das Klavierkonzert c-Moll KV 491 erinnert, dessen erster Satz auch in Pianissimo endet...

Richtig, wie eigentlich auch der 1. Satz im d-Moll Konzert KV 466.

Ich habe gesagt, „das muss ich nicht ändern“. Man ändert, was man ändern muss, aber nicht, was man nicht ändern muss. Ja, dieses Pianissimo klingt gespenstisch... es gefällt mir ganz gut so!

Ich möchte nochmal sagen: Vieles entsteht im Kopf und nicht auf dem Papier, und wird dann auf Papier übertragen. Aber manchmal ist das sogar nur eine Frage des Zufalls. Oft kann ich dann später nicht mehr nachvollziehen, wie mir das in den Kopf gekommen ist.

Sarabande g-Moll aus der Suite KV 399 Abbruch der Handschrift Mozarts in Takt 6



Suite KV 399, Sarabande. T. 1 bis zum Abbruch der Handschrift Mozarts in T. 6.

Dieses Stück, lieber Herr Levin, ist eigentlich Ihre Komposition...

Kann man sagen.

Können Sie sich erinnern, wie es dazu gekommen ist?

2006 erschien die Wiener Urtext Edition. In diesem Kontext habe ich das Werk vollendet. Ich wäre so ohne Weiteres nicht selber darauf gekommen. Für solche Tanzstücke gibt es reichlich Vorbilder, z.B. bei Bach oder Händel.

Ich habe mich hier beim tonalen Aufbau nach Bach orientiert. Das war nicht sonderlich ehrgeizig...

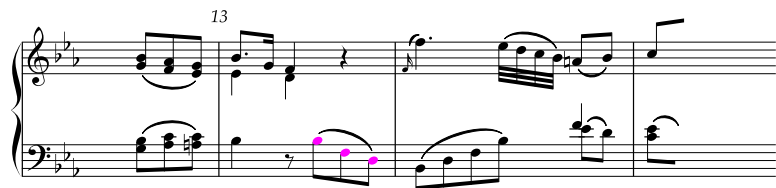
Naja... Schon im achten Takt bringen Sie etwas Eigenes: Sie haben die Entscheidung gefällt, in der linken Hand drei Viertel gefolgt von einem ruhenden, langen Ton als Thema einzusetzen!



Suite KV 399, Sarabande. T. 9–13, Ergänzung von Robert Levin.

Wissen Sie noch, wie Sie auf die Idee gekommen sind?

Mozart hat ein Faible, einen Übergang für die linke Hand von der einen Phrase in die nächste einzubauen. Zum Beispiel im 2. Satz der Sonate KV 333:



Klaviersonate B-Dur KV 333, 2. Satz (Andante Cantabile), T. 13–15.

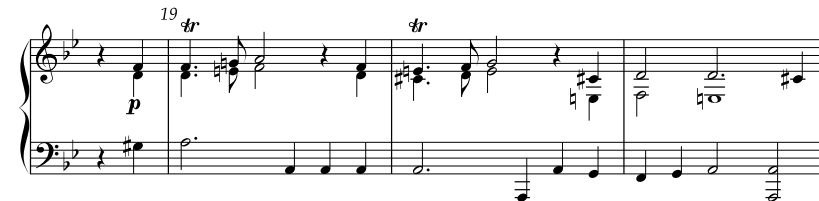
Da zieht uns die linke Hand in die Zukunft. Oder im 2. Satz der Sonate KV 576:



Klaviersonate Nr. 18 D-Dur KV 576, 2. Satz (Adagio), T. 7–9.

So eine Cello-Stimme, Cello-Verbindung. Und da dachte ich, das wäre gerade die richtige Idee hier.

Es bleibt aber nicht bei dieser Übergangs-Funktion, denn Sie setzen es als konstruktives Mittel ein. Es hat etwas Schicksalhaftes und was Bestimmendes. Dieses Element ist wesentlich für diese Komposition.



Suite KV 399, Sarabande. T. 19–24, Ergänzung von Robert Levin.

In diesem Fall war es natürlich nicht im Unterbewusstsein wie bei manch anderer Idee, sondern das war mit Bedacht geführt.

Allegro in B-Dur KV 400

Abbruch der Handschrift Mozarts in Takt 91

Zu diesem Werk hat es schon „immer“ eine Ergänzung gegeben, und zwar von Maximilian Stadler⁸, der viele Fragmente vervollständigte. Warum wollten auch Sie eine eigene Fassung präsentieren?

Maximilian Stadler hat unmittelbar nach Mozarts Tod, um der Witwe Hilfe zu leisten, einige von diesen Stücken (Violinsonaten und Klavierwerke usw.) ergänzt, damit sie diese Werke verkaufen konnte. Zum Beispiel die c-Moll Fantasie KV 396. Dieses Werk war von Mozart als eine Fantasie für Geige und Klavier konzipiert. Aber er hat – leider! – nur ein paar Takte in die Geigenstimme eingetragen, und Stadler hat das Ganze als ein Stück für

Solo-Klavier veröffentlichen lassen. Brendel und viele andere haben das aufgenommen. Das ist ein schönes Stück! Aber sehr oft muss man sagen, was Stadler gemacht hat, ist etwas mechanisch, etwas langweilig.

Das scheint auch in diesem Allegro der Fall zu sein, oder?

Was er gemacht hat, ist plausibel, es geht... Aber Mozart hat, wenn er in die Reprise gelangt, meistens neue Ideen! Man freut sich auf die Tatsache, dass das, was man hätte machen können, auf einmal durch einen neuen Gedanken ersetzt oder irgendwie ausgeglichen wird. Und das ist bei Stadler quasi nie der Fall.

In anderen Worten: Mozart komponiert stets neue Ideen, viele feine Details, unerwartet...

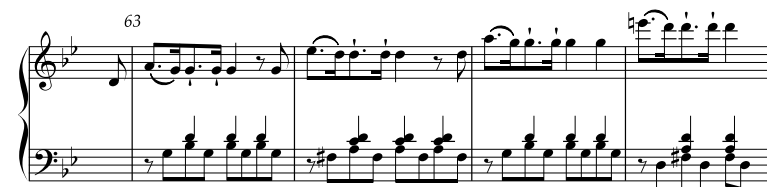
Es ist medizinisch nicht belegt, aber man vermutet, dass er unter ADHS ‚gelitten‘ hat. Das heißt also, er ist rastlos, er kommt immer auf neue Ideen und nach spätestens 10, 20 Sekunden kommt eine Wendung. Man merkt das vor allen Dingen in der Führung des Klavierbasses, wo er die Begleitungs-Muster oft verändert und anders weiterführt, und damit ein Charakterwechsel vollführt. Zum Beispiel in der Sonate B-Dur KV 333:



Klaviersonate B-Dur KV 333, I. Satz (Allegro), T. 1–10, linke Hand.

Also vier Begleitfiguren. Er muss immer was Neues erfinden. Dadurch wird es auch so lebendig, so spontan.

Apropos was Neues: Im Gegensatz zu der überlieferten Ergänzung von Stadler bringt Levin kurz vor Schluss ein Thema, das Mozart nur einmal, und zwar am Anfang der Durchführung präsentiert hat. Hier also zunächst das Mozart'sche Original:



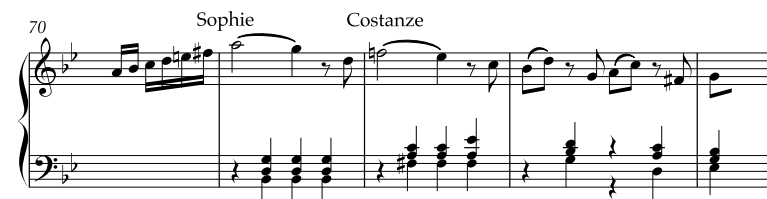
Allegro in B-Dur KV 400, T. 63–66.

Dann gleich verkürzt:



Allegro in B-Dur KV 400, T. 67–70.

Und dann kommt etwas völlig überraschendes: Wie ein Echo wird dieses Thema von Sophie und Costanze (also den Weber-Schwwestern) wiederholt:



Allegro in B-Dur KV 400, T. 70–74.

Das ist beinahe eine familiär-musikalische Tagebuch-Notiz, wo man die ersten Takte (63 – 66) wie die Stimme Mozarts verstehen könnte, die von seinen geliebten Damen reflektiert wird...

Bei Ihnen kommen diese 4 Takte natürlich in der Tonika-Tonart der Coda, als eine Signatur, vor: Mozart erhebt seine Stimme zum Abschied mit Robert Levins Unterstützung:

Allegro in B-Dur KV 400, T. 150–Ende, Ergänzung von Robert Levin.

Für diese geniale Idee und für Ihre kostbare Zeit danke ich Ihnen im Namen des gesamten Mozart:Forum-Teams.

Ein schönes Vergnügen und eine Ehre, von Ihnen gefragt zu sein.

- 1 Alan Tyson (1926–2000): Englischer Musikwissenschaftler. Er konnte anhand der Wasserzeichen in dem von Mozart verwendeten Notenpapier die genauere Datierung einiger Werke bestimmen.
- 2 Hans Swarowsky (1899–1975): Österreichischer Dirigent und Pädagoge. Lehrer von Abbado, Mehta, Jansons uvm.
- 3 Friedrich Gulda (1930–2000): Österreichischer Pianist und Komponist, der neben seinem „Hausgott“ Mozart auch Jazz, Popp und Techno spielte. Er verstarb am 27.1., dem Geburtstag von Mozart.
- 4 Stefan Wolpe (1902–1972): Amerikanischer Komponist deutscher Herkunft, dessen bedeutendes Werk noch viel zu unbekannt ist.
- 5 Nadia Boulanger (1887–1979): Französische Komponistin, Pianistin und Pädagogin. Lehrerin von Copland, Piazzolla, Quincy Jones, Philip Glass uvm.
- 6 John Harbison (*1938): Amerikanischer Komponist und Dirigent.
- 7 Helmuth Rilling (*1933-2026): Deutscher Kirchenmusiker und Dirigent. Gründer der Gaechinger Cantorey, des Bachkollegiums Stuttgart, und der Internationalen Bachakademie Stuttgart.
- 8 Maximilian Stadler (1748–1833): Österreichischer Pianist, Komponist und Musiktheoretiker. Eine der prominentesten Persönlichkeiten des Wiener-Musiklebens seiner Zeit.

Emanzipationen. Zu den Flötenquartetten Wolfgang Amadé Mozarts

Von Thomas Hochradner

Zu den vier Flötenquartetten Wolfgang Amadé Mozarts – KV 285, 285a, 285b (Anh.171) und 298 – herrschte in der Forschung über lange Zeit die einmütige Ansicht, dass zumindest drei der vier Werke in Mannheim entstanden sind, und zwar im Auftrag eines weitgereisten und gut bestallten Arztes namens Ferdinand Dejean (1731–1797). Den Kontakt dazu hatte Mozart der ausgezeichnete Flötist Johann Baptist Wendling (1723–1797) vermittelt, ein Mitglied der Mannheimer Hofmusikkapelle, mit dem Mozart während seines Aufenthaltes in Mannheim (1777/78) nähere Bekanntschaft geschlossen hatte. Dejean hat neben Flötenquartetten offenbar auch Flötenkonzerte bei Mozart bestellt, wovon die Konzerte KV 313 G-Dur und 314 D-Dur zeugen.

Tatsächlich muss man aufgrund des Briefwechsels von Mozart mit seinem Vater, aber auch eines Schreibens aus Worms an die in Mannheim verweilende Mutter von insgesamt vier Quartetten und drei Konzerten ausgehen, die Mozart hätte liefern sollen. Doch der Konjunktiv deutet schon an, dass darüber gewisse Unsicherheit besteht. Wolf-Dieter Seiffert, der sich intensiv mit der Entstehung der Flötenquartette beschäftigt hat, bringt schlüssig vor, dass sich Mozart in der Korrespondenz mit seinem Vater diesbezüglich in Widersprüche verwickelt und einen größeren Auftrag möglicherweise nur vorgab.¹ Dies, um sich nicht – dem Wunsch Leopolds folgend – nach Paris aufzumachen, sondern noch länger in Mannheim zu bleiben und Zeit mit Aloisia Weber, in die er sich so unsterblich verliebt hatte, zu verbringen. Da sich die Hoffnung, in Mannheim Anstellung zu finden, inzwischen endgültig zerschlagen hatte, hätte aber die Weiterreise unvermeidlich sein müssen – es sei denn, ein triftiger Grund ließe sich vorbringen...

Es sollte sich etwas ergeben... Am 10. Dezember 1777 setzt Wolfgang Amadé den Vater folgendermaßen in Kenntnis: „den andern tag kamm ich wie sonst zum wendling zum speisen; da sagte er mir. unser Indianer | das ist ein holländer, der von seinen eigenen mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissenschaften, und ein grosser freünd und verehrer von mir | ist halt doch ein rarer Mann. er giebt ihnen 200 fl, wenn sie ihm 3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen.“² Mit „Indianer“ und „holländer“ spielt Mozart auf die holländische Ostin-

dien-Kompanie (offiziell Vereinigte Ost-Indische Kompanie) an, für die Ferdinand Dejean, ein aus Bonn gebürtiger Deutscher, längere Zeit tätig war.³ Das pekuniäre Argument des Sohnes überzeugte Leopold: „Wenn dir dieser Holländische Herr 200f giebt so kannst du in Manheim aushalten [...]“, wird am 18. Dezember aus Salzburg zurückgemeldet.⁴

Aus den Worten, die Wolfgang Amadé für Auftraggeber Dejean fand, wird deutlich, dass der „rare Mann“ nachhaltigen Eindruck gemacht haben muss. Dejean, der zurzeit der Mannheimer Begegnung 46 Jahre alt gewesen ist, hatte 1758 seinen Dienst als Schiffsarzt angetreten, als er mit der „De Drie Papegayen“ nach Batavia, dem heutigen Jakarta fuhr. Vier weitere Male begleitete er Frachtsegler nach „Ostindien“, ehe er sich 1762 als – wie es heißt – „Chirurg“ in Batavia niederließ. 1767 kehrte er in die Niederlande zurück, erreichte sie 1768, vermählte sich (mit Anna Maria, verwitwete Pack) und lebte fortan von einem durchaus beträchtlichen Vermögen, das er sich wahrscheinlich über zwar verbotenen, aber doch reizvollen privaten Handel mit Kolonialwaren erworben hatte.

Die Familie zog zunächst nach Leiden, wo sich Dejean für das Studium der Philosophie und (!) der Medizin einschrieb – bis dahin hatte er seinen Job nämlich ohne Doktorgrad ausgeübt. Am 2. Juli 1773 wurde er promoviert, wenige Monate vor dem frühen Tod seiner Gemahlin am 9. Oktober desselben Jahres. Danach begann Dejean kreuz und quer durch Europa zu reisen und weilte währenddessen, um die Jahreswende 1777/78 – wie bereits hinlänglich bekannt – in Mannheim, wo er – wie weitere Korrespondenz bezeugt – Mozart auch persönlich kennen lernte.⁵ Am 15. Februar 1778 reiste Dejean nach Paris weiter; man verlor sich aus den Augen. Doch sollten sein und Mozarts Lebensweg sich noch einmal kreuzen: Fast zeitgleich trafen beide in Wien ein, wo Dejean sich von 1781 bis zu seinem Tod am 23. Februar 1797 aufhielt. Wie Mozart unterhielt auch er Verbindungen zu freimaurerischen Kreisen. Eine erneute Begegnung lässt sich aber nur vermuten, nicht belegen, da Dejeans Name in Mozarts Briefen nicht mehr aufscheint und auch das nach seinem Tod erstellte Verlassenschaftsprotokoll keinen Hinweis bezüglich eines Kontaktes zu Mozart gibt; es werden nur in Bausch und Bogen „flotrovers [also eine Traversflöte] und Musicalien“ angeführt.⁶

Unterschiedliche, über Kreuz gehende Angaben Wolfgang Amadés in der Korrespondenz mit seinem Vater mögen durchaus an einer Störung des familiären Gesprächsklimas Ursache getragen haben; denn Leopold hatte längst im Verdacht, dass sein Sohn aus amourösen Gründen in Mannheim das eigentliche Ziel der Reise, eine prominente Anstellung bei Hof zu finden, aus den Augen verlor. Gerade, um bewusst in Mannheim, an einem Ort hängenzubleiben, wo trotz begeisternder neuer musikalischer Eindrücke ein berufliches Vorankommen nicht möglich war, überhäufte sich Wolfgang Amadé damals mit verschiedensten Beschäftigungen – oder aber gab sie nur vor, um dem Vater die Notwendigkeit eines längeren Aufenthaltes vorzugaukeln. „Nun mus ich schlaffen gehen. ich werde die 2 Monath durch genung zu schreiben haben. 3 Concert, 2 quartette [...]“ schreibt er schon am 10. Dezember 1777,⁷ um am 14. Februar 1778 abermals Zeitnot ins Feld zu führen: „ich habe hier keine ruhige stund. ich kann nichts schreiben, als nachts“.⁸ Wolfgang Amadé ging jedoch so weit, im selben Brief sogar Schwierigkeiten im Komponieren vorzuspiegeln: „dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stuff [patzig] wenn ich immer für ein instrument | das ich nicht leiden kann :| schreiben soll“, ⁹ nachdem er zuvor von „2 Concerti und 3 quartetti“ zu berichten wusste, die er bereits fertiggestellt hätte. Dafür hatte Wolfgang Amadé nun keineswegs das zuvor vereinbarte Honorar von 200 Gulden erhalten; er musste sich mit 96 Gulden bescheiden.¹⁰ Daraufhin wird er vom Vater, dem die Diskrepanz von Leistung und Honorar in den diversen Nachrichten seines Sohnes aufgefallen war, hart angegangen: „[...] warum schriebst du mir eine Lüge, daß du ihm [Dejean] 3 kleine leichte Concertl und ein paar quartette nur machen solltest“, zürnte Leopold Mozart am 23. Februar 1778,¹¹ um viel später, am 20. Juli desselben Jahres, von nur „2 quartetti auf die flöte“ zu erfahren.¹² Das scheint den Tatsachen nahe zu sein. Denn am 3. Oktober behauptete Wolfgang Amadé schließlich, in einem bescheidenen Versuch den Vater zu besänftigen, dass Dejean drei ihm bereits übergebene Quartette auf Reisen eingebüßt habe, da Selbigem der Koffer verloren gegangen sei...¹³

Alle diese brieflichen Nachrichten werfen Licht auf die Chronologie der vier Flötenquartette, sind aber durch den Quellenbefund zu ergänzen.¹⁴ Nur zwei davon sind in Mozarts Autograph erhalten, nämlich KV 285 in D-Dur und KV 298 in A-Dur. KV 285 ist datiert mit „Mannheim, 25. Dezember 1777“, was zu einer Briefstelle des Komponisten vom 18. Dezember passt, wo es heißt: „Ein quartetto für den indianischen holländer, für den wahren Menschenfreund ist auch schon bald fertig.“¹⁵ Das Flötenquartett gehört

aufgrund der Briefstelle und seiner Datierung im Autograph zweifelsfrei zu den von Dejean beauftragten Kompositionen. KV 298, diesen früher ebenfalls zugerechnet – seine Entstehung wird bis in die achte Auflage des Köchelverzeichnisses mit „Frühjahr oder Sommer 1778 in Paris“ angenommen – dürfte dagegen Ende 1786 in Wien komponiert worden sein.¹⁶ Das Quartett hat somit eine neue Ebene des Mozart'schen Stils betreten, jene Phase, worin über ein Vertrautwerden mit Werken von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel eine ungeahnt kontrapunktische Dimension erreicht wird. Es wird darüber nachzudenken sein, warum sich diese Qualitäten im besagten Flötenquartett nicht niederschlagen. Aber die chronologische Verortung ist stimmig: Schon die Tatsache, dass die Erstausgabe bei Johann Traeg in Wien erfolgte – wenngleich erst 1808, doch mit dem Zusatz „Edition faite d'après le manuscript original“ –, verweist in die habsburgische Residenzstadt.¹⁷ Deutlicher noch macht es der Aufgriff des Themenkopfes einer Arie aus der Opera buffa „Gli schiavi per amore“ (auch „Le gare generose“ von Giovanni Paisiello (1740–1816), erstaufgeführt 1786 im Teatro dei Fiorentini in Neapel. Diese Arie, „Chi mi mostra, chi m'addita dove sta il mio dolce amore“, muss Mitte der 1780er Jahre in Wien populär gewesen sein; denn sie ist 1787 in eine beim Wiener Musikverlag Artaria & Co. erschienene Sammlung aufgenommen worden.¹⁸

Bleibt zu klären, wie KV 285a G-Dur und 285b C-Dur einzuordnen sind – jene beiden Werke, zu denen keine autographe Partitur vorliegt. Für die ältere Mozart-Forschung waren es jene zwei Quartette, die sich zusammen mit KV 285 im Koffer befanden, der Dejean unterwegs abhanden gekommen ist, und ihre Entstehung wurde im „Januar oder Februar 1778 in Mannheim“ vermutet.¹⁹ Inzwischen wird diese Annahme aufgrund des Durcheinanders über die Flötenquartette in der Mozart'schen Korrespondenz in Frage gestellt, obwohl die Anlage der beiden fraglichen Quartette in jeweils zwei Sätzen durchaus für eine Komposition aus der Mannheimer Zeit Mozarts oder relativ bald danach spräche. Zweisätzigkeit zählte nämlich damals zu seinen gelegentlich eingeschlagenen kompositorischen Experimenten; er realisierte sie unter anderem auch in den Violinsonaten KV 301 (293a) in G-Dur, 302 (293b) in Es-Dur, 304 (300c) in e-Moll und 305 (293d) in A-Dur. Dass für das Flötenquartett KV 285b sogar eine autographe Skizze Mozarts zum ersten Satz existiert, stützt im Weiteren zwar die Authentizität des Werkes, untergräbt aber zugleich den Zusammenhang mit Dejean; denn die Skizze wird aufgrund des quellenkritischen Befundes mit „nicht vor Sommer 1781“ datiert – was Untersuchungen sowohl

des Schriftexperten Wolfgang Plath als auch des Wasserzeichenforschers Alan Tyson unabhängig voneinander ergeben haben.²⁰ Welche Verbindung sodann zur Bläserserenade KV 361 (370a), der sogenannten Gran Partita besteht, die 1783 oder 1784 entstand und deren sechster Satz bei geringer Abweichung dem zweiten Satz des Flötenquartetts KV 285b entspricht, muss letztlich offen bleiben. Die beiden Werke könnten in zeitlicher Nähe komponiert worden sein; aber auch ein späterer Rückgriff Mozarts auf das seit Längerem schon vorliegende Flötenquartett steht im Bereich des Möglichen.

