



Mozart

MOZART HANDBUCH

Silke Leopold (Hg.)

BÄRENREITER
METZLER

Mozart Handbuch

MOZART HANDBUCH

Herausgegeben von

Silke Leopold

unter Mitarbeit von
**Jutta Schmoll-Barthel
und Sara Jeffe**

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

© 2005 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar
Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Ingeborg Robert
Innengestaltung: Dorothea Willerding
Satz: edv + grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
ISBN 3-7618-2021-6 (Bärenreiter)
ISBN-13: 978-3-476-02077-2 (Metzler)
ISBN-10: 3-476-02077-0 (Metzler)

Inhalt

Vorwort	XIII
Zeittafel	1

EINLEITUNG

von Silke Leopold

»Mozart magnus, corpore parvus«. Mozart-Bilder 12 • »Mein guter Namen Mozart«. Mozarts künstlerisches Selbstverständnis zwischen Anpassung und Autonomie 16 • »Laut verkünde unsre Freude«. Mozart und die Freimaurer 21 • »Nichts als Händl und Bach«. Mozarts Bearbeitungen alter Musik 24 • »Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen«. Mozart in der musikalischen Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts 28

Literatur 33

DIE OPERN I: FRÜHE WERKE

von Silke Leopold

Mozart und die Tradition der Oper 36 • Apollo et Hyacinthus 40 • Bastien und Bastienne 42 • La finta semplice 44 • Mitridate, Re di Ponto 47 • Ascanio in Alba 50 • Il sogno di Scipione 52 • Lucio Silla 55 • La finta giardiniera 58 • Il re pastore 62 • Thamos, König in Ägypten 65 • Zaide 67 • Idomeneo 70

Literatur 77

DIE OPERN II: WERKE DER WIENER JAHRE

von Ulrich Schreiber

Selbstfindung eines Genies 80 • Sorgenvolle Wahlfreiheit 81 • L'oca del Cairo 82 • Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante 83 • Die Da-Ponte-Trilogie 84 • Opera seria und Weltmärchen 87 • Die Entführung aus dem Serail 88 • Der Schauspieldirektor 98 • Le nozze di Figaro 100 • Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni 109 • Così fan tutte ossia La scuola degli amanti 123 • La clemenza di Tito 134 • Die Zauberflöte 143

Literatur 158

DIE GEISTLICHE MUSIK

von Hartmut Schick

Mehr Neigung als Pflicht? Mozart als Komponist für die Kirche 164
Berufliche Aspekte: Der Weg zum designierten Domkapellmeister 165 • Der Werkbestand: Gattungen

und vertonte Texte 167 • Zur liturgischen Funktion der Werke 168 • Kirchenpolitische Restriktionen, Liturgiereform und Kompositionspraxis 170 • Tendenz zu Werkpaaren 172 • Musikalische Vorbilder und Modelle 173

Messen, Messensätze und -fragmente 175

Ein erster Versuch. Das Pariser Kyrie KV 33 175 • Gesellenstück in der kleinen Form. Die komplementären Messen KV 49 und 65 175 • Gesellenstück in der großen Form. Die »Waisenhaus-Messe« KV 139 177 • Entspanntes Gegenstück. Die »Dominicus-Messe« KV 66 179 • Die Kyrie-Fragmente und Studiensätze von 1772 181 • Pastoraler Sonderfall. Die Missa brevis KV 140 182 • Reine Chormesse neuen Zuschnitts. Die »Trinitatis-Messe« KV 167 183 • Ungleiche Schwestern. Die Missae breves KV 192 und 194 185 • Brevis et solemnis. Die »Spatzenmesse« KV 220 187 • Verdichteter Satz in der großen Form. Die »Missa longa« C-Dur KV 262 188 • Ausdifferenzierung der kleinen Form. Die solennen »Missae breves« KV 258 und 259 190 • Kurze Missa longa. Die »Große Credo-Messe« oder »Spaur-Messe« KV 257 192 • Verschiebung des Schwerpunkts. Die Missa brevis B-Dur KV 275 194 • Ansatz zu einer Messe für München? Das Kyrie-Fragment KV 322 196 • Zyklische Satzverknüpfung und deklamierende Trompeten. Die »Krönungsmesse« KV 317 196 • Introvertierte Schwester der »Krönungsmesse«. Die C-Dur-Messe KV 337 199 • Retrospektiver Neuansatz. Die fragmentarische c-Moll-Messe KV 427 200 • Die fragmentarischen Messensätze der letzten Jahre 205 • Das große Kyrie d-Moll KV 341 207

Kirchensonaten (Sonate all'Epistola) 208

Die frühen Sonaten KV 67–69 209 • Die Sonaten KV 144 und 145 209 • Die Sonaten von 1775/1776: KV 212, 263, 241, 244 und 245 210 • Die Sonaten von 1777 und 1779: KV 278, 274, 328 und 329 211 • Die Sonaten von 1780: KV 336, 224 und 225 212

Litaneien 214

Die Lauretanischen Litaneien KV 109 und 195 214 • Die Sakramentslitanei B-Dur KV 125 215 • Die Sakramentslitanei Es-Dur KV 243 216

Vespere und Vesperpsalmen 219

»Dixit et Magnificat« KV 193 219 • Die so genannten »Vesperae solennes de Dominica« KV 321 220 • »Vesperae solennes de Confessore« KV 339 221

Kleinere Kirchenwerke 222

Das Offertorium »Scande coeli limina« KV 34 223 • Die Antiphon »Veni sancte Spiritus« KV 47 223 • Das Offertorium »Benedictus sit Deus« KV 117 224 • »Te Deum laudamus« KV 141 224 • Zwei »Regina coeli«: KV 108 und 127 225 • Das Offertorium »Inter natos mulierum« KV 72 226 • »Tantum ergo« KV 197 und 142 227 • »Exsultate, jubilate« KV 165 und »Ergo interest – Quare superna« KV 143 227 • »Sub tuum praesidium« KV 198 228 • »Misericordias Domini« KV 222 229 • »Venite populi« KV 260 230 • »Alma Dei creatoris« KV 277 und »Sancta Maria, mater Dei« KV 273 230 • Das dritte »Regina coeli« KV 276 231 • »Ave verum corpus« KV 618 232

Geistliche Oratorien und Kantaten 233

»Die Schuldigkeit des Ersten Gebots« KV 35 233 • »Grabmusik« KV 42 und Passionsarie KV 146 235 • Das Oratorium »Betulia liberata« KV 118 235 • Die Kantate »Davide penitente« KV 469 237

Das »Requiem« d-Moll KV 626 240

Ein Fragment wird zum Mythos 240 • Entstehung und Inhalt des Fragments 241 • Ergänzung und Vermarktung des »Requiem« 242 • Zur Musik des »Requiem«-Fragments 244

