



»Weil jede
Note zählt«

Mozart interpretieren

Gespräche
und Essays

Stephan Mösch (Hrsg.)

BÄRENREITER
METZLER

M MOZARTFEST
WÜRZBURG

»Weil jede Note zählt«

MOZART INTERPRETIEREN

 Gespräche
und Essays


Herausgegeben von Stephan Mösch

Bärenreiter
Metzler



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die
Unterfränkische Kulturstiftung



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

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Redaktion: Stephan Mösch

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur und Register: Daniel Lettgen

Notensatz: Hannah Grieger

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7184-3

DBV 230-01

www.baerenreiter.com * www.metzlerverlag.de

INHALT

»Weil jede Note zählt«	1
Zur Einführung	
<i>Stephan Mösch</i>	

ERSTER TEIL: ESSAYS

Mozarts Musik	16
Text und Klang, Komposition und Aufführung	
<i>Ulrich Konrad</i>	
»Fragen des menschlichen Daseins«	41
Mozarts Theater der Vielfalt	
<i>Stephan Mösch</i>	
Werktreue und Texttreue	74
Mozart-Dirigenten des 20. und 21. Jahrhunderts	
<i>Thomas Seedorf</i>	
Nahe Ferne, ferne Nähe	103
Mozart und die Musik des 20. Jahrhunderts	
<i>Wolfgang Rathert</i>	
Warum Spontaneität und Risiko so wichtig sind	135
Aufführungspraxis bei Mozart: Ein Überblick	
<i>Robert D. Levin</i>	

ZWEITER TEIL: GESPRÄCHE

»Entzücken und Erschauern«	163
Alfred Brendel	
»Eine ständige Verbindung von extremer Disziplin und tiefster Emotion«	171
Brigitte Fassbaender	
»Artikulation ist die Lebensader dieser Musik«	185
Sir John Eliot Gardiner	

»Warum ›Mozart-Stimme‹? Diesen Begriff verstehe ich nicht« Christian Gerhafer	203
»Unser Begriff von Authentizität ist ein bisschen festgefahren« Hartmut Haenchen	217
»Salzburg hat etwas Einschüchterndes« Markus Hinterhäuser	229
»Irgendwann geht Ottavio zur Polizei« René Jacobs	237
»Kein Komponist für Extremisten« Frank Peter Zimmermann	253
»Man kommt bei Mozart an kein Ende – und nicht ohne ihn aus« Tabea Zimmermann	265

DRITTER TEIL: MOZARTFEST WÜRZBURG

»An Mozart«? Hermann Zilcher als Bearbeiter, Komponist und Interpret auf Mozarts Spuren <i>Christian Lemmerich</i>	278
Kulturhilfe Das Würzburger Mozartfest nach dem Zweiten Weltkrieg im kulturpolitischen Kontext <i>Renate Ulm</i>	290
Chronik <i>Hansjörg Ewert, Dimitra Will</i>	305

ANHANG

Anmerkungen	352
Autorinnen und Autoren	381
Werkregister	386
Personenregister	389
Abbildungsnachweise	398
Dank	400

»WEIL JEDE NOTE ZÄHLT«

Zur Einführung

Stephan Mösch

2021 feiert das Mozartfest Würzburg seinen 100. Geburtstag. Das Jubiläum ist Anlass, nicht Gegenstand dieses Buches: Es lässt sich als Einladung, sogar als Aufforderung verstehen, über den Umgang mit Mozarts Musik nachzudenken, über Haltungen, die sich damit verbinden, über das, was man gemeinhin »Interpretation« nennt und was sich in den 100 Jahren des Mozartfestes immer wieder fundamental verändert hat. Ein Buch also, das sich den Wandlungen des Mozart-Verständnisses widmet.

Wie hat Nikolaus Harnoncourt anlässlich des Mozart-Jahres 2006 in einer zornigen, berühmt gewordenen, notwendigen Festrede formuliert? »Mozart braucht unsere Ehrungen nicht – wir brauchen ihn und seinen aufwühlenden Sturmwind.« Dann brachte er die entscheidende Formulierung ins Spiel: »Was ist der Inhalt seines Plädoyers? Es ist die Kunst selbst, es ist die Musik, und wir haben Rechenschaft darüber abzulegen, was wir mit ihr gemacht haben und immer noch machen.«¹ Rechenschaft ablegen, das ist es. Auch bei diesem Buch. Dafür nutzt es zwei Formate: wissenschaftliche Essays und Gespräche.

Stets geht es darum, sich Mozarts Musik in ihrer Doppelexistenz als Notentext und als Klang anzunähern. Seine Schreibweise(n) und Schaffensprozesse – samt der daraus erwachsenden philologischen Herausforderungen – sind genauso wichtig wie die künstlerische Physiognomie von Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Regisseuren.² Und natürlich gilt auch: Die Art und Weise, wie sich Komponisten mit Mozart auseinandergesetzt haben, gehört genauso zum Thema des Buches wie die Sichtung von Aufnahmen. Der inhaltliche Rahmen muss folglich zunächst einmal weit gespannt sein. Innerhalb dieses Rahmens

gehen die Texte selektiv vor. Sie spüren Exemplarischem nach und versuchen, auf engem Raum zu vertiefen.

Wenn das Würzburger Mozartfest hereinspielt, dann weniger im Zeichen eines ästhetischen Diskurses, sondern vielmehr als zeitgeschichtliches Phänomen. Festspiele ereignen sich nicht im luftleeren Raum, auch wenn sie sich vom Alltag des Konzert- und Opernbetriebs absetzen. Wie in Bayreuth, so spiegeln sie in Würzburg ein Stück deutscher Geschichte. Das ist der Grund, warum dieses Buch einen dokumentarischen, dritten Teil enthält, der den zentralen Figuren Hermann Zilcher und Eugen Jochum eigene Beiträge widmet, mit einer Chronik arbeitet und einzelne Aspekte auf gesonderten Doppelseiten zoomartig herausgreift. Dabei werden viele Quellen erstmals ausgewertet. Der Taschenkalender von Jochum gehört dazu, Material aus Zilchers Privatnachlass, Dokumente aus dem Archiv des Bayerischen Rundfunks und dem Würzburger Stadtarchiv.

Das gedankliche, institutionelle und kulturpolitische Umfeld des Würzburger Mozartfestes hat sich in den letzten 100 Jahren vielfach gewandelt. Das Mozart-Verständnis ist davon nicht zu trennen. Vielmehr entsteht die Dynamik des Ganzen durch ein Ineinandergreifen verschiedener Kräfte. Das Buch liefert hierzu keine abschließenden Diagnosen, sondern versucht, historische Stadien und Paradigmenwechsel zu vergegenwärtigen. Würzburg dient dabei als Pars pro toto.

Deshalb wird der Zeitraum zwischen 1921 und 2021 auch keineswegs dogmatisch verstanden. Insbesondere die Essays, aber auch Gespräche und Dokumentation greifen auf davor liegende Zeiträume zurück, wenn Themen und Diskurse das nahelegen. Bestimmte Aspekte ziehen sich leitmotivisch durch verschiedene Beiträge, werden dabei aber unterschiedlich beleuchtet. Die Einführung versucht, schlaglichtartig einige Momente der Würzburger Festspielgeschichte mit dem Kontext des Buches zu verknüpfen. Die Essays von Ulrich Konrad und Robert Levin sind – entsprechend dem Profil ihrer Autoren – komplementär gedacht und bilden in diesem Sinn einen Rahmen: Der eine Autor schreibt als Wissenschaftler, dessen Publikationen vielfach von einem engen Bezug zur musikalischen Praxis leben, der andere als



Künstler, dessen Konzerte, Aufnahmen und Bearbeitungen undenkbar wären ohne seine wissenschaftliche Tätigkeit. Auch die Texte von Thomas Seedorf und dem Herausgeber lassen sich komplementär lesen. Sie treffen sich dort, wo ein sogenannter »Mozart-Stil« institutionalisiert und als Marke verkauft wurde: im Wien der Nachkriegszeit. Die Gespräche, die (fast alle) Markus Thiel mit wichtigen Mozart-Interpreten verschiedener Generationen geführt hat, greifen inhaltliche Aspekte der Essays auf, folgen aber ihrer jeweils ganz eigenen Dynamik. Ansichten und Einsichten, Erfahrungen und Erwartungen, die sich auf den Umgang mit Mozart beziehen, werden reflektiert, tradierte Zuordnungen hinterfragt, alte und neue Lesarten verdeutlicht.