Vielleicht hatte sich schlicht und einfach zwischenzeitlich keine Zweckverwendung ergeben, da Mozart keine Interessenten begegnete. Grund dafür könnte die Gattung selbst gegeben haben: Es liegt auf der Hand, dass die Besetzung eines Flötenquartetts mit Flöte, Violine, Viola und Violoncello dem Streichquartett verwandt ist. Aber die darin gestellten Anforderungen waren anders gelagert; Flötenquartette wandten sich zumeist nicht an bestellte Musiker, sondern an Liebhaber des Flötenspiels, die sich kammermusikalisch betätigen wollten. Solcherart Dilettanten gab es viele; im späten 18. Jahrhundert florierte das Genre. Mindestens 123 Komponisten haben, in der Regel jeweils mit mehreren Werken, dazu beigetragen.²¹ Wie Mozart in seinen Flötenquartetten, sei es für Dejean oder nicht, auf das technische Geschick eines nicht professionellen Interpreten Rücksicht nahm, taten es ihm viele Komponisten gleich, darunter so prominente wie Christian Cannabich (also ein Mitglied der Mannheimer Hofmusikkapelle), Domenico Cimarosa, Franz Danzi, Ignaz Pleyel und Anton Reicha, in Mannheim ferner Carlo Giuseppe Toeschi, Ernst Eichner und auch Johann Baptist Wendling.²²

Aber nicht nur die Anpassung an die Spielfertigkeit eines engagierten Laien war hier vonnöten, sondern auch eine entsprechende Herausstellung des Flötisten im Ensemble. Mit anderen Worten: es galt, etliche nicht allzu schwierige, aber wirkungsvolle solistische Partien zu Papier zu bringen, mit denen sich der Flötist in bestem Licht zeigen konnte. Dies im Rahmen eines Werkganzen überzeugend zu gestalten, ist übrigens für sich eine besondere Herausforderung und verlangt ein hohes Maß an Verständnis für kammermusikalische Interaktion. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass im späten 18. Jahrhundert der Standard einer Darbietung von Dilettanten als ausgesprochen hoch zu veranschlagen ist.

Doch fanden es Komponisten mit der Zeit müßig, den Markt mit Werken zu bedienen, die nichts weiter als den konventionellen Gegebenheiten angepasst waren. Der vorhin erwähnte Anton Reicha spricht das Problem im Vorwort zu seinen vor 1815 veröffentlichten Flötenquartetten direkt an:

*„J’ai composé ces Quatuors dans le genre d’Haydn, c’est à dire que chaque instrument y est traité comme partie obligée. Les amateurs de flûte ne doivent donc pas s’attendre à trouver continuellement la partie de cet instrument prédominante. Si on la considère isolée des instrumens à cordes, elle paraîtra souvent insignifiante puisque l’intérêt est partagé entre les quatre parties. Ce sont de véritables quatuors que j’ai voulu faire et non des Sonates ou Solos pour flûte avec accompagnement de violon, alto, et basse : il y a suffisamment de cette dernière sorte de composition. J’ai pensé qu’il serait agréable aux amateurs de flûte, de trouver l’occasion de s’exercer dans un genre de musique qui exige une attention particulière pour être exactement rendue.“*²³

„Ich habe diese Quartette in der Art Haydns komponiert, d. h., jedes Instrument ist als selbständige Stimme behandelt. Liebhaber der Flöte sollten daher nicht erwarten, die Stimme dieses Instruments beständig als vorherrschend vorzufinden. Wenn man sie isoliert von den Streichinstrumenten betrachtet, wird sie oft unbedeutend erscheinen, da das Interesse unter allen vier Teilen verteilt ist. Es sind wahrhaftige Quartette, die ich machen wollte, und keine Sonaten oder Solos für Flöte mit Begleitung von Violine, Viola und Bass; es gibt genug von dieser letzteren Sorte von Komposition. Ich dachte, dass es für Liebhaber der Flöte angenehm wäre, eine Gelegenheit zu finden, sich in einer Art von Musik zu üben, die eine besondere Aufmerksamkeit erfordert, um getreulich wiedergegeben zu werden.“ (Übers. d. Verf.)

Wolfgang Amadé Mozart wären derartige Gedanken wohl noch ferngestanden. Allzu sehr hatte sich die Gattung Flötenquartett in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Spielwiese für musikalische Dilettanten standardisiert, als dass ein Ausbruch aus dem geläufigen Konzept den kommerziellen Erfolg eines Werkes versprochen hätte. Vielmehr galt es, der Komposition über bestimmte Stilmittel Popularität zu verschaffen. Leopold Mozart wusste darum und versuchte es seinem Sprössling einzubleuen; gleich dreimal, einmal nach Mannheim und zweimal nach Paris, thematisiert er diese

Qualität. „Ich wünsche, daß du in Manheim etwas zu thun bekommst. [...] Sollte es geschehen, so weist du ohne dem, daß ich dir das natürliche, für jedermann leicht fassliche Populare nicht erst recommandieren darf; das Grosse, erhabene gehört zu grossen Sachen. alles hat seinen Platz.“;²⁴ heißt es in einem mit 1. November 1777 datierten Schreiben, also just nahe des Eintreffens von Dejeans Auftrag. Wenig später erreicht Wolfgang Amadé in Paris mit Brief vom 29. April 1778 ein vergleichbarer Ratschlag des Vaters: „schreibst du etwas zum Gravieren, so schreib es leicht für Liebhaber und popular: schreib nicht eýlig! streich weg, was dir nicht gefällt. mach nichts umsonst, lass dich für alles bezahlen.“²⁵ Und einige Monate später mahnt Leopold nochmals: „[...] so schreibe abermahl etwas, wenn du auch es itzt um weniger weg giebst, um Gottes willen, das muß dich ja bekannt machen. Nur Kurz – leicht – popular. [...] glaubst du dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? – keineswegs! [...] das Kleine ist Groß, wenn es natürlich – flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständliche Künstliche Harmonische progressionen, und schwer auszuführende Melodýen. [...] der gute Satz und die Ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten.“²⁶

Populäres bzw. Leichtes verbindet Leopold Mozart mit zweierlei Absichten: zum einen dem ökonomischen Faktor, der Kompositionen einen guten Verkauf sichert, zum anderen den satztechnischen Mitteln, die musikalische Werke zugkräftig werden und beim Publikum ankommen ließen. Eigene Kompositionen wie z.B. „Die Musicalische Schlittenfahrt“ (vor 1755) und „Die Bauernhochzeit“ (1755) lösen diese Ansprüche ebenso ein wie die Divertimenti und Serenaden seines Sohnes, in denen häufig Zitate aus zeitgenössischer ‚Umgangsmusik‘ erscheinen. Im dritten Satz des Divertimentos KV 252 (240a) (komponiert vermutlich 1776) wird ein damals offenbar populärer polnischer Tanz aufgegriffen²⁷, im Finale desselben Divertimentos das Lied „Die Katze läßt das Mäusen“ nicht. Das Divertimento KV 287 (271H) (komponiert vermutlich 1777) enthält im zweiten Satz das Incipit des Volksliedes Heisa, lustig, ich bin Hans, und abermals steht – durch ein Zitat des schwäbischen Volksliedes „D’Bäurin hat d’Katz verlorn“ – das Finale in Bezug zur Volksmusik.²⁸ Auch Wolfgang Amadé akzeptierte also das „popular“ für Kompositionen, in denen es als gattungstypisches Merkmal bestand – allerdings gilt das nur für seine Salzburger Jahre vor dem Aufbruch von 1777.

Mit Antritt der Reise nach Paris vollzieht sich ein Wandel – eine stilistische Neuorientierung, gewiss wesentlich mit bestimmt durch das Kennenlernen der Mannheimer Hofmusikkapelle, dazumal ja die anerkannt beste im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation: „Ich fand wirklich alles daran, was mich der allgemeine Ruf hatte erwarten lassen. Natürlicher Weise hat ein stark besetztes Orchester grosse Kraft. Die bey jeder Gelegenheit richtige Anwendung dieser Kraft aber muß die Folge einer guten Disciplin seyn. Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa“ berichtet Charles Burney 1772 im „Tagebuch einer musikalischen Reise“.²⁹ Und „[k]ein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlinghauch“ resümiert Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, verfasst 1784/85, gedruckt aber erst 1805.³⁰ Aus solcher Erfahrung heraus strebt Mozart nun nach einer anderen, für ihn neuartigen Effektivität für seine Kompositionen.

Der Abnabelungsprozess vom Vater vollzieht sich also offensichtlich auch in einer künstlerischen Dimension, die – neben Querelen um den sozialen Bestimmungsort des Hofmusikers und das daraus resultierende Benehmen – ein weiteres Mal den Vater als Pragmatiker des Künstlerlebens, den Sohn als Komponisten per se vorführt. Die Ästhetik des für sich selbst sprechenden Kunstwerkes schimmert im Hintergrund als Streitwert durch. Damit steht aber das Musikalisch-Populäre nicht nur im Diskurs zwischen Vater und Sohn Mozart, sondern gibt zugleich einen Spiegel von Einstellungen zur Komposition am Ende der maria-theresianischen Zeit wieder.

Noch bei Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart³¹ begegnet das Bestreben, über musiktheoretische Werke mit pädagogischem Grundzug eine besondere Anerkennung der Fachwelt zu erreichen, und jedes Mal verband sich das Projekt mit einer marktführenden Position ihrer Bücher. ‚Leicht‘, ein Wort, das später nahezu synonym zu ‚popular‘ gebraucht wird, erhält noch keineswegs diese Bedeutung. Wenn bei Quantz von ‚Leichtigkeit‘ die Rede ist, wird vielmehr eine Qualität des Vortrags angesprochen: „Der Vortrag muß auch: leicht und fließend seyn. Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführer diese Schwierigkeit nicht ansehen. Alles rauhe, gezwungene Wesen im Singen und Spielen muß mit großer Sorgfalt vermieden werden.

Vor allen Grimassen muß man sich hüten, und sich so viel als möglich ist in einer beständigen Gelassenheit zu erhalten suchen.“³²

Diese Art von ‚Leichtigkeit‘ behält Wolfgang Amadé in Mannheim bei, das Ostentativ-Populäre legt er dagegen ab und dabei wird es auch vorderhand bleiben: „wegen dem sogenannten Popolare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht“, teilte er dem Vater am 16. Dezember 1780 aus München mit, während die Proben für Idomeneo, Rè di Creta KV 366 laufen.³³ Dergleichen „lange Ohren“ haben auch in den drei Flötenquartetten, die in den Jahren um 1780 entstanden sind, nichts zu suchen. Zwar hält sich Mozart im Hinblick auf Tonumfang, Figuration und Sprünge – wie es für die Gattung erwartet wird – zurück, er führt seine Komposition aber konzeptuell in durchaus artifizielle Konstrukte.

Von der zweimaligen Zweisätzigkeit, die eine Polarität zum klassischen viersätzigen Streichquartett aufzieht, war bereits die Rede. In KV 285b bilden Allegro und Andantino dieses Satzpaar; einer bunten Themenvielfalt im Sonatensatz folgt dabei ein Variationssatz, sodass einmal der melodische Einfallsreichtum, andermal das kompositorische Talent zum Vorschein kommen kann. Auch in KV 285, wegen seiner Dreisätzigkeit oft als gewichtigstes unter Mozarts ersten drei Flötenquartetten angesehen, greift der Komponist die Idee eines abwechslungsreichen Gefüges auf, bindet aber flötenpezifische Spielfiguren in höherem Grad mit ein und lässt in manchen Passagen des ersten Satzes, Allegro, die Diskursivität eines Streichquartetts, also – frei nach Goethe – ein „geistvolles Gespräch unter vier vernünftigen Leuten“, aufleben.³⁴ Außerdem wendet er den Mittelsatz, das Adagio, bei fast traumtänzerischer Pizzicato-Begleitung ins damals seltene h-Moll, dem in der Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts meist melancholische Auslösungen nachgesagt werden: „[h-Moll] Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern aufzubrechen“, liest man dazu in Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, und weiters noch: „Die Applicatur [der Fingersatz] dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.“³⁵ Als ob es der Besonderheiten genug gegeben hätte, finalisiert ein „Rondeau. Allegretto“ das Werk in konventionellem Wechselspiel von Ensemblestellen mit vom Soloinstrument vorgetragenen Refrains.

Von den Satzanlagen her ist die von Mozart für die Dreisätzigkeit gewählte eines schnellen Satzes in Sonatenform, eines langsamen Satzes in Liedform und eines beschließenden Rondos konventioneller als das Satzpaar von KV 285b mit zuerst Sonaten-, dann Variationsform, obzwar nicht aus formalen Gründen, sondern wegen der vorgegebenen Tempi. Dem Allegro folgt mit einem Andantino ein langsamerer Satz, der erwartete rasche dritte Satz bleibt aus. In der Wahl der Tonarten richtet sich Mozart dagegen hier wie auch sonst ganz nach dem Umstand, dass D-Dur, C-Dur und G-Dur für eine Traversflöte wegen der Grifftechnik (in der zeitgenössischen Fachterminologie: Applikation) und auch aufgrund ihrer Klangeigenschaften (also die Ansprache der Töne betreffend) am besten liegen.³⁶ Beides kam dem Anspruch der adeligen und bürgerlichen Dilettanten-Klientel selbstverständlich entgegen. Mit gelegentlichen Terzfolgen, größeren Intervallen und dem Einbau chromatischer Wendungen stellte Mozart Dejean aber doch vor schwierigere Aufgaben, als es die meisten seiner Kollegen in ihren Flötenquartetten taten. So ist im zweiten Satz des D-Dur Quartetts KV 285, über dem Pizzicato von Viola und Violoncello und Dreiklangszerlegungen der Violine, die Flötenstimme mit zahlreichen weiten Sprüngen versehen. Und Mozart wusste durchaus Bescheid um das Instrument, das ihn „stiff“ machte: Im ersten Satz desselben Quartetts sieht er ein dreigestrichenes f vor, das auf zeitgenössischen Instrumenten nur mit viel Druck im Ansatz gut zu erzeugen war – und dementsprechend ist diese Stelle auch im Forte zu spielen...³⁷

Wer sich nun für das Mitte der 1780er Jahre in Wien komponierte Flötenquartett KV 298 A-Dur eine konsequente Weiterentwicklung gattungsspezifischer Novität erwarten würde, muss sich getäuscht sehen. Im Gegenteil mutet die Konzeption des Werkes auf den ersten Blick sogar wie ein Rückschritt an. Nicht nur, dass der beständige Wechsel der Satzbilder (also immer neuer Melodien über diversen Begleitmustern) fast überbordend wirkt; tatsächlich kehrt überraschender Weise auch das „Populäre“ in die Gattung zurück. In jedem Satz taucht fragmentarisch eine volkstümlich gewordene Melodie auf: im unbezeichneten ersten Satz das Lied An die Natur des in Wien ansässig gewordenen Komponisten Franz Anton Hoffmeister, im Trio des Menuetts das französische (nämlich normannische oder bretonische) Volkslied „Il a des bottes, des bottes Bastien“ [„Er hat Stiefel, der Bastien“] und im abschließenden Satz die schon erwähnte Arie „Chi mi mostra chi m’addita dove sta il mio dolce amore“ aus Paisiello’s „Gli schiavi per amore“. Aber damit war keineswegs eine Verabschiedung des Anspruchs

verbunden, sondern dessen Neuorientierung: Die Überschrift zu diesem letzten Satz drückt eine Beiläufigkeit aus, die angesichts von Mozarts kompositorischem Vermögen nur bewusst erzeugt worden sein kann: „Rondieaux: Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. così – così – con molto garbo [Anmut] et espressione“.³⁸

Offensichtlich hatte sich Mozarts Einstellung gegenüber dem „Popularen“ gewandelt; es besaß nunmehr einen ästhetischen Wert, den Reiz des Umgangs mit einer bekannten Vorlage, der über das rein Technische einer Variationskomposition hinausreichte. So konnten Melodien aus Singspielen, auch volksläufige Lieder, die in den mehr und weniger intellektuellen adeligen und gutbürgerlichen Kreisen kursierten, gleichsam ‚Modell stehen‘. Das prominenteste Beispiel für einen solchen Verlagerungsprozess bietet der erste Satz von Mozarts Klaviersonate KV 331 (300i) in A-Dur, komponiert 1783 und Andante grazioso überschrieben. Mozart rekurriert hier auf das Lied „Freu dich, mein Herz“, das ursprünglich in einem Musikdruck mit Werken von Valentin Rathgeber (1682–1750) aus dem Jahr 1737 enthalten ist, der Andere[n] Tracht Des Ohren-vergnügenden und Gemüth-ergötzenden Tafel-Confect. Woher ihm die Vorlage zugekommen war, lässt sich nicht entschlüsseln und es hilft wenig dazu, dass es im Oberschwäbischen als Volkslied verbreitet gewesen sein soll.³⁹ Aber es kündigt sich darin ein Ästhetizismus der Zukunft an, eine Sublimierung der Simplizität, die Friedrich Schiller 1793 in „Ueber Anmuth und Würde“ auf den Punkt bringen wird: „Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht. Hieraus erklärt sich auch, wie es zugeht, daß der Geschmack, als ein Beurteilungsvermögen des Schönen, zwischen Geist und Sinnlichkeit in die Mitte tritt und diese beiden einander verschmähenden Naturen zu einer glücklichen Eintracht verbindet [...] – wie er Anschauungen zu Ideen adelt und selbst die Sinnenwelt gewissermaßen in ein Reich der Freiheit verwandelt.“⁴⁰

- 1 Wolf-Dieter Seiffert, Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz, in: Mozart-Jahrbuch 1987/88, Kassel u.a. 1988, S. 267–275: 270–275.
- 2 Wolf-Dieter Seiffert, Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz, in: Mozart-Jahrbuch 1987/88, Kassel u.a. 1988, S. 267–275: 270–275.
- 3 Zur Biographie Dejeans siehe hier und für das Folgende Otto Bleker, Ferdinand Dejean (1731–97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart, in: The Historian 78 (2016), issue 1, S. 57–80.
- 4 Leopold Mozart an seinen Sohn nach Mannheim, 18. Dezember 1777; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 58f.
- 5 Wolfgang Amadé Mozart aus Nancy an seinen Vater, 3. Oktober 1778, Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 53–56.
- 6 Frank Lequin, Mozarts „... rarer Mann“ [Ferdinand Dejean], in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 29 (1981), Heft 1/2, S. 3–19: 15.
- 7 Wolfgang Amadé Mozart aus Mannheim an seinen Vater, Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 80f.
- 8 Maria Anna Mozart aus Mannheim an ihren Gatten mit Nachschrift Wolfgang Amadé Mozarts, 14. Februar 1778; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 55f.
- 9 Ebenda, Z. 60f.
- 10 Ebenda, Z. 50–52, Zitat Z. 50f.
- 11 Leopold Mozart an seinen Sohn nach Mannheim, 23. Februar 1778; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 24–26.
- 12 Wolfgang Amadé Mozart aus Paris an Vater und Schwester, 20. Juli 1778; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 151f.
- 13 Wolfgang Amadé Mozart aus Nancy an seinen Vater, 3. Oktober 1778, Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 53–56.
- 14 Die folgenden Ausführungen fußen auf den Studien von Seiffert (wie Anm. 1) und Joachim Brügge, Quartette mit Blasinstrumenten, in: Mozart-Lexikon, hg. v. Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber: Laaber 2005, S. 595–598.
- 15 Maria Anna Mozart aus Mannheim an ihren Gatten mit Nachschrift Wolfgang Amadé Mozarts, 18. Dezember 1777; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 85f.
- 16 Brügge (wie Anm. 14), S. 598.
- 17 Köchel-Verzeichnis by Internationale Stiftung Mozarteum, <https://kv.mozarteum.at/de/work/quartett-in-a-3964> (aufgerufen am 04.04.2025).
- 18 Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts [...] von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, Wiesbaden / Leipzig / Paris 81983, bearb. v. Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Nr. 298, S. 310f.
- 19 Ebenda, Nr. 285a und 285b (Anhang 171), S. 293f.; im neuesten Köchel-Verzeichnis by Internationale Stiftung Mozarteum (wie Anm. 17) wird als Jahr der Entstehung „1777“ angegeben.
- 20 Nach Seiffert (wie Anm. 1), S. 269.
- 21 Frans Vester, Flute Music of the 18th Century. An Annotated Bibliography, Montex 1985, zit. nach Gabriela Krombach, Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter, Frankfurt a. M. u.a. 1994 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), S. 331–344: 331.
- 22 Dazu Krombach (wie Anm. 21), S. 332.
- 23 Zitiert nach der Ausgabe Antonín Rejcha. op 98. Tre Quartetti per flauto, violino, viola e violoncello, hg. v. Kurt Janetzky, Praha 1964 (Musica Antiqua Bohemica 65), S. XVI.
- 24 Leopold Mozart an seinen Sohn nach Mannheim, 1. November 1777; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 115–119.
- 25 Leopold Mozart an Frau und Sohn nach Paris, 29. April 1778; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 198–200.
- 26 Leopold Mozart an seinen Sohn nach Paris, 13. August 1778; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 64–74.