Literatur 246

DIE SINFONIEN

von Volker Scherliess

Vom Entstehen einer klassischen Gattung	250
Zwischen den Gattungen 253 • Blick auf ein Werk: KV 320 253 • Arbeit in Schüben 255 • Konzertsinfonie 257 • Opernsinfonie 257 • Tendenz zur Einheitlichkeit 258 • Zur Aufführungspraxis 259 • Wiederholungen 260 • Zu Mozarts Tonsprache 261 • Zur Rezeption 262	
Modelle und erste eigene Lösungen: London und Den Haag 1764/65	263
Sinfonie Es-Dur KV 16 (Nr. 1) 264 • Sinfonien KV 17 und KV 18 (Nr. 2 und 3) 266 • Sinfonie D-Dur KV 19 (Nr. 4) 266 • Sinfonie F-Dur KV 19a=Anh. 223 267 • Sinfonie B-Dur KV 22 (Nr. 5) 267 • Sinfonie a-Moll KV Anh. 220 (16a) »Odense-Sinfonie« 268	
Neue Einflüsse: Wien 1767/68	268
Sinfonie F-Dur KV 76 (42a) 269 • Sinfonie F-Dur KV 43 (Nr. 6) 269 • Sinfonie D-Dur KV 45 (Nr. 7) 270 • Sinfonie G-Dur KV Anh. 221 (45a) »Alte Lambacher Sinfonie« 271 • Sinfonie B-Dur KV Anh. 214 (45b) 272 • Sinfonie D-Dur KV 48 (Nr. 8) 272	
»Teutscher gusto« und »wälscher« Stil: Italien und Salzburg 1769–1771	273
Al-fresko-Technik als Gestaltungsprinzip 273 • Sinfonie C-Dur KV 73 (Nr. 9) 275 • Sinfonie D-Dur KV 81 (73l) 275 • Zwei D-Dur-Sinfonien: KV 97 (73m) und KV 95 (73n) 276 • Sinfonie D-Dur KV 84 (73q) (Nr. 11) 276 • Sinfonie G-Dur KV 74 (Nr. 10) 277 • Sinfonie B-Dur KV Anh. 216 (74g=Anh. C 11.03) 277 • Sinfonie F-Dur KV 75 277 • Sinfonie G-Dur KV 110 (75b) (Nr. 12) 278 • Sinfonie D-Dur KV 111 und 120=111a 279 • Sinfonie C-Dur KV 96 (111b) 279 • Sinfonie F-Dur KV 112 (Nr. 13) 279 • Sinfonie A-Dur KV 114 (Nr. 14) 280	
Konvention und Überraschung: Salzburg 1772	281
Sinfonie G-Dur KV 124 (Nr. 15) 281 • Sinfonie C-Dur KV 128 (Nr. 16) 282 • Sinfonie G-Dur KV 129 (Nr. 17) 282 • Sinfonie F-Dur KV 130 (Nr. 18) 282 • Sinfonie Es-Dur KV 132 (Nr. 19) 283 • Sinfonie D-Dur KV 133 (Nr. 20) 283 • Sinfonie A-Dur KV 134 (Nr. 21) 284 • Zwei Sinfonien D-Dur KV 141a (=161 und 163) »Il sogno di Scipione« und KV 135 »Lucio Silla« 285 • Drei »Salzburger Sinfonien« 285	
Souveräne Meisterschaft: Salzburg 1773/74	286
Sinfonie Es-Dur KV 184 (161a) (Nr. 26) 287 • Sinfonie C-Dur KV 162 (Nr. 22) 288 • Sinfonie G-Dur KV 199 (161b) (Nr. 27) 288 • Sinfonie D-Dur KV 181 (162b) (Nr. 23) 289 • Sinfonie B-Dur KV 182 (173dA) (Nr. 24) 289 • Sinfonie g-Moll KV 183 (173dB) »Kleine g-Moll-Sinfonie« (Nr. 25) 290 • Sinfonie A-Dur KV 201 (186a) (Nr. 29) 291 • Sinfonie D-Dur KV 202 (186b) (Nr. 30) 291 • Sinfonie C-Dur KV 200 (189k) (Nr. 28) 292 • Sinfonie D-Dur KV 196/121 (207a) und Sinfonie C-Dur KV 208/102 (213c) 292	
Misserfolg und reiche Ernte: Mannheim, Paris, Salzburg 1778–1780	293
Sinfonie D-Dur KV 297 (300a) »Pariser Sinfonie« (Nr. 31) 294 • Eine Gattung zwischen Sinfonie und Konzert 296 • Sinfonia concertante Es-Dur KV 364 (320d) 297 • Sinfonie G-Dur KV 318 (Nr. 32) 297 • Sinfonie B-Dur KV 319 (Nr. 33) 298 • Sinfonie C-Dur KV 338 (Nr. 34) 299 • Menuett C-Dur KV 409 (383f) 299	
Sinfonisches für die Akademie: Wien 1781–1783	300
Neue Sinfonien aus alten Serenaden 301 • Sinfonie D-Dur KV 385 »Haffner-Sinfonie« (Nr. 35) 302	
Instrumentale Szenerien: Wien 1783 und 1786	305
Sinfonie C-Dur KV 425 »Linzer Sinfonie« (Nr. 36) 305 • Einleitung G-Dur KV 444 (425a) (Nr. 37) 307 •	

Sinfonie D-Dur KV 504 »Prager Sinfonie« (Nr. 38) **307** • Eine Musik, die »den Künstler selbst darstellt« **309**
 • »Widerwärtige Stylosigkeit« **310**

Die drei Sinfonien des Jahres 1788 **312**

Entstehung und Konzeption **312** • Sinfonie Es-Dur KV 543 (Nr. 39) **314** • Sinfonie g-Moll KV 550 (Nr. 40)
317 • Sinfonie C-Dur KV 551 »Jupiter-Sinfonie« (Nr. 41) **320**

Literatur **324**

DIE KONZERTE

von Peter Gülke

Erste Erkundungen. Violinkonzert KV 207, Rondo KV 269, Concertone KV 190, Fagottkonzert KV 191 **330**
 • Großer Auftritt. Klavierkonzert KV 175 und Rondo KV 382 **332** • Das erste Planspiel. Violinkonzerte
 KV 211, 216, 218, 219, Adagio E-Dur KV 261, Rondo C-Dur KV 373 **333** • Über Auftrag und Konstellation
 hinaus. Klavierkonzerte KV 238, 242 und 246 **335** • Bekennende Meisterschaft. Klavierkonzert KV 271 **337**
 • Glanz und Elend der Aufträge. Oboenkonzert KV 314, Flötenkonzerte KV 313 und 314, Andante KV 315,
 Fragment KV 293, Konzert für Flöte und Harfe KV 299 **339** • Bekenntnisse zur Schwester und zu sich
 selbst. Konzert für zwei Klaviere KV 365 (316a), Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364 (320d),
 Fragmente KV Anh. 56 (315f) und KV Anh. 104 (320e) **341** • »Mittelding zwischen zu schwer und zu
 leicht«. Klavierkonzert KV 414, Rondo KV 386, Klavierkonzerte KV 413 und 415 **342** • Endgültig angekom-
 men in Wien. Klavierkonzerte KV 449, 456 und 459 **345** • »Gross« und klassisch. Klavierkonzerte KV 450,
 451 und 453 **348** • Exemplarisch gegensätzlich: ein Opus. Klavierkonzerte KV 466, 467 und 482 **352** •
 Noch eine Trias? Klavierkonzerte KV 488, 491 und 503 **358** • »Angewandtes« Komponieren. Hornkonzerte
 KV 417, 495 und 447, Fragmente KV 412 (+514), 370b, 371 und 494a **365** • Repräsentation, Selbstgespräch,
 Rückblick. Klavierkonzerte KV 537 und 595 **369** • Musik aus dem Instrument für das Instrument. Klari-
 nettenkonzert A-Dur KV 622 **373**

Literatur **377**

DIE KAMMERMUSIK

von Nicole Schwindt

Gattungs- und sozialgeschichtlicher Rahmen **384**

Europäische Orientierung (1762–1777) **386**

Klaversonaten mit Violine **386**

KV 6–7 und 8–9 **386** • KV 10–15 **389** • KV 26–31 **391**

Frühe Streichquartette **392**

KV 80 (73f) **393** • KV 155–160 (KV 134a–b, 157–159, 159a) **394** • KV 168–173 **396**

Divertimento-Umfeld **399**

Streichquintett B-Dur KV 174 **400** • Klaviertrio B-Dur KV 254 **402**

Lust und Last: Mannheim, Paris und München (1777–1781) **404**

Quartette mit einem Blasinstrument **405**

Flötenquartette D-Dur KV 285 und G-Dur KV 285a **405** • Oboenquartett F-Dur KV 370 (368b) **407**

Klavier-Violin-Sonaten **409**

KV 296, 301–306 (293a–c, 300c, 293d, 300l) und 378 (317d) **409** • Sonate G-Dur KV 301 (293a) **411** • Sonate

Es-Dur KV 302 (293b) **411** • Sonate C-Dur KV 303 (293c) **412** • Sonate C-Dur KV 296 **413** • Sonate e-Moll KV 304 (300c) **413** • Sonate A-Dur KV 305 (293d) **414** • Sonate D-Dur KV 306 (300l) **415** • Sonate B-Dur KV 378 (317d) **416**

Standortbestimmung in Wien (1781–1785) **417**

An alten Gestaden? Werke für Klavier und Violine – für die Öffentlichkeit **417**