* * *

»Interpretation« ist ein schillernder Begriff – und er ist es deshalb, weil es sich um einen pluralen Gegenstand handelt. Wie ist er in diesem Buch zu verstehen? Zunächst: Der performative, aufführungspraktische

Tiepolos Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz

Aspekt von Interpretation steht im Mittelpunkt, sagen wir ruhig: der konkrete Umgang mit Mozarts Musik. Das also, was bis weit ins 19. Jahrhundert »Vortrag« hieß. Es lässt sich freilich nicht ohne ästhetische Positionen denken, die – gerade mit Blick auf Mozart – im 20. Jahrhundert vielfältig ausdifferenziert wurden. Damit kommen die hermeneutischen Wurzeln des Interpretationsbegriffs zum Vorschein.³ Mozart interpretieren heißt, sich immer in mehrfachem Sinn um ein Verstehen bemühen. Die einzelnen Texte des Buches versuchen, solche Implikationen auszutarieren. Ob Analyse oder Gespräch macht in diesem Fall keinen großen Unterschied. Entscheidend ist die Einsicht, dass sich musikalische Interpretation, auch wenn man sie genuin als praktische versteht, ein heterogenes Gebilde darstellt, das sich aus verschiedenen Quellen speist. Hans-Joachim Hinrichsen hat den Sachverhalt zugespitzt: »Indem die angemessene Aufführung von Musik deren begrifflich vermittelte Deutung nicht bloß voraussetzt, sondern diese auch ihrerseits wiederum beeinflusst, ist sie eine zwar selbst nicht begriffliche, aber kategorial erfassbare, in ihrer öffentlich ausgeübten Form gesellschaftliche und bewußtseinsprägende Form der Vermittlung von Musik: praktische Interpretation.«⁴

Wenn in diesem Buch Künstlerinnen und Künstler verschiedener Generationen von ihren – sich oft widersprechenden – Erfahrungen und Absichten berichten, wenn Haltungen skizziert werden, die Ferruccio Busoni, John Cage oder Helmut Lachenmann zu Mozart eingenommen haben, wenn schließlich von Aufnahmen, Bühnenaufführungen und ihrem rezeptionsgeschichtlichen Kontext die Rede ist, dann geschieht das vor diesem Hintergrund. Die Denkfigur, die sich damit verbindet, ist die eines Kreislaufs von »komponierter Musik, praktischer Interpretation und begrifflicher Reflexion«.⁵ Dieser Kreislauf lebt von Kommunikation. Dass er Produktion und Rezeption eng aufeinander bezieht, spricht gegen die hermetische Vorstellung des Werkes als Text. Genau die wird allerdings häufig von Musikern als Motivations- und Legitimationsstrategie genutzt – ganz so, als würden sich mit dem »come scritto« alle Interpretationsfragen in Luft auflösen. Man kann jedoch den Notentext mit philologischem Scharfsinn ergründen, ohne kommunikative

Aspekte der ästhetischen Erfahrung zu schmälern oder gar zu leugnen.⁶ Das ist der Orientierungsrahmen, den das vorliegende Buch voraussetzt. In diesem Sinn will es weder auf Medienarchäologie hinaus, noch auf eine Theorie des Mozart-Verstehens oder gar auf ästhetische Hierarchien. Es begreift sich sehr viel zurückhaltender als Bestandsaufnahme – freilich als eine, die der »ästhetischen Fluidität« von Mozarts Musik so nahe wie möglich kommt.⁷ Dass sich diese Bestandsaufnahme an vielen Stellen weiter treiben lässt, als es im gegebenen Rahmen möglich ist, versteht sich von selbst. Nur ein Beispiel: Im Kapitel über Komponisten geht es um ihr Mozart-Verständnis und dessen Auswirkungen auf ihre Musik. Natürlich lässt sich im nächsten Schritt die Beziehung zwischen klingender Interpretation und zeitgleichen Entwicklungen der Kompositionsästhetik untersuchen. Aber das wäre ein eigenes, weites und vor allem weit über Mozart hinausreichendes Forschungsfeld.

* * *

Von einem biographischen Bezug kann nicht ernsthaft die Rede sein. Mozart kannte Würzburg nur von der Durchreise. Dass er im Brief vom 28. September 1790 die »schöne, prächtige Stadt« erwähnt,⁸ wird bis heute mit lokalpatriotischem Stolz gern zitiert, kann aber kein Mozartfest legitimieren. Umso interessanter, wie der Festivalgründer das Initiationserlebnis beschrieb. Hermann Zilcher (1881–1948), in Frankfurt geboren und ausgebildet, hatte an den Münchner Kammerspielen intensiv mit Otto Falckenberg zusammengearbeitet und lehrte Klavier und Komposition, als er 1920 zum Direktor des Bayerischen Staatskonservatoriums in Würzburg ernannt wurde. 1921 dirigierte er in der Residenz, und es schien ihm gerade bei Mozart, als ob er »die entzückenden Ornamente, die wundervollen Linien der Architektur im Kaisersaal mit dem Taktstock nur nachzuzeichnen brauchte: Musik und Raum wurden eins«.⁹ Zilcher hat dieses Moment einer singulären ästhetischen Erfahrung immer wieder beschworen und damit zum Gründungsmythos erhoben. Die »innige Vermählung zwischen Ton, Architektur und Farbe« geht dabei weit über Atmosphärisches oder den Befund einer reizvollen

Kulisse hinaus. Worauf es Zilcher ankam, war ein ganzheitliches Konzerterlebnis, dessen sinnliche Dimension quasi automatisch zu einem vertieften Mozart-Verständnis führen sollte.

Als Musiker und Manager zog er daraus weitreichende Konsequenzen – auch solche, die aus heutiger Sicht verblüffend modern anmuten. So nahm er nicht nur die prunkvolle, von Balthasar Neumann und Tiepolo gestaltete Treppenanlage in sein Konzept auf (»hier kann man nur feierlich schreiten«¹⁰). Als Gegenpol zum Kaisersaal mit seiner sehr begrenzten Platzkapazität wurde der Park, der sich hinter der Residenz öffnet, zum Akteur des Festes. Die akustischen Verhältnisse waren gut: Der langgestreckte, zweigeschossige Barockbau wirkte als Resonanzwand, sodass vom Schlossbalkon musiziert werden konnte und – in räumlicher Fortsetzung des ebenerdigen Gartensaaes – Orchester- und Kammermusik »open air« funktionierte. Die »Nachtmusiken« nahmen ihren Anfang – ursprünglich als lockere Fortsetzung der Kaisersaal-Konzerte gedacht.

Auch sonst setzte Zilcher auf die Möglichkeiten des Hofgartens, arbeitete mit verteilten Klangquellen, verknüpfte Orchester, Chor und Tanz, komponierte für diese Konstellation (»*An Mozart*«, 1928). Es gehört zur Ironie der Geschichte, dass viele Initiativen, mit denen vor der Zerstörung der Residenz – also in ihrer originalen barocken Bau-substanz – problemlos experimentiert werden konnte, längst unmöglich geworden sind. Verantwortlich dafür ist ein verändertes Wertebewusstsein im Umgang mit »Weltkulturerbe«. Erstaunlich genug: Die Mischung von Klang, Raum und Bewegung, von aktivem und passivem Konzertformat, von Individualisierung und Gemeinschaft des Erlebens, die heute angesichts ausgesuchter »Event-Locations« und ausgeklügelter Vermittlungsformate zur *Conditio sine qua non* gehört, prägte bereits die Anfänge des Mozartfestes.

Gleichwohl wollte Zilcher Mozart musikalisch nicht als »Meister des Rokoko« verstanden wissen.¹¹ Ganz abgesehen von dem Klanggewand, das seine Bearbeitungen der Musik des 18. Jahrhunderts umhängen, überlagern sich in seinen programmatischen Äußerungen – zeittypisch – verschiedene Mozart-Bilder. Die Extreme liegen bisweilen



nahe beieinander. So geht es Zilcher darum, Mozart bis in »seine dämonischsten Tiefen aufzusuchen«, gleichzeitig aber »nach Möglichkeit zu entmaterialisieren«.¹² Was hier anklingt, ist ein bis zu E.T.A. Hoffmann zurückreichendes Mozart-Verständnis (mit *Don Giovanni* im Zentrum), das sich noch zum 150. Geburtstag an einem »dämonische[n] Künstlernaturell« ausrichtete.¹³ Das aufschlussreiche Verb »entmaterialisieren« weist dagegen in eine andere Richtung: Mozart als abstrakter Genius, der die Extreme menschlicher Empfindung in übernatürlicher Weise vereint und in quasi gereinigter Form kommuniziert. Es ist jener Mozart, der – wie Zilcher an anderer Stelle schrieb – »Wonne« und »Weh« gleichermaßen »erschütternd und anmutsvoll [...] zu singen weiß«.¹⁴ Hier schimmert eine am prominentesten von Ferruccio Busoni verfochtene Vorstellung durch: Mozart als quasi »vom Himmel gefallenes Phänomen«, das für die Einheit der Musik, ja für Musik schlechthin steht.¹⁵

Das von Balthasar Neumann entworfene Treppenhaus der Würzburger Residenz

Überaus bezeichnend ist in dieser Hinsicht ein Eintrag in Zilchers Gästebuch. Der ungarisch-jüdische Meistergeiger Carl Flesch war nach seiner Lehrtätigkeit in den USA 1928 nach Deutschland zurückgekehrt und gastierte im Folgejahr beim Mozartfest. Den Dank an Zilcher verband er mit einer Grundsatzerklärung: »Genie kann ein Himmels Geschenk sein«, heißt es da, »unerwartet, unabsichtlich, unverdient«. Mozarts Kunst sei »zeitlos«, ihr »Kern [...] an keinerlei Epoche gebunden«. Daher bleibe sie »aufrecht im Wandel der Zeiten«.¹⁶