- 27 Ernst Fritz Schmid, Mozart als Meister volkstümlicher Musik, in: Schwabenland 8 (1941/42), S. 100–120: 108f.
- 28 Thomas Hochradner, Mozart und die Volksmusik. Über ein unentwegt populäres Thema, in: Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms, hg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas, Würzburg 2004 (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives: Tanzforschungen VI), S. 95–106: 96f.
- 29 Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Hamburg 1773, Zweyter Band, S. 73, zit. nach der Ausgabe Charles Burney. Tagebuch einer musikalischen Reise, hg. v. Christoph Hust, Kassel u.a. 2003 (Documenta Musicologica, erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XIX).
- 30 Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Frith und Margrit Kaiser, Hildesheim / Zürich / New York 1990, S. 130.
- 31 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752; Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2 Teile, Berlin 1753 und 1762; Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756.
- 32 Quantz (wie Anm. 31), XI. Hauptstück: Vom guten Vortrage, S. 106, § 13.
- 33 Wolfgang Amadé Mozart aus München an seinen Vater, 16. Dezember 1780; Mozart Briefe und Dokumente (wie Anm. 2), Lesefassung, Z. 47–49.
- 34 Beobachtungen nach Krombach (wie Anm. 21), S. 340–342.
- 35 Schubart (wie Anm. 30), S. 379f.
- 36 Dazu Krombach (wie Anm. 21), S. 334f.
- 37 Nach ebenda, S. 340 bzw. S. 336.
- 38 Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts (wie Anm. 18), Nr. 298, S. 310f. sowie Brügge (wie Anm. 14), S. 598.
- 39 Rathgeber, Tafel-Confect, Bd. II, Nr. 13 („Von der Weiß zu leben“); zum Aufgriff durch Mozart siehe Cesar Bresgen, Der Komponist und die Volksmusik, Wien 1977 (Rote Reihe 19), S. 25f., der auf eine Handschrift aus Ostrach als Quelle verweist.
- 40 Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde, Ausgabe Bern 1947 (Parnass-Bücherei 66), S. 15. Ganz ähnlich heißt es 1806 in der Oberdeutschen Allgemeinen Litteraturzeitung: Wenn nun dem Vorstellungsvermögen das Ideal der Wahrheit, dem Begehrungsvermögen das Ideal der Sittlichkeit als der Endpunkt seiner Thätigkeit vorschwebt, so ist es das Ideal der Schönheit, das dem Geschmacke die höchste und freyeste Richtung gibt. Es gibt zwar auch ein natürlich Schönes; dasselbe erhält aber seine Geltung und Bedeutung erst durch das idealisch Schöne.“ Oberdeutsche Allgemeine Litteraturzeitung 1806, Band II, Sp. 482.

Bibliographie

Bleker, Otto

Ferdinand Dejean (1731–97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart, in: The Historian 78 (2016), issue 1, S. 57–80.

Brügge, Joachim

Quartette mit Blasinstrumenten, in: Mozart-Lexikon, hg. v. Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber: Laaber 2005, S. 595–598.

Krombach, Gabriela

Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter, Frankfurt a. M. u.a. 1994 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), S. 331–344.

Lequin, Frank

Mozarts „... rarer Mann“ [Ferdinand Dejean], in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 29 (1981), Heft 1/2, S. 3–19.

Seiffert, Wolf-Dieter

Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz, in: Mozart-Jahrbuch 1987/88, Kassel u.a. 1988, S. 267–275.



Mozart, die Familie Jacquin und der Botanische Garten Wien

Von Rainer Schwob

Der Botanische Garten der Universität Wien, gelegen zwischen Oberem Belvedere, dem „Quartier Belvedere“ (beim ehemaligen Südbahnhof) und der Jacquingasse, ist nicht zuletzt dank des freien Eintritts ein beliebter Park – weniger bei den Tourist*innen, die wohl eher nebenan im Schlossgarten des Belvedere wandeln, als bei den Wiener*innen und im Hochsommer auch bei Student*innen (zumal es ganz in der Nähe, in der Fasangasse, ein Studierendenheim gibt). Zugleich ist dieser Garten auch Arbeitsplatz für die Botaniker*innen der Universität Wien, die hier über 10.500 Arten kultivieren, unter anderem Pflanzen aus dem Alpen- und dem Pannonischen Raum, aber auch tropische Gehölze, Bambus, Koniferen, Platanen, Ginkgos und andere Bäume, Kakteen und Sukkulenten, Orchideen und eine beträchtliche Anzahl von Heil- und Giftpflanzen.¹

Angelegt wurde dieser Garten 1754 im Auftrag von Kaiserin Maria Theresia auf Rat ihres Leibarztes Gerard van Swieten: Sie ließ einen großen Garten ankaufen und bestellte den aus Lothringen stammenden Robert [de] Laugier (1722–1793), den ersten Professor für Botanik und Chemie an der Universität Wien, zum Direktor.² Nach einem Zerwürfnis mit van Swieten wurde Laugier 1768 entlassen, ihm folgte als Professor und Direktor des Gartens Nikolaus Joseph [von] Jacquin (1774–1806) nach.

Dieser hatte in seinem Geburtsort Leiden Medizin und Naturwissenschaft studiert und auf Einladung von van Swieten sein Studium in Wien beendet. Im Auftrag von Kaiser Franz I. unternahm er 1747–1759 eine abenteuerliche Forschungsreise nach Westindien (also in die Karibik) und brachte von dieser Fahrt zahlreiche naturwissenschaftliche Objekte, insbesondere Pflanzen für die kaiserlichen Gärten, mit.³ Nach einem kurzen Zwischenspiel als Professor an der neu gegründeten Berg(bau)akademie Schemnitz (Banská Štiavnica, heute Slowakei) folgte er dem Ruf nach Wien und machte den Botanischen Garten ab 1768 „zu einem der reichhaltigsten der Welt“.⁴ Nikolaus von Jacquin war für mehrere kaiserliche Gärten in Wien zuständig, in denen ebenfalls exotische Pflanzen kultiviert wurden, doch das Areal des Botanischen Gartens war gewissermaßen sein – mit mehreren Hektar⁵ groß dimensionierter – Hausgarten, denn er lebte mit seiner Gattin Katharina und seinen Kindern Joseph Franz (1766–1839), Emilian

Gottfried (1767–1792) und Franziska (1769–1850, ab 1792 verheiratete Lagusius) im Direktionshaus am Rande der Anlage.⁶

Mozart kannte den Botanischen Garten vermutlich gut, denn er war mit der Familie Jacquin eng befreundet. Es ist erstaunlich, dass die meisten Mozart-Biograph*innen auf die Jacquins gar nicht eingehen oder sie nur am Rande, in einer Tabelle oder Fußnote, erwähnen,⁷ denn diese Familie spielte in seinem Leben und Schaffen in den Wiener Jahren eine wichtige Rolle. Dies belegen nicht nur mehrere Briefe Mozarts aus Prag,⁸ die er beispielsweise „A Monsieur / Monsieur de Jacquin / Professeur de Botanique / à Vienne / Im Botanischen Garten“⁹ oder „À / Monsieur / Monsieur Geoffroy de Jacquin / à Vienne. / Auf dem Rennweg / im bontanischen Garten“¹⁰ adressierte – auch eine ganze Reihe von Kompositionen verbindet ihn mit dieser Familie.

Man kann mutmaßen, dass Mozart, der mit seiner Frau im Sommer 1787 nur 2 km entfernt in der Landstraßer Hauptstraße 224 lebte,¹¹ so manchen Nachmittag oder Abend bei den Jacquins verbracht hat. Vermutlich war er auch öfters bei den geselligen Mittwoch-Abenden, die über einen langen Zeitraum in diesem Haus veranstaltet wurden, zugegen.¹² Doch lassen wir die Schriftstellerin Caroline Pichler zu Wort kommen, die sich Jahrzehnte später an ihre Jugendzeit (sie war wie Franziska Jacquin 1769 geboren worden) erinnert:

„Ein Haus muß ich noch erwähnen, mit dem das meiner Ältern schon wie ich noch ein Kind war, in sehr freundschaftlichen Beziehungen stand. Es war die Familie des berühmten Freiherrn v. Jacquin, die schon damals vor 60–70 Jahren, ein hellleuchtendes Augenmerk für die wissenschaftliche Welt in und außer Wien war, und die auch ihrer angenehm geselligen Verhältnisse wegen von Vielen gesucht wurde. Wenn die Gelehrten oder gelehrt seyn Wollenden den berühmten Vater und den ihm nachstrebenden Sohn (den erst vor wenigen Jahren verstorbenen Joseph Freiherrn v. Jacquin) aufsuchten, so sammelte sich die junge Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhafter gebildeter Geist, ein ausgezeichnetes

Talent für Musik mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreises machte, und um seine Schwester Franziska, die jetzt noch lebende Frau v. Lagusius. Franziska spielte vortrefflich Klavier, sie war eine der besten Schülerinnen Mozart's, der für sie das Trio mit der Klarinette geschrieben hat, und sang noch überdieß sehr hübsch. Da wurden nun an den Mittwoch-Abenden, die, seit ich denken kann, in diesem Hause der Geselligkeit gewidmet waren, auch selbst im Winter, wann die Familie Jacquin, wie jetzt Professor Endlicher, im Botanischen Garten wohnte, in den Zimmern des Vaters gelehrte Gespräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, scherzten, machten Musik, spielten kleine Spiele, und unterhielten uns trefflich. Schöne Zeit der heitern sorglosen Jugend! Liebliche Bilder längstentschwundener Freuden! Noch jetzt im Greisenalter beschwört euch mein Geist gern herauf aus dem Dunkel der Vergangenheit, und ergötzt sich an euch und gedenkt gar manches scherzhaften Vorfalls, so z.B. des Erstaunens, ja der Betroffenheit, mit der ich als Kind von 9–10 Jahren einst auf meines Vaters Tische ein dünnes Büchelchen fand, das unser ernsterer Spielgefährte, der ältere Jacquin, der damals 12–13 Jahre zählte, über irgend einen naturhistorischen Gegenstand geschrieben hatte, und das gedruckt wurde. [...] Von nun an betrachtete ich unsern Joseph mit einer Art Ehrfurcht.“¹³

Joseph Franz, der ältere Sohn des Hauses, galt offenbar als Wunderkind der Botanik, doch ob Caroline Pichlers Erinnerung an eine Publikation des 12jährigen korrekt ist, bleibt offen.¹⁴ Vermutlich im Jahr 1787 schrieb Mozart ihm den vierstimmigen Doppelkanon in F oder Es KV 228 ins Stammbuch und daneben auf Englisch die Worte „don't never forget your true and faithfull friend Wolfgang Amadé Mozart“.¹⁵ Joseph Franz sollte 1797 von seinem Vater die Professur für Botanik und Chemie sowie die Direktion des Botanischen Gartens übernehmen. 1792 heiratete er Maria Barbara Natorp, genannt Babette; sie und ihrer Schwester Maria Anna Clara, genannt Nanette, waren Klavierschülerinnen Mozarts, der ihnen die Erstausgabe seiner vierhändigen Klaviersonate in C KV 521 widmete.¹⁶

Eben diese Sonate hatte Mozart möglicherweise ursprünglich für eine andere Klavierschülerin geschrieben, für Franziska Jacquin, die eine hervorragende Pianistin gewesen sein dürfte.¹⁷ Ihr ist das sogenannte „Kegelstatt-Trio“ KV 498 gewidmet, das Mozart gemäß einer fragwürdigen anek-

dotischen Überlieferung „während des Kegelschiebens“ komponiert hat.¹⁸ Meist wird damit die Kegelbahn beim Direktionshaus des Botanischen Gartens assoziiert und die Anekdote auf die Denkwürdigkeiten der Schriftstellerin und Zeitzeugin Caroline Pichler zurückgeführt, die zwar das Trio erwähnt, aber kein Kegelspiel.¹⁹ Möglicherweise wurden hier verschiedene Anekdoten vermischt, denn bei den in zeitlicher Nähe entstandenen Zwölf Bläserduetten (vermutlich für Hörner) KV 487 hat Mozart am Autograph tatsächlich „Wienn den 27. t Jullius 1786 untern Kegelscheiben“ vermerkt.²⁰

Es gibt keine Hinweise, dass dieses „Kegelscheiben“ (Kegelschieben, Kegelspiel) im Botanischen Garten stattgefunden hat. Dass es beim dortigen Direktionshaus eine Kegelbahn gegeben haben soll, ist gut denkbar, erhalten ist sie nicht. Doch gab es in Wien sicherlich genug andere Möglichkeiten zum Kegeln, ebenso wie in Salzburg: Ein Brief Mozarts an den Vater aus dem Jahr 1783 lässt vermuten, dass die Mozarts in Salzburg im Tanzmeisterhaus am Hannibalplatz (heute „Mozarts Wohnhaus“) selbst eine „kugelstadt“ (Kegelbahn) zur Verfügung hatten.²¹

Auch das Musikalische Alphabet KV Anh. H 24, Nr. 11, ehemals KV 516f (in keiner Weise ein Würfelspiel!), hat einen offenkundigen Bezug zu Franziska von Jacquin, denn ihr Vorname in der Schreibweise FRANCISCA diente Mozart als Testfall.²²

In dieser Familie am engsten mit Mozart befreundet war wohl Gottfried von Jacquin. Ihm gab Mozart auch Kompositionsunterricht und setzte ihm ein beredtes Denkmal im Terzett „Das Bandel“ KV 441 um 1786/1787, einer häuslichen Szene zu einem von Mozart selbst gedichteten Text, in der „Constanze“, „Mozart“ und „Jacquin“, letzterer im Wiener Dialekt, auftreten.

Außerdem überließ Mozart Gottfried offenbar die Lieder „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ KV 520 und „Das Traumbild“ KV 530 zur Verwendung als eigene Kompositionen; sie wurden unter dem Namen Gottfrieds verbreitet²³ und zumindest im Falle des Traumbilds auch gedruckt.²⁴ Doch beweisen die erhaltenen Autographe, dass es sich um Werke Mozarts handelt. Bei der Luise vermerkt Mozart am Autograph sogar den Entstehungskontext: „den 26: May. 1787. Landstraße. W. A. Mozart im Hr: gottfried von Jaquins Zimer.“²⁵ Es wäre denkbar, dass Mozart diese Werke als ‚gemeinsame‘ Kompositionen, entstanden im

Dialog zwischen ihm und Gottfried, ansah. Ähnliches gilt vermutlich für die Sechs Notturmi für zwei Soprane, Bass und drei Bassethörner, von denen die aktuelle Auflage des Köchelverzeichnisses nur noch eines als Werk Mozarts führt,²⁶ und für die Arie für Bass und Orchester „Io ti lascio, o cara, addio“, die noch im Hauptteil des Köchelverzeichnisses steht, aber mit einigem Nachdruck als „Werk zweifelhafter Echtheit“ bezeichnet wird.²⁷ Gottfried scheint eine gute Bass-Stimme gehabt zu haben, denn Mozart hat ihm auch die Arie „Mentre ti lascio, o figlia“ KV 513²⁸ gewidmet.

„[...] – heute endlich war ich so glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das wohlseyn ihrer lieben Eltern, und des ganzen Jacquinishen hauses erkundigen zu können. – Ich hoffe und wünsche vom Herzen daß sie sich alle so wohl befinden mögen als wir beyde [Mozart und Konstanze, Anm.] uns befinden. – Ich muß ihnen aufrichtig gestehen, daß |: obwohl ich hier alle mögliche höflichkeiten und Ehren genüsse, und Prag in der that ein sehr schöner und angenehmer ort ist :| ich mich doch recht sehr wieder nach Wienn sehne; und glauben sie mir, der hauptgegenstand davon ist ganz gewis ihr Haus. – wenn ich bedenke daß ich nach meiner zurückunft nur eine kurze zeit noch das vergnügen genießen kann in ihrer werthen gesellschaft zu seyn, und dann auf so lange – und vielleicht auf immer dieses vergnügen werde entbehren müssen – dann fühle ich erst ganz die freundschaft und Achtung welche ich gegen ihr ganzes haus hege; [...]“²⁹

In Prag Anfang 1787, inmitten des überwältigenden Erfolgs der dortigen Erstaufführung des „Figaro“, findet Mozart Zeit für diesen Brief an Gottfried von Jacquin und diese persönlichen Worte; „nur eine kurze zeit noch“ weist auf den Plan einer längeren Abwesenheit von Wien hin und bezieht sich entweder auf eine Übersiedlung nach Prag oder auf die von Mozart geplante, aber nicht angetretene England-Reise. Im Anschluss zählt Mozart im gleichen Brief noch die Spitznamen auf, die er und Konstanze auf der Reise nach Prag für sich selbst und einige enge Freunde erfunden hatten, unter andrem Pùnkittiti (Mozart), SchablaPumfa (Konstanze), HinkitiHonky (Gottfried), blatteririzi (Joseph Franz) und Sig:ra [Signora] Dinimininimi (Franziska).

Schließlich bleibt „Eine kleine Nachtmusik“ KV 525 zu erwähnen, die von manchen in der Nähe der Familie Jacquin angesiedelt wird. Wolf-Dieter Seiffert weist darauf hin, dass Mozarts Salzburger ‚Nachtmusiken‘ meist im Freien dargebotene Ständchen zu Namenstagen waren;³⁰ als Entstehungsanlass schlägt er den Namenstag von Nikolaus Joseph von Jacquin vor, den er mit dem 11. August angibt.³¹ Man könnte sich also vorstellen, dass an diesem Tag im Jahr 1787 ein kleines Streichorchester im Botanischen Garten vor dem Direktionshaus Aufstellung nahm und dem Jubilar dieses heute so überaus bekannte Werk, einschließlich des nicht erhaltenen zweiten Satzes, darbrachte. Allerdings bringt Joachim Brügge eine Reihe von berechtigten Einwänden gegen diese These,³² unter anderem, dass man den Nikolaus-Tag in Wien eigentlich am 6. Dezember feierte.³³ Somit bleibt das Ständchen im Garten ebenso wie die Komposition eines ganzen Trios während des Kegelns eine schöne, aber nicht nachweisbare Fiktion.

Fragt man also, was Mozart mit Botanik³⁴ zu tun hatte, muss die Antwort lauten: Mit Nikolaus Joseph und Joseph Franz von Jacquin kannte er zwei der bedeutendsten Botaniker des späten 18. Jahrhunderts persönlich, war oft zu Gast und unterrichtete – aus der Perspektive von Nikolaus von Jacquin – die Tochter, den einen Sohn, die spätere Ehefrau des anderen Sohns und deren Schwester in Klavier und Komposition.

Doch bleibt die Frage, was Mozart nun tatsächlich mit dem Botanischen Garten zu tun hatte. Zweifellos kannte er ihn – auf dem Weg zu den Jacquins musste er an ihm entlang oder durch ihn durchgehen. Sicherlich wusste er, dass hier gerade eine bedeutende Sammlung für das botanische Studium angelegt wurde. Doch ob er sich in diesem Garten wohl fühlte, ihn als faszinierendes oder entspannendes Naturerlebnis wahrnahm, dort Kegel spielte oder gar Serenaden aufführte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Anders als Künstler*innen des 19. Jahrhunderts, für die das Erleben von Natur wichtig wird, waren die Mozarts noch quer durch Europa gereist, ohne die Landschaft außerhalb der Städte zu beachten; zumindest vermitteln die Briefe der Familie Mozart diesen Eindruck. Der Garten hat heute zwei Funktionen, einmal die einer wissenschaftlichen Sammlung und einmal die eines Edutainment-Areals mit Erholungsfaktor. Letzteres, so kann man annehmen, hat Mozart als Kind seiner Zeit wohl nicht überbewertet.