Sonatenpaar F-Dur KV 376 (374d) und KV 377 (374e) **419** • Sonate G-Dur KV 379 (373a) **420** • Sonate Es-Dur KV 380 (374f) **421** • Variationen G-Dur KV 359 (374a) und g-Moll KV 360 (374b) **422** • Fragmente **423** • Sonate B-Dur KV 454 **425**

Zwischen Kammermusik und Konzert. Quintette mit Bläsern **428**

Hornquintett Es-Dur KV 407 (386c) **428** • Klavierquintett Es-Dur KV 452 **429**

Mehr als nur Freundschaftsdienste. Salzburger Streichduos KV 423 und 424 **432**

Zu neuen Ufern. Die »Haydn-Quartette« als kreatives Paradigma **434**

Streichquartett G-Dur KV 387 **437** • Streichquartett d-Moll KV 421 (417b) **440** • Streichquartett B-Dur KV 458 **441** • Streichquartett Es-Dur KV 428 (421b) **443** • Streichquartett A-Dur KV 464 **444** • Streichquartett C-Dur KV 465 **445**

Vielfalt und Verschränkung der Gattungen (1785–1791) **448**

Neue (und alte) Formate der Klavierkammermusik **449**

Klavierquartette g-Moll KV 478 und Es-Dur KV 493 **450** • Klaviertrios KV 496, 502, 542, 548 und 564 **453** • Sonaten für Klavier und Violine KV 481, 526 und 547 **459**

Neue (und alte) Formate der Streicherkammermusik **462**

Streichquartett D-Dur KV 499 **462** • Streichquintette KV 515 und 516, 593 und 614 **464** • Streichtrio: Divertimento Es-Dur KV 563 **468** • »Preußische Quartette« KV 575, 589, 590 **470**

Neue (kaum alte) Formate der Bläserkammermusik **472**

Flötenquartett A-Dur KV 298 **472** • »Kegelstatt-Trio« Es-Dur KV 498 **473** • Klarinettenquintett A-Dur KV 581 **475** • Glasharmonika-Quintett KV 617 **477**

Literatur **479**

DIE KLAVIERMUSIK

von Marie-Agnes Dittrich

»Heilige Hieroglyphen«, »widerwärtige Stylllosigkeit«: Mozarts Ideenreichtum **482**

Interpretationsprobleme **488**

Konversation und musikalische Konventionen **492**

Die Notenbücher **501**

Sonaten zu zwei Händen **503**

Sonate C-Dur KV 279 (189d) **503** • Sonate F-Dur KV 280 (189e) **504** • Sonate B-Dur KV 281 (189f) **505** • Sonate Es-Dur KV 282 (189g) **506** • Sonate G-Dur KV 283 (189h) **508** • Sonate D-Dur KV 284 (205b) **509** • Sonate C-Dur KV 309 (284b) **511** • Sonate D-Dur KV 311 (284c) **512** • Sonate a-Moll KV 310 (300d) **514** • Sonate C-Dur KV 330 (300h) **516** • Sonate A-Dur KV 331 (300i) **517** • Sonate F-Dur KV 332 (300k) **519** •

Sonate B-Dur KV 333 (315c) **521** • Fantasie c-Moll KV 475 **523** • Sonate c-Moll KV 457 **524** • Sonate F-Dur KV 533 **526** • Sonate C-Dur KV 545 **528** • Sonate B-Dur KV 570 **530** • Sonate D-Dur KV 576 **531**

Sonaten zu vier Händen oder für zwei Klaviere 534

Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 19d **534** • Sonate D-Dur für Klavier zu vier Händen KV 381 (123a) **534** • Sonate B-Dur für Klavier zu vier Händen KV 358 (186c) **535** • Sonate D-Dur für zwei Klaviere KV 448 (375a) **535** • Sonate F-Dur für Klavier zu vier Händen KV 497 **537** • Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 521 **539**

Variationen 540

Acht Variationen G-Dur über das holländische Lied »Laat ons Juichen, Batavieren!« KV 24 (Anh. 208) **540** • Sieben Variationen D-Dur über »Willem van Nassau« KV 25 **540** • Sechs Variationen G-Dur über »Mio caro Adone« aus dem Finale der Oper »La fiera di Venezia« KV 180 (173c) **541** • Zwölf Variationen C-Dur über ein Menuett KV 179 (189a) **541** • Zwölf Variationen Es-Dur über die Romanze »Je suis Lindor« aus der Komödie »Le Barbier de Séville« KV 354 (299a) **541** • Zwölf Variationen C-Dur über das französische Lied »Ah, vous dirai-je, maman« KV 265 (300e) **542** • Zwölf Variationen Es-Dur über das französische Lied »La belle Françoise« KV 353 (300f) **542** • Neun Variationen C-Dur über die Ariette »Lison dortait« aus dem Singspiel »Julie« KV 264 (315d) **542** • Acht Variationen F-Dur über das Chorstück »Dieu d'amour« aus der Oper »Les Mariages samnites« KV 352 (374c) **543** • Sechs Variationen F-Dur über die Arie »Salve tu, Domine« aus der Oper »I filosofi immaginari« KV 398 (416e) **543** • Zehn Variationen G-Dur über die Ariette »Unser dumme Pöbel meint« KV 455 **544** • Zwölf Variationen B-Dur KV 500 **545** • Neun Variationen D-Dur über ein Menuett KV 573 **545** • Acht Variationen F-Dur über »Ein Weib ist das herrlichste Ding« KV 613 **545** • Zwei Variationen A-Dur über die Arie »Come un agnello« aus der Oper »Fra i due litiganti« KV 460 (454a) **546** • Andante mit fünf Variationen G-Dur für Klavier zu vier Händen KV 501 **547**

Einzelstücke für Klavier oder Orgel 547

Rondo D-Dur KV 485 **547** • Rondo a-Moll KV 511 **548** • Adagio h-Moll KV 540 **548** • Gigue G-Dur KV 574 **549** • Kleiner Trauermarsch c-Moll »Marche funebre del Sig.r Maestro Contrapunto« KV 453a **550** • Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel KV 154a (Anh. 109 VIII; Anh. A 61/62) **550** • Fuge g-Moll für Orgel KV 401 (375e) **550** • Präludium (Fantasie) und Fuge C-Dur KV 394 (383a) **550** • Fuge c-Moll für zwei Klaviere KV 426 **552** • Zu einigen Fragmenten **552** • Menuett D-Dur KV 355 (594a; 576b) **553** • Suite KV 399 (385i) **553** • Fantasie d-Moll KV 397 (385g) **554** • Fuge G-Dur KV Anh. 41 (375g) **555**

Kompositionen für mechanische Musikinstrumente und Glasharmonika 555

Adagio und Allegro f-Moll für ein Orgelwerk KV 594. Allegro und Andante (Fantasie f-Moll) für ein Orgelwerk KV 608. Andante F-Dur für eine Orgelwalze KV 616 **555** • Adagio C-Dur für Glasharmonika KV 356 (617a) **556**

Literatur **557**

DIE SERENADEN UND DIVERTIMENTI

von Thomas Schipperges

Mozart und die Tradition gesellschaftsgebundener Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert 562

Serenaden für Orchester 564

»Gallimathias musicum« KV 32 **564** • Kassationen G-Dur KV 63 und B-Dur KV 99 (63a) sowie Serenade D-Dur KV 100 (62a) mit Marsch KV 62 (»Kassation Nr. 3«) **566** • Divertimento Es-Dur KV 113 und Serenade (Divertimento) D-Dur 131 **569** • Serenaden D-Dur KV 185 (167a) mit Marsch KV 189 (167b), D-Dur KV 203

(189b) mit Marsch KV 237 (189c) und D-Dur KV 204 (213a) mit Marsch KV 215 (213b) **570** • »Serenata notturna« D-Dur KV 239 und Notturmo D-Dur KV 286 (269a) **572** • »Haffner-Serenade« D-Dur KV 250 (248b) mit Marsch KV 249 **573** • Serenade D-Dur KV 320 mit zwei Märschen D-Dur KV 335 (320a) **574** • Sinfonien nach Serenaden **575**

Divertimenti für Streichinstrumente sowie für gemischte solistische Ensembles **577**

Streicherdivertimenti D-Dur, B-Dur und F-Dur KV 136–138 (125a–c) **577** • Fünf Divertimenti für 5–7 Streich- und Blasinstrumente **577** • Divertimentomärsche **581**