* * *

Die singuläre ästhetische Erfahrung, die Zilcher für das Mozartfest reklamierte, wurde immer wieder neu beschworen und auf erstaunliche Weise mit dem Zeitgeschehen koordiniert. Die so entstandene Kontinuität steht in spannungsvollem Verhältnis zu dem, was Carl Flesch »Wandel der Zeiten« nannte. Sie geht, was einige Topoi betrifft, sogar auf die Zeit vor Zilcher zurück. Das soll hier nur kurz angedeutet werden. Es war ein Kritiker des *Würzburger General-Anzeigers*, der bereits im Februar 1919 die Idee äußerte, den Kaisersaal als Konzertraum und somit »für gemeinnützige Zwecke zu gewinnen«.¹⁷ Gedacht und geschrieben war das in der Diskussion um eine Nutzung der Residenz nach dem Ersten Weltkrieg, genauer: nachdem mit dem Wittelsbacher Ludwig III. der letzte Bayernkönig abgedankt hatte. Im Sommer 1920 wurde die Idee von dem Würzburger Kunsthistoriker Fritz Knapp aufgegriffen. Er machte sich für ein Bürgertum stark, das in einer »Zeit der Not Mittel und Wege finden werde, das heilige Vermächtnis unserer großen Meister fortleben zu lassen, die gleichfalls trotz Entbehrung und Bitternis unsterbliche Werke geschaffen haben«.¹⁸

Der Topos wurde zwei Jahre später bei Zilchers »Mozartwoche« im Sinne eines ganzheitlichen Erlebnisses von der Presse bekräftigt: »In diesen Tagen schwerer Not bedeuteten die Konzerte ein edles Fest der Augen und der Töne, ein Labsal für die müde Seele.«¹⁹ Die Idee des volksbildnerischen Auftrags sollte schon in den Zwanzigerjahren dem Eindruck des Elitären entgegenwirken, das sich mit dem Feudalambiente der Residenz zweifellos verband. Sie stand ideologischer Ver-

einnahmung in der NS-Zeit kaum im Wege. Während des »Dritten Reiches«, in dem Zilcher eine später kontrovers eingeschätzte, zumindest aber opportunistische Rolle spielte,²⁰ wurde das Mozartfest zeitlich ausgedehnt und als überregionale Kulturinstitution positioniert.

Die Vorstellung, dass Mozart in einer »kranken Zeit« für »Gesundung« sorgen und den Menschen zu neuer Identitätsbildung verhelfen könne,²¹ entwickelte nach dem Zweiten Weltkrieg große Sogkraft. Die Wiedereröffnung des Mozartfestes 1951 und – wenige Monate später – die Gründung der Deutschen Mozart-Gesellschaft haben wesentlich damit zu tun. Dass Mozart »Maßstab und Gleichnis« sei »für die Möglichkeit einer Weiterexistenz im geistigen und menschlich-sittlichen Sinne«, war eine Überzeugung, die Erich Valentin, einer der Gründerväter der Deutschen Mozart-Gesellschaft, zum 200. Geburtstag des Komponisten emphatisch beschwor.²² Derselbe Valentin hatte Mozart im »Dritten Reich« als Repräsentanten einer genuin »deutschen« Musik porträtiert. Nun berief er sich auf Hermann Hesse und amalgamierte dessen (in den Zwanzigerjahren entstandenes) Mozart-Bild in einem mehrfach nachgedruckten Vortrag mit mentalen Befindlichkeiten der Nachkriegszeit: Mozart als »Sinnbild des Maßes, der Ordnung, der Mitte«.²³

Damit zeichnet sich über alle Rezeptionsmuster hinaus ein mentalitätsgeschichtliches Tableau ab. Ihm entsprechen enge personelle Verflechtungen. Franz Stadelmayer, der sich als Oberbürgermeister von Würzburg für eine Wiedereröffnung des Mozartfestes einsetzte, wurde später Präsident der Deutschen Mozart-Gesellschaft und dürfte wesentlich für deren Beitrag zu Hermann Hesses 80. Geburtstag – mit Erich Valentins zentralem Vortrag – verantwortlich sein. Bundespräsident Theodor Heuss, mit dem Stadelmayer in Kontakt stand, verband eine langjährige Freundschaft mit Hesse.²⁴ Unmittelbar nach dem Krieg war der politisch unbelastete Stadelmayer eine Schlüsselfigur beim kulturellen Wiederaufbau Münchens und hatte sich für Eugen Jochum eingesetzt. Der Dirigent und das neu gegründete Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurden ab 1951 zu Protagonisten des Mozartfestes.

Eugen Jochum, während des »Dritten Reiches« in Hamburg als Generalmusikdirektor tätig, bezog Mozart nun besonders drastisch auf



die Gegenwart. Anfang der Sechzigerjahre hielt er eine Rede, die das von Zilcher hervorgehobene ganzheitliche Mozart-Erlebnis mit mentalen Bedürfnissen zweier Nachkriegszeiten abgleicht: Mozart – ganz nach Hermann Hesse – als Sinngeber. Ein Mozart, mit dem sich »Diesseits und Jenseits« in eins fassen lassen, wie es beim Hesse-Leser Erich Valentin heißt.²⁵ Als ausübender Künstler holte Eugen Jochum die Legitimationsstrategie des Mozartfestes quasi auf den neuesten Stand – und zeichnete nebenbei das Selbstbild eines humanistisch geprägten Musikers. Die Einheit von Mozarts Musik und der Würzburger Residenz wurde nun über deren Zerstörung hergestellt und über die Tatsache, dass der Bau trakt aus Kaisersaal, Treppenhaus und Gartensaal erhalten geblieben war. Jochum sprach – sicherlich nicht ohne

Im Kaisersaal der Residenz: Eröffnungskonzert des Mozartfestes 2018 mit der Camerata Salzburg und Hartmut Haenchen

persönliche Betroffenheit – über die »so schwer angeschlagene und verwundete Stadt« und ihre »Verbindung« zu Mozart: »Je älter ich als Mensch und Musiker werde, um so mehr verehere ich Mozart. [...] Er bezeichnet jenen Moment der Schweben, da die Vollendung ganz nahe ist, die Schwere, die nie verleugnet wird, sich ins Leichte wandelt, da Form und Inhalt, Können und angeborene Gabe einander sich völlig decken, und wo Tränen und Lächeln eins geworden sind. Da sind Jugend und Reife und Tod in reiner Schönheit gefaßt.« Angesichts »aus nächster Nähe« erlebter Zerstörung erscheint Mozart in diesem Verständnis als »reines Wunder, das uns einen Abglanz ewigen Lebens verbürgt«. Gerade deshalb offenbare seine Musik in Würzburg ihren tieferen Sinn: Die »wunderbare Heiterkeit [...] dieser geliebten Stadt ist nicht mehr ungeprüft, [...] sie ist mehr geworden, geistgeprägt, unzerstörbar wissend. Zugleich näher am Tod und tiefer, leidenschaftlicher im Leben – wie Mozart.«²⁶

Es blieb Wolfgang Hildesheimer vorbehalten, die Nähe, die dieses Mozart-Bild suggeriert, in eine dauerhafte Ferne zu überführen. Die Redakteure des *Fränkischen Volksblatts* trafen mit ihrer Überschrift den Kern: »Geistgeprägte Wahlverwandschaft«. Eugen Jochum war – auch wenn er es nicht so gemeint hatte – eine perfekte Form von Marketing gelungen.

* * *

Zum Thema Aufführungspraxis gibt es in Hermann Zilchers Gästebuch einen doppelten Eintrag, aus dem man geradezu einen Sketch ableiten kann, ohne dass allzu viel Phantasie nötig wäre. Im Juni 1934 gastierte Maria Cebotari beim Mozartfest, zweifellos eine der bedeutendsten Sopranistinnen des Jahrhunderts – berühmt als anmutige und emotional tiefotende Mozart-Interpretin, geschätzt für ihre Gesangkultur, mit der sie ein erstaunlich vielfältiges Repertoire bewältigte. Sie war damals Mitte zwanzig, aber schon bei den Salzburger Festspielen aufgetreten und fest an der Semperoper engagiert, wo sie ein Jahr später die Titelpartie in Richard Strauss' *Die schweigsame Frau* gestalten sollte (mit begeisterter Zustimmung des Komponisten). Im Eröffnungskonzert des

13. Mozartfestes sang sie die »Rosenarie« der Susanna und Konstanzes »Martern aller Arten«. Ins Gästebuch schrieb sie: »Stille der Nacht beschützt uns mit oder ohne Vorschlag«. Der Satz ist nicht so kryptisch, wie er scheint. Er hat Humor, lässt sich aber auch als Protest lesen. Der erste Teil zitiert den Schluss von Susannas Rezitativ, das damals auf Deutsch gesungen wurde. Der zweite Teil erschließt sich durch einen weiteren Eintrag. Er stammt von Karl Böhm, der das Kaisersaal-Konzert mit Maria Cebotari dirigierte (und damals als Nachfolger für den von den Nazis vertriebenen Fritz Busch in Dresden als Generalmusikdirektor amtierte). Böhm ergänzte in der für ihn typischen, nörgelnden Art: »Mir is' es lieber ohne Vorschlag«.²⁷ Man hört ihn geradezu reden, wie er im steirischen Tonfall seine bildschöne junge Primadonna in die Schranken wies. Der doppelte Eintrag ist auf den 23. Juni 1934 datiert. Weil das Mozartfest am 24. Juni eröffnet wurde, handelt es sich offenbar um einen Probendisput, der noch nachhallte, als man sich später im Hause Zilcher traf.