- 1 Vgl. Pflanzen von A – Z [im Botanischen Garten der Universität Wien], <https://botanischergarten.univie.ac.at/der-garten/pflanzen-von-a-z/> (Stand 23.01.2026); JACQ [database], <https://jacq.org/database> (Stand 23.01.2026); Art. Botanischer Garten der Universität Wien, in: Bundesministerium Frauen, Wissenschaft und Forschung, Forschungsinfrastrukturdatenbank, https://forschungsinfrastruktur.bmfwf.gv.at/de/fi/botanischer-garten-der-universitaet-wien_4154 (Stand 23.01.2026).
- 2 Vgl. Matthias Svojtka, Lehre und Lehrbücher der Naturgeschichte an der Universität Wien von 1749 bis 1849, in: Berichte der Geologischen Bundesanstalt [Wien] 83, 2010, S. 48–61, hier S. 48, vgl. https://www.zobodat.at/pdf/BerichteGeolBundesanstalt_83_0048-0061.pdf (Stand 23.01.2026); Pierre Labrude, Robert François (de) Laugier (1722–1793): un médecin lorrain dans l’Europe des Lumières, in: Vesalius. Acta Internationalia Historiae Medicinae XI, No. 2, 2005, S. 76–80, hier S. 77, vgl. <http://ishm.wikidot.com/vesalius-archiv> (Stand 23.01.2026).
- 3 Vgl. Helmut Dolezal, Jacquin, Nikolaus Joseph Freiherr von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 10 (1974), S. 257–259, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118556452.html> (Stand 23.01.2026).
- 4 Art. Nikolaus Joseph von Jacquin, in: Wien Geschichte Wiki [basierend auf Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, 1992–2004], https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Nikolaus_Joseph_von_Jacquin (Version vom 15.11.2023).
- 5 Vgl. Geschichte [des Botanischen Gartens der Universität Wien], <https://botanischergarten.univie.ac.at/der-garten/geschichte/> (Stand 23.01.2026).
- 6 Vgl. allgemein Maria Petz-Grabenbauer, Der „Hortus Botanicus Vindobonensis“ unter der Leitung von Joseph Franz von Jacquin, Stephan Endlicher und Eduard Fenzl, Dissertation, Universität Wien 1997, 2 Bde.
- 7 Ein Beispiel: Volkmar Braunbehrens erwähnt in seiner ansonsten sehr detailreichen Biographie Mozart in Wien, Neuausgabe, München: Piper 1988, 4. Auflage 1989, aus der Familie Jacquin laut Personenregister nur Gottfried. Dieser wird vier Mal genannt, ohne dass auf ihn näher eingegangen wird.
- 8 U.a. W.A. Mozart an Gottfried von Jacquin in Wien, Prag, 15. Januar 1787 (mit Bericht über die Popularität von Le nozze di Figaro KV 492); ebenso, Prag, 15., 21. und 25. Oktober 1787 (über Aufführungen des Figaro und die Einstudierung des Don Giovanni KV 527); ebenso, Prag, 4. und 9. November 1787 (über die erfolgreiche Uraufführung des Don Giovanni und mit Hinweisen auf andere Familienmitglieder der Jacquins und Natorps). Für alle Briefe vgl. Internationale Stiftung Mozarteum (Hg.), Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (Stand 28.01.2026).
- 9 Mozart an Nikolaus Joseph von Jacquin in Wien, Wien, nach dem 8. Juli 1786.
- 10 Mozart an Gottfried von Jacquin in Wien, Prag, 15./21./25. Oktober 1787.
- 11 Heute Landstraßer Hauptstraße 75–77; vgl. Otto Erich Deutsch (Hg.), Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Kassel 1961 (= NMA X/34), S. 256; vgl. auch Rainer J. Schwob, Mozarts Lieder – stilbildende Gelegenheitswerke?, in: Klaus Aringer / Christian Utz / Thomas Wozonig (Hg.), Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag, Wien: Hollitzer 2019, S. 189–204, hier S. 195f.
- 12 Vgl. Chung-Mei Liu, Die Rolle der Musik im Wiener Salon bis ca. 1830, Diplomarbeit, Universität Wien 2013, <https://dx.doi.org/10.25365/thesis.25051>, S. 24f.
- 13 Vgl. Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, Bd. 1: 1769 bis 1798, Wien: Pichler 1844, S. 179–181; Digitalisat, <https://data.onb.ac.at/rep/1034C638> (Stand 01.02.2026).
- 14 Die in diesem Zusammenhang häufig erwähnte Studie über die Entdeckung und Beschreibung der lebendgebärenden Eidechse erschien erst, als der Verfasser 20 Jahre alt war: Joseph Franz von Jacquin, *Lacerta vivipara*. Description d’une nouvelle espèce de Lucert, Wien: Joseph Gerle 1787; im Rahmen der Recherchen für diesen Beitrag konnte in keinem Bibliothekskatalog ein Exemplar ausfindig gemacht werden, das Buch bleibt ein Phantom. Im Alter von 17 Jahren brachte der Verfasser ein anderes, in Bibliotheken besser verfügbares Büchlein heraus: Joseph Franz Edle[r] von Jacquin, *Beyträge zur Geschichte der Vögel*, Wien: Christian Friederich Wappler 1784, vgl. Digitalisat, <https://data.onb.ac.at/rep/104B0D03> (Stand 28.01.2026).
- 15 KV 228 in: Neal Zaslaw / Ulrich Leisinger / Miriam Pfadt / Ioana Geanta, Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Wolfgang Amadé Mozart, Neuausgabe 2024, Leipzig: Breitkopf & Härtel 2024 [im Weiteren abgekürzt als KV2024], Autograph, S. 265.
- 16 Vgl. Uwe Harten, Art. Natorp, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dadd> (Version vom 16.05.2004, Stand 23.01.2026).
- 17 Vgl. Pichler 1844, Bd. 1, wie Anm. 13, S. 180; W.A. Mozart an Gottfried von Jacquin in Wien, Prag, 15. Januar 1787; W.A. Mozart an Gottfried von Jacquin in Wien, Wien, nach dem 28. Mai 1787.

- 18 Woher diese Legende stammt, ließ sich nicht ermitteln, doch wird sie offenbar erstmals in der 1. Auflage des Köchelverzeichnisses berichtet, vgl. Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862, KV 498, S. 398; dazu Art. KV 498 in: KV2024, Kommentar, S. 610. Dass sich diese Anekdote bis heute gehalten hat, obwohl sie erstmals ein Dreivierteljahrhundert nach der Entstehung des Werks belegt ist, liegt wohl daran, dass viele Forscher*innen und Autor*innen sie ernst genommen haben; so erwähnt sie Wolfgang Hildesheimer als „keineswegs ausgeschlossen“, vgl. Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Frankfurt a.M.: Surhkamp 1977 (Surhkamp Taschenbuch 598), S. 188.
- 19 Vgl. Pichler 1844, wie Anm. 13.
- 20 Vgl. KV 487 in: KV2024, Autograph, S. 582.
- 21 „lassen sie unterdessen die kugelstadt [Kegelbahn, Anm.] im garten herrichten, denn meine frau ist eine sehr grosse liebhaberin davon“. Mozart an seinen Vater in Salzburg, Wien, 12. Juli 1783; vgl. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (Stand 23.01.2026).
- 22 Vgl. Christoph Reuter, Namadeus – Play Your Name With Mozarts Game (KV 516f), in: Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 23, Göttingen 2013, S. 154–159.
- 23 Vgl. KV 520 in: KV2024, Kommentar, S. 634f., und KV 530 in: ebd., Kommentar, S. 654f.
- 24 Vgl. Sechs / Lieder / beym Clavier zu Singen / in Musik gesetzt / von / Emil. Gottfr. Edlen v. Jacquin / In Wienn bey Johann Cappi am Michaeler Platz Nro 5 (Pl.-Nr. 984), Nr. 3; im Text nur die 1. und 3. Strophe.
- 25 Vgl. KV 520 in: KV2024, Autograph, S. 634; das aus einem Blatt bestehende Autograph befindet sich seit 2003 an der Internationalen Stiftung Mozarteum, A-Sm, Autogr 520 (2003).
- 26 KV Anh. A 47, Nr. 1–5, in: KV2024, S. 878 (früher wurden diese fünf Werke als KV 436, 437, 438, 439 und 346=439a gezählt) und KV 549, in: KV2024, S. 678f.
- 27 KV 621a, in: KV2024, S. 779f.
- 28 KV 513 in: KV2024, Kommentar, S. 625.
- 29 W.A. Mozart an Gottfried von Jacquin in Wien, Prag, 15. Januar 1787.
- 30 Vgl. Wolf-Dieter Seiffert, Zur Entstehung und Überlieferung von Mozarts Kleiner Nachtmusik, in: Mozart-Jahrbuch der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum 2009/2010, Kassel 2012, S. 119–140, hier S. 120–122; verfügbar über die Bibliotheca Mozartiana digital, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-3612> (Stand 02.02.2026).
- 31 Vgl. ebd., S. 128f.
- 32 Vgl. Joachim Brügge, W.A. Mozart, Eine Kleine Nachtmusik KV 525 in einschlägigen Rezeptionskonstanten, in: ders. (Hg.), Zwischen ‚Cultural Heritage und Konzertführer. W.A. Mozart, Eine Kleine Nachtmusik in den Medien, Freiburg i.Br.: Rombach 2016 (Rombach Wissenschaften – klang-reden 15), S. 17–45, hier S. 27–29.
- 33 Nikolaus von Jacquin müsste statt des bekannten Heiligen Nikolaus von Myra (Gedenktag 6. Dezember) Nikolaus von Kues, auch Cusanus genannt (1401–1464) (Gedenktag 11. August), zum Namenspatron gewählt haben. Dies ist aber unwahrscheinlich, weil Cusanus – anders, als Wolf-Dieter Seiffert annimmt – kein kanonisierter Heiliger der Katholischen Kirche ist, nicht einmal seliggesprochen und im österreichischen Raum auch nicht besonders stark verehrt wurde; er gilt allerdings als bedeutender spätmittelalterlicher Kirchenlehrer.
- 34 Als Kuriosität könnte man noch erwähnen, dass Ludwig Ritter von Köchel (1800–1877), der Verfasser der ersten Auflage des Köchelverzeichnisses, ebenfalls als Naturforscher, Botaniker und Mineraloge tätig war.



„Der Liebste aller Komponisten“. Mozart und Rheinberger

Von Birger Petersen

„Mozart ist mir der Liebste aller Komponisten, ohne anderen Größen zu nahe zu treten“,¹ schreibt Rheinberger in seinen späten Briefen an Henriette Hecker: Bereits in jungen Jahren wird die Musik Wolfgang Amadé Mozarts für Josef Gabriel Rheinberger zur Orientierung. Einerseits wird diese Prägung von außen an Rheinberger herangetragen – deutlich erkennbar nicht zuletzt an der Inszenierung des jungen Vaduzers als „junger Mozart“ –, andererseits wächst schnell die Überzeugung Rheinbergers, dass Mozart der für ihn bedeutendste Vertreter der musikalischen Vergangenheit ist. Diese Einstellung geht einher mit dem Umstand, dass die Musik Mozarts, Haydns und Beethovens im Feldkircher wie im Münchner Musikleben eine entscheidende Rolle gespielt hat.²

Das geflügelte Wort vom „jungen Mozart“ begegnet erstmals in einem Brief des Pfarrers Joseph Anton Wolfinger, Vetter von Rheinbergers Vater Johann Peter Rheinberger und Pfarrer in Türkenfeld bei München.³ Auch der Vermieter des jungen Komponisten in München schreibt an Rheinbergers Vater nach Vaduz und gratuliert ihm als dem Vater des „jungen Mozart“. ⁴ Diesen Begriff verwendet Sebastian Pöhly, der erste Lehrer Rheinbergers in Vaduz, der die ersten Unterrichtsstunden in einem Brief mit seinen Erinnerungen an dessen Kindheit am 3. Juli 1876 an Franziska Rheinberger beschreibt:

„Ich sagte: Komm her, Pepi, und sieh zu, wie ich deinen Schwestern die Noten lehre. Er kam schüchtern herbei, und weil er viel zu klein war, um mit seinen zwei Schwestern auf das Pult zu sehen, wo ich ihnen zuerst die 5 Noten auf den Linien, und dann die 4 übrigen auf den Zwischenräumen beibrachte, so nahm ich einen Stuhl, stellte meinen kleinen Mozart darauf, und rückte selbst zwischen seine zwei Schwestern. Nach beendetem Unterricht fragte ich auch ihn über das Gelehrte, und immer zeigte es sich, daß er die vorgetragene Sache eben so gut aufgefaßt habe, wie seine beiden Schwestern.“⁵

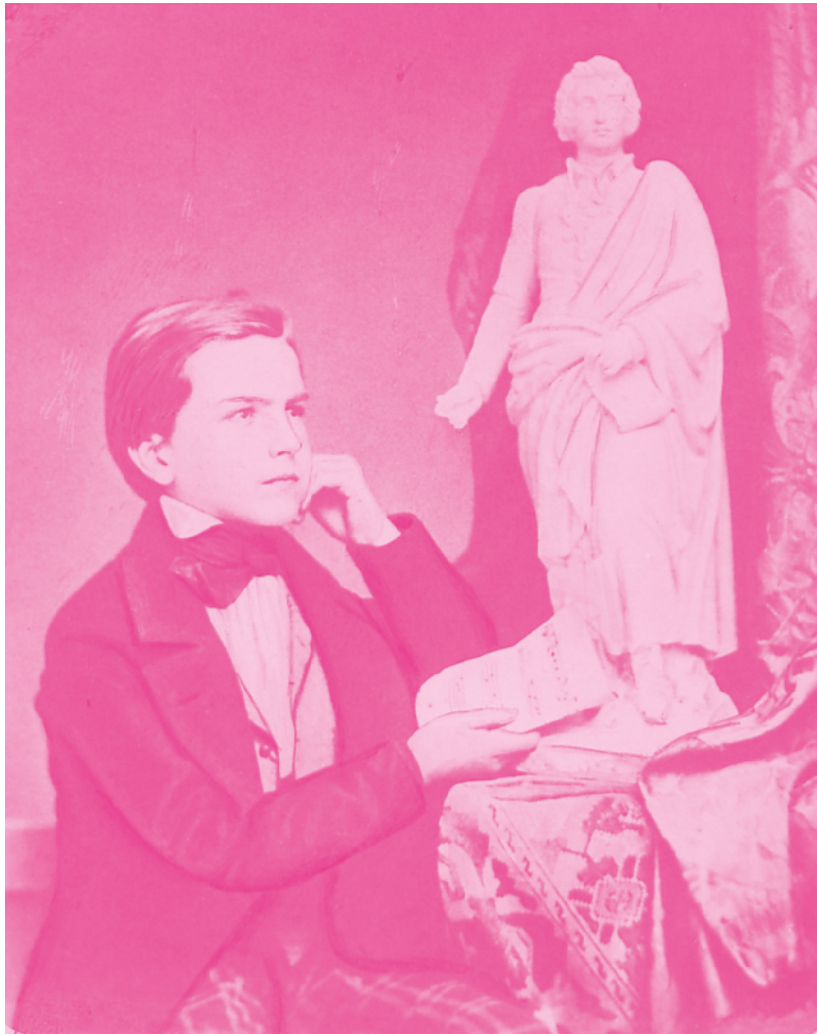
In der frühen Biographie des Vaduzer Oberlehrers Anton Hinger wird die Szene eines Gastkonzerts von Musikern aus Feldkirch im Gasthaus „Zum Adler“ in Vaduz am Cäcilientag, dem 22. November 1848 kolportiert – natürlich mit Kompositionen Mozarts.⁶ Theodor Kroyer übernimmt 1916 das Narrativ Hingers und betont noch stärker die Rolle, die die Musik Mozarts für den jungen Rheinberger spielte:

„Das war eine ungeahnte Welt, die der Phantasie des Knaben neue Nahrung gab und seinen Schaffenstrieb mächtig steigerte. Wie tief sie ihn berührte, zeigt die große Zahl von Quartetten, die in den fünfziger Jahren aus seiner Feder hervorgingen, – Studienarbeiten von frischer, urwüchsiger Schöpferkraft. Die subtile Quartett-Technik, die an das Klanggefühl und an die formale Gewandtheit die höchsten Anforderungen stellt, ja nicht nur Meisterschaft, auch die Reife der Jahre zur Voraussetzung hat, hat der junge Künstler ganz besonders aufs Korn genommen. Mozart ist das Ideal, das ihn höher führt. So war dieser Quartettabend ein Ereignis.“⁷

Rheinberger berichtete mehrfach über seine Studienzeit in Feldkirch und eine indirekte erste persönliche Begegnung mit seinem Vorbild:

„Ich habe 1849, als ich in Feldkirch studierte, einen alten Mann gekannt, der als Student 1790 bei Mozart ein- und ausging; der mußte mir gewiß ein dutzendmal jedes Wort wiederholen, was er mit Mozart gewechselt hatte. Er war nämlich damals stolz auf seine gewaltige Baßstimme und wollte bei Mozart Singstunde nehmen. Als er nun, aufgefordert, seine Stimme möglichst kräftig ertönen ließ, sprang der zartbesaitete Meister vom Clavier auf, hielt sich die Ohren zu, und sagte: ‘Verzeihn’s lieber Herr! aber an’ Ochsen kann i’s Singen net lernen!’ – Hier haben Sie also eine wahre Mozart-Anekdote, die noch nicht gedruckt ist.“⁸

Die erste Oper, die Rheinberger erlebte, war 1852 Mozarts „Zauberflöte“,⁹ ebenfalls 1852 hörte Rheinberger auch Don Giovanni (und Webers „Der Freischütz“).¹⁰ Ida Cairati-Amman berichtet, dass das erste Kammermusikwerk, das der Neunjährige 1848 zu hören bekam, ein Streichquartett von Mozart gewesen sei.¹¹



Der 14-jährige Josef G. Rheinberger mit Notenblatt und Mozart-Statue, fotografiert am 30. Juni 1853 in München auf Veranlassung seines Förderers Prof. Karl Schafhäütl (Liechtensteinisches Landesarchiv, AFRh Z 2/27).

Als Student in München bewarb sich Rheinberger 1852 und 1856 bei der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main um das „Mozart-Stipendium“ – allerdings erfolglos.¹² 1853 gründete Rheinberger gemeinsam mit anderen Schülern des Konservatoriums „einen kleinen Mozartverein, dessen Direktor Jos. Rheinberger heißt“;¹³ „am Vorabend von Mozarts Namens-tag“ dirigiert der vierzehn Jahre alte Schüler das erste Vereinskonzert.¹⁴ In den Briefen sind von weiteren Bemühungen um diesen Verein kaum Spuren zu finden: „Scheint auch diese Gründung nur geringe Lebenskraft gehabt zu haben, so zeigt sie doch den unbezwinglichen Wirkensdrang des jungen Musikers.“¹⁵ Ebenfalls 1853 studierte Rheinberger als erste Musiker-Biographie die damals sehr populäre Darstellung Alexander Oulibicheffs, „Nouvelle Biographie de Mozart“ (Moskau 1843, deutsch von Schaishoun).¹⁶ Das Buch wurde ihm von Emil von Schafhäütl empfohlen, dem Münchner Universalgelehrten, der Rheinberger – parallel zu dessen Studien am Konservatorium – in Musikgeschichte und Musikästhetik unterrichtete.

Hanns Stenger hat in seiner Studie zur Musikanschauung Rheinbergers herausgestellt, dass die „Zauberflöte“ für Rheinberger „immer ein Orientierungspunkt“¹⁷ geblieben ist – dokumentiert etwa in der Improvisation über Motive aus der „Zauberflöte“ für Klavier op. 51 (1860), aber auch im späteren Kammermusikwerk bleibt Mozart „Leitstern und Ideal“.¹⁸ Rheinbergers Ehefrau Franziska berichtet in ihrem Tagebuch über den Entstehungsprozess der Violinsonate Es-Dur op. 77: „Curt [Franziskas Spitzname für ihren Ehemann, d. Verf.] war so angeregt durch die gestrigen Sonaten Mozarts, daß er heute Skizzen entwarf zu einer Violinsonate und dieselbe auch aufführen will. Es hat stets Einfluß auf ihn, wenn er etwas Schönes hört.“¹⁹ In den 1870er Jahren gab Rheinberger eine Einzelausgabe mit unterlegtem Klavierauszug von Mozarts Laudate Dominum aus den Vesperae solennes de confessore KV 339 heraus. Franziska Rheinberger stellt heraus: „Wie Curt an Mozart hängt, weiß Niemand. Er sagte mir heute, er freue sich dreimal so stark auf das Erscheinen dieses Laudate, als je auf ein eigenes Werk.“²⁰

Wenn Hans Walter Kaufmann 1940 Rheinberger den Ausruf „O Wonne in dieser Musik! Zum Teufel mit aller Schopenhauerschen Musik!“, beim Studieren der Violinsonaten Mozarts in den Mund legt, wird dieser zugleich zum Zeugen gegenüber der Musik Richard Wagners.²¹

Der Befund passt zum Bericht des Rheinberger-Schülers Georg Hild, der in seinen Erinnerungen „Wie’s beim Meister war“ die besondere Bedeutung Mozarts auch im Unterricht Rheinbergers betonte:

„Nicht festgehalten aber ist alles das, was der Meister persönlich seinen Schülern an Anregung und Lehre mit auf den Weg gegeben hat. Ob er nun bei Erläuterung des Begriffs Tonalität ans Klavier ging und Mozarts (er stellte keinen Musiker über ihn) ‘batti, batti’ oder ‘vendrai carino’ spielte und dann leuchtenden Auges sagte: ‘Mozart, überhaupt Mozart!’.“²²

Die Überformung dieses Narrativs durch den Abgleich von Landschaften, in denen Mozart und Rheinberger aufgewachsen sind, wie ein Abgleiten ins Groteske, ist aber zeittypisch.²³ Sie geht sogar zurück auf eine Äußerung Rheinbergers. In einem Brief an Henriette Hecker beschreibt er „[...] die Signatur dieser Männergrößen, daß sie mit der Stätte ihrer Wirksamkeit so verwachsen sind, daß man sie von derselben nicht mehr trennen kann. Wer kann z. B. in der reizenden Stadt Salzburg sich einen Tag aufhalten, ohne den liebenswürdigsten und größten Tondichter aller Zeiten, Mozart, vor sich zu sehen – (Als Kind sagte ich einmal: ‘Wenn ich in den Himmel komme, suche ich zuerst den Mozart auf.’)“²⁴ Letztlich war Salzburg für Mozart, was München für Rheinberger werden sollte: eine Stadt, die leuchtete – und nicht unerheblichen Anteil an der überschäumenden Kreativität hatte, die das Œuvre beider Komponisten auszeichnet und das es über die Jahrhunderte hinweg verbindet.²⁵