Bläserdivertimenti **582**

Divertimento B-Dur KV 186 (159b) und Divertimento Es-Dur KV 166 (159d) **583** • Divertimenti für Bläsersextett F-Dur KV 213, B-Dur KV 240, Es-Dur KV 252 (240a), F-Dur KV 253 und B-Dur KV 270 **584** • Divertimento C-Dur KV 188 (240b) sowie Zehn Stücke KV 187 (159c/Anh. C 17.12) **586**

Miniaturen **587**

25 Stücke (fünf »Serenaden« oder »Divertimenti«) KV 439b **587** • Adagio B-Dur KV 411 (440a/484a) und Adagio F-Dur KV 410 (440d/484d) **589** • Zwölf Duos KV 487 (496a) **589**

Drei große Bläuserserenaden **590**

Serenade Es-Dur KV 375 **590** • Serenade c-Moll KV 388 (384a) **592** • Serenade B-Dur KV 361 (370a) **594**

Zwei letzte Serenaden **596**

Ein musikalischer Spaß KV 522 **596** • »Eine kleine Nachtmusik« KV 525 **598**

Verlorene und unvollendete, zweifelhafte und unterschobene Werke **600**

Literatur **601**

TÄNZE UND MÄRSCH

von Monika Woitas

Tanz, Genie und Wissenschaft **604**

Tanzkultur zur Zeit Mozarts **605**

Von der Repräsentation zur Bildung **605** • Tänze für jedermann **609** • Tanzlust und Bälle allerorten – von Hofbällen, Hausbällen und Redouten **611**

Mozarts Tanzkompositionen **617**

Menuette **618** • Kontretänze **621** • Deutsche Tänze **624** • Märsche **626**

Literatur **629**

DIE LIEDER, MEHRSTIMMIGEN GESÄNGE, KANONS UND ARIEN

von Joachim Steinheuer

Gattungsfragen **632**

Musik für bürgerliche Salons und private Geselligkeit:

Lieder, mehrstimmige Gesänge und Kanons **634**

Texte und Kontexte **634** • Die Musik der Lieder **640** • Die Musik der Kanons **647**

Musik für öffentliche Konzerte und für die Bühne:
Konzertarien, Einlagearien und Ensembles 654
 Formen und Funktionen **654** ♦ Die Musik der Konzert- und Einlagearien **665**
 Literatur **673**

PHILOLOGIE
 von Dietrich Berke

Mozarts »Verzeichnüß«. Anhaltspunkte zum Werkbegriff 676
»... alle meine Werke« – Werkbestand 680
 Köchels »Chronologisch-thematisches Verzeichnis« und was daraus wurde **680** ♦ Werkbestand – heute **681**
Überlieferung 682
 Autographe **682** ♦ »Von Mozart und seine Handschrift« – Mozarts Nachlass **683** ♦ Drucke und Abschriften **684**
»Ein großer Genius kann nicht würdiger geehrt werden, als durch eine correcte Ausgabe seiner sämtlichen Werke« (Ludwig von Köchel). Historisch-kritische Gesamtausgaben 685
 Die Alte Mozart-Ausgabe (AMA) **685** ♦ Die Neue Mozart-Ausgabe (NMA) **686** ♦ Probleme der Mozart-Philologie **688**
 Literatur **690**

Werkregister 693
Personenregister 706

Vorwort

1991, im Jubiläumsjahr anlässlich der 200. Wiederkehr seines Todestages, wurde die bis dato erschienene wissenschaftliche Literatur zu Wolfgang Amadeus Mozart auf etwa 12.000 Titel beziffert. Fünfzehn Jahre später, im Jubiläumsjahr 2006 zur Feier seines 250. Geburtstages, dürfte die Zahl der Publikationen auf mehr als 20.000 Titel angewachsen sein. Und wie immer, wenn ein Komponist neben den Partituren seiner Werke umfangreiche schriftliche Selbstzeugnisse hinterlassen hat, ist das Interesse auch außerhalb der Musikgeschichtsschreibung groß, sich mit seiner Person und seiner Persönlichkeit auseinander zu setzen. Mozart macht da keine Ausnahme; literarische und psychoanalytische Annäherungen, soziologische Untersuchungen oder kulturwissenschaftliche Erörterungen geben dem Mozart-Bild Konturen und tragen das Ihre auch zum Verständnis der Musik bei. Bei oberflächlicher Betrachtung hat es den Anschein, als sei über Mozart alles gesagt.

Ein weiteres Buch über Mozart herauszubringen bedarf deshalb einer Rechtfertigung, die sich nicht in dem allgemeinen Argument, Geschichte müsse alle dreißig Jahre neu geschrieben werden, erschöpfen kann. Gerade weil die Zahl der Spezialstudien ins schier Unermessliche angeschwollen ist, gerade weil sich das Detailwissen über Mozart in den letzten Jahrzehnten vervielfacht hat, ist es an der Zeit, wieder einmal Bilanz zu ziehen und sich dezidiert dem zuzuwenden, was das A und das O unseres Interesses an Mozart sein sollte – der Musik. Über Mozarts Musik aber, die in der Flut der Publikationen, fast überraschenderweise, kaum mehr als Inseln bildet, ist beileibe noch nicht alles gesagt.

Das Mozart-Handbuch ist ein Buch über Mozarts Musik, und alles, was über den Komponisten, sein Leben und sein Nachleben, seine privaten und seine öffentlichen Aktivitäten mitgeteilt wird, soll dem Verständnis seines Werkes dienen. Von der Mozartkugel wird ebenso wenig die Rede sein wie

von den tatsächlichen und mutmaßlichen Frauengeschichten, von den familiären Strukturen oder dem Finanzgebaren Mozarts. All dies ist in zahlreichen Schriften auch jüngeren Datums ausführlich aufgearbeitet worden, und es scheint dem, was darüber bis zum jetzigen Zeitpunkt erörtert wurde, kaum Neues hinzuzufügen zu sein. Bemerkenswert aber ist, dass seit vielen Jahrzehnten, genau genommen seit den großen Werkbiografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kein Versuch mehr unternommen wurde, Mozarts Werk in seiner Gesamtheit, Komposition für Komposition, darzustellen. Dies zu leisten hat sich das Mozart-Handbuch vorgenommen.

Wäre dieses Buch aber lediglich eine Bilanz dessen, was in den vergangenen Jahrzehnten an Wissen über Mozart zusammengetragen wurde, so stünde die Rechtfertigung auf einem wenig soliden Fundament. Ein Handbuch ist es insofern, als sich, von minimalen Ausnahmen abgesehen, Informationen zu allen Werken finden lassen. Aber es ist keines, das lediglich schematisch aufbereitetes Überblickswissen vermitteln will – im Gegenteil: Der jeweils individuelle Blick, mit dem die Autoren der einzelnen Kapitel Mozarts Werk betrachten, die verschiedenen Deutungen, die jeweils unterschiedlichen Darstellungen, die bisweilen im Detail gar divergierenden Sichtweisen sind das Ergebnis eines gleichsam frischen, unverstellten Blicks auf eine Musik, die so bekannt und dennoch so unergründlich ist. Es ist den Autoren des Bandes zu danken, dass sie sich auf die Herausforderung, die die Beschäftigung mit Mozarts Werk bedeutet, mit so großem Enthusiasmus eingelassen haben, und auch, dass das Ergebnis so vielfältig ist. Wenn aber am Ende, nach einer intensiven und vertiefenden Auseinandersetzung mit Mozarts Musik, mehr Fragen als Antworten das Ergebnis wären, so hätte dieses Buch ein wichtiges Ziel erreicht – jenes, das Wolfgang Hildesheimer im Gespräch mit Günter Kunert so formulierte: Mit all

unserem Wissen »kommen [wir] zwar dem Rätsel näher, aber nicht der Lösung« (Günter Kunert: Heinrich von Kleist – ein Modell, in: Diesseits des Erinnerens. Aufsätze, München 1982, S. 36).