Mit oder ohne Vorschlag? Die Frage hat Maria Cebotari und Karl Böhm nicht wirklich entzweit. Beide arbeiteten glänzend zusammen. Die »Rosenarie« nahmen sie drei Jahre später in Stuttgart auf – mit einem zarten Vorschlag bei »beschützt uns«. Es ist allerdings der einzige Vorschlag, den der Dirigent im gesamten Rezitativ gestattete. Von Böhm und seinem Verständnis der Mozart'schen Musik ist in diesem Buch an anderer Stelle die Rede, auch vom sogenannten Wiener »Mozart-Stil«, der ab den Fünfzigerjahren quasi als Qualitätssiegel weltweit vermarktet wurde (teils mit, teils ohne Böhm).²⁸ Interessant ist Mozart in dieser Zeit als eine Art Katalysator: Je mehr die Schallplatte zur Selbstverständlichkeit wurde, desto mehr griff in der musikalischen Interpretation die Tendenz zur Mechanik um sich. Zwischen dem Aufschwung technischer Reproduktionsmedien und dem Ideal musikalischer Reproduktion bestehen Zusammenhänge.²⁹ Selbstverständlich war auch dieser Stil nur ein Teil der Metamorphosen, die den Umgang mit Mozarts Musik im 20. Jahrhundert prägten. Der Weg von romantischer Tradition zu dem, was man »historisch informiert« nennt, war lang und alles andere als geradlinig. Die Extreme sind heute keines-

wegs überholt, sie bilden vielmehr ein Spannungsfeld – und sie werden von einem Dirigenten wie Teodor Currentzis aufs Wirksamste synthetisiert. Er taucht deshalb nicht zufällig an verschiedenen Stellen dieses Buches auf.

Gerade im Fall Mozart lief und läuft vieles asynchron. Natürlich hat sich die Distanz zwischen HIP (Historically Informed Performance) und »normalem« Musikleben verringert. Dogmatik hat kaum noch eine Chance. Wurde Mozart vom Allgemeingut zu einer Sache für Experten, so ist die Kenntnis der Experten inzwischen zum Allgemeingut geworden, wovon Mozart auf breiter Basis profitiert. Man kann es auch so sagen: Das Bewusstsein dafür, dass der Blick in die Vergangenheit zwangsläufig von der Gegenwart geprägt ist und die sogenannte Authentizität eine labile Angelegenheit, wirkt bis ins Detail musikalischer Entscheidungen. Andererseits hat dieses unabdingbare »Verhaftetsein in der Gegenwart«³⁰ die Kontraste auf eine neue Art geschärft: Die Interpreten gehen – gerade bei Mozart – mit der Applikation historischer Tatbestände auf unsere Wahrnehmung höchst unterschiedlich um. Man könnte geradezu von einem Comeback des Personalstils sprechen, der spätestens durch die Authentizitätsdebatten der Achtziger- und Neunzigerjahre weggefeht schien.

Zwei Aspekte lassen sich vor diesem Hintergrund besonders deutlich erkennen. Sie vertiefen, was dieses Buch unter Mozart-Interpretation versteht und einzukreisen versucht. Erstens gehört zum Begriff der Aufführungspraxis eine plurale Dimension. Er bezeichnet eine »imaginäre Quersumme aus vielen unterschiedlichen Zeugnissen über Aufführungen einer bestimmten Zeit«.³¹ Insofern beinhaltet er einen idealtypischen Zug, der keineswegs im Widerspruch steht zur normativen Auswertung historischer Quellen. Dass diese Quellen vielfach orts- und zeitgebunden sind, schränkt ihre Bedeutung nach aktuellem Verständnis von Aufführungspraxis nicht ein, sondern steigert ihren Wert. »Die wahre Reproduktion«, befand schon Adorno, »ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals«.³² Zweitens gibt es keine Interpretation ohne Tradition, genauer: »ohne wenn auch [...] nur partiellen Konsens über die Bedeutung der Zeichen, aber auch über den

Sinn von Werken und ihrer Aufführung«. ³³ Interpretation und wie auch immer geartete Tradition(en) bedingen sich. Sie können sich kreuzen oder parallel laufen, sich reiben oder ergänzen, befruchten oder aushebeln. Das ist der Grund, warum beim Umgang mit Mozarts Musik geduldiger Respekt und aggressives Behüten oft nahe beieinander liegen.

Mozart zu interpretieren, soviel steht fest, hat mit Präferenzen auf Zeit zu tun. Es bleibt deshalb eine stets offene, unabgeschlossene Aufgabe. Warum sie so schwer zu bewältigen ist, worin sie aber auch ihren besonderen Rang hat, brachte Alfred Brendel im Gespräch für dieses Buch lapidar auf den Punkt: »Weil jede Note zählt«.



»Nachtmusik« im Hofgarten der Würzburger Residenz

ERSTER TEIL

ESSAYS

MOZARTS MUSIK

Text und Klang, Komposition und Aufführung

Ulrich Konrad

Textfelder mit unscharfen Rändern: Grundlegendes

Im Anfang ist der Ton. Ihm folgt die Note. Kopf und Hals, eingepasst in den streng bemessenen Raum von fünf Linien und vier Zwischenräumen, mit der Lizenz, nach oben und unten um ein Weniges ausgreifen zu dürfen. Eines Schreibgeräts, gehalten von der Hand und gelenkt von der Vorstellungskraft des Schreibers, bedarf es als Instrument, um das unscheinbare Zeichen aufs Notenpapier zu bringen. Im Fortgang entsteht der (Noten-)Text, das Geflecht oder Gewebe zahlloser Köpfe, Hälse, dazu Fähnchen, Punkte, Striche, Keile, Buchstaben und was der Zusätze mehr sind. Musik? Was Notenschrift darstellt, ist für sich genommen keine Musik. Der »notierte« Text will und muss zum Klingen gebracht werden, aber mit dem Erklingen ist keine Dauer zu gewinnen. Die Musik sei, so hat es der Komponist und Musikgelehrte Adam von Fulda Ende des 15. Jahrhunderts ausgedrückt, eine »meditatio mortis continua«, ein fortgesetztes Nachdenken über den Tod. Denn im Erklingen vergeht sie, sträubt sich zwar gegen ihre Vergänglichkeit mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln – und endet doch im Verstummen. Was bleibt, ist Papier, bedeckt mit einer Graphie aus Linien, Punkten, Strichen und Fähnchen: ein Augenreiz, eine kühle Wonne vielleicht für Liebhaber abstrakter Zeichen – ein lautloser Friedhof.

Komponisten schreiben Noten, schaffen Texte. Jene müssen vergehen, diese können überdauern. Besäßen wir von Wolfgang Amadé Mozart ausschließlich sein im Februar 1784 angelegtes und bis zum November 1791 von ihm eigenhändig geführtes *Verzeichniß aller meiner Werke*,¹ nicht aber die Papiere, auf denen diese Werke fixiert sind, dann verfügten wir zwar über den nackten Saldo der unvorstellbar reichhaltigen Produktivität seiner reifen Jahre, und wären doch musikalische

Habenichtse: Was einzig der Name Mozarts uns sinnvollerweise bedeuten kann und im glücklichen Falle bedeutet, das liegt in den Tausenden und Abertausenden von ihm beschriebenen, überlieferten Notenblättern begründet, aufgehoben, unveränderlich dokumentiert. Wo Texte fehlen – einige Einträge im *Verzeichniß* etwa sind ungedeckt –, da gibt es diese Werke schlichtweg nicht: Leerstellen, wohl für immer unausfüllbar. Für die Geschichte des Komponierens im neuzeitlichen Sinne und ihrer Überlieferung gilt die unhintergehbare Doppelexistenz der Musik primär als Text und, aus ihm hervorgehend, als Klang. Mozart »verstehen« zu wollen, erfordert als erstes, seine Partituren »lesen« zu lernen, um ihren Gehalt musikalisch »sagen« zu können.

Diesem Unterfangen sind, so lehrt die Erfahrung, Grenzen gesetzt, oft genug enge. Denn chronologisch vor und geistig hinter der sichtbaren Note liegt die unergründliche Welt der Komponistenphantasie, walten die unbewussten Impulse des Denkens und Fühlens in Tönen, regiert aber auch die rationale Kühle eines hochkomplexen handwerklichen wie geistigen Tuns, welches Komponieren ist. Die Energie, die in den Triebwerken der hörsinnlichen Imagination wirkt, wenn sich Komponisten auf dem Vorfeld neuer Werke bewegen, speist sich aus den vielen Quellen des Gelernten, der Erfahrung, der Kombinationsfähigkeit, des Willens zur Entscheidung und weiterer anzunehmender, aber sprachlich nicht zu greifender Kräfte. Sie führt zu einer *Res facta*, einer gemachten, gearbeiteten Sache. Was die schreibende Hand des Komponisten schließlich entlässt, hat einen oft langen, erlebnisreichen Weg durch das Stollen- und Adernsystem produktiven Denkens hinter sich: »– sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire – studiere – überlege –«, meinte Mozart in einem Brief zu den Streckenabschnitten dieses Vorgangs.² Wanderjournale in Form von Skizzen und Entwürfen zeugen gelegentlich davon, außermusikalische Dokumente wie Tagebücher oder Briefe gestatten fallweise Einblicke. Den Entstehungsprozess – das Wort in seinem vollen Sinne verstanden – in allen Dimensionen nachvollziehen zu können, bleibt dennoch Illusion.