- 1 Brief an Henriette Hecker vom 16. Dezember 1900: Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens, 9 Bände, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982–1988, Bd. 8, S. 110f., hier: S. 111.
- 2 Vgl. Hans-Josef Irmen, „Josef Rheinberger und seine Zeit“, in: Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit. Die Referate des Symposions anlässlich der 15. Internationalen Orgelwochen Eutin 2001, hg. von Birger Petersen und Martin West, Norderstedt 2002 (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung Bd. 2), S. 1–16, hier S. 5.
- 3 Brief Wolfingers an die Eltern vom 8. Dezember 1851, vgl. Josef Rheinbergers Briefe an seine Eltern (1851–1872), hg. von Harald Wanger, Vaduz 1961 (= Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein Bd. 61), S. 69, und seinen Brief vom 18. Oktober 1852 in: Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 88f.
- 4 Brief vom 17. September 1855, vgl. Kroyer, Joseph Rheinberger, S. 39.
- 5 Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 29; vgl. auch S. 32 bzw. Sebastian Pöhly, „Über Rheinbergers Schülerzeit in Vaduz“, hg. und kommentiert von Birger Petersen, in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 33 (2018), S. 41–47, hier S. 42.
- 6 Anton Hinger, Josef Rheinberger. Eine kurze Biographie, Vaduz 1903 (= Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein Bd. 3), S. 163–187, hier S. 170; vgl. Kroyer, Joseph Rheinberger, S. 255.
- 7 Ebd., S. 8f; vgl. ebd., S. 142: „Sein Vorbild ist Mozart.“
- 8 Brief an Henriette Hecker vom 16. Dezember 1900: Briefe und Dokumente Bd. 8, S. 110f., hier: S. 111. Vgl. auch Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 46f. bzw. Birger Petersen, Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger, Kassel 2018, S. 42.
- 9 Kroyer, Joseph Rheinberger, S. 26.
- 10 Brief an die Eltern vom 30. November 1852; vgl. Briefe an die Eltern, S. 76f.
- 11 Jodocus Perger [Ida Cairati-Ammann], „Aus Josef Rheinbergers Leben und Schaffen: nach persönlichen Erinnerungen sowie nach bis jetzt unveröffentlichten Dokumenten“, in: Die Musik 5 (1905–1906), 4. Quartal Bd. 20, S. 203–221, 308–323 und 376–389, hier S. 209.
- 12 Vgl. Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 229f. und 235–239. Die Herausgeber datieren die erste Bewerbung Rheinbergers irrtümlich auf 1851 (ebd., S. 230).
- 13 Brief an die Eltern vom 1. November 1852; vgl. Briefe an die Eltern, S. 92.
- 14 Ebd.
- 15 Kroyer, Joseph Rheinberger, S. 27f.
- 16 Emil von Schafhäutl an Rheinberger, Brief vom 22. Juli 1853, in: Briefe und Dokumente Bd. 1, S. 117f. Seinem eigenhändigen Bibliothekskatalog von 1891 zufolge besaß Rheinberger eine vier- und eine dreibändige Ausgabe der Biographie Oulibicheffs, außerdem die Biographie Jahns und Nohls Ausgabe von Mozarts Briefen. Vgl. Briefe und Dokumente Bd. 6, S. 198–207.
- 17 Hanns Steger, Vor allem Klangschönheit: Die Musikanschauung Josef Rheinbergers dargestellt an seinem Klavierschaffen, Hildesheim 2001, S. 125.
- 18 Zitiert nach Harald Wanger, Josef Gabriel Rheinberger. Eine Biographie, Triesen 2007 (Liechtenstein Bibliothek 1), S. 1.
- 19 Tagebucheintrag vom 8. Februar 1874, in: Briefe und Dokumente Bd. 5, S. 9–10.
- 20 Undatiert; vgl. Briefe und Dokumente Bd. 4, S. 175. Franziskas Bemerkung stimmt nicht: Das Werk ist in einer Einzelausgabe schon früher bei Diabelli in Wien erschienen.
- 21 Hans Walter Kaufmann, „Joseph Rheinberger“, in: Joseph Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939. Von seinen Schülern und Verehrern, hg. von Hans Walter Kaufmann, Vaduz o. J. [1940], S. 117–123, hier S. 122; vgl. den Tagebucheintrag Franziska Rheinbergers vom 7. Februar 1874 in: Briefe und Dokumente Bd. 5, S. 9: „Curt war dabei ganz selig. Ja, mein Herzens-Mozart, du hast doch das tiefste Gemüth.“
- 22 Georg Hild, „Wie’s beim Meister war. Erinnerungen aus den beiden letzten Jahren seines Kontrapunkt- und Kompositionsunterrichts (Jahrgang 1899–1901)“, in: Joseph Rheinberger. Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag am 17. März 1939. Von seinen Schülern und Verehrern, hg. von Hans Walter Kaufmann, Vaduz o. J. [1940], S. 147–162, hier S. 156.
- 23 „Die Mozartverehrung Rheinbergers wurzelte nicht nur in seinem Wesen, in den ersten musikalischen Eindrücken und der Schulung, sondern auch in der vielfachen Gleichartigkeit der Landschaften von Salzburg und Vaduz.“ (Kaufmann, „Joseph Rheinberger“, S. 118).
- 24 Brief an Henriette Hecker vom 12. Oktober 1900, vgl. Briefe und Dokumente Bd. 8, S. 38f., hier: S. 39.
- 25 Vgl. Birger Petersen, Als München leuchtete. Josef Gabriel Rheinberger, Lilienthal 2025 (Profile. Komponieren im 19. Jahrhundert Bd. 1), vor allem S. 44–49.



Schäferspiel unter dem Hakenkreuz: Das Ballett der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ beim Würzburger Mozartfest

Von Irene Brandenburg

Das dunkelste Kapitel in der Biografie Friderica Derra de Morodas (1897–1978) bilden die Jahre 1940 bis 1944, in denen die Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin, Tanzforscherin und Gründerin der Derra de Moroda Dance Archives¹ eine führende Rolle in der nationalsozialistischen Tanzlandschaft Deutschlands und damit auch im propagandistischen Gefüge kulturpolitischer Interessen des Regimes spielte. Seit 1913 in London lebend, hatte Derra de Moroda in den 1930er Jahren ihre Verbindungen zur Tanzszenen in Deutschland intensiviert, bevor sie 1940 die Leitung einer Ballettkompanie für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF) übernahm. Bis 1944 gab das Ensemble Tanzabende vor allem in Berlin, aber auch – im Rahmen alljährlich durchgeführter Tournée zur Wehrmachtbetreuung – in anderen Städten des Deutschen Reichs.²

Thema dieses Beitrags ist das Debüt des KdF-Balletts im Juni 1941 beim Mozartfest Würzburg. Wie es dazu kam, lässt sich bislang nicht vollständig rekonstruieren, doch spielten kulturpolitische, programmatische und künstlerische Faktoren eine Rolle. Der wachsende Einfluss nationalsozialistischer Instanzen und insbesondere von KdF auf das traditionsreiche Mozart-Festival manifestierte sich nicht nur in ideologischer Unterwanderung und der daraus resultierenden Programmatik, sondern auch in der Auswahl der Mitwirkenden.³ Bevorzugt wurden nun ‚hauseigene‘ Kräfte, die institutionell an KdF gebunden und damit direkt kontrollierbar waren. Beim traditionellen Schäferspiel der Nachtmusik 1941 tanzten ausschließlich Personen, die in NS-Strukturen eingebunden waren: Neben professionellen Kräften des Ensembles von Derra de Moroda waren auch Mädchen des „Bund Deutscher Mädel“ (BDM) und Angehörige der KdF-Sportgruppen Würzburg beteiligt – ein Novum, das in zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen ausdrücklich betont wurde.⁴

Dass so die Ensemblestärke gegenüber früheren Aufführungen auf 80 Ausführende gesteigert werden konnte, kam den Ambitionen der NS-Funktionäre im Hinblick auf repräsentative Spektakularität und Außenwirkung im Jubiläumsjahr 1941 zu Mozarts 150. Todestag entgegen. Die Beteiligung von Laientänzer:innen an der Inszenierung des Schäferspiels lässt sich zu-

dem auch im Sinne nationalsozialistischer Intentionen interpretieren, Tanz gezielt als Mittel zur ideologischen Erziehung, zur Gemeinschaftsbildung und zur sichtbaren Integration parteinaher Organisationen in das kulturelle Leben zu instrumentalisieren. Eine von mehreren Strategien, um Tanz „zielvoll als aufbauende und bildende Kraft, als Hüter rassischer Güter und Abwehr gegen Überflutung von fremder, den deutschen Charakter und die deutsche Haltung verwirrender Gebärde in das Propagandagefüge“⁵ zu integrieren, war die Stärkung von Volks- und Laientanz als ideologisch aufgeladene Manifestationen deutschen Kulturguts und nationaler **Tradition**.

Die Verantwortung für den tänzerischen Part des Schäferspiels war Derra de Moroda übertragen worden, die mit der Übernahme der Leitung des KdF-Balletts die Entscheidung getroffen hatte, sich in den Dienst der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu stellen und den Zielen von KdF „nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung im Bewusstsein nationaler Verantwortung“ zu dienen.⁶ Aus KdF-Sicht war daher eine entsprechende Gesinnung und parteipolitische Linientreue anzunehmen und einzufordern. Unter dieser Perspektive kann Derra de Morodas Debüt in Würzburg auch als erste Bewährungsprobe für die Choreografin in ihrem neuen Amt gesehen werden, zumal ihr Ensemble 1941 in Würzburg noch nicht offiziell mit KdF assoziiert wurde, sondern unter dem Namen „Kammertanzgruppe Derra de Moroda, Berlin“ auftrat. Umgekehrt bot dieses erste, halboffizielle Engagement für Derra de Moroda die Möglichkeit, die Leistungsfähigkeit und künstlerische Qualität ihres Ensembles im Rahmen eines lokalen Festivals zu erproben und mit geeigneten choreografischen Konzepten zu experimentieren, bevor das KdF-Ballett am 10. Februar 1942 sein Debüt in der Krolloper in Berlin gab und damit offiziell in seiner eigentlichen Funktion als kulturpolitisches Instrument für KdF in Erscheinung trat.

„Galanter Reigen auf grünem Rasen“⁷

Die Aufführungen des Schäferspiels, die am 14. und 21. Juni 1941 im festlich illuminierten Hofgarten der Residenz stattfanden, sind durch Programme, Ankündigungen, Plakate, Fotografien, Presseberichte und Erinnerungen von Zeitzeug:innen dokumentiert. Inhalt und Verlauf erschließen sich aus dem Programmheft: Zur Unterhaltung einer höfischen Festgesellschaft, die im Verlauf des Festes aus dem Schloss ins Freie tritt und sich im Park von Dienern bewirten lässt, wird ein Schäferspiel ausgeführt. Nach einem einleitenden Reigen der Schäferinnen mit anschließendem Ballspiel folgen ein Tanz der Schäfer, ein „Schaukelspiel“ und ein „galante[s] Liebespiel“,

bevor sich alle Beteiligten zu einem abschließenden Blindkuhspiel mit Reigen zusammenfinden und die Festgesellschaft ins Schloss zurückkehrt. Die Beschreibung verdeutlicht, dass der Hofgarten der Residenz den atmosphärischen Rahmen für eine multimediale Performance bildete, die nicht nur aus einer Abfolge dekorativer Tänze bestand, sondern einer lockeren narrativen Dramaturgie folgte und verschiedene performative Elemente aus Tanz, Spiel und Pantomime kombinierte. Zeitgenössische Fotografien⁸ zeigen Tänzerinnen und Tänzer in teils höfisch-eleganten, teils pittoresk-volkstümlichen „Rokoko“-Kostümen, die in malerischen Gruppen auf den Rasenflächen lagern, oder weißgekleidete Schäferinnen, die in verschiedenen Reigen- und Gruppenformationen vor doppeltem Publikum tanzen: der imaginierten Hofgesellschaft des 18. Jahrhunderts und den Gästen des Mozartfests 1941.

Vor dem Hintergrund der Gleichschaltung von Presse und Medien durch die Nationalsozialisten ist die Aussagekraft der medialen Berichterstattung zum Schäferspiel quellenkritisch einzufordern. Insbesondere im Kontext des Jubiläumsjahrs 1941 bestand ein besonderes Interesse der verantwortlichen Stellen, das Mozartfest als exemplarisches Resultat erfolgreicher, ideologisch motivierter Kulturpolitik zu inszenieren und propagandistisch zu verwerten. Die politisch gesteuerte Berichterstattung attestiert dem Schäferspiel große Resonanz beim Publikum, die auf das gelungene Zusammenspiel räumlicher, visueller, tänzerischer und musikalischer Parameter vor der stimmungsvollen Kulisse des Schlossparks zurückgeführt wird. Dieser bot den Rahmen für Derra de Morodas inszenatorisches Konzept, mit dem das Publikum in ein stilisiertes Rokoko-Idyll versetzt werden sollte. Im Kontext des Kriegsjahrs 1940 fungierte diese Inszenierung als eskapistischer Gegenentwurf zur kriegsbedingten Alltagsrealität und ermöglichte dem Publikum eine temporäre Flucht in eine vermeintlich „sinnenfreudige Zeit“, wie sie mit dem Rokoko assoziiert wurde. Für die Tänze konnte Derra de Moroda auf ihre Expertise zur Tanzkultur der Mozart-Zeit und insbesondere auf Kontretanz-Choreografien aus ihrer eigenen Tanzsammlung zurückgreifen. Bild- und Textquellen zur Aufführung deuten darauf hin, dass insbesondere Grazie, Eleganz und Anmut als zentrale ästhetische Parameter der gefällig-dekorativen Tanzszenen fungierten, die weniger auf eine narrative Struktur als auf visuelle Wirkung und klassische Ballettästhetik abzielten. Insbesondere die weiblichen Ausführenden, die teils tänzerisch, teils gymnastisch-athletisch geschult waren, konnten in Paar- und Gruppenfigurationen durch fließende Bewegungen, präzise Ko-

ordination und scheinbare Mühelosigkeit der physischen Aktion idealisierte Bilder erzeugen, die spielerisch-galante Weiblichkeit und disziplinierte Körperbeherrschung zugleich inszenierten. In dieser Ästhetik zeigt sich die Nähe zu nationalsozialistischen Tanzkonzepten, insbesondere im Hinblick auf das Ideal des schönen, anmutigen (Frauen-)Körpers im Tanz, das Joseph Goebbels in programmatischer Zuspitzung auf die knappe Formel brachte: „Tanz muß beschwingt sein und schöne Frauenkörper zeigen.“⁹

Für ihr Debüt beim Mozartfest Würzburg lässt sich abschließend resümieren, dass Derra de Moroda die Erwartungen ihrer Auftraggeber erfüllen und einen „vielversprechende[n] Grundstock“¹⁰ für die Aktivitäten des KdF-Balletts in den folgenden Jahren legen konnte. In einem fragilen Geflecht aus Anpassung, Ambivalenz und nur selten auch leiser Gegenwehr, in einem Balanceakt zwischen künstlerischem Anspruch und politischer Instrumentalisierung entwickelte Derra de Moroda in den folgenden Jahren ein Repertoire und eine Ästhetik, die in weiten Teilen mit den kulturideologischen Vorgaben des Regimes kompatibel war – und fügte sich damit in ihre Rolle als Teil eines machtvollen kulturellen Apparats, der Tanz als Medium ideologischer Formung verstand und einsetzte.

1 Zu den Derra de Moroda Dance Archives der Universität Salzburg (DdMDA) siehe <https://ddmarchiv.eu/>, zur Biografie Derra de Morodas <https://ddmarchiv.eu/ueber-uns/geschichte/friderica-derra-de-moroda/> sowie Sibylle Dahms, *Der Tanz – ein Leben. Friderica Derra de Moroda 1897–1978*, in: dies. und Stephanie Schroedter (Hg.), *Der Tanz – ein Leben*. In Memoriam Friderica Derra de Moroda, Salzburg: Selke 1997, S. 9–116.

2 Vgl. Dahms, *Der Tanz – ein Leben*, S. 82–105, und Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Klassische Ordnung in nationalsozialistischer Tanzlandschaft. Derra de Moroda und das KdF-Ballett*, in: Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger (Hg.), *Tanz und Archiv: ForschungsReisen*, Heft 2: Biografik, München: epodium 2010, S. 101–119.

3 Vgl. Christoph Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 219–235 sowie Irina Kriehn und Christoph Henzel, Hermann Zilcher und das Würzburger Mozartfest in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Christoph Henzel (Hg.), *Provinz? Würzburger Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 181–238.

4 Vgl. u.a. *Mainfränkische Zeitung* vom 13.6.1941, zit. nach Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 228.

5 Brief von Fritz Böhme an Joseph Goebbels, zit. nach Lilian Karina und Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel 1996, S. 210.

6 Verträge mit der Deutschen Arbeitsfront vom 16.11.1940 und 1.1.1942, DdMDA.

7 Mn., *Galanter Reigen auf grünem Rasen*, Volksblatt vom 16.6.1941.

8 Siehe den Quellenbestand der DdMDA sowie die online verfügbaren Fotos von Erika Groth-Schmachtenberger aus dem Bestand des Stadtarchivs Würzburg: https://wuerzburgwiki.de/wiki/Datei:Mozartfest_vor1945_04.jpg und https://wuerzburgwiki.de/wiki/Datei:Mozartfest_vor1945_05.jpg.

9 Joseph Goebbels, *Tagebücher 1924–1945*, hg. von Ralf Georg Reuth, München: Piper 1992, S. 1095.

10 Kraft, *Das Schäferspiel*.

„Mozart is the boy for you“.

Die Bedeutung Mozarts als Filmsujet bei Alfred Hitchcock, Luc Besson und anderen

Von Tomi Mäkelä

Keine einzige Filmfrage, die der Autor David Gilmour seinem Sohn Jesse in „The Film Club“¹ stellt, gilt der Musik. In seinen Erläuterungen bedeuten der Filme, die der außerschulischen Erziehung des Problemsohnes dienen sollen, erwähnt Gilmour trotzdem ein paarmal die diegetische Handlungsmusik² und das inszenierte Musikgeschehen – beispielsweise, wenn er Jesse auf Warren Beattys und Dustin Hoffmans brillanten Auftritt, „singing their hearts out and doing a two-step“,³ in Elaine Mays Filmkomödie *Ishtar* (USA 1987) vorbereitet. Audrey Hepburns Gitarrenspiel und Gesang (Henry Mancinis und Johnny Mercers „Moon River...“) in Blake Edwards’ „Breakfast at Tiffany’s“ (Frühstück bei Tiffany, USA 1961) kommentiert Gilmour ebenfalls aner kennend.⁴

Bis auf die Tatsache, dass die als transdisziplinär-akademisches Thema inzwischen recht gängige nicht-diegetische Hintergrundmusik bei Gilmour als Filmfaktor keine Rolle spielt, spiegelt das Buch recht präzise den gängigen Diskurs wider, in dem Filme rezipiert werden. Es könnte eine Aufgabe der Musikwissenschaft, der gehobenen Musikvermittlung, der Musikphilosophie und der Musikkritik werden, sich dem inszenierten Musikgeschehen zu widmen (bis hin zu Musikinstrumenten und sichtbar platzierten Büchern in der Kulisse). Die Musikfächer sollten in der Lage sein, dazu beizutragen, dass das Verständnis für Feinheiten im Bereich der Darstellung von Musiksujets ein anerkannter Bestandteil der sogenannten Literarizität (literacy)⁵ des Publikums und der Filmkritik wird – insbesondere solche Filme betreffend, die Musikprofis etc. nicht als Hauptthema behandeln. Musikaffine, musikalisch interessierte und informierte Filmkritiker*innen (sowie im Übrigen auch Theaterkritiker*innen) sind selten, was in einem eklatanten Missverhältnis zur Bedeutung der Musik in der Kunstgattung steht.

Zum Thema zählen auch die Komponist*innenfilme⁶, im Falle von Mozart bereits Louis Feuillades und Étienne Arnauds „La mort de Mozart“ (dt. Der Tod von Mozart, F 1909), Viktor Tourjanskys „Симфония любви и смерти“ (dt. Sinfonie von Liebe und Tod, RUS 1914), Otto Kreislers „Mozarts Leben, Lieben und Leiden“ (A 1921) und James A. Fitzpatricks „Haydn and Mozart“ (USA 1925). Der bekannteste Mozartfilm ist wohl Miloš Formans „Amadeus“ (USA 1984) – ein Monument in 170 Minuten. Die Analyse der Bedeutungen von Musikgeschehen ist allerdings bei Filmen, in denen es nicht primär um Musik und Musiker*innen geht, anspruchsvoller und somit lohnender.

Positioniert man das Sujet auf einem offenen filmhistorischen Problemfeld, wird schnell klar, dass die von Gilmour postulierte, oft versteckte „Intellektualität“ der gehobenen Filmkunst⁷ durchaus den Umgang mit dem Musiktopos betrifft und somit unser kritisches und analytisches Interesse verdient. Wie jede andere Kunstgattung auch, so ist der Film voller Rätsel – nicht zuletzt die Art betreffend, wie Mozarts Musik als Teil der Handlung oder sein Name in Dialogen vorkommen. Zuerst muss man lernen, solche Momente systematisch wahrzunehmen; der nächste, vertiefende Schritt bedarf thematischer Kontextualisierung. Die Undurchsichtigkeit der Produktionsprozesse ermöglicht selten die Bestimmung, ob eine bestimmte Art, mit dem Musikgeschehen als Topos umzugehen, eine Leistung der Drehbuchautor*innen, der Regie oder der Darstellenden ist. Also konzentriert man sich auf das Film-Werk und nimmt alle Hinweise auf die Genese dankbar zur Kenntnis. Aus musikwissenschaftlicher Sicht stellen sich anschließend viele wichtige Fragen – beispielsweise, welche Art Musikgeschichte in den Kinos erzählt wird und ob Filme zur Popularität bestimmter Kompositionen beitragen. Es ist in der Tat überraschend, wie intensiv die besten Filmteams nach Musikstücken zu suchen scheinen, die in früheren Filmen noch nicht erklingen waren. Das Bemühen betrifft Pop-, Rock-, Schlager- und Jazz-Gattungen allerdings mehr als die Klassik.⁸

Zu wissen, in welchem Film ein junger Protagonist, der in einem für die Regelschule relevanten Bereich ein Genie ist, sich in einer Spezialschule vorstellt und W. A. Mozarts Fantasia in d-Moll (KV 397) vorträgt, ist keine zentrale Kompetenz des kenntnisreichen Filmpublikums. Die Antwort lautet: in Jodie Fosters „Little Man Tate“ (Das Wunderkind Tate, USA 1991) über das junge Mathegenie Fred Tate (Adam Hann-Byrd), der sich selbst um seine Aufnahme an einem Institut für Hochbegabte kümmert.

Er spielt „auf Wettbewerbsniveau“ Klavier, heißt es. Damit beeindruckt er Jane Grierson (Diane Wiest), die Leiterin des Instituts. Das Publikum hört Freds Interpretation der Fantasia ab Takt 20. Der Musiknachweis fehlt im Abspann; wer wirklich spielt, wird nicht verraten.