Zum Gebrauch des Buches

Grundlage aller Mozart-Forschung wie auch aller Mozart-Interpretation ist seit nunmehr fast fünfzig Jahren die Neue Mozart-Ausgabe, deren Hauptcorpus zwischen den Mozart-Jubiläen 1956 und 1991 publiziert wurde und Mozarts Werke, nach Gattungen und Werkgruppen geordnet, in philologisch verlässlicher Weise zum Studium und zur Aufführung bereitstellt. Das Mozart-Handbuch orientiert sich in seiner Kapitelaufteilung an den Werkgruppen der Neuen Mozart-Ausgabe, auch wenn diese hier in einer anderen Abfolge erscheinen. Die Verfügbarkeit der Gesamtausgabe, zu der auch ein umfangreicher Bildband mit 656 Abbildungen – Portraits, Instrumenten, Libretti, Szenenentwürfen, Stadtansichten etc. sowie ausgewählten und teilweise nur vermeintlichen Mozart-Reliquien bis hin zu Totenmaske und Schädel – gehört, hat die Herausgeberin in der Entscheidung bestärkt, auf Notenbeispiele und Abbildungen weitgehend zu verzichten; das Mozart-Handbuch setzt ganz auf das geschriebene Wort und auf Leserinnen und Leser, die sich ohne die Ablenkung durch Bilder auf die verbale Auseinandersetzung mit Mozarts Musik einzulassen bereit sind. In Anbetracht der Tatsache, dass eine auch nur halbwegs umfassende Literaturliste ein weiteres Buch ergeben hätte, wurde von einer solchen abgesehen. Die zitierte Literatur findet sich jeweils am Schluss der Kapitel, häufig zitierte allgemeine Literatur am Ende dieses Vorworts. Ausführliche Mozart-Bibliographien erschienen bis 1995 im Abstand von jeweils fünf Jahren im Mozart-Jahrbuch, und die Bibliographien in den großen Musik-Enzyklopädien wie *The New Grove* (2001) und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2004) sind auf einem aktuellen Stand, so dass der Leser, der sich genauer in die Literatur einarbeiten möchte, ohne Schwierigkeiten fündig werden kann. Ein Werkregister sowie ein Personenregister erleichtern – über das detaillierte Inhaltsverzeichnis hinaus – das Auffinden der gesuchten Informationen. Im Dickicht

der Köchel-Verzeichnis-Nummern war die neueste Version des Werkverzeichnisses von Ulrich Konrad ein hilfreicher Lotse.

Großer Dank gebührt neben Jutta Schmolz-Barthel und Sara Jeffe all denen, die zum Erscheinen dieses Buches mit Einsicht und Umsicht, Übersicht und Nachsicht beigetragen haben: Caren Benischek, Christina Eiling, Ingeborg Robert, Gabriele Weiland und Dorothea Willerding in Kassel, Adrian Kuhl in Heidelberg.

Allgemeine Literatur

Alte Mozart-Ausgabe (AMA): Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 24 Serien, Leipzig 1877–1883 (Nachträge bis 1905)

Neue Mozart-Ausgabe (NMA): Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozart-Städten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 10 Serien, Kassel etc. 1955ff.

Köchel, Ludwig Ritter von: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964

Ulrich Konrad: Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen – Fragmente – Skizzen – Bearbeitungen – Abschriften – Texte, Kassel etc. 2005

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 Bde., Kassel etc. 1962–1975; erweiterte Auflage, mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel und München 2005

Mozart. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1978

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda, Neue Folge, hrsg. von Cliff Eisen, Kassel etc. 1997

Mozart-Jahrbuch der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (ISM), Salzburg, Kassel etc. 1950ff.

Mozart Studien, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1992ff.

Wyzewa, Théodore de, und Saint-Foix, Georges de: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, 5 Bde., Paris 1912–1946

Abert, Hermann: W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Leipzig 1919, Neudruck in 2 Bdn., Leipzig ¹¹1989

Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter – Sein Werk, Zürich u. a. 1953

The Mozart Companion, hrsg. von H. C. Robbins Landon und Donald Mitchell, London 1956

Langegger, Florian: Mozart. Vater und Sohn, Zürich und Freiburg i. Br. 1978

Braunbehrens, Volkmar: Mozart in Wien, München 1986

Landon, Howard C. Robbins (Hrsg.): The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music, London 1990; in deutscher Übersetzung als Das Mozart-Kompendium. Sein Leben – seine Musik, München 1991

Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies, Frankfurt/M. 1991

Knepler, Georg: Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen, Berlin 1991

EINLEITUNG

von Silke Leopold

»Mozart magnus, corpore parvus«

Mozart-Bilder

»Da kömmt Jemand der aus=sieht wie Mozart«. Josepha Duschek, die Prager Sängerin, glaubte ihren Augen kaum zu trauen, als sie am Ostersonntag 1789 aus dem Fenster ihres Dresdener Quartiers blickte, denn sie hätte den kleingewachsenen, nicht besonders ansehnlichen Mann wohl überall sonst vermutet als gerade in Dresden. Doch Madame Duschek hatte Glück: Es war tatsächlich Wolfgang Mozart, der ihr da aus dem Dunkel des Hausflurs entgegentrat, und die Freude war auf beiden Seiten, wie Wolfgang seiner Frau Constanze sogleich in einem Brief (vom 13. April 1789) berichtete, sehr groß.

Heute, mehr als zwei Jahrhunderte nach dieser unvermuteten Zusammenkunft, hat der lapidare Satz nichts von seiner Aktualität eingebüßt, wenn auch unter gänzlich anderen Prämissen. Denn wir können unsererseits kaum mehr feststellen, ob der Mozart, den wir zu kennen meinen, wirklich Mozart ist oder ein Konstrukt aus 200 Jahren Wirkungsgeschichte. Was uns heute als Mozart gegenübertritt, ist nicht mehr der vertraute Freund aus Salzburger, Wiener und Prager Tagen in Person, sondern ein vielfach übermaltes Bild, zu dem unzählige Zeitzeugen und solche, die es gern gewesen wären, unzählige Interpreten seiner Lebensumstände und seiner Werke beigetragen haben. Fakten und Fiktion haben sich im Laufe von Generationen zu einem Mozart-Bild vermischt, das zwischen dem einen und dem anderen kaum mehr unterscheiden kann. Und selbst wenn es gelänge, ein von allen späteren Übermalungen gereinigtes, ausschließlich auf der historisch gesicherten Überlieferung basierendes Bild Mozarts zu rekonstruieren, so bliebe auch dieses allemal, nunmehr durch das Fehlen altvertrauter Züge, fremd. Josepha Duschek hatte das Privileg, dass der, den sie für Mozart hielt, tatsächlich Mozart war. Wir können uns dessen heute nicht mehr so sicher sein.

Denn jede Zeit schuf sich ihr eigenes Mozart-Bild. Der frühvollendete Götterliebbling, das von den Zeitgenossen verkannte und im Elend gestorbene Genie, der ewig heitere Rokoko-Komponist, der Donnerblitzbub, das ahnungslose Medium, durch das sich eine höhere Macht auf Erden musikalisch artikuliert, der Alltagsmensch, der mit schmutzigen Fingernägeln die himmlischste Musik zu Papier brachte – sie alle sind Projektionen aus späteren Zeiten, die mindestens so viel über die Visionen ihrer Schöpfer aussagen wie über die Person Mozarts. Kein anderer Komponist scheint darüber hinaus so viele ideologische, weltanschauliche Facetten, so viele verschiedene Identifikationsmöglichkeiten zu bieten wie Mozart: für Katholiken und Freimaurer, für Konservative und Progressive, für Patrioten und Kosmopoliten, für Österreicher und Deutsche und so fort. Kein anderer Komponist auch hat seit nunmehr fast zwei Jahrhunderten so viel wissenschaftliche, literarische und trivialbiografische Aufmerksamkeit parallel zueinander erfahren; bei keinem anderen haben sich die archivalischen, anekdotischen und frei erfundenen Informationen über die Jahrzehnte hinweg gegenseitig so überlagert, dass eine klare Trennung heute fast unmöglich erscheint, ja oft nicht einmal erwünscht ist. Während Mitte des 19. Jahrhunderts niemand auf die Idee gekommen wäre, Eduard Mörikes 1855 entstandene Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* auf ihren historischen Wahrheitsgehalt zu prüfen, zeigen die Diskussionen um die sachlichen Fehler in Wolfgang Hildesheimers 1977 veröffentlichtem *Mozart* wie auch um Peter Shaffers 1979 uraufgeführtes Theaterstück *Amadeus* und den fünf Jahre später entstandenen gleichnamigen Film von Miloš Forman, wie unscharf die Grenzen zwischen einer wissenschaftlichen und einer literarischen Auseinandersetzung am Ende des 20. Jahrhunderts wahrgenommen wurden. Hildes-