Auch aus diesem Befund, dann vor allem aus der rätselhaften Stummheit der Texte und der mit dieser zusammenhängenden »sprachlosen« Abstraktheit des Klingenden gewinnt das häufig geäußerte Dictum scheinbare Stimmigkeit, das Wichtigste in der Musik stehe nicht in den Noten. Das dürfte mehr tiefsinnig als richtig sein. Wo denn sonst sollte dieses Wichtigste stehen – zwischen den sprichwörtlichen Zeilen? Was soll es überhaupt sein?

Vielleicht das »Geheimnis des Lebens«, von dem der Komponist in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* raunt (und wohl besser nicht die »brünstigen Gefühle im Viervierteltakt«, über die sich die Komponistengattin in Straussens Komödie *Intermezzo* erregt)? Im Ernst: Das Wichtigste in aller Musik, auch derjenigen Mozarts, nein, überhaupt deren Essenz steht in den Notentexten. Sie bilden jedenfalls das fest gegründete Fundament unserer Erkenntnismöglichkeiten, die – was niemand je vergessen sollte – im Spielen und Hören immer nur Verstehensoptionen meinen, nie aber zu absoluten Gewissheiten führen. Notentexte sind Textfelder mit unscharfen Rändern, so wie Musik außerhalb des Rahmens semantischer Fixierungen angesiedelt ist.

Dass Musik mit den Mitteln der Sprache nur bedingt beizukommen ist, dass Notentexte an vielen Stellen dem Studium ihr paradoxes Changieren zwischen Präzision und Vagheit entgegenstellen, zwingt weder zur Resignation im rationalen Umgang mit ihr und ihnen, noch erlaubt es eine Haltung der Denkbequemlichkeit, die fünf gerade sein lässt, weil in der Kunst ohnehin alles »subjektiv« sei. Zwei Fragen drängen sich auf: erstens, wie Mozarts Notentexte entstanden, und, zweitens, wie aus ihnen mit welcher Verbindlichkeit Handlungsanweisungen zu gewinnen sind – Anweisungen, um sie in der Weise zum Klingen zu bringen, die sowohl Mozarts einstigen Intentionen (die wir freilich kennen müssten) als auch unseren gegenwärtigen Erwartungen entsprechen. Beiden Fragen kann man auch dann sinnvoll nachgehen, wenn am Ende nicht die Antwort eines normativ gültigen Systems von Aufführungs- und Interpretationsverbindlichkeiten steht.

Arbeit in Bewusstheit: Zu Mozarts Schaffensweise

Die Frage nach Mozarts Schaffensweise ist zuerst die nüchterne Frage nach Gewohnheiten, Ordnungen, Ritualen in der Werkstatt des Komponisten.³ Mozart hat seine kompositorische Tätigkeit als Arbeit in Bewusstheit selbst bestimmt, als Arbeit, die aktiv geleistet werden musste. Warten auf Inspiration oder das Selbstbewusstsein, er sei ein Medium, durch das eine außer ihm liegende Kraft komponiere, spielen dabei keine erkennbare Rolle. Selbstverständlich werden bei der Aussage von einem solcherart bewussten Arbeiten Mozarts schaffenspsychologische Dispositionen allgemeiner Art wie zum Beispiel Gestimmtheit zum Komponieren, Freude an der Arbeit oder innere Aversion gegen eine Aufgabe nicht geleugnet, ebenso wenig wie Denkvorgänge und Tätigkeiten der Phantasie, die sich der willentlichen Steuerung entziehen.

Mozarts Zeitgenossen hatten keine Anschauung von den Arbeitsvorgängen des Komponisten. Sie nahmen vermutlich nur wahr, dass Mozart (wie andere Musiker auch) viel schrieb und in rascher Folge neue Werke vorlegte. Das entsprach aber den generellen Erwartungen, über deren Erfüllung keine Worte zu verlieren waren. Bekannt war Mozarts überragende Improvisationsgabe, die den Eindruck erwecken konnte, er komponiere aus dem Stegreif, wie er das auch selbst berichtete.⁴ Derartige Einzelnachrichten verdichteten sich aber nirgends zu einer realitätsnahen Vorstellung von Mozart bei seiner kompositorischen Arbeit.

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde, unter anderem durch die Publikation von Anekdoten, deren meist faktischer Kern von haltlosen Ausschmückungen überwuchert ist, ein erstes, ein idealisiertes Mozart-Bild gezeichnet. Einer der Hauptverantwortlichen für diesen Vorgang war der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz. Als Redakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) lancierte er das folgenreichste Dokument über Mozarts Schaffensweise: das *Schreiben Mozarts an den Baron von ...*⁵ Dieses durch keinerlei Quelle aus Mozarts Hand beglaubigte Schreiben, das schon allein wegen seiner sprachlichen Form keineswegs von Mozart stammen kann, entfaltete bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine geradezu überwältigende Wirkung. Drei

Kernaussagen setzten sich in der Öffentlichkeit fest und wirken zum Teil bis heute nach. Erstens, Mozart komponiere ohne Hilfsmittel (Instrument, schriftliche Notizen) lediglich im Kopf; zweitens, auf diesem Weg finde das Werk in der Vorstellung des Komponisten schnell zu seiner vollendeten Gestalt und werde als solche unverlierbar im Gedächtnis gespeichert; drittens, das Fixieren der Komposition auf Notenpapier sei ein lediglich mechanischer Akt, der sehr schnell und von äußeren Umständen unbeeinflussbar ablaufe. Diesen scheinbar von Mozarts eigenen Mitteilungen herrührenden Aussagen hat die moderne Forschung ein entschieden differenzierteres Bild vom komponierenden Mozart entgegengestellt. Der Quellenwert des fraglichen Briefes ist tief erschüttert; das Schreiben gilt heute allgemein als fingiert. Unbestritten bleibt die Tatsache, dass Mozart zu außergewöhnlichen Denk- und Gedächtnisleistungen fähig war; dies zeigt etwa das Beispiel des Präludiums aus KV 394 (383a): »– hier schicke ich dir ein Præludio und eine dreÿstimmige fuge, – [...] es ist ungeschickt geschrieben. – das Præludio gehört vorher, dann folgt die fuge darauf. – die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Præludium ausdachte, abgeschrieben.«⁶ Ebenso unbestreitbar sind aber die Nachrichten, die auf ein sehr bedachtes Vorgehen hindeuten, auf planerisches Arbeiten und auf gelegentlich mühsames Vorankommen.

Der Schaffensvorgang bei Mozart lässt sich nach Auswertung aller einschlägigen Quellen⁷ idealtypisch in vier Phasen untergliedern. Die erste, vor-schriftliche Phase beginnt mit der Konzentration des Komponisten auf einen konkreten Werkplan und der auf die Realisierung dieser Idee gerichteten Phantasietätigkeit. Neben rein mentalen Vorgängen ist für Mozart dabei das Probieren am Klavier von großer Bedeutung. Darauf lassen wiederholte Nachrichten schließen, Mozart stehe an einem Ort kein Instrument zur Verfügung und aus diesem Grunde könne er nicht oder nur schwer komponieren. Neben späteren Mitteilungen Dritter wie Constanze Mozart oder Franz Xaver Niemetschek bekundet Mozart zweimal explizit die Bedeutung des Klaviers für seine Arbeit. 1778 verlässt er in Paris regelmäßig die eigene Wohnung, um im Hause des Konzertunternehmers Joseph Le Gros zu komponieren, »weill dorth

ein Clavier ist«. ⁸ Drei Jahre später geht es um ein neues Domizil in Wien und die anstehende Arbeit an der Oper *Die Entführung aus dem Serail* KV 384: »Mein zimmer wo ich hinziehe ist schon in Bereitschaft; – izzt gehe ich ein Clavier zu entlehnen, denn, bevor das nicht in zimmer steht, kann ich nicht darin wohnen, dermalen weil ich eben zu schreiben habe, und keine Minute zu versäumen ist.« ⁹ Ein weiterer Gegenstand für das »speculiren – studieren – überlegen«, von dem bereits die Rede war, ist die Auseinandersetzung mit Kompositionen anderer Musiker, mit Werken, die als Modelle für eigene Pläne anverwandelt werden. Die analytische Forschung ist auf diesem Gebiet noch nicht sehr weit vorgedrungen, doch lassen sich einige schlagende Beispiele für derartige Modelle nennen, etwa der Doppelchor »The people shall hear« aus dem Oratorium *Israel in Egypt* von Georg Friedrich Händel für das »Qui tollis« aus der Missa in c-Moll KV 427 (417a) oder der langsame Satz aus Joseph Haydns Sinfonie D-Dur Hob. I: 75 für das Variationen-Andante im Klavierkonzert B-Dur KV 450. ¹⁰