Dass insbesondere Mozarts Kompositionen sowie der bloße Name als Topos in vielen Filmen mit Hochbegabung in Verbindung gebracht werden, dürfte niemanden überraschen. In Gus Van Sants „Good Will Hunting“ (Der gute Will Hunting, USA 1997) etwa ist die Medizinstudentin Skylar (Minnie Driver) mit dem Mathegenie Will (Matt Damon) befreundet, der zwar unmusikalisch ist, jedoch strukturelle Parallelen zwischen seiner Hochbegabung und Mozarts enormer Musikalität vermutet. Weniger selbstverständlich ist, dass in etlichen Filmnarrativen die Vorliebe für Mozart mit wünschenswerten menschlichen Eigenschaften assoziiert wird. Beispielsweise in Emmanuel Mourets „Les Choses qu'on dit, les choses qu'on fait“ (Leichter gesagt als getan, F 2020) kommt Mozart nur einmal (kurz und markant) zur Sprache: Dem Film zufolge sollte jeder potentiell sympathische Mann Mozart bewundern.

Reinaldo Marcus Greens „King Richard“ (USA 2021) erzählt von der Kindheit und Jugend der Tennisprofis Venus und Serena Williams. Ihr Weg zur Meisterschaft am Platz wird mit dem Violinstudium verglichen: Allein um die richtige Haltung zu lernen, brauche man Jahre. Dem Vater von Venus und Serena, Richard Williams (Will Smith), wird unterstellt, er glaube „zwei Mozarts auf einmal“ erzogen zu haben. Wer sich eine solche Häme leistet, ignoriert, dass Wolfgang eine hochbegabte und äußerst fähige Schwester, Maria Anna, hatte; zumindest Leopold und Anna Maria Mozart konnten dementsprechend „zwei Mozarts auf einmal“ erziehen.

Andere semantische Felder als Hochbegabungen sind diffuser, und oft wirken Verweise auf Mozart – und erst recht auf eine bestimmte Komposition – austauschbar. In der Dekonstruktion der Filmerzählung sollte es um die Frage gehen, was eine bestimmte Komposition bedeutet und warum sie gewählt wurde. In Steven Spielbergs „Schindler's List“ (Schindlers Liste, USA 1993) spielt ein SS-Unterrichter in einer Wohnung im rasanten Tempo eine Bourrée aus Johann Sebastian Bachs Englischer Suite Nr. 2 (BWV 807), während im Rahmen der Liquidierung des Warschauer Ghettos nach dem Aufstand (1943) das Gebiet Raum für Raum durchsucht wird; die Bach-Aufnahme stammt von Wolfgang Rübsam. Zwei SS-Männer bleiben entspannt an der Tür stehen. Einer fragt, ob das Stück von Bach stamme.

Die selbstbewusste Antwort des anderen – „Nein. Mozart, jo.“ – stellt die zeittypische Scheinbildung zur Schau und verweist auf die zentrale Rolle des Komponisten im propagandistischen Kulturleben des Nationalsozialismus.⁹ Selten wird Mozart als Filmtopos in einem so brutalen Kontext thematisiert; in Duccio Tessaris „Tony Arzenta“ (Tödlicher Hass, I/F 1973) dient ausgerechnet „Eine kleine Nachtmusik“ allerdings als groteske szenische Untermalung einer Misshandlung.

„Die Entführung aus dem Serail“ wirkt in Max Ophüls' „Liebelei“ (D 1933) klischeehaft milieutypisch: Der Film beginnt in der Wiener k. k. Hofoper während einer Aufführung. Die Bühne sieht man im Kino zwar nicht, aber es ist offensichtlich, dass die Musik – das Ende des zweiten Aufzugs: „Es lebe die Liebe!“ – als Teil der sichtbaren und denkbaren Filmhandlung entsteht und diegetisch ist. Die Passage aus einer Oper, in der es um die Eifersucht und das Verzeihen geht, lässt sich mit Arthur Schnitzlers Tragödie („Liebelei“, 1894) assoziieren, die Ophüls leinwandgerecht nacherzählt.

Zu den auffälligsten Erwähnungen von Mozart zählt Alfred Hitchcocks „Vertigo“ (USA 1958). Midge Wood (Barbara Bel Geddes) besucht den kranken John Ferguson (James Stewart). Sie folgt dem Rat einer Psychotherapeuten und legt Mozarts Salzburger Sinfonie Nr. 34 in C-Dur (KV 338) als LP auf. Dazu sagt sie zu dem posttraumatisch verschlossenen John: „Mozart is the boy for you. The broom that sweeps the cobwebs away.“¹⁰ Den leitenden Psychiater eines Klinikums zitiert Midge indes mit den skeptischen Worten: „I don't think Mozart's going to help at all.“ Hitchcock scheint die gängigen Fronten zwischen verschiedenen Bereichen der klinischen Praxis zu kennen, und er leistet sich einen Scherz über die allerersten Anfänge der universitären Musiktherapie-Ausbildung. Midge erklärt John, dass eine Klinik Musik für jede Störung bereithält – „music for melancholics, and music for dipsomaniacs, and music for hypochondriacs. I wonder what would happen if somebody mixed up their files?“¹¹

Setzt man sich mit Einzelfällen auseinander, gilt es den Grad der Austauschbarkeit von Musikstücken zu würdigen. Einfach ist das nicht. In Emmanuel Courcols „En fanfare“ (Die leisen und die großen Töne, F 2024) etwa wird viel musiziert; von Mozart erklingen Ausschnitte aus dem Klavierkonzert Nr. 23 in A-Dur (KV 488) und der Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur (KV 543). Ähnlich wie bei allen Details der Kulisse ist die szenische Musik in einem modernen Film zwar sehr oft sorgfältig gewählt – oft kunstvoll

umgesetzt –, doch die semantischen Motive müssen deshalb nicht eindeutig sein. Bestimmte Tendenzen lassen sich am Einzelfall nicht darstellen; man braucht eine filmhistorische Perspektive, um Tendenzen zu bestimmen. So geht es nicht immer um Mozart, wenn Mozart gespielt wird. Mozart kann beispielsweise als Symbol für die Wiener Klassik oder fürs späte 18. Jahrhundert in Europa stehen.

In Ryūsuke Hamaguchis *Drive My Car* (J 2021) lieben sich zwei Erwachsene auf dem Teppich, während Mozarts Klavierrondo in D-Dur (KV 485), eingespielt von Atsushi Abe, erklingt. Die Kamera fokussiert die LP und die Tonnadel; das Aussehen der LP deutet eine alte Aufnahme an, sodass ein Milieu von Kultiviertheit die intime Szene prägt. In Guy Ritchies „*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*“ (Sherlock Holmes: Spiel der Schatten, GB/USA 2011) wird „Eine kleine Nachtmusik“ gepfiffen und – es ist das fiktive Jahr 1891 – „Don Giovanni“ in der Pariser Oper besucht. Die Symbolik der Musik passt auf eine recht simple Art zur Filmerzählung, doch der Verweis auf die französische Mozart-Rezeption von 1891 ist raffiniert – man denke beispielsweise an Charles Gounouds Essay „Le Don Juan de Mozart“ (1891).

In Christopher McQuarries „*Mission: Impossible – Rogue Nation*“ (USA 2015) hört Benjamin Dunn (Simon Pegg) während seiner Arbeit bei der CIA u. a. „Le nozze di Figaro“, die extra für den Film von den Wiener Philharmonikern unter Philippe Auguin im „Goldenen Saal“ des Wiener Musikvereins aufgenommen wurde. In Martin McDonaghs „*The Banshees of Inisherin*“ (GB/USA 2022) tritt Colm Doherty (Brendan Gleeson) als Musikkenner auf, leitet ein Folk-Ensemble und bezeichnet Mozart als einen geistesverwandten Musiker „aus dem 17. Jahrhundert“. Den Fehler korrigiert Siobhán Súilleabháin (Kerry Condon), eine gebildete Bibliothekarin und Pádraic Súilleabháins Schwester.

In Danièle Thompsons „*Fauteuils d’orchestre*“ (Ein perfekter Platz, F 2006) spielt der Schauspieler Albert Dupontel in der Rolle eines Starpianisten eigenhändig nur ein paar langsame Läufe und Mozarts „Ah, vous dirai-je, Maman“ (KV 265) auf dem großen Steinway-Flügel. Als Profi ist er dabei, sich vom Konzertleben zu verabschieden. Die Kopf- und Schulterbewegungen des Schauspielers am Klavier überzeugen nicht einmal in dieser Szene. Selten ist der Anspruch bei einer insgesamt ambitionierten französischen Produktion so gering, was die Inszenierung des Musikgeschehens betrifft;

derart kritische Zustände begegnen einem ansonsten fast nur noch in deutschen Spielfilmen der Gegenwart.¹² Die seit Hitchcocks „*Psycho*“ (USA 1960) gängige Assoziation von Beethoven mit Psychopathen zitiert Luc Besson in „*Léon*“ (Léon, der Profi, F 1994), wenn er den korrupten Polizeibeamten Norman Stansfield (Gary Oldman) dirigierend zur Tat schreiten lässt. Stansfield hält einen Vortrag über die Klassik als Stimmungsmacher bei Straftaten. Neben Beethoven spricht er über Brahms und – etwas überraschend – Mozart. Noch weiter geht Bessons „*Lucy*“ (F 2014): Dessen diegetisch-musikalischer Höhepunkt ist der Übergang von Mozarts Requiem aus den Kopfhörern des Drogenhändlers Jang (Choi Min-sik) zu Lucys (Scarlett Johansson) Erläuterung ihres Zustandes als Folge eines Nootropikums. Ihr Satz „the sounds are music that I understand“ steht in Relation zu ihren immensen Fähigkeiten als Kämpferin.

Musik ist überall. Das legitimiert den kulturell universalistischen Anspruch der Musikwissenschaften. Faszinierend ist ein fiktives Konzert in Éric Rohmers „*Ma nuit chez Maud*“ (Meine Nacht bei Maud, F 1969): Das weltberühmte sowjetische Duo Leonid Kogan und Naum Walter spielt den Anfang von Mozarts Sonate für Klavier und Violine Nr. 26 in B-Dur (Allegro moderato). Dass Leonid Kogan in einem vielzitierten Aufsatz für einen „Cellisten“ gehalten wird,¹³ ist ein Lapsus, der allerdings daran erinnert, wie dringend die Musikwissenschaft sich für die Thematik hauptverantwortlich zeigen sollte. Im Gegensatz zu anderen Bildern zu demselben Konzert, die in Rohmers Film enthalten sind, entstand die Mozart-Aufnahme nicht im prächtigen Saal des Opéra-Théâtre de Clermont-Ferrand. Die Kulisse ist billig: Kogan und Walter beginnen vor einer Pappwand zu spielen und wirken dabei mürrisch, als handele es sich um ein Probevideo, zu dem sie keine Lust haben, und nicht um einen Konzertauftritt in Frankreich. In einem Interview erklärte Rohmer, Kogan sei zufällig in Clermont-Ferrand gewesen, als der Film gedreht wurde,¹⁴ doch mit sowjetischen Stars waren derart spontane Arrangements 1969 nicht möglich. Wo das Video produziert wurde, bleibt vorerst ein Rätsel. Womöglich wollte Rohmer – der Jazzkenner – durch Kogans und Walters unfreundliche Strenge das Kinopublikum provozieren, weil die beiden ein eher asoziales, für Mozart untypisches Verständnis von klassischer Musik verkörpern, während Rohmer sich als Filmemacher ja generell für die Analyse des Gemeinschaftlichen interessierte. Sogar die Stückwahl wirkt signifikant, da die Sonate in B-Dur zwar nicht zu Kogans und Walters Repertoire gehörte, jedoch zu den ältesten Duosonaten mit gleichberechtigten Parts zählt.

- 1 London 2010 (2007), S. 216–218. Vgl. auch ebd. S. 193f. Der Roman ist autobiographisch.
- 2 Zum Konzept der Diegese siehe Étienne Souriau, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, in: *Revue internationale de filmologie* 7–8, 1951, S. 231–240, sowie Étienne Souriau (mit Anne Souriau), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris 2004; die Rezeption des Souriau'schen Konzepts ist innovativ-weiterführend gewesen.
- 3 Gilmour, *The Film Club*, S. 207.
- 4 Ebd., S. 71.
- 5 Zum Begriff siehe Claudia Benthien, *Literarizität in der Medienkunst*, in: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin 2014, S. 265–284. Zur bisherigen Filmforschung mit vergleichbaren Akzenten siehe ausführlich Tomi Mäkelä, *Sichtbare, denkbare und hörbare Töne: Inszeniertes Musikgeschehen im Tonfilm zwischen The Jazz Singer und Anora*, Berlin u. a. 2025.
- 6 Jörg Türschmann, *Musikerfilm*, in: Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe* (13.10.2012); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2512> (23.7.2025); Hans Jürgen Wulff, *Komponisten im Film*, in: Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe* (20.03.2017); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9225> (3.7.2025).
- 7 Gilmour, *The Film Book*, S. 166: „Good movies are more intellectual than I used to think, at least the process by which they come into being.“ Ausgelöst wird der Gedanke von George Lucas' *American Graffiti* (USA 1973). Letztlich trifft es für jede Kunstgattung und nicht zuletzt für Mozart zu, dass auch populär wirkende, scheinbar schlicht gestaltete Werke nur im intellektuell ambitionierten Diskurs entstehen können.
- 8 Zu Fragen dieser Art siehe ausführlicher Mäkelä, *Sichtbare, denkbare und hörbare Töne*.
- 9 Marié-Hélène Benoit-Otis und Yvonne Wasserloos behandeln dieses Themenfeld in *Mozart: Forum 2025 (Viva la Libertà: Don Giovanni. Neue Perspektiven um den ewigen Mythos)*, Universität Mozarteum: Salzburg 2025, S. 80–95).
- 10 „Mozart ist der Richtige für dich. Der Besen, der die Spinnweben wegfegt.“
- 11 „Musik für Melancholiker, Musik für Trunksüchtige, Musik für Hypochonder. [...]“
- 12 Die hier postulierte Art musikologischer Filmkritik ließe sich als Fehlersuche (quasi als Verbraucherschutz) motivieren, doch interessanter sind Analysen gelungener, komplexer und semantisch mehrdeutiger Produktionen.
- 13 Claudia Gorbman, *Narrative Film Music*, in: *Yale French Studies* Vol. 60, 1980, S. 183–203, hier S. 187. Die Korrektur scheint in der Gorbman-Rezeption bisher ausgeblieben zu sein.
- 14 Bertrand Dermoncourt, *Éric Rohmer, le son au plus vrai*, in: *l'Express* (13.1.2010); https://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plus-vrai_841713.html (19.9.2025). Auf die Spontaneität und den improvisatorischen Anteil an seiner Filmarbeit war Rohmer bekanntlich stolz – auch über das Faktische hinaus.



Ringvorlesung

Mozart: Aspekte & Perspektiven

*in Kooperation mit dem Team Wissenschaft der Stiftung Mozarteum
Sommersemester 2026, Universität Mozarteum Salzburg, Mirabellplatz 1
Hörsaal GG 024, montags, 14.15–15.45 Uhr*

02.03.2026

Ulrich Leisinger

Kompendium der Mozart-Forschung?

Das Köchel-Verzeichnis analog und digital

Der Auftakt zur Ringvorlesung muss ein wenig Überraschung in sich tragen. Ein Abstract zu diesem Vortrag wird später veröffentlicht werden.

09.03.2026

Anja Morgenstern

Die Musikerfamilie Mozart und ihre Instrumente

Die Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrt sechs originale Instrumente von Wolfgang Amadé Mozart, vier Streich- und zwei Tasteninstrumente: die Salzburger Kindergeige, die Mittenwalder Konzertgeige, ein Instrument des italienischen Geigenbauers Pietro Antonio Dalla Costa, die Mozart wohl in seiner Wiener Zeit erwarb, sowie eine norditalienische Bratsche. Direkt aus dem Nachlass Mozarts stammen der Hammerflügel aus der Wiener Werkstatt Anton Walters und ein Clavichord, das Mozart beim Komponieren des Requiems und der Zauberflöte nutzte. Anhand von Briefen, Dokumenten und Gemälden wird die Musikerfamilie Mozart mit besonderem Augenmerk auf ihre Instrumente vorgestellt, Hörbeispiele geben dabei Einblicke in die klangliche Welt Mozarts.

16.03.2026

Elisabeth Hilscher

Musikalische ‚big player‘ in Wien um 1880 –

Hofmusikkapelle, Tonkünstler Societät, St. Stephan

Als Wolfgang Amadé Mozart beschloss, sich ständig in Wien niederzulassen, war ihm wohl bewusst, dass sich hier eines der Zentren des europäischen Musiklebens befand, aber auch mehrere Gruppen, die die musikalische Produktion mehr oder minder ‚dirigierten‘ und kontrollierten. Hof und Hofmusikkapelle waren nach wie vor Orte, an denen angebunden zu sein, ein Desiderat für viele Musiker und Sänger bzw. Sängerinnen war. Doch auch die Kapelle an St. Stephan, traditionell ein wichtiger Schritt hin zur Anstellung bei Hof, zählte zu den ‚big playern‘ des Wiener Musiklebens. Und als Verbindung der etablierten Musiker Wiens bzw. des Hofes gab es seit 1771 die Tonkünstler Societät. Warum es auch für Mozart erstrebenswert war, zumindest in einer dieser Institutionen ‚den Fuß in die Tür‘ zu bekommen, soll im Rahmen der Vorlesung dargestellt werden.

23.03.2026

Christoph Großpietsch

Mozarts Witwe bei Max Keller?

Kriminalistische Anmerkungen zu einem Gruppenfoto

1958 wurde in einer Miszelle der „Österreichischen Musikzeitschrift“ ein angebliches „Constanze-Foto“ durch den Musikwissenschaftler und Brief-Herausgeber Erich Hermann Müller von Asow (1892–1964) publik gemacht. Dabei war die Fotografie in den 1950er-Jahren bereits in Altötting ausgestellt worden, ohne groß beachtet zu werden, es wäre das mutmaßlich einzige erhaltene fotografische Dokument aus der Generation W. A. Mozarts. Es geht dabei um ein angeblich 1840 aufgenommenes Gruppenbild mit dem Altöttinger Komponisten Max Keller und dessen Frau samt Familie. Die Besonderheit besteht darin, dass auch die 1842 verstorbene Mozart-Witwe auf diesem Foto zu sehen sein soll. Wie zuverlässig aber ist der Quellenwert der rückseitigen Aufschrift des Bildes, die vage von „Constanze Mozart“ ausgeht? Bekannte und erstmals ermittelte Quellen werden herangezogen und die Hintergründe für eine Zeit beleuchtet, in der die Fotografie noch weitgehend unbekannt war, und die Negativbild-Technik noch gar nicht verfügbar. Schließlich wird der im Grunde bis heute anhaltende Hype, der seit den frühen 2000er-Jahren um das Foto gemacht wird, genauer unter die Lupe genommen. Am Ende steht ein eindeutiges Ergebnis.

13.04.2026

Giacomo Fornari

Mozarts Don Giovanni als sozial-politisches Werk

In Mozarts „Don Giovanni“ KV 527 sind bedeutende Innovationen in Bezug auf die Form und die Musikdramaturgie im Rahmen der Tradition der italienischen Opera buffa und seria zu finden. Mit einem Vergleich zwischen Mozarts Partitur und ihrem Vorbild, Giuseppe Gazzanigas *Dissoluto punito*, ist es möglich zu beobachten, wie es dem Salzburger Meister gelang, die Grenzen der moralischen und musikalischen Sitten seiner Epoche zu überschreiten. Somit gewinnt KV 527 eine neue Bedeutung und neue Interpretationsmöglichkeiten, um die Persönlichkeit des Komponisten besser zu verstehen und näher kennenzulernen.

20.04.2026

Eva Neumayr

Jenseits der Muse: Frauen als gestaltende Kräfte in Mozarts musikalischem Kosmos

Die Rolle von Frauen in der Musikgeschichte wurde lange Zeit auf die Muse, Geliebte oder Interpretin reduziert – passive Figuren im Schatten männlicher Genies. Dieses Forschungsprojekt wirft einen neuen Blick auf Wolfgang Amadeus Mozarts musikalisches Umfeld, in dem Frauen keineswegs nur inspirierende Randfiguren waren, sondern aktiv zum künstlerischen Schaffen beitrugen. Im Zentrum stehen Persönlichkeiten wie Catherine Hamilton, geb. Barlow, Gräfin Josepha von Paumgarten und andere Frauen, deren organisatorische und interpretatorische Leistungen bisher nur unzureichend gewürdigt wurden. Anhand von Briefen, zeitgenössischen Berichten und musikalischen Quellen untersucht der Beitrag die vielfältigen Rollen, die Frauen im Leben und Werk Mozarts spielten – als Patroninnen, Schülerinnen, Impulsgeberinnen, Managerinnen und kulturelle Netzwerkerinnen. Ziel ist es, Mozarts musikalischen Kosmos nicht nur als ein Produkt eines männlichen Genies, sondern als ein komplexes Geflecht künstlerischer Interaktionen zu begreifen, in dem Frauen eine prägende, gestaltende Kraft darstellten.

27.04.2026

Otto Biba

Das Requiem: Hat Mozart dem Werk einen Platz in seiner Lebensplanung gegeben?