heimers Versuch einer Annäherung an das Rätsel Mozart, der erste, der das Scheitern an dieser Aufgabe nicht nur eingestand, sondern zur Grundmaxime der Darstellung erklärte, erhob nicht den Anspruch einer wissenschaftlichen Darstellung; dennoch wurde das Buch vonseiten der Musikwissenschaft nach ihren Kriterien beurteilt. Und Miloš Formans *Amadeus*-Film, der Shaffers eher von Salieri als von Mozart handelndes Drama durch zusätzliche Massenszenen und einen auf permanente Possenreißerei reduzierten Mozart anreichterte, wurde in der Öffentlichkeit als vermeintlich authentische Darstellung von Mozarts Wiener Jahren gefeiert. Das Bild des Mozart-Darstellers Tom Hulce mit seiner wirren Watterücke hat sich als Ikone des Wiener Komponisten, mehr noch: als Ikone der »klassischen« Musik weltweit etabliert.

Dabei wissen wir, obwohl es einige gesicherte Portraits aus Kinder- und Jugendtagen wie auch aus seinen letzten Lebensjahren gibt, nicht einmal genau, wie Mozart aussah, oder vielmehr: Wir möchten es so genau nicht wissen, denn alle Nachrichten über sein Aussehen lassen darauf schließen, dass die Schönheit seiner Musik die seiner Erscheinung bei weitem übertraf. »Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur in grauem Überrock«, so berichtete Ludwig Tieck über ein Zusammentreffen mit Mozart in Berlin 1789 in seinen Erinnerungen, die nach seinem Tode 1855 veröffentlicht wurden (Dok., 477), und andere Auskünfte, etwa Nannerl Mozarts Erinnerung an ihren Bruder als »klein, hager, bleich von Farbe« (Briefe IV, 199) von 1792, bestätigen diese Beschreibung, ja, Mozart selbst unterschrieb einen Brief an die Baronin Waldstätten am 2. Oktober 1782 mit »Mozart magnus, corpore parvus« (Briefe III, 235).

Dennoch tauchen in fast regelmäßigen Abständen immer wieder neue Vorschläge auf, wie der Mensch hinter den Werken ausgesehen haben könnte, neue Bilder, die uns Mozart vermeintlich näher bringen. Das vorläufig jüngste zeigt Tränensäcke, Doppelkinn und eine von den Freuden der Tafel und des Kellers gezeichnete Statur. Aus einem schlaffen Gesicht blicken freundliche, wässrige Augen wie abwesend ins Leere, die Mundwinkel zeigen, obwohl daraus kein Lächeln wird, nach oben. Kein Attribut, kein Notenblatt oder Instrument hilft dem Betrachter, den Dargestellten zu identifizieren; dennoch wird die Diskussion um die Frage, ob es sich bei

dem Gemälde des Münchener Malers Georg Edlinger um ein Portrait Mozarts handle, pünktlich zum Jubiläums-Jahr 2006 neu entfacht. Schon 1999 war dieses Bild im *Mozart-Jahrbuch* vorgestellt und seine mögliche Entstehung während des kurzen Aufenthalts in München vom 29. Oktober bis zum 6. oder 7. November 1790 auf der Rückreise von der Kaiserkrönung in Frankfurt am Main diskutiert worden (Michaelis–Seiller 1999).

Was aber macht die Frage, ob es sich bei dem Abgebildeten um Mozart handelt, so wichtig, dass sie weltweit diskutiert wird? Was erhoffen wir uns an Erkenntnis über Mozart, wenn wir dieses Portrait (oder andere) betrachten? Was überhaupt tragen die bildlichen und die schriftlichen Zeugnisse zu unserem Wissen über Mozart bei? Und was die Kenntnis der Person und ihrer Lebensumstände zu unserem Verständnis seines Werkes? Was glauben wir aus den Bildern über Mozarts Musik erfahren zu können?

Eine Antwort auf alle diese Fragen müsste mit dem Hinweis auf die Geschichte der Musikerbiografie allgemein beginnen. Seit Nikolaus Forkels *Bach-Biografie Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* aus dem Jahre 1802 hat sich in der Musikgeschichtsschreibung nicht nur eine Darstellungsweise eingebürgert, die das Nebeneinander von Leben und Werk als ein Miteinander beschreibt, in dem das eine das andere bedingt, sondern damit auch eine Sichtweise auf das Werk eines Komponisten, das durch die Kenntnis des Lebens scheinbar verständlicher wird. Je rätselhafter ein Werk, desto vielfältiger die Bemühungen, dem Rätsel durch die Erforschung biografischer Details näher zu kommen. Diese Bemühungen hängen ihrerseits freilich auch mit der wachsenden historischen Entfernung zusammen, die das Werk von seinem Publikum trennt, und von dem Wunsch des Publikums, den immer breiter werdenden Graben zwischen der historischen und der eigenen Zeit zu überbrücken, das Erleben durch Wissen zu ersetzen. Mozart war neben Georg Friedrich Händel der erste Komponist, dessen Werk zumindest partiell seit seinem Tode bis heute kontinuierlich im Musikleben präsent war. Es verwundert deshalb nicht, dass jede Generation, die mit der Musik Mozarts konfrontiert wurde, nach immer neuen Erklärungen suchte. Der Siegeszug der Psychoanalyse seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eröffnete der Idee, das Werk eines Künstlers aus seinem Leben heraus zu erklären, neue

Wege und stellte Deutungsmuster bereit, die sich scheinbar von der eigenen auf die historische Zeit zurückprojizieren ließen.

An der Verquickung von Archivalischem und Anekdotischem, an den so unterschiedlichen Mozart-Bildern, die daraus erwachsen, ist die Quellenlage selbst nicht unbeteiligt. Mit den innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe veröffentlichten und ausführlich kommentierten Quellen, der Edition von *Briefen und Aufzeichnungen* der Familie Mozart (Kassel 1962–1975; erweiterte, achtbändige Ausgabe Kassel und München 2005) und den *Dokumenten seines Lebens* (Kassel 1961) samt mehrerer Nachträge steht jedermann zur Verfügung, was bis heute an Dokumenten bekannt ist. Über keinen anderen Komponisten sind wir so gut informiert wie über Mozart, keinem anderen können wir in ähnlicher Weise beim Komponieren gleichsam über die Schulter schauen, keiner gewährt uns auch einen derart intimen Blick in sein privates Leben.

Diese Fülle an Informationen ist zuallererst den Hinterbliebenen zu verdanken, allen voran Constanze Mozart, der ersten in der langen Reihe von Komponistenwitwen, die über das Werk ihres Gemahls, und sei es aus primär pekuniären Gründen, wachte und sich darüber hinaus die Deutungshoheit über sein Leben sicherte. Ab 1798 veröffentlichte die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zahlreiche »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, die bald den Status von verbürgten Fakten einnahmen. Gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, dem dänischen Legationsrat Georg Nikolaus Nissen, trug Constanze Briefe und Aufzeichnungen Mozarts zusammen, die in der unter Nissens Namen postum veröffentlichten *Biographie W. A. Mozarts: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen* (Leipzig 1828) erstmals an die Öffentlichkeit gelangten. Dieses unschätzbare Konvolut, das fortan die Grundlage für alle Mozart-Forschung bildete und im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stetig durch neue Funde erweitert wurde, krankt freilich auch daran, dass Constanze, wie andere Witwen nach ihr, eine gezielte Auswahl dessen traf, was sie der Nachwelt zu überlassen gedachte. Die später ob ihrer Obszönität berüchtigten Bäsle-Briefe, die Maria Anna Thekla Mozart ihrem Vetter offenbar irgendwann zurückgegeben hatte, gab sie, wenn auch mit

Einschränkungen, frei. Dass sich dagegen unter den Briefen kein einziger findet, den Leopold Mozart nach der Übersiedelung seines Sohnes nach Wien diesem schrieb, lässt darauf schließen, dass Constanze diese Briefe, die vermutlich wenig Schmeichelhaftes über sie selbst enthielten, vernichtet hat.