Die zweite Phase ist bestimmt von der ersten schriftlichen Fixierung musikalischer Sachverhalte in stenographischer und in ihrem vollen Sinn allein dem Komponisten verständlicher ausschnitthafter Gestalt. Mozart hat diese Aufzeichnungen stets in einer unverwechselbar privatschriftlichen, partiell kryptischen Form gemacht und dabei auf ihre Mitteilbarkeit an andere verzichtet. Das Skizzieren gehört demnach ganz in die Sphäre der privaten Werkstatt. Einer klaren Definition der Skizze bei Mozart steht die höchst unterschiedliche Vielfalt der auf den Manuskripten zu beobachtenden Erscheinungen im Wege. Von kaum entzifferbaren, nur einzelne Noten umfassenden Gedankensplittern über wenige Takte sich ausdehnende melodische oder polyphone Parteien bis hin zu vollständig fixierten ein- oder mehrstimmigen Verläufen, ja regelrechten Skizzenpartituren treten alle nur denkbaren Formen auf. Die Spanne zwischen einem bloß angedeuteten musikalischen Ereignis, dessen größerer Zusammenhang dem Komponisten bewusst war, dem fremden Betrachter aber völlig dunkel bleibt, und der in ihrer intendierten Bedeutung zweifelsfrei zu rekonstruierenden Aufzeichnung ist weit. Wer sich auf diesem Feld bewegen und orientieren möchte,

wird nach einer zumindest unter pragmatischen Gesichtspunkten befriedigenden Beschreibung und Typologisierung der Skizzen suchen. Letztere liegt in der einfachen Unterscheidung zwischen »Verlaufsskizze« und »Ausschnittsskizze« vor. Hauptfunktion der Verlaufsskizze ist es, die Gesamtdisposition eines Werkes, eines Werkabschnitts oder eines konstitutiven Gestaltungsträgers (beispielsweise des Gesangsparts einer Arie) festzuhalten. Sie kann einstimmig – diese Form überwiegt bei Mozart –, aber auch mehrstimmig sein; in der Regel ist die Stimmenzahl hier geringer als bei der Ausführung der Komposition. Zweck der Ausschnittsskizze ist es, einen im Verhältnis zum Werkganzen kurzen Ausschnitt von musikalisch auffallender Faktur (etwa hinsichtlich der Harmonik, der Satzart, der Formarchitektur oder anderer Elemente) mit Konzentration auf die Erfordernisse der je individuellen kompositorischen Aufgabe zu bewältigen. Sie begegnet vornehmlich in mehrstimmiger Ausführung. In systematischer Darstellung müssen bei der Verlauf- bzw. Ausschnittsskizze jeweils solche für Vokal- oder Instrumentalwerke und innerhalb dieser Untergruppe die ein- oder mehrstimmigen unterschieden werden.

Mit der dritten Phase setzt die Produktion öffentlicher oder wenigstens potenziell öffentlicher Manuskripte ein. Mozart notiert den ihm in den konstitutiven Bestandteilen gegenwärtigen musikalischen Verlauf in einer »Entwurfpartitur«. Sie bildet die Vorstufe zur vollständigen Partitur, zeichnet sich durch alle äußeren Merkmale der Anlage und der »öffentlichen« Schriftform wie diese aus und enthält den »Hauptstimmensatz«. Dieser besteht zum ersten aus der melodieführenden Stimme der Partitur nebst vereinzelt, für den motivischen und harmonischen Verlauf substantziellen Zusätzen, zum anderen aus dem Basso-Part, auf dessen harmonischem Fundament sich die Oberstimme entfaltet. Ist die Entwurfpartitur beendet, so gilt das Werk in Mozarts Sprachgebrauch, wie aus Briefen klar hervorgeht, als komponiert; nicht selten erfolgt schon jetzt der Eintrag in das *Verzeichniß aller meiner Werke*.

Die abschließende vierte Phase verwandelt die Entwurfpartitur in die ausgefertigte Partitur. Der wichtigste Arbeitsgang ist die Ergänzung des »Hauptstimmensatzes« um den »Binnensatz«. Dieser umfasst die

Gesamtheit der nicht im engeren Sinne melodietragenden Stimmen, vor allem also jene, die den harmonischen Satz ausfallen und das Klangbild bestimmen. Mozart nannte den Vorgang dieser vierten Phase »das Schreiben«. An einschlägigen Referenzstellen für das Verhältnis von Komponieren und Niederschreiben kommt einer Formulierung aus der Entstehungszeit des *Idomeneo* besonderer Rang zu: »Nun muß ich schliessen, den[n] ich muß über hals und kopf schreiben – komponirt ist schon alles – aber geschrieben noch nicht –«. ¹¹ Mozart meint damit keinesfalls, wie das oft missverstanden worden ist, er habe alles »im Kopf komponiert«, aber noch keine Note des Werks zu Papier gebracht, sondern, wie sich aus der konstanten Verwendung der Wörter »komponieren« und »schreiben« im hier behandelten Zusammenhang belegen lässt, die Unterscheidung zwischen der Niederschrift einer Entwurf- und dem Ausfertigen der vollständigen Partitur.

In der dargestellten idealtypischen Form lässt sich der Schaffensvorgang bei Mozart an keinem Werk beispielhaft demonstrieren. Der Grund dafür liegt offen zutage: Alle zur vorschriftlichen ersten Phase gehörigen Vorgänge entziehen sich der Beobachtung. Über deren Dauer und Intensität lassen sich allenfalls Vermutungen anstellen. So mag das Fehlen von Skizzen für solistische Klavierwerke aus der engen Bindung des Komponisten an das Instrument zu erklären sein; außerdem können die Improvisation oder das über die manuelle Mechanik besonders angeregte Vorstellungsvermögen kompensatorisch gewirkt haben. Weiterhin muss mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass sich rein mentale Abläufe, skizzierende und endgültige Niederschriften nicht in chronologischer Folge ereignet haben, sondern in einer Art Sprungbewegung nach vorne und wieder zurück. Für diese Annahme sprechen mehrere Tatsachen: Mozart komponiert in klaren, etwa durch Periodenlängen, modulatorische Zielpunkte oder Formfunktion eines Abschnitts begrenzten musikalischen Sinneinheiten; Skizzen setzen nicht irgendwo ein und brechen nicht an beliebiger Stelle ab, sondern bilden solche Sinneinheiten (beispielsweise Vor- und Nachsatz eines Themas, Brücke zwischen erstem und zweitem Thema im Sonatensatz, Sektion aus der Durchführung); Ausschnittsskizzen knüpfen an bereits Kompo-

niertes an, sind also auf etwas Vorangehendes bezogen und entwickeln von dort aus eine Fortsetzung. Über welche Strecken Mozart im Kopf prospektiv komponiert hat, lässt sich nur schwer und bestenfalls nach einer genauen Analyse von längeren Verlauf- oder Ausschnittsskizzen bestimmen. So kann am Beispiel der Durchführung zum ersten Satz der »Prager« Sinfonie KV 504 gezeigt werden, wie das Ziel dieses Abschnitts und der Weg dorthin erst über verschiedene Skizzenstadien gefunden wird: Die Skizzenniederschrift bricht in dem Moment ab, in dem ein bereits in der Exposition komponierter Abschnitt als Endbaustein der Durchführung angeschlossen werden kann.

Die Beschreibung der Merkmale von Mozarts Schaffensweise, vor allem des Verhältnisses von rein mentalen zu schriftlichen Anteilen bei der Kompositionsarbeit, fußt auf einer quellenmäßig hinreichend gefestigten Grundlage. Dass der Philologe und Historiker trotzdem nicht alle Fragen beantworten und erst recht nicht alle bei individuellen Werken beobachtbaren Erscheinungen erklären kann, muss selbstverständlich eingeräumt werden. Es ist aber bislang unerwiesen geblieben, ob andere Disziplinen wie etwa die Psychologie oder die Hirnforschung an diesen Punkten weiter vorstoßen können. Namentlich psychologische Untersuchungen krankten im Falle Mozarts an einer unkritischen Wertschätzung fragwürdiger Überlieferungen oder an einer Überbewertung sekundärer Aussagen von Zeitzeugen. Erkenntnisfortschritte sind deshalb in jüngerer Zeit nur dort erzielt worden, wo sich Skepsis gegenüber dem Mythos und methodologische Strenge bei der Deutung der primären Dokumente, also der Skizzen, Fragmente und Werkautographe, verbunden haben.

Vom Notentext zum Erlebnis klingender Musik: Aufführungspraxis

Es gehört zur allgemeinen Erfahrung, dass anscheinend simple Sachverhalte sich oftmals nur mit Mühe eindeutig klären lassen, etwa: Gibt es eine »authentische« Aufführungspraxis der Werke Mozarts?¹² Ließe

sich dieser Frage mit einem definitiven »Ja« oder »Nein« begegnen, dann hätte das weitreichende Folgen für das Musizieren. Eine rundum bestätigte Authentizität von Techniken, Regeln und Gewohnheiten, die zwischen den Notentexten Mozarts und dem aktuellen Bemühen vermitteln, sie erklingen zu lassen, könnte zur Legitimation einer allein und ein für alle Mal als richtig qualifizierten Art und Weise der Aufführung dienen. Würde diese Authentizität dagegen grundsätzlich negiert oder zumindest in ihrer Verbindlichkeit bestritten, dann käme ihr im Vergleich mit anderen Kriterien und Maßstäben eben keine oder bloß eine marginale Bedeutung in der Aufführungspraxis zu.