Blickt man auf die widersprüchlichen und dramatisch aufgedunsenen Berichte über den Mozart erteilten Auftrag zur Komposition eines „Requiem“, so reduziert sich alles auf das Faktum, dass der Auftraggeber für dieses „Requiem“ das alleinige Eigentumsrecht besitzen wollte. Das war nichts Ungewöhnliches und lässt sich in dieser Zeit bei Auftragskompositionen immer wieder nachweisen; besonders gut bekannt und viel zitiert ist eine solche befristete Rechte-Abtretung von Beethovens „Eroica“. Vereinbarungen dieser Art waren stets befristet; tatsächlich hat Franz Graf Walsegg-Stuppach nach einer dokumentierten Frist von zwei Jahren von dem Requiem kein Gebrauch mehr gemacht. Wir kennen den Vertragstext für diesen Kompositionsauftrag nicht, können aber aus dem Verzicht des Grafen auf eine weitere Nutzung des Werkes schließen, dass für dieses alleinige Eigentumsrecht eine zweijährige Frist vereinbart worden war. Was über eine von Mozart verlangte Anonymität erzählt wird, reduziert sich bei einer Prüfung der Quellen auf eine jedem in seinem Umfeld bekannte und von niemandem ernst genommene Schrulle des Grafen. Dass ihn Mozart persönlich gekannt hat, ist mit hoher Sicherheit anzunehmen, da er seine Wiener Stadtwohnung in eben dem Haus hatte, in dem auch Mozarts Logenbruder Michael Puchberg wohnte. Auch wenn wir den von Mozart mit Graf Walsegg-Stuppach geschlossenen Vertrag nicht im Wortlaut kennen, müssen wir nach den Usancen der Zeit davon ausgehen, dass er schon bei der Komposition damit rechnen konnte, das Eigentumsrecht – also Nutzungsrecht – an seinem „Requiem“ nach einem gewissen Zeitraum zurück zu erhalten. Details der Instrumentation, die gut dokumentiert nur an einer einzigen Wiener Kirche realisierbar waren, erlauben Überlegungen zur Frage, welchen Platz Mozart dem Requiem in seiner weiteren Lebensplanung gegeben habe.

04.05.2026

Bernadeta Czapraga

Über die Kluft zwischen Theorie und Praxis. Perspektiven für die Erforschung und Interpretation der Daktylus-Figur (Appoggiatura) bei Mozart

Das Spiel der Appoggiaturen (Vorschläge) im ‚Sechzehntelmotiv‘, genauer gesagt in der galanten Figur des ‚Daktylus‘ bei Mozart, ist für Musiker*innen immer wieder eine interpretatorische Herausforderung. Anhand der chronologischen Durchsicht von Autographen und Manuskripten Mozarts in der Bibliotheca Mozartiana (Salzburg) kann festgestellt werden, dass Daktylus-Figuren ein integraler Bestandteil des Kompositionsstils von Mozart sind. Helmut Zehetmair, Autor einer modernen Violine-Schule, qualifiziert sie als ‚Mozart-Strich‘. Die Suche nach neuen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Aufführungspraxis und Überlegungen, wie mit den Appoggiaturen der Daktylus-Figur in der heutigen Spielpraxis umgegangen wird, sind der Hauptfokus dieses Vortrags. Außerdem wird diskutiert, welche Kriterien sinnvollerweise zur Klärung dieser Frage herangezogen werden sollten.

11.05.2026

Iacopo Cividini

Möglichkeiten und Grenzen der digitalen Erfassung von Mozarts Werk. Einblicke in die Arbeit an der Digitalen Mozart-Edition

Wolfgang Amadé Mozarts Œuvre zeichnet sich durch außergewöhnliche Vielfalt und Wandelbarkeit aus. Bereits zu Lebzeiten verstand der Komponist sein Schaffen nicht als fixiertes, unveränderliches Opus, sondern als offenes Werk, das den jeweiligen musikalischen und aufführungspraktischen Bedingungen angepasst werden konnte. Entstehung und Rezeption seiner Werke lassen sich zudem in bemerkenswerter Dichte aus textbasierten Quellen rekonstruieren, die über die überlieferten musikalischen Quellen hinausgehen – etwa aus den Libretti seiner Opern oder der umfangreichen Familienkorrespondenz. Für die editorische Erfassung ergibt sich daraus eine doppelte Herausforderung: Musikalische und textliche Zeugnisse sind als zusammenhängende Überlieferungseinheiten zu begreifen, deren wissenschaftliche Aufbereitung eine Methode erfordert, die die unterschiedlichen medialen Ebenen des Gesamtwerks berücksichtigt.

Aufgrund seines eindimensionalen Rahmens bleibt die editorische Erfassung im Druckmedium auf lineare Darstellungsformen beschränkt. Fassungs- und Variantenvergleiche sowie Querverbindungen zwischen Musik, Text und Kommentar können darin nur in reduzierter Form sichtbar gemacht werden. Die digitale Edition eröffnet demgegenüber neue Perspektiven: Sie ermöglicht eine vernetzte, mehrdimensionale Darstellung des Werkzusammenhangs und integriert unterschiedliche Quellentypen – vom Notentext bis zu Faksimiles, Briefen, Libretti und Tonaufnahmen. Anhand konkreter Beispiele aus der laufenden Arbeit der Digitalen Mozart-Edition werden Prinzipien, Methoden und technische Grundlagen der digitalen Erfassung von Mozarts Werk vorgestellt – von der Kodierung von Noten- und Textquellen über Fragen der Datenmodellierung bis hin zur Visualisierung komplexer Werkzusammenhänge. Zugleich wird kritisch reflektiert, inwiefern das digitale Medium nicht nur neue Möglichkeiten der Darstellung eröffnet, sondern auch das Verständnis von ‚Werk‘ und ‚Edition‘ nachhaltig verändert.

18.05.2026

Armin Brinzing

Stefan Zweig, das Mozarteum und die Mozart-Forschung

Stefan Zweig war zwischen den beiden Weltkriegen einer der weltweit am meisten gelesenen Autoren, aber auch einer der bedeutendsten Autographensammler seiner Zeit. Hatte er sich zunächst vor allem auf Schriftsteller*innen konzentriert, sammelte er seit seiner Salzburger Zeit auch gezielt Handschriften der bedeutendsten Musiker von Bach bis Schönberg. Ganz besonders lag ihm aber Wolfgang Amadé Mozart am Herzen. Zudem war er Mitglied der Internationalen Stiftung Mozarteum, die er tatkräftig unterstützte. Zweigs vielfältige Beziehungen zur Mozart-Forschung belegen seine außerordentliche Kompetenz auf diesem Gebiet, die auch von Wissenschaftler*innen wie dem Mozart-Forscher Alfred Einstein geschätzt wurde. Stefan Zweig veröffentlichte einige noch heute lesenswerte Aufsätze, in denen er versuchte, die Bedeutung des Autographs für das Verständnis des Entstehungsprozesses eines literarischen oder musikalischen Kunstwerks zu erklären. Dabei handelte es sich aber um kurze literarische Texte, die Zweig in seinem typischen, ausgesprochen emphatischen Stil verfasste, der heute nicht mehr ganz zeitgemäß erscheint. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Zweig auch ein ausgezeichnete Autographen-Spezialist mit einer weltweit einzigartigen Fachbibliothek zu diesem Thema war, erscheinen diese Texte in einem neuen Licht.

01.06.2026

Yvonne Wasserloos

Helge Rosvænge: Mozart-Opern zwischen Politik und Performanz in Wien und Berlin (Ost)

Der dänische Tenor Helge Rosvænge (1897, Kopenhagen – 1972, München) kann als äußerst merkwürdiges Phänomen im Musikleben des 20. Jahrhunderts gelten. Als dänischer Staatsbürger wurde er 1933 in Graz in die NSDAP aufgenommen, pflegte engere Kontakte zu Joseph Goebbels und umgab sich mit dänischen SS-Ärzten. Diese versprengten Fakten zeigen seine politische Überzeugung von der NS-Diktatur, in der er u.a. durch die Verdrängung Richard Taubers als Mozart-Interpret profitierte. Nach dem Krieg konnte er ab 1949 seine Karriere in der DDR an der Ost-Berliner Staatsoper sowie an der Wiener Staats- und Volksoper fortsetzen. Der Vortrag hinterfragt Rosvænges Auftritte und künstlerisches Selbstverständnis in seinen Paraderollen als Tamino und Belmonte unter wechselnden politischen Vorzeichen.

08.06.2026

Rainer Schwob

Mozarts Werke in Tonaufnahmen vor 1950: Repertoire, Aufführungspraxis, Interpretationsgeschichte

Die Etablierung der Tonaufnahme – insbesondere in ihrer kommerziellen Form, der Schallplatte für das Grammophon – veränderte die Hör- und Musiziergewohnheiten, die Aufführungspraxis und die soziale Situation der Musizierenden; die ‚Aufführung‘ wurde wiederholbar, und der Begriff der musikalischen ‚Interpretation‘ bekam seine heutige Bedeutung. Aufnahmen von W.A. Mozarts Werken spielen seit den Anfängen der Schallplatte eine wichtige Rolle. Am Beispiel von Klavierwerken und Sinfonien beschäftigt sich dieser Beitrag zur Ringvorlesung beispielweise mit den Fragen, wie sich Mozarts Rolle im Repertoire durch das neue Medium verändert hat, welche Rückschlüsse auf die Mozart-Aufführungspraxis des frühen 20. oder gar des 19. Jahrhunderts man ziehen kann und wie sich die damaligen Veränderungen auf die Folgezeit, teilweise sogar bis in die Gegenwart, auswirken.

15.06.2026

Wolfgang Gratzner

Vollendet unvollendet. Mozarts Requiem in neuen Klangräumen

Georg Friedrich Haas folgte der Einladung der Stiftung Mozarteum für ein neues Werk anlässlich der traditionellen Aufführung von Mozarts Requiem in Salzburg am 5. Dezember 2005. Der österreichische, in New York lebende Komponist entschied sich dafür, eine neue akustische „Umgebung“ zu kreieren, also das Fragment nicht zu „vollenden“. In dem Beitrag werden Bezüge zwischen den beiden Kompositionen thematisiert und der allgemeineren Frage nachgegangen, welche Optionen in den letzten Jahrzehnten gewählt wurden, um Mozarts Requiem kompositorisch zu begegnen.

22.06.2026

Thomas Hochradner

Ein Versuch über Mozarts Religiosität

Mozarts Religiosität im Status einer Exemplarität zu sehen, wie es etwa prominente Theologen wie Hans Urs von Balthasar und Hans Küng unternommen haben, löst im Musikhistoriker Distanzwahrung aus. Ulrich Konrads resümierende Feststellung, Mozart habe „eine katholische Erziehung genossen, und er ist den Grundsätzen seiner Konfession treu geblieben“ folgt den verfügbaren Quellen, lässt aber Fragen nach dem Wie, wie auch dem Warum offen. Es ist in der Tat ein vages Unterfangen, sich auseinanderzusetzen mit der individuellen Art und Weise Wolfgang Amadé Mozarts zu glauben, diesen, seinen Glauben zu leben, und ihn in künstlerische Aussagekraft zu übertragen. Versuche, aus Mozarts Kirchenmusik eine persönliche Botschaft herauszulesen, müssen mit den liturgischen und aufführungspraktischen Gegebenheiten zu seinen Lebzeiten abgeglichen werden. Dass aber das Stichwort „Religiosität“ im Sachregister zur Gesamtausgabe der Familienkorrespondenz unter allen Einträgen den breitesten Raum einnimmt, weist denn doch darauf hin, dass Gläubigkeit für Mozart einen hohen Stellenwert besaß. War es christliche Überzeugung oder karitative Anteilnahme, wenn er dem altersschwachen Vater schrieb: „Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre, und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“ (datiert Wien, 4. April 1787; Leopold Mozart starb wenig später, am 28. Mai dieses Jahres)? Selbst jemand, dem die Antwort auf diese Frage offen bleibt, muss anerkennen, dass Wolfgang Amadés Argumentationsweg einsteht für eine lebensweltliche Verankerung in Gläubigkeit.

Mozarts wilder Garten

Von Alain Claude Sulzer

Wäre Wolfgang Amadé Mozart ein Garten, hätte er sicher keine Ähnlichkeit mit dem Park von Schönbrunn. Zwar würden die Größe und Ausdehnung der 160 Hektar Land gut zur Größe und Ausdehnung seines Schaffens passen, nicht aber die manikürte Eintönigkeit, die den Betrachter kurzfristig beeindruckt, das Auge aber bald ermüdet. Was man mit zwei Blicken erfasst, hält der Neugierde nicht stand, sie erlahmt. Den Blick verlangt es nach Abwechslung, nach Farben und Schattierungen.

Beim Komponieren hatte Mozart bestimmt keine eintönigen Prunkwüsten vor Augen; und nicht nur, weil die Zeiten, in denen man sich den Einzug von Königinnen und anderen Majestäten musikalisch imaginierte, passé waren. Mozart verlangte es nach Gegensätzen, Widersprüchen, nach Dialogen und Innensichten. In seinen kompositorischen Äusserungen durfte es ebenso zerrissen aussehen wie in seinem Inneren. Er behielt es sich immerhin vor, die Dinge nach seinem Geschmack zu ordnen.

Mozart, der als Sechsjähriger im verhältnismäßig kleinen, hohen Spiegelsaal¹ vor Kaiserin Maria Theresie gespielt hatte – und dafür großzügig mit 100 Dukaten honoriert wurde –, war für dekorative Schmuckgehäuse dieser Art gewiss empfänglicher. Hier spiegelte sich nicht nur das Licht der Kerzen, hier vervielfältigte sich auch der kleine Mozart, das Wolferl, das “Ihrer Majestät auf den Schoß,, sprang und “sie rechtschaffen,, abküsst, wie die Quellen vermelden, womit das Bild des wonnigen, samtig gefütterten Götterlieblings in der Welt war. Hier konnte auch die Musik, die in den zugigen Weiten des Schönbrunner Parks augenblicklich vom Wind verweht worden wäre, aufblühen, von den Wänden reflektieren und nachhallen. In diesem spiegelnden Garten wird Mozart sich nicht unwohl gefühlt haben. Spiegel und Wandleuchten, Stuck und Deckenmalerei, all das, was nicht mit einem Blick erfasst werden konnte, mussten seine Sinne im höchsten Maß erfreuen.

Gärten spielten weder in Mozarts Werk noch Leben eine Rolle. Sandrina, die “Gärtnerin aus Liebe,, in seiner gleichnamigen Oper, könnte ebenso gut eine Zofe oder Köchin sein²; die Berufsbezeichnung ist Maskerade.

Ihre Liebe gilt nicht dem Garten, die Arbeit als Gärtnerin dient nur als Tarnung, in Wahrheit ist Sandrina natürlich eine Marchesa, die auf der Flucht vor ihrem eifersüchtigen (und gewalttätigen) Liebhaber eine falsche Identität angenommen hat. Einen richtigen Gärtner – vermutlich den einzigen in der gesamten Operngeschichte – gibt es allerdings in “Figaros Hochzeit,,. Doch die Rolle des (zu Recht) misstrauischen Trunkenbolds Antonio beschränkt sich darauf, sich maßlos über ein zertrampeltes Blumenbeet und einen zerbrochenen Blumentopf zu ärgern; was immerhin darauf hinweist, dass er seinen Garten aufrichtig zu lieben und zu pflegen scheint.

Wichtiger für den Fortgang der Oper als sein Ärger ist jedoch seine Tochter Barbarina, für die Mozart eine seiner kürzesten, dennoch schönsten Arien schrieb: “L’ho perduta me meschina,,. In der Uraufführung wurde sie von der zwölfjährigen Anna Gottlieb gesungen, die fünf Jahre später in der Uraufführung von Mozarts letzter Oper Pamina verkörpern sollte.

Während sie in den “Nozze di Figaro,, den Verlust einer verlorenen Nadel beklagte, weinte sie in der “Zauberflöte,, nicht weniger herzerzerrend um das (vermeintlich) verschwundene Glück der Liebe, die der stumme Tamino ihr unverständlicherweise versagte. Musikalisch gesehen machte Mozart keinen Unterschied zwischen dem Verlust einer Nadel und dem eines Geliebten, der sich von seiner Geliebten abgewandt hatte. Während die eine – ein unschuldiges kleines Mädchen – verzweifelt den Boden nach einer Nadel absucht, glaubt die andere ihr Heil im Selbstmord gefunden zu haben, von dem sie natürlich abgehalten wird; während die Nadel verschwunden bleibt, ja verschwunden bleiben muss, um die Komplikationen in Gang zu setzen, die für die Fortsetzung der Oper und deren Katharsis unerlässlich sind, taucht der geliebte (und nunmehr durch Feuer- und Wasserprüfungen gestählte) Tamino als Liebhaber wieder auf. Mozart hat in beide Musiken das sublimste Gefühl der Vergeblichkeit gelegt, das zu vermitteln er fähig war. Es ist gewiss keine Übertreibung zu sagen, dass mehr nicht möglich ist.

Wäre Mozart ein Garten, dann wucherte darin die prächtige Lilie neben dem unscheinbar kriechenden Storchschnabel, der üppige Giersch neben dem leuchtenden Mohn, die freimütige Sonnenblume neben dem herzigen Veilchen, das aufbegehrende Springkraut neben der stoischen Rose, der invasive Neophyt neben dem alteingesessenen Farn, das Schattengewächs neben der Sonnenpflanze.

Es mag jeder eine eigene Liste seiner Vorlieben erstellen und hierhersetzen; sie wird wohl nie vollständig sein, denn täglich entdeckt man Unbekanntes, je nach Stimmung fällt das Augenmerk auf diese oder jene Blume. Vorlieben ändern mit dem Alter, mit der Tages- und Jahreszeit, mit dem Licht und durch den Zufall.

Die Auswahl, die die Flora bereithält, ist schier unbegrenzt. Zwischen 250.000 und 350.000 verschiedene Pflanzen soll es geben, vielleicht mehr. Nicht ganz so unüberschaubar, aber immer noch ungewöhnlich ist die Zahl von Mozarts Kompositionen unterschiedlichster Länge. Das Köchelverzeichnis weist 1286 Werke nach, die in einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren zwischen Mozarts fünftem und nicht ganz vollendetem fünfunddreißigsten Lebensjahr entstanden. Mehr hat in so kurzer Zeit wohl niemand vor und nach ihm komponiert. Wobei die Qualität mit der Quantität überraschend konstant Schritt hielt.

Wenn man die unverwechselbaren Melodielinien der einzelnen Sätze seiner Sinfonien, Sonaten und Konzerte – von den einzelnen Nummern seiner Opern ganz zu schweigen – mit einer Ansammlung mannigfacher Pflanzen vergleicht, ergibt sich eine unübersehbare Wiese unterschiedlichster großer und kleiner Pflanzen. Sind sie als Noten auf Papier nichts weiter als nur dem Eingeweihten zugängliche Samenkörner, genügt es, sie in Töne zu “gießen,, damit sie unter den Händen oder durch die Mäuler von Interpreten zu keimen und zu blühen beginnen.

So wie im Garten das Knospende neben dem Aufblühenden, das Blühende neben dem Verwelkenden existiert, und im Winter verschwindet, was im Frühling umso überraschender und strahlender wieder zum Vorschein kommt, kann man auch die Vielfalt von Mozarts Musik betrachten – oder vielmehr hören. Nicht die öde Architektur Schönbrunn ist hier das Prinzip, sondern ein verwunschener, geografisch nicht verortbarer Paradiesgarten irgendwo auf der Welt³. So salzburgerisch sein Akzent beim Sprechen gewesen sein mag, war Mozart seinem ganzen Wesen nach ein Internationalist, dessen Talent ebenso grenzenlos war wie sein Interesse an jeder musikalischen Form von der Klaviersonate bis zum Quartett, vom Bläserquintett bis zur Sinfonie, von der Harmoniemusik bis zur Oper, zur Messe usw. Mozart hat keine musikalische Gattung vernachlässigt oder stiefmütterlich behandelt und in jeder dieser Gattungen Werke hinterlassen, die bis heute erfolgreich aufgeführt werden. Sie reichen vom ersten kleinen

Schritt, einem Menuett⁴ und Trio von 1761⁵ bis zur tragischen Wucht des unvollendeten Requiems. Auch hier mag der Leser entscheiden, welche Stücke ihm zwischen Anfang und Ende am meisten bedeuten und auch hier werden die Vorlieben im Lauf eines Menschenalters nicht unverrückbar bleiben.

Mozart wilder Garten, in dem die Gefühle selten eindeutig sind, ist ein Gebiet, in dem die Licht- und Schattenseiten nah beieinanderliegen. Es ist ein Garten, dessen Gärtner sich an neuen Züchtungen versuchte und Arten, die noch im Schlummer lagen, erst zur vollen Blüte brachte – etwa die Klaviersonate und das Klavierkonzert. Mit den drei da Ponte Opern verließ er das Gebiet der Mythologie, er stieß damit ins Herz und in die Psychologie seiner Zeitgenossen vor, mit deren Gefühlen wir uns durchaus noch heute identifizieren können.

1 L 13.41m x B 7.35m x H 6.07m. Fläche: 98.56m²

2 Außer ein paar Zofen, Gouvernanten und Schäferinnen begegnen wir in der Oper traditionsgemäss keinen berufstätigen Frauen. Erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts tauchen vermehrt Sängerinnen (Les comtes d'Hoffmann, Ariadne auf Naxos), Schauspielerinnen (Adrianna Lecouvreur, Pagliacci), Kurtisanen (La Traviata, Les comtes d'Hoffmann) Näherinnen (La bohème) oder Fabrikarbeiterinnen (Carmen) als Protagonistinnen auf.

3 Einen unschätzbaren Einblick in das gesamte Werk erhält man - auch hörbar - hier: https://kv.mozarteum.at/de/search?koechel_works_de%5Bpage%5D=2

4 Die Herleitung des Worts Menuett aus dem französischen “menu pas, (kleiner, zierlicher Schritt) ergibt hier einen besonderen Doppelsinn.

5 Siehe: <https://digibib.mozarteum.at/ismretroverbund/content/zoom/872061>

Wir hatten uns einen Rosengarten versprochen.

Eine falsche Erinnerung

Von Thomas Ballhausen

*„Please read the cares of the world that I have locked in
these pages; and after, put this book aside and love.
May you of a better future, love without a care and remember
we loved too. As the shadows closed in, the stars came out.“*

Derek Jarman: At Your Own Risk

I.