Aber auch Nannerl Mozart, Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg, beteiligte sich bereits kurz nach Mozarts Tod an dem Entwurf des Bildes, das die Nachwelt von ihrem Bruder behalten sollte. Für den Gothaer Hofrat und Professor Friedrich Schlichtegroll und seinen geplanten Nekrolog über Mozart lieferte sie detaillierte Informationen über die Jahre bis zur Übersiedelung nach Wien. Und sie nutzte diese Öffentlichkeit, um die ungeliebte Schwägerin in Misskredit zu bringen: »er konnte das Geld nicht regieren, heyrathete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die große häusliche Unordnung bei und nach seinem Tod« (Briefe IV, 200) – so heißt es in einem Nachtrag zu den Aufzeichnungen für Schlichtegroll, der diesen Passus für die Veröffentlichung freilich veränderte. Ob sich das Verhältnis zwischen den Schwägerinnen in späteren Jahren, als Constanze Nissen und ihr Mann nach Salzburg übersiedelt waren, besserte, ist nicht bekannt; jedenfalls begrub Nannerl ihren Groll irgendwann so weit, dass sie die in ihrem Besitz befindlichen Briefe ihres Vaters aus der Salzburger Zeit für Nissens Veröffentlichung zur Verfügung stellte.

Die Legendenbildung um Mozart setzte schon bald nach seinem Tode ein, und sie wurde in demselben Maße phantasievoller, je erfolgreicher Mozarts Werke sich im Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts etablierten und je länger die Ereignisse zurücklagen. Zahlreiche Zeitgenossen erinnerten sich an ihre Begegnungen mit Mozart und gaben diese Erinnerungen zu Protokoll. Sophie Haibel etwa, Constanzes jüngste Schwester, steuerte in einem Brief vom 7. April 1825 für Nissens Biografie den farbigen Bericht über Mozarts Tod bei. Weit einflussreicher aber wurde jener Bericht eines »Mannes aus dem Volke«, der zum hundertsten Geburtstag Mozarts in der Wiener *Morgen-Post* am 18. Januar 1856 erschien. Bei diesem handelte es sich vermutlich um den Kellner Joseph Deiner im Wirtshaus »Zur goldenen Schlange«, der Mozart häufig bedient hatte und der sich nun, mehr als sechzig Jahre später, an die Todesnacht und die Beisetzung erinnerte – an

jenen Unwetter, das in allen Mozart-Biografien fortan als Metapher für das schreckliche Ende des Götterliebings fungieren sollte. Tatsächlich scheint, wie den minutiösen Tagebucheinträgen des Grafen Zinzendorf zu entnehmen ist, in diesen Tagen aber bemerkenswert schönes Wetter geherrscht zu haben. Deiners Bericht verleiht Mozarts Tod und Begräbnis fast messianische Züge, wofür nicht nur das Unwetter steht, sondern auch die »drei Frauen«, die sich am Grabe Mozarts einfanden (Dok., 479).

Auch die Legende von Mozart als Possenreißer, der Miloš Forman in dem Film *Amadeus* so viel Platz einräumte, kam schon in Kreisen derer auf, die mit ihm direkten Kontakt gehabt hatten. Karoline Pichler, die 1769 geborene Wiener Schriftstellerin, die Mozart im Salon ihres Vaters, des Hofrats Franz Sales von Greiner, oft getroffen hatte, erinnerte sich in der *Allgemeinen Theaterzeitung* vom 15. Juli 1843, Mozart habe zum Entzücken aller Anwesenden auf dem Fortepiano improvisiert, plötzlich aber begonnen, »in seiner närrischen Laune, wie er es öfters machte, über Tisch und Sessel zu springen, wie eine Katze zu miauen, und wie ein ausgelassener Junge Purzelbäume zu schlagen« (Dok., 472). Was Karoline Pichler als Zeichen mangelnder Kultur wertete, versuchte Mozarts Schwager Joseph Lange, Aloysias Ehemann, in seinen Erinnerungen aus dem Jahre 1808 als Ausdruck tiefster Versenkung in seine Kunst zu erklären: »Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen als ein großer Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war, ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität, oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergötzen. Ich begreife, daß ein so erhabener Künstler aus tiefer Verehrung für die Kunst seine Individualität gleichsam zum Spotte herabziehen und vernachlässigen könne« (Dok., 433).

Dass die Legenden oft farbiger sind als die historische Wirklichkeit und deshalb zählebiger als ihre Richtigstellung, lässt sich gerade an Mozart studie-

ren. Keine noch so minutiöse Untersuchung des tatsächlichen, unspektakulären Befundes kann die Sagensgeschichten um das unvollendete *Requiem* aus der Welt schaffen. Die Legenden füllen die empfindlichen Wissenslücken aus, die selbst bei einer scheinbar so lückenlos dokumentierten Biografie wie der Mozarts klaffen. Denn selbst die Fülle der gesicherten Zeugnisse, der Briefe und der anderen Aufzeichnungen der Familie – 1200 sind es bis zu Mozarts Tod – liefert allenfalls ein rudimentäres Bild, schlimmer noch: In ihrem Reichtum an Informationen suggerieren sie eine Vollständigkeit, von der sie weit entfernt sind. Lange Phasen, in denen die Familie zusammen in Salzburg lebte und deshalb keine Briefe schrieb, sind nur durch andere Quellen zu dokumentieren oder eben gar nicht. Weit bedauerlicher aber – selbst unter dem Aspekt einer neugierigen Nachwelt – ist die Entfremdung zwischen Vater und Sohn nach der Übersiedelung nach Wien und der Heirat mit Constanze Weber; denn der Vater verweigerte sich künftig allen von Wolfgang nachdrücklich in Gang gehaltenen Diskussionen um seine kompositorischen Überlegungen und seinen Schaffensprozess. Vergleicht man die Briefe, die während der Entstehung des *Idomeneo* zwischen Salzburg und München hin- und hergingen, mit denen, die Mozart nur zweieinhalb Jahre später in Zusammenhang mit der *Entführung aus dem Serail* schrieb, so wird an Mozarts Antworten deutlich, dass der Vater selbst in den verschollenen Antwortbriefen mit den üblichen Vorhaltungen zwar nicht sparte, über die Musik mit seinem Sohn zu kommunizieren aber offenbar nicht bereit war. Gerade über die letzten Jahre im Leben Mozarts sind wir schlecht unterrichtet; nach dem Tode des Vaters gab es niemanden mehr, mit dem Mozart schriftlich seine musikalischen Ideen diskutierte.

Und noch ein weiteres Problem gilt es bei dem Entwurf eines Mozart-Bildes auf der Grundlage der Briefe und Aufzeichnungen zu bedenken: Selbstzeugnisse sagen nicht immer die Wahrheit, und Mozart war viel mehr ein Meister der rhetorischen Mimikry, als sein Vater ihm zutraute; beim Schreiben hatte er immer auch den Empfänger des Briefes im Blick. Die Argumente von Häuslichkeit, Ehrbarkeit und Bedürfnislosigkeit etwa, mit denen er dem Vater seine Braut ans Herz zu legen versuchte, dürften eher auf die Erwartungshaltung des Vaters als auf seine eigene zugeschnitten gewesen sein. Und

das theatrale Crescendo, das seine Bittbriefe an Michael Puchberg kennzeichnet, dürfte seine finanzielle Lage vielleicht bisweilen etwas übertrieben haben. Constanze Mozart vertrat zwar die Meinung, dass Mozart in seinen Briefen das Herz auf der Zunge trug. Am 29. September 1799 kündigte sie dem Verlag Breitkopf & Härtel ein Konvolut von Briefen an: »diese seine nachlässig d. h. unstudiert aber gutgeschriebenen Briefe sind ohne Zweifel der beste Maßstab seiner Denkungsart, seiner Eigenthümlichkeit und seiner Bildung« (Briefe IV, 273f.). Aber dennoch tut man gut daran, diese Briefe zum besseren Verständnis auch gleichsam gegen den Strich und mit Blick darauf zu lesen, was Mozart mit dem jeweiligen Schreiben erreichen wollte.