Ohne die an ihrem Beginn angeregte, oft polemisch geschärfte, inzwischen teils befriedete, teils ermüdete Debatte in ihrem Verlauf rekapitulieren zu wollen – was angesichts ihrer ja weit über den Fall Mozart hinausgehenden Dimensionen ohnehin nicht in knapper Form zu leisten ist –,¹³ wird die kursorische Besinnung auf einige Begriffe für die weitere Erörterung ausgewählter Beispiele und Argumente ratsam sein. »Authentisch« bedeutet, gemäß dem Ursprung des Wortes aus dem griechischen αὐθεντικός (authentikós), »selbstgetan«, »von eigener Hand ausgeführt« und betont, etwas abweichend vom heute üblichen Sprachgebrauch, die personenbezogene Urheberschaft eines Tuns oder einer Sache; πράττειν (prattein), πρᾶγμα (pragma) und πρᾶξις (praxis) heißen »machen«, »das Getane« und »Tat« oder »Handlung«. »Aufführungspraxis« ist ein Neologismus, den der hauptsächlich mit Editionen von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts hervorgetretene Musikwissenschaftler Max Seiffert bereits 1907 geprägt hat,¹⁴ der aber erst seit den beiden 1931 erschienenen Büchern von Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik*) und Robert Haas (*Aufführungspraxis der Musik*) etabliert ist.¹⁵ Dieser durchaus treffende musikwissenschaftliche Terminus sollte und soll nicht etwa die musikalische Handlungsweise bei einer konkreten Aufführung in Vergangenheit oder Gegenwart bezeichnen, sondern meint eine idealtypische Spielsituation, wie sie im Sinne einer Schnittmenge aus vielen unterschiedlichen historischen Aussagen über Aufführungen einer bestimmten Zeit gewonnen werden kann. Wenn also von authentischer Aufführungspraxis der Werke

Mozarts die Rede ist, dann bezieht sich das bei strenger Anwendung der Begriffe erstens allein auf sein eigenes Tun und zweitens auf die Vorstellung, die wir uns davon aus geschichtlichen Schriftquellen machen, aus Quellen, welche selbst nicht die Sache sind: Informationen etwa über die Improvisation von Verzierungen im 18. Jahrhundert, die wir aus zeitgenössischen Traktaten ziehen, können nicht einfach gleichgesetzt werden mit der konkreten Handlungs- und Hörwirklichkeit von improvisierten Verzierungen in dieser Zeit, da uns der historische Wahrnehmungsraum ein für alle Mal verschlossen ist.

Mozart hat sich nur gelegentlich in Briefen zu einzelnen Aspekten der Aufführung seiner und anderer Werke geäußert, nie systematisch, sondern immer spontan und anlassgebunden. Seine aufs Ganze gesehen wenigen, wenn auch je für sich aufschlussreichen Bemerkungen ergeben kein geschlossenes Bild. Das Cantabile im Gesangs- und Instrumentalvortrag etwa thematisiert er mehrfach.¹⁶ Dem Tempo rubato im Klavierspiel gilt eine bedeutungsvolle Aussage im Rahmen einer Kritik an einigen zeitgenössischen Pianisten: »Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.«¹⁷ Klang und Spielverhalten der Hammerklaviere von Johann Andreas Stein und Anton Walter beschreibt Mozart in höchsten Tönen:

»Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viell besser, als die Regensburger. wenn ich starck anschlage, ich mag den finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem augenblick vorbeÿ, da ich ihn hören ließ. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seÿn. er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem wort, es ist alles gleich. [...] seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit auslösung gemacht sind. da giebt sich der hunderteste nicht damit ab. aber

ohne auslösung ist es halt nicht möglich daß ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt, fallen, in den augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen. wen er ein solch Clavier fertig hat, |: wie er mir selbst sagte :| so sezt er sich erst hin, und Probirt allerley Pasagen, läuffe und springe, und schabt und arbeitet so lange bis das Clavier alles thut. den er arbeitet nur zum Nuzen der Musique, und nicht seines nuzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn.«¹⁸

Unangemessenes Vibrato beim Singen verurteilt Mozart nachdrücklich:

»Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mir der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt – und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wircklich abscheulich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme. man macht ihrs auch nicht allein auf den blasinstrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja so gar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. da kömte mir just vor wie auf der orgl, wen der blasbalk stost.«¹⁹

Zu anderen wichtigen Elementen des Vortrags wie beispielsweise der Ornamentierung oder der dynamischen Abstufung sind keine wortschriftlichen Äußerungen bekannt. Hier sind orientierungsstiftende Anhaltspunkte in den Notentexten zu finden. Was aus ihnen partiell zu ersehen ist, sei an ausgewählten Beispielen vorgeführt.

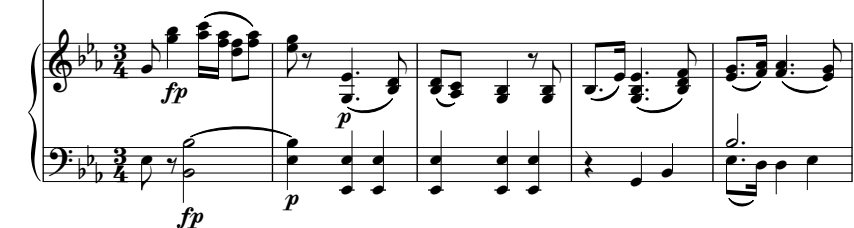
Vokale Auszierung

Zu den »verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten«, wie schon Hugo Riemann solche Elemente der Praxis genannt hat,²⁰ gehört die improvisatorische Auszierung von Wiederholungsabschnitten im musikalischen

14

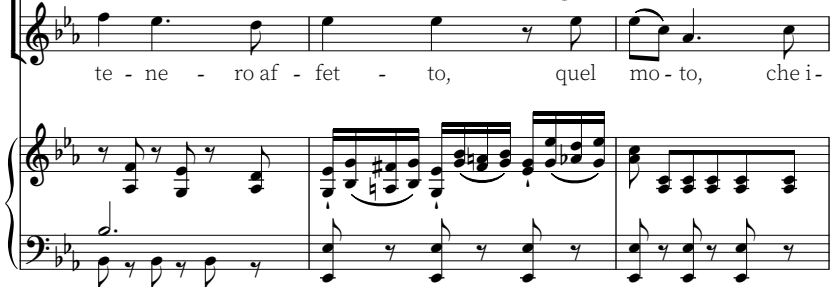
b)  Non sò d'on-de vie - ne quel te - ne-ro af - fet - to, quel

a)  Non sò d'on-de vie - ne quel te - ne-ro af - fet - to, quel



19

 te - ne - ro af-fet - to, quel mo - to, — che i-
te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i-



22

 -gno - to mi na - sce — nel pet - to quel
-gno - to mi na - sce nel pet - to, quel



25

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi

This musical system shows measures 25 to 27. It features a soprano line with lyrics, a vocal line, and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'gel, che le ve - ne scor - ren - do mi'.

28

va. Non sò d'on - de vie - ne,

va. Non sò d'on - de vie - ne,

This musical system shows measures 28 to 31. It features a soprano line with lyrics, a vocal line, and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'va. Non sò d'on - de vie - ne,'.

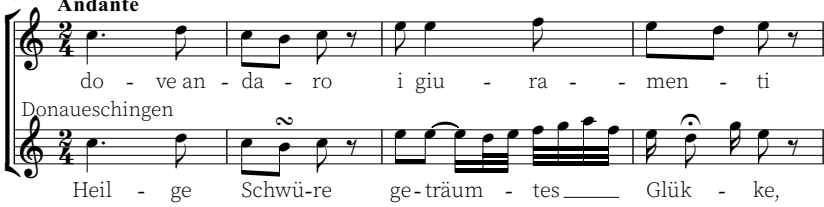
Notenbeispiel 1: W. A. Mozart, Arie »Non sò d'onde viene« für Sopran und Orchester KV 294

- a) Singstimme nach dem Partiturautograph | Stadtarchiv Hannover, Signatur: 4.AS.01 Nr. 1558
- b) Singstimme in der von Mozart ausgezierten Version | Stadtarchiv Braunschweig, Signatur: H III C: 209

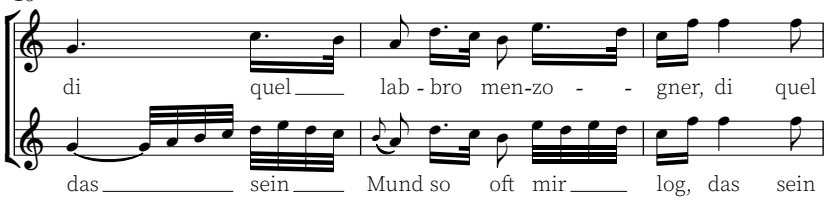
Verlauf. Darüber hinaus wurde von guten Gesangssolisten erwartet, dass sie ihre im Notentext festgehaltenen Partien affektgemäß veränderten, um den Ausdruck zu intensivieren. Für Rezitativ und Arie »Alcandro, lo confesso« – »Non sò d'onde viene« KV 294 liegt die Ausarbeitung einer ornamentierten Version des ersten Arienteils von Mozarts Hand vor, also eine vom Komponisten fixierte Vorschrift für eine eigentlich aus dem Stegreif zu gestaltende Vortragsweise durch die Sängerin (siehe Notenbeispiel 1a und b).²¹