Die Welt ist in den letzten Jahren immer unleserlicher geworden. Fragen Sie eine beliebige Person Ihres Vertrauens, Sie werden es bestätigt bekommen. Ich kann aus naheliegenden Gründen weder auf so eine Person zurückgreifen noch selbst als eine solche gelten. Ich orientiere mich deshalb an Strategien des Schreibens und Gehens, um mich der Verschlimmerung der Zustände zu versichern. Das funktioniert noch immer sehr gut für mich. Strategie ist eine Frage des Orts, Taktik eine Angelegenheit der Zeit. Über beide Kategorien kann ich noch verfügen. Wie zur Sicherheit werfe ich, während ich vorsichtig erneut die breite steinerne Treppe zum erhöhten Plateau hinaufgehe, einen Blick in meine Aufzeichnungen, die mir diese Annahme bestätigen, verlangsamen meinen Schritt, während ich eine entsprechende, ergänzende Notiz in meinem abgegriffenen Journal mache. Oben angekommen, drehe ich mich um, sehe auf das sich unter mir in der Dunkelheit ausbreitende, weitläufige Museumsgelände herab. Trotz des Mangels an Licht, an dem die nur noch teilweise funktionierenden, über die diversen Höfe und gebauten Landschaften verstreuten Laternen kaum etwas ändern, kann ich die Ansammlung zusammengetragener Gebäude, diese aus allen Ecken des Reichs abgetragenen und hier wieder errichteten Bauten, dieses Nebeneinander von Stilen und Formen, ausmachen. Die steinerne Vielfalt entstand nach und nach, lange Phasen der Umgestaltung, Aneignung und Zusammenführung gingen dieser Machtdemonstration voraus. Nur wenige Jahre war das fragwürdige Ergebnis in seiner Vollständigkeit zu betrachten, und angesichts der näher rückenden Feinde, die ich im Dunkel vor der Nordseite des Gebäudes vermuten muss, ist das Areal bereits ein in seiner Gültigkeit überholter Ort.

Ich weiß, auch wenn ich es jetzt nicht sehen kann, dass außerhalb der begrenzenden Hauptmauern nur noch Brachland liegt. Was man nicht sehen kann, muss man sich vorstellen. Der sogenannte Überblick wird ohnehin überschätzt. Dem Gelände fehlt ein deutlich sichtbares Zentrum, deshalb habe ich mich für das Abmarschieren fixer Punkte entschieden. Wo immer ich stehen bleibe, ist deshalb auch der sich mit mir verschiebende Mittelpunkt des Areals. Ich drehe meine Runden und messe die Zeit, als wäre all das eine sportliche Leistung, als wären die längst überholten Dienstpläne der abkommandierten Wache noch von Bedeutung. Im Gegensatz zu den in die Kampfzone verlegten Kentauren, dieser Entsatzarmee aus Kindermärchen, habe ich mich hierfür freiwillig gemeldet. Die Vorstellung, ausgerechnet hier und jetzt einen Posten einzurichten, zu beobachten und das Gelände abzugehen, hat mich gereizt. Auch die Erwartung, dass ich einen Bericht über die zu erwartenden Ereignisse vorzulegen hätte, als würde all das von Bedeutung sein oder gar noch einen Unterschied machen, hat dazu beigetragen, bei der zuständigen Abteilung vorstellig zu werden. Zu lange habe ich mich für einen Mystiker gehalten, für einen Getriebenen des Schicksals, dabei war ich einfach nur unruhig, von einer kaum fassbaren Unruhe bestimmt. Deshalb bin ich, immer unter dem Vorwand meiner fragwürdigen Willfähigkeit der Diensterfüllung, von Ort zu Ort gezogen, immer vom Gedanken bestimmt, ja, von der Gewissheit erfüllt, dass ich, was immer ich suchte, erneut nicht finden würde. Das könnte ich nun unter verschärften Bedingungen zu ändern versuchen. Deshalb werde ich anstelle des eigentlich vorgeschriebenen Berichts hartnäckig und heimlich an einem verworfenen Text weiterarbeiten. Diese Notizen sind für eine offizielle Berichterstattung gänzlich ungeeignet, vielmehr sind sie mein Versuch, mit der Welt, was auch immer das noch ist, zurechtzukommen. Ich spähe weiter in die Dunkelheit hinein, werfe einen Blick auf meine Uhr, ein altmodisches Modell, das ich in meiner linken Hosentasche herumtrage. Ich ziehe sie sorgfältig auf, ganz so, als könnte ich damit die Kontrolle über die Zeit noch ein wenig erhalten. Schritte und Zeitmessung können so für eine kurze Weile noch in Einklang gebracht werden. Die Wachpunkte, von mir mit Kreide auf dem Boden angebrachte Markierungen, werde ich auch den Rest der Nacht möglichst diszipliniert abgehen, wenn ich es sonst schon nur unter Mühen schaffe, einen konventionellen Gedanken pro Tag in eine sogenannte Tat umzusetzen. Ich bin ein sogenannter Ideenflüchtiger, ein ärztliches Attest, das ich ebenfalls mit mir herumtrage, bestätigt mir das.

II.

Die Müdigkeit macht mir nicht zu schaffen, ich habe den Punkt absoluter Erschöpfung überwunden, ihn hinter mir gelassen, noch während des letzten Tages an der Mauer, die sich nördlich der Stadt befindet und die, bis zu ihrer Zerstörung, als uneinnehmbar galt. Ich führe meinen Körper über das Gelände wie einen Schreibstift. Dies ist ein Ort letzter Zufluchten, ein Raum für Verlorene, ein verhältnismäßig schnell zu erfassendes, zu begehendes, doch dichtes Terrain. Hier wurde eine Geschichte verordnet, die leidenschaftlich und rücksichtslos alles zu sich selbst in Beziehung gesetzt hat. Darunter freilich, unter der betonierten Fläche, rumort immer noch eine eingeschlossene Vergangenheit, die es nicht in die Lehrbücher des Kombinars geschafft hat. Unsere Wirklichkeit ist eine, die nur wenige Zentimeter und Minuten neben einer glücklicheren zu liegen scheint und nach der wir nicht verlangen dürfen. Denn schon selbst den Ansprüchen dieser zweitklassigen, von uns bewohnten Welt haben wir ja nicht genügt. Es ist uns zum Verhängnis geworden, dass wir geborene Feueranbeter waren, dass wir schließlich unter das Niveau von Götzendienern herabgesunken sind. Die Tage haben wir uns im Verlauf des Konflikts abnehmen lassen, so blieben uns nur noch unbefriedigende Nachspaziergänge und der schwächer werdende Abglanz längst verloschener Sterne. Mein vermeintlicher Dienst als Wetterbeobachter ist so schließlich endgültig zu einer Absurdität geworden, über meine eigentliche Bestimmung darf ich noch immer keine Auskunft geben. Gelegentlich haben mich meine Aufgaben aber auch hierhergeführt, ich konnte mich mit der Öde des Komplexes schon vertraut machen, die künstliche Landschaft ist mir nicht völlig fremd. Ich kann mich erinnern, wie es war, als sich die amüsierenden, unterhaltenden Besucher hier tummelten. Es war die Stimmung einer ausgelassenen Feier, der Besuch eines Freibads an einem heißen Sommertag. Ich kann mich an freundlichere Nächte erinnern, an die späten Stunden, die den Vergebenen, den Verzweifelten und den Verlorenen vorbehalten gewesen waren. Ich sagte mir immer, und ich rede es mir auch jetzt noch ein, dass ich keiner dieser Gruppen wirklich zuzuordnen bin und deshalb wohl keinen Platz unter ihnen beanspruchen darf. Hier, vom Plateau aus, entwerfe ich ein Bild der Vergangenheit, eine Ansicht angeblich glücklicherer Tage, bestimmt von den langen Fingern und üblichen Ausflüchten der Tyranninnen und dem im Verborgenen hart arbeitenden Tod.

Im genauen Blick auf die Dinge liegt etwas wie Macht, eine Möglichkeit. Die Dinge werden dann wahrnehmbar oder sie verschwinden endgültig. Die erhöhte Position gibt mir den Eindruck, ich könnte mir einen wirklich guten Überblick verschaffen. Auch das ist eine Täuschung, bloß ein Perspektivenwechsel, der Planbarkeit und Übersicht suggeriert. Von hier aus betrachtet scheint alles Sinn zu machen: die deutlich angebrachten Verhaltensvorschriften, die ausgeschalteten Überwachungsanlagen, die leeren Stallungen an der Südseite des lang gestreckten Baus, denen ich jetzt meinen Rücken zuwende. Ich überprüfe die Vollständigkeit meiner Unterlagen und Utensilien, dann lege ich meine schwere Panzerweste ab. Diese Rüstung ist eindeutig nicht die richtige Bekleidung für eine weitere Runde. Ich will mich ab sofort freier fortbewegen, in einem mir unverwechselbaren Gang. In manchen Momenten bin ich wirklich davon überzeugt, dass niemand in der Lage ist, so zu gehen wie ich. Für die Bewegung im Gelände habe ich ein Raster entwickelt, in meinem Kopf eine Vorstellung wie ein Dokument angelegt. Das ermöglicht mir, dass ich mich überhaupt bewegen, über projizierte Felder hinweg durch das Areal ziehen kann. Soweit es möglich ist, will ich dafür auf den Einsatz technischer Hilfsmittel verzichten, nur entlang der Linien kleine Sprachspuren auslegen. In meiner Rolle, meiner Funktion im Rahmen des die letzten Jahre ablaufenden tödlichen Spiels, war ich an gewisse Konventionen gebunden gewesen, etwa an die Art und Weise, wie gezogen werden musste. Ich sprang, ich wählte die Diagonale und den Umweg, mitunter auch die Passage durch feindliche Gebiete. Die Gerade, der direkte Weg, ist mir zuweilen immer noch verwehrt. Nicht zuletzt deshalb beachte ich kaum die offiziellen Richtungsvorgaben, orientiere mich eher an den Zeichensystemen an den Wänden, an den Hinweisen und Kürzeln, die man irgendwann nicht mehr entfernt hat und die sich zu überlagern begonnen haben. Schicht für Schicht trage ich sie mit meinen Augen ab, manchmal muss ich wegen der Dunkelheit näher an die massiven Bauwerke herangehen. Der Gedanke, dass mir kein Zugang verwehrt ist, erheitert mich ein wenig. Einzig die Tatsachen, dass ich es nicht schaffen werde, mich selbst zu überholen und an mehreren Punkten des Geländes zugleich zu sein, und der Umstand, dass ich manche Baumaterialien nicht ohne weiteres durchdringen kann, also gezwungen bin, Türen und gegebene Öffnungen zu benutzen, stellen so etwas wie Ärgernisse dar.

III.

Ich nehme absichtlich Umwege, gehe mal schneller, mal langsamer, sprinte eine kurze Strecke. Ein bewegliches Ziel ist viel schwieriger zu treffen, das ist einer der wesentlichsten Lehrsätze. Plötzlich die Richtung zu ändern, eine unvermutete Kurve zu machen, hinter der Architektur Deckung zu nehmen, so kann ich sicherlich noch länger weitermachen, auch wenn ich das Gefühl nicht loswerde, dass das alles kein gutes Ende nehmen wird. Die Geschichte dreht sich mit mir im Kreis, wir machen eine weitere Runde anhand der von mir angebrachten Markierungen. Einige Minuten versuche ich, besonders aufrecht zu gehen, das habe ich ohnehin viel zu selten gemacht. An einem der Wachpunkte, der sich unweit des östlichen Haupttors befindet, mache ich eine kurze Pause, hole die Uhr hervor und ziehe sie erneut auf. Ich kann das Federwerk ächzen hören, das bedrohliche Knacksen der mechanischen Teile. Selbst wenn es schon wieder Tag wäre, bliebe es dabei, dass ich keine sichtbaren, dauerhaften Spuren auf den Flächen hinterlasse, dass also alles in einem Stadium der Vorläufigkeit und Veränderbarkeit bleibt. Das Osttor steht, so wie alle anderen Haupteingänge auch, weit offen. Die automatischen Anlagen, die man zur Bewegung der schwer beschlagenen Flügel benötigt, funktionieren nicht mehr, und alleine kann ich keinen davon bewegen, geschweige denn schließen. Ich trete einen Schritt zurück, lasse den Torbogen wie einen Bilderrahmen auf mich wirken. So bleibe ich stehen, zähle die Minuten, bis ich einige Leute vorbeilaufen sehe. Sie beachten mich gar nicht, sie passieren eiligst die östliche Gebäudeseite, sie halten auf das Zentrum der Hauptstadt zu. Ihnen folgen weitere Personen, schließlich eine zurückflutende Menge, die nicht zur Seite sieht, sondern nur stur geradeaus. Keiner bemerkt mich oder versucht, in das Museumsgelände abzubiegen. Der Strom aus Fliehenden, Kriegsgroupies und verletzten Soldaten reißt erst nach langer Zeit ab. Eine Menge, wie ich sie mir erwartet habe, denn ich bin versucht zu behaupten, dass ich mich mit Menschen auskenne. Heute sind sie noch gemeinsam unterwegs, vielleicht sogar auf der Flucht, im Moment noch werden sie von Furcht vor den näher rückenden Eisenmännern und dem letzten Anflug von Ordnung hier in der Residenzstadt zusammengehalten. Wenn aber auch diese Strukturreste verschwunden sind, werden nur noch Angst und Hunger sie treiben, dann werden sie einander anfallen wie Tiere. Auch wenn ich mich dahingehend lieber irren möchte, hat es sich doch als Irrglaube herausgestellt, dass selbst Ratten nach dem Tod in eine bessere Welt kommen. Ich glaube, es gibt sogar Gedichte darüber, aber ich muss, zumindest still und schweigend, widersprechen. Es ist die letzte Runde, die wir

hier miterleben, wir gehen verloren, einer nach dem anderen. Die Flüchtenden haben mich wie eine bizarre Parade passiert, ich bin wieder alleine und bewege mich weiter, immer wieder kleine Unterbrechungen einbauend. Das Gelände liegt ganz friedlich da, eine für den Moment tatsächlich stille Hölle. Doch Raum, auch das vermerke ich in meinen Notizen, ist keine stabile Angelegenheit.

IV.

Ich schlüpfe, nachdem ich eine weitere Runde absolviert habe, durch eine der offen stehenden Türen in die Sammlungsräume hinein. Wie in den anderen Gebäuden ist auch in diesem Turm ein reichhaltiges Angebot einem Kartenspiel gleich ausgebreitet. Das ganze Archiv steht da, die Sammlungen in ihrer Gesamtheit und Fülle verstellen die Wege. In den Jahren zuvor war ein solches Unternehmen nie möglich gewesen, aber nun, in diesen verschärften Krisenzeiten, war man daran gegangen, die absolute, die letzte Ausstellung zu machen. Kein Stück darf fehlen, die Lager sind leer geräumt und die Säle quellen über vor Exponaten, manche von ihnen sind nicht mehr zu betreten. Eine Masse von Objekten wurde hervorgeholt und platziert, ganz so, als könnte man den Lauf der Dinge nochmals zu den eigenen Gunsten wenden, zum entscheidenden eigenen Vorteil beeinflussen. Diese Anhäufungen von Belegen, diese Geschichtsmengen sind der Versuch, dem Geschehen erneut den eigenen Rhythmus, die Abfolge der angeblich vorherbestimmten Schritte aufzuzwängen. Der Museumskomplex sollte die eigene Langlebigkeit und Unbesiegbarkeit demonstrieren. So stehen irgendwo auch alle Zeichen der Unterdrückung, etwa Gläser mit Erde aus allen, längst verlorenen Ländereien des Kombinati, herum. Geblieben sind nur diese Relikte, diese Verweissysteme. So gesehen, bin ich gar nicht so verschieden. Ich habe auch alle möglichen Sachen verloren, bei Spaziergängen zu Hause und in fernen Gegenden. Manches ist mir aus der Aktentasche gefallen, anderes habe ich nachlässig und wie vorsätzlich ausgestreut. Erst waren es nur Kleinigkeiten gewesen, dann aber waren selbst Menschen verschwunden, wie man sonst Gegenstände verlegt. Einzig meine akribisch geführten Aufstellungen über das Verlorene sind geblieben. Einem Impuls folgend gehe ich in den Eingangsbereich des Gebäudes, konsultiere den großformatigen Katalog, der auf einem steinernen Pult liegt. Selbst mein Name ist in dem Verzeichnis. Ich muss unter meinem richtigen, mir zustehenden Namen nachschlagen, für etwas wie Truepenny hat es leider nicht gereicht. Der Katalog führt mich zwei Etagen höher, hier steht ein hohes, verglastes Regal voller Glasflaschen. Eine trägt

meinen Namen und enthält, wenn ich dem Etikett Glauben schenken darf, den wesentlicheren Teil meines Verstandes. Ich kann nicht verstehen, wie ich dies hatte vergessen können. Ich schlage das Glas ein, kein Alarm wird ausgelöst. Vorsichtig ziehe ich die Flasche aus ihrer Befestigung, entferne die Beschriftung neben dem Schaukasten und tilge damit meine unfreiwillige Beteiligung an dieser selbst mir unheimlichen Ausstellung. Behutsam stecke ich die Flasche, die mir sehr klein vorkommt, in meine Tasche. Ich will sie nicht zerbrechen und bin doch zu scheu, mir ihren Inhalt sofort wieder einzuverleiben. In mir schmerzt etwas, vielleicht ist das ein Anflug von Erkenntnis, ein zu spät kommendes Verstehen, das mich verwüsten wird. Ich bin mir nicht sicher, ob ich verstehen will, was ich nicht ertrage, nicht ertragen kann. Da verläuft ein gespannter Draht in mir, der den Kopf zum Explodieren bringen könnte.

V.

Ablenkung suchend gehe ich wieder nach draußen, beginne eine weitere Runde und breche sie doch nach wenigen Minuten ab. Ich laufe zurück zur Plattform, oben angekommen werfe ich wieder einen Blick auf die Uhr und muss feststellen, dass sie stehen geblieben ist. Keine Manipulation mag daran noch etwas ändern, die Zeit ist abgelaufen. Über das Fenstersims eines angrenzenden Gebäudes klettere ich weiter nach oben und mache es mir auf einem flachen Vorsprung bequem. Alle Antennen, die ich nun sehr deutlich sehen kann, sind nach Norden, zur Mauer und zum Gefechtsfeld hin, ausgerichtet. Immer deutlicher sehe ich das Aufblitzen der Bildbomben, das absurd anmutende Aufklappen von endlos scheinenden Papierrollen, scharfkantigen Bögen, die sich schillernd und reflektierend ihren mordenden Weg durch das Gelände und die darauf befindlichen Lebewesen bahnen. Ich sehe einfach zu und versuche nicht an die Traurigkeit lebendigen Spielzeugs zu denken, an den Gebrauch, der von Dingen und Lebewesen gemacht wird. So verbringe ich den Rest der Nacht, nachdenkend und hin und wieder aus der Flasche trinkend. Erst als im Osten die Sonne langsam aufgeht, steige ich wieder hinunter und gehe die Treppe hinab, verlasse das Plateau, die nun leere Flasche immer noch bei mir. Auf dem Weg zum Haupteingang höre ich ein lauter werdendes klapperndes Geräusch. Ich erreiche den Eingang, bleibe im Torbogen stehen und sehe zu, wie aus einem undeutlichen Schemen in der Ferne eine deutlichere Gestalt wird. Dem Kentaur, ein Springer wie ich, ist sein Geräusch voll uneingelöster Hoffnungen vorausgeeilt. Seine Schritte werden langsamer,

je näher er dem Tor kommt. Er ist Teil der diesmal nicht mehr rechtzeitig eingetroffenen Kavallerie, unter seinem Helm rinnt Blut hervor. Er bleibt direkt vor mir stehen, macht aber keine Anstalten, den Gebäudekomplex betreten zu wollen. In seinem ernsten Blick liegt die zu erwartende Botschaft. Erst kommen die Nachricht und die Notiz, dann die Erschöpfung und der Zusammenbruch. Sie müssen sich nicht sorgen, denn unter wenig vertrauenswürdigen Gespenstern erkennt und versteht man sich, wenn man nur bei Verstand ist.

Der Abdruck dieser Erzählung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Edition Atelier (Wien).

Impressum

Leitungsteam Mozart:Forum:

Yaara Tal, Yvonne Wasserloos, Hannfried Lucke,
Gernot Sahler (Leitung), Max Volbers (Stellv. Leitung)

Universität Mozarteum Salzburg ^T +43 676 88122 188
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg, Austria ^E info@moz.ac.at

Herstellung/Inhalt: Universität Mozarteum Salzburg
Verlags- und Herstellungsort: Salzburg, Austria
Konzept: Gernot Sahler
Redaktion: Max Volbers
Gestaltung: burg zwei, Studio für Design & Identität
Druck: Colordruck La Linea GmbH

Für den Inhalt verantwortlich: Elisabeth Gutjahr, Rektorin © 2026

Abbildungsverzeichnis

S. 10: Portrait Kit Armstrong: © Marco Borggreve, Portrait Ramón Ortega Quero: © Steven Haberland, Portrait Andrej Bellow: © Marco Borggreve
Portrait Inge Kloepfer: © Inge Kloepfer
S. 19: Portrait Tomi Mäkelä: © Frida Lönnroos
S. 20: Portrait Robert Levin: © Christian Schneider
S. 22: Foto Preisträger*innenkonzert Internationale Sommerakademie © Michael Klimt
S. 25: Portrait Anna Lucia Richter: © Flo Huber
S. 26: Portrait Birger Petersen: Leevecke Draack
S. 29: Portrait Kristian Bezuidenhout: Marco Borggreve
S. 30: Portrait Kuss Quartett: © Rüdiger Schestag
Portrait Dieter Puntigam: © Foto Lackinger
S. 35: Foto © Michael Klimt
S. 42: Foto Alfred Brendel: © Michael Klimt
S. 75–88: Notenbeispiele: © Max Volbers
S. 79: Gemälde von W. A. Mozart: gemeinfrei (Public Domain), Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Wolfgang_Amadeus_Mozart_at_the_age_of_13_in_Verona,_1770.jpg
S. 118: Foto von Joseph Reinberger: gemeinfrei, https://historisches-lexikon.li/images/6/65/LILIA_AFRh_Z_2_27_001_Rheinberger_.jpg