Eines jedenfalls haben die meisten Mozart-Bilder des 19. und des 20. Jahrhunderts gemein: Sie versuchen, im Leben Mozarts Erklärungen für die Eigenart der Musik zu finden, die Musik aus dem Blickwinkel ihres Schöpfers zu verstehen. Dies ist jedoch nicht minder zum Scheitern verurteilt als der umgekehrte Weg, die Musik zur Deutung des Lebens heranzuziehen. Die äußeren Bedingungen, die Gattungskonventionen und die Erwartungen der Auftraggeber mögen das ihre zu der Machart der Werke beigetragen haben. Eine Erklärung für die musikalische Qualität, für die Einzigartigkeit von Werken wie *Idomeneo*, dem *Jenamy-Klavierkonzert* oder der *Jupiter-Sinfonie* liefern sie nicht.

»Mein guter Namen Mozart« Mozarts künstlerisches Selbstverständnis zwischen Anpassung und Autonomie

Zu den Konstanten in der Mozart-Literatur gehört die Reflexion über Mozarts Existenz als Künstler in einer Welt, die von Umbrüchen politischer und gesellschaftlicher Natur gekennzeichnet war: Mozart, der das Los des Fürstendieners nicht mehr ertragen mochte, der sich in der Welt des Bürgertums als freischaffender Künstler ohne feste Anstellung aber auch noch nicht behaupten konnte. Je nach Standort des Betrachters wird die Schuld an Mozarts Scheitern an den bestehenden Verhältnissen mal der Gesellschaft, die sein Genie nicht zu erkennen in der Lage war, mal Mozart selbst zugewiesen, der sich der Knechtschaft des Marktes zu unterwerfen ebenso wenig gewillt war wie den Launen des Adels. Der Vater, ein hochgebildeter, belesener Mann, der seine eigene wie auch die Zukunft seines Sohnes gleichwohl als fürstlicher Untertan in einer unveränderlichen Gesellschaftsordnung sah, verlor seinen Sohn

an die Vision eines freien Künstlertums, das dem Künstler einen ebenbürtigen Platz in der Gesellschaft einräumte, und eines Publikums gleich welchen Standes, das ihn für seine Kunst und nicht für seine Unterwerfung honorierte. Zu diesen Reflexionen gesellen sich Betrachtungen über ein Werk, in dem exklusive Kompositionen für Kenner neben schlichten, bisweilen geradezu volkstümlich anmutenden Arbeiten für Liebhaber oder gar Laien stehen. Mutmaßungen über die Frage, ob Mozarts Musik die gesellschaftlichen Veränderungen reflektiere oder gar mitgestalte oder ob sie die epochalen Umbrüche der Zeit, von denen in den Briefen so selten die Rede ist, ignoriere oder gar bewusst oder unbewusst glätte, füllen ganze Bücherregale.

Nun war der Gegensatz zwischen Hofdienst einerseits und freiem Künstlertum andererseits und damit der Bruch, den die Übersiedelung nach Wien

und die Trennung vom Salzburger Hofdienst bedeutete, nicht so polar, wie es die Verfechter eines Bildes vom bürgerlichen, adelskritischen Mozart gern dargestellt hätten. Zwar sprechen die Briefe, die Mozart in der Zeit der Entlassung aus Salzburger Hofdiensten an den Vater schrieb, von seiner Empörung über die erzbischöfliche Geringschätzung seiner Person, aber selbst wenn er mit dem Erzbischof brach, so bemühte er sich doch auch weiterhin zeit seines Lebens um Anerkennung bei Hof. Seine Empörung richtete sich weniger gegen die ständische Gesellschaft als solche als vielmehr gegen Hieronymus Colloredo, der die Privilegien seines Standes missbrauchte. Den Vorwurf, er habe bei seinem Brotherrn zu wenig antichambriert, quittierte Mozart mit den Worten: »Ich wuste nicht daß ich kammerdiener wäre, und das brach mir den hals – ich hätte sollen alle Morgen so ein Paar stunden in der ante Camera verschlendern – man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen – ich konnte mich aber niemalen erinnern daß dies mein dienst seye, und kamm nur allzeit richtig wenn mich der Erzbischof rufen ließ« (Brief vom 12. Mai 1781; Briefe III, 113). Und der Salzburger Oberstküchenmeister Graf Arco, der zwischen Erzbischof Colloredo und Mozart zunächst zu vermitteln suchte, bevor er dem Dienstverhältnis mit seinem berühmten Fußtritt ein definitives Ende bereitete, erhielt in dem Zwiegespräch, über das Mozart seinem Vater am 2. Juni 1781 berichtete, eine wenig untertänige Antwort: »Ja, der Erzbischof, sagte er, hält sie für einen Erz hofartigen Menschen; das glaub ich, sagte ich; gegen ihm bin ich es freylich; wie man mit mir ist, so bin ich auch wieder; – wenn ich sehe daß mich Jemand verrachtet und gering schätztet, so kann ich so stolz seyn wie ein Pavian« (ebd., 124).

Mozarts Empörung richtete sich freilich nicht allein gegen die Herabsetzung seiner Person, sondern vor allem gegen die Geringschätzung seiner Kunst. Er, der sich selbst als »Mensch von superieuren Talent welches ich mir selbst, ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen kan« (Brief vom 11. September 1778; Briefe II, 473) verstand, litt wie ein misshandeltes Tier, wenn dieses Talent von seiner Umwelt nicht wahrgenommen wurde. In einem Brief vom 1. Mai 1778 berichtete er dem Vater von einer entwürdigenden Situation im Hause der Duchesse de Chabot, die er mit einem Empfehlungsschreiben Melchior Grimms aufgesucht hatte. Es waren weni-

ger die ausführlich geschilderten »kälte, kopfweh, und langeweile«, die den Besuch zur Qual werden ließen, als vielmehr das ostentative Desinteresse der Herzogin und ihrer Gäste, die sich zur gemeinsamen Zeichenstunde versammelt hatten, an seiner Musik. Kopfweh und Kälte waren denn auch wie weggeblasen, als der Herzog erschien und seinerseits Interesse bekundete: »Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich, auf den miserablen Elenden Pianforte. was aber das ärgste war, daß die Mad:^{me} und alle die herrn ihr zeichnen keinen augenblick unterliessen, sondern immer fortmachten, und ich also für die sessel, tisch und mäüern spielen muste. bey diesen so übel bewandten umständen vergieng mir die gedult – ich fieng also die fischerischen Variationen an. spielte die hälfte und stund auf. da warn menge Eloges. ich aber sagte was zu sagen ist, nemlich daß ich mir mit diesen Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb seye, einen andren tag zu wählen, wo ein bessers Clavier da wäre. sie gab aber nicht nach, ich muste noch eine halbe stunde warten, bis ihr herr kam. der aber setzte sich zu mir, und hörte mit aller aufmercksamkeit zu, und ich – ich vergaß darüber alle kälte, kopfwehe, und spielte ungeachtet den Elenden clavier so – wie ich spiele wenn ich gut in laune bin. geben sie mir das beste Clavier von Europa, und aber leüt zu zuhörer die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht Empfinden was ich spiele, so werde ich alle freüde verlieren« (Brief vom 1. Mai 1778; Briefe II, 344).

In den mannigfachen Überlegungen im Jahre 1778, ob er nach Salzburg zurückkehren solle, wie auch in den Begründungen für seinen 1781 gefassten Entschluss, den Salzburger Hofdienst endgültig zu verlassen, ist denn, neben kurzen Seitenhieben auf die adligen Herren, auch vornehmlich von künstlerischer Anerkennung und Seelenfrieden die Rede. Mögen Bemerkungen wie »wenn mich die salzburger haben wollen, so müssen sie mich und alle meine wünsche befriedigen – sonst bekommen sie mich gewis nicht« (Brief vom 9. Juli 1778; ebd., 396) oder »der obersthofmeister müste mir in Musique sachen, alles was die Musique betrifft, nichts zu sagen haben. denn ein Cavalier kann keinen kapellmeister abgeben, aber ein kapellmeister wohl einen Cavalier« (ebd., 395) aus demselben Brief noch einem überschießenden Selbstbewusstsein geschuldet sein, so lesen sich die Überlegungen zur beruflichen Neu-