Es bleibt unklar, ob der Komponist damit nur eine vielleicht noch unerfahrene Künstlerin in einer einmaligen Studien- und Aufführungssituation unterstützen oder das Protokoll eines imaginierten Vortrags schreiben wollte, wie ihn eine geschmackssichere Sängerin leisten würde, oder ob er vielmehr ein ästhetisch mustergültiges Modell für die Darbietung dieser Partie zu schaffen beabsichtigte. Mozarts Auszierung enthält sich aller übertriebenen sängerischen Kunstfertigkeiten, macht die Arie aber gleichwohl kunstvoller – ist das nun Ergebnis der besonderen Rücksichtnahme auf eine bestimmte Sängerin oder darf es als seine künstlerische Maxime verallgemeinert werden? Wie wäre dann aber sein Urteil über die deutsche Vortragsfassung der Contessa-Arie »Dove sono i bei momenti« ausgefallen, wie sie uns im Rollenbuch der Donaueschinger Singspiel-Produktion von *Le nozze di Figaro* aus dem Jahr 1787 vorliegt?²²

9 Mozart
Andante

a) 

do - ve an - da - ro i giu - ra - - men - ti
Donaueschingen
Heil - ge Schwü-re ge-träum - tes____ Glück - ke,

13 

di quel____ lab - bro men-zo - - gner, di quel
das____ sein____ Mund so oft mir____ log, das sein

16 

lab - - - - - bro____ men - - zo - gner?
Mund____ so____ oft____ mir log

b) Mozart 34

di quel ben non tra - pas-sò? Do -

Donaueschingen

nicht die Rück - er - inn'-rung_ hin? _____ Wo - hin

c) Mozart **Allegro** 93

di can - giar l'in - gra - - to cor, di can -

Donaueschingen

daß sein Herz zu - rük - ke_ kehrt, daß sein

96

-giar l'in - gra - - - - - to cor,

Herz _____ zu - rük-ke _____ sein _____ Herz zu-rük - ke kehrt

Notenbeispiel 2: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, Atto III, Nr.20, Arie der Contessa »Dove sono i bei momenti«

Singstimme nach Mozarts Partituraautograph und nach dem Donaueschinger Rollenbuch der Sängerin Maximiliana Faller

a) Andante (Beginn), T.9–18

b) Andante, T.34–37

c) Allegro, T.93–99

Sie stammt nicht von Mozart, ist in diesem Sinne also nicht authentisch, spiegelt jedoch in unverfälschter Weise eine zeitgenössische Aufführungsform wider. Nichts spricht dagegen, dass auch die Sängerinnen in den von Mozart selbst geleiteten Vorstellungen ihren Part mit ähnlichen Ornamentierungen versehen haben könnten. Hätte sich der Komponist dagegen gewehrt, dass der von resignativer Stimmung getragene Monolog der Protagonistin in ein eher extrovertiertes Lamento mutiert, in dem sich der herrschende Affekt auch in etwas aufdringlichen Spitzentönen Laut verschafft? Wir wissen es nicht. Wer Mozart an

dieser Stelle gegen eine möglicherweise eingetretene »ästhetisch[e] [...] Katastrophe« verteidigen möchte, weil der »Anspruch des Kunstwerks« den »Konventionen und zufälligen Umständen der Praxis« geopfert worden sei,²³ kann nicht sicher sein, dass der Komponist es ihm danken würde. Denn längst ist das Insistieren auf der getreuen Wiedergabe eines sakrosankten Notentextes dem freieren Spiel aus dem Geist des empfindungsvollen Vortrags gewichen – gewiss keiner Beliebigkeit, sondern einer vom »goût«, vom »gusto«, vom (gebildeten) Geschmack regulierten Freiheit.

Instrumentale Auszierung

Im Vortrag von Klaviermusik, sei sie solistischer oder konzertanter Art gewesen, dürfte sich Mozart ein hohes Maß an Improvisation gestattet haben. Es ging auf der einen Seite so weit, dass er etwa die Solostimme im Klavierkonzert D-Dur KV 537 überhaupt nur rudimentär festhielt und sie bei Aufführungen spontan realisierte,²⁴ auf der anderen Seite kompositorisch genau ausformulierte Verläufe in Klaviersonaten in ergänzenden Niederschriften um aufführungspraktisch ausgezierte und diminuierte Versionen ergänzte.

Im langsamen Satz der 1783 entstandenen Klaviersonate F-Dur KV 332 (300^k) stellt die Reprise, abgesehen von den üblichen harmonischen Veränderungen, eine im Wesentlichen notengetreue Wiederholung der Exposition dar – jedenfalls in der Fassung, die das Autograph überliefert. Bei der Drucklegung ist diese einfache Reprise, aller Wahrscheinlichkeit nach von Mozart selbst, in eine variierte umgearbeitet worden, wobei der Part der linken Hand so gut wie unangetastet blieb, derjenige der rechten Hand jedoch stark verändert wurde.²⁵

Notenbeispiel 3: W. A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 332 (300^k), 2. Satz: Adagio
T.21–26 in der Fassung (a) von Mozarts Autograph und (b) des Erstdrucks
(Seiten 33 und 34)

21

b)

p

a)

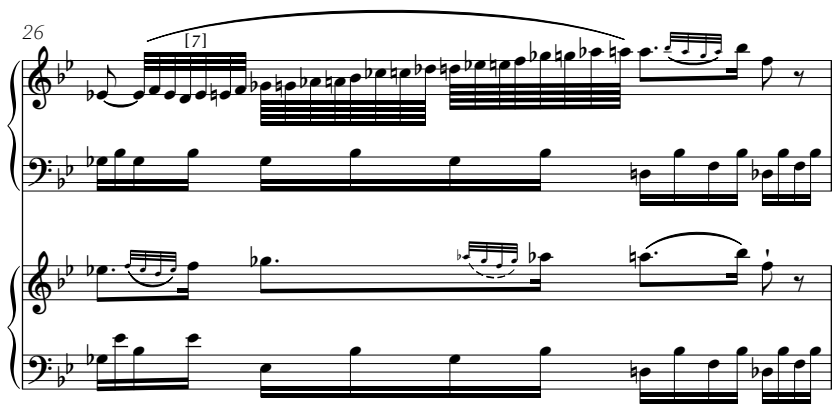
p

23

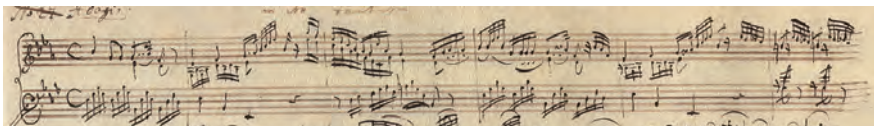
sfp *sfp* 3

simile

25



Auch der langsame Satz der Klaviersonate c-Moll KV 457 aus dem Jahr 1784 enthält im Autograph für einzelne wiederholte Abschnitte diminuierte Versionen, die wie Bausteine gegen die ursprünglichen Fassungen ausgetauscht werden können.²⁶ Darf aus diesen Fällen die allgemeine Regel abgeleitet werden, dass Mozart Reprisen in seiner Klaviermusik generell als aus dem Stegreif variierte Wiederholungen gespielt hat? Über ein positives Votum in dieser Frage wird auch ohne weitere Quellenbelege Einigkeit zu erzielen sein. Hat er solche Veränderungen aber von anderen Aufführenden seiner Sonaten ebenso selbstverständlich erwartet? Hier dürfte eine bejahende Antwort viel zögernder kommen, weil Mozart seine herausragenden Fähigkeiten nicht verallgemeinerte und offensichtlich wusste, dass er gewünschte Varianten bei einer Publikation der Werke explizit aufzeichnen musste. Tatsächlich ist das bei der c-Moll-Sonate wie bei der früher komponierten F-Dur-Sonate auch geschehen.



Notenbeispiel 4: W. A. Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457, 2. Satz: Adagio
Hauptthema in verschiedenen Fassungen nach dem Autograph
a) T.1–6, Originalfassung



b) T.17–23, zweite ausgezierte Fassung der Themenwiederholung



c) T.41–47, dritte ausgezierte Fassung der Themenwiederholung

Dynamik

Dass Mozart seine Werke in sehr unterschiedlicher Dichte, häufig aber ausgesprochen spärlich mit dynamischen Vorschriften versehen hat, ist hinlänglich bekannt. In der solistischen Klaviermusik, um nur diese zu streifen, konzentriert er sich im Wesentlichen auf Piano- und Forte-Kontraste; dazu kommen *fp*-Akzente und gelegentliche Angaben zur Übergangsdynamik (Crescendo, Decrescendo). In Kompositionen mit langsamen und gemäßigten Tempi sind die dynamischen Angaben reichhaltiger, so beispielsweise im Rondo a-Moll KV 511 oder im Adagio h-Moll KV 540 mit einer jeweils fein differenzierten Dynamik (das rasche Rondo D-Dur KV 485 dagegen enthält nur ganz am Ende einige Vorschriften).²⁷ Manchen Stücken mangelt jede dynamische Zeichensetzung, wie etwa der ganzen *Sonata facile* KV 545, und überhaupt ist die sehr geringe Auszeichnung in den späten Klavierwerken inklusive der letzten Sonate für Klavier und Violine KV 547 und des letzten Klaviertrios KV 564, also Werken der Jahre 1788/89, selbst für Mozart'sche Verhältnisse auffällig. Die Forschung steht dieser Tatsache etwas ratlos gegenüber. Vielleicht hilft die Feststellung weiter, dass diese Stücke im Verständnis des Kom-