

Mozart – das Ereignis der Kreativität: das Echo der Töne in Texten: eine Einleitung

Mathias Mayer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Mayer, Mathias. 2017. "Mozart – das Ereignis der Kreativität: das Echo der Töne in Texten: eine Einleitung." In *Von Tönen und Texten: Mozart-Resonanzen in Literatur und Wissenschaften*, edited by Mathias Mayer and Katja Schneider, 1–14. Berlin: de Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110492989-001>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Mathias Mayer

Mozart – Das Ereignis der Kreativität

Das Echo der Töne in Texten: Eine Einleitung

Von Genies – heute würde man vielleicht von Stars sprechen – geht eine eigen-tümliche Anziehungskraft aus, die dazu führt, dass wir irgendwie in ihre Nähe kommen möchten. Sie wirken wie ein Sog, faszinieren, fesseln und beschäftigen uns. Wo es mit der unmittelbaren Nähe schwierig ist, tritt heutzutage die Presse als Vermittler ein und bietet mit Fotos, Klatsch und Reportage den Anschein vermeintlicher Annäherung, denn es ist für viele Teil der Attraktivität, von dieser Kultfigur Bilder oder Geschichten zu erfahren. Der Wille zum Wissen um diese Figur gehört also ganz erheblich zu diesem Interesse, d.h. das was heute vielfach die Medien übernehmen, war früher eine Sache des weniger aufgeregten Wissens oder Wissenwollens. Dabei ist auffällig, dass dieses Wissenwollen eigentlich nie gestillt werden kann. Das zeigt schon ein kleines Beispiel:

Sieben Orte stehen in Konkurrenz, als Geburtsort Homers zu gelten. Dieser Sachverhalt ist höchst instruktiv: Die *Wissenslücke*, dass wir eben nicht genau sagen können, ob der Begründer der abendländischen Literatur da oder dort oder hier geboren ist, setzt eine Flut von Spekulationen in Gang, d.h. je weniger wir wissen, desto mehr vermuten und spekulieren wir, weit hinaus über ein vernünftiges Maß. Ähnlich liegt der Fall bei Shakespeare – da haben wir nur ein biographisches Grundgerüst, das sich nicht wirklich ausfüllen oder gar belegen lässt, bis hin zur offenen Frage, warum er in seinem Testament der eigenen Frau nur das zweitbeste Bett hinterlassen hat? Anders liegt der Fall bei Goethe oder auch bei Richard Wagner – eine Fülle biographischen Wissens, durch Zeugnisse aus erster Hand ergänzt oder bestätigt, stillt ebenfalls nicht den Hunger der Wissenwollenden. Nach wie vor blüht der Zweig biographischer Recherchen und Spekulationen, auch wenn nicht wenige davon wieder verdorren.

Im Fall Mozarts ist es wieder anders. In Augsburg freilich ist man sich der Tatsache schmerzlich bewusst, dass er eben doch in Salzburg geboren wurde, da scheint keine homerische Spekulation möglich. Auch sonst ist es um unser Wissen so schlecht nicht bestellt, wir können über die Familienbeziehungen und die meisten Reisen, über Arbeitsverhältnisse, vielleicht nicht alle Liebesverhältnisse recht genaue Auskunft geben, wenngleich sich in merkwürdiger Intensität das Unwissen schattenhaft vergrößert, wo es um die letzten Jahre, gar Krankheit und Tod Mozarts geht, bis hin zum unbekannten Grab. Aber es sind weniger die Fülle oder die Lücken des Wissens, die hier zu weiterem Suchen inspirieren, sondern vor allem die Rätselhaftigkeit und Widersprüchlichkeit, die kaum zu

vereinheitlichende Vielfalt der Perspektiven, die den *einen* Namen *Mozart* zu einer nach wie vor gigantischen Herausforderung machen.

Mozart, das ist immer ein Schauplatz höchst unterschiedlicher, widersprüchlicher Lesarten. Die Begegnung mit seiner Musik, aber auch mit den Zeugnissen seiner Persönlichkeit, aus erster oder aus zweiter Hand, setzt wieder und wieder den Versuch und den Elan frei, das ganz Besondere, Unwiederholbare dieses Phänomens lesen, d. h. verstehen zu wollen, indem es eingeordnet und dadurch irgendwie begrenzt wird. Solche Lesarten aber arbeiten sich stets an Widersprüchen ab, und nicht zuletzt darin liegt seit 250 Jahren ein Teil dieser Faszination. So kann man Mozart als ein europäisches Phänomen bezeichnen, weit mehr als dies für England-affine Komponisten wie Händel oder Haydn gilt. Die frühen Reisen nach Italien erschließen ihm einen musikalischen Horizont, der in den Absetzbewegungen noch relevant bleibt. Die Begegnungen mit der Mannheimer Schule, die Echos, die der Tod der Mutter in den in Paris komponierten Werken findet, der Ausflug nach England – sie treten neben das spanische Kolorit von Mantel und Degen im *Don Giovanni* oder die vorrevolutionäre Stimmung in Frankreich von Beaumarchais' *Figaro*. Das lateinische Mittelalter der Kirchenmusik¹ steht im Kontrast zur orientalischen Welt der *Entführung* und den ägyptisch übermalten Ritualen der *Zauberflöte*. Aber diese Weltläufigkeit tritt wiederum neben die regionale, mitunter durch den Dialekt bezeugte Bodenständigkeit, sei es die Thomas Bernhard vorwegnehmende Hassliebe zu Salzburg², Glanz und Elend der Nähe und Ferne zum Wiener Hof oder auch die familiäre Bedeutung Augsburgs. In jedem Fall ist Mozart ein Phänomen der Beweglichkeit, der Lebendigkeit zwischen hier und da, von regionalem Standpunkt und europäischer Perspektive, durch die er sich von der leichter instrumentalisierbaren Deutschheit eines Bach oder Beethoven absetzt.

Es ist jedoch kaum möglich, seiner Musik ein ideologisches Programm zu unterlegen, die Spannungen zwischen den Menschenbildern seiner Opern ergeben keine einheitliche Linie. Immer wieder hat man daher auf die Proteus-Natur Mozarts verwiesen, auf jene mythologische Gestalt eines Flussgottes, der die Meerkälber gehütet hat. In seiner 1791 erschienenen *Götterlehre* hat der gleichaltrige Karl Philipp Moritz (1756–1793) Proteus als denjenigen beschrieben, der „gleich der geheimnisvollen Natur, die unter tausend abwechselnden Gestalten den forschenden Blicken der Sterblichen entschlüpft, sich in Feuer und Wasser, Tier und Pflanze verwandeln konnte und nur denen, die unter jeder Verwandlung

¹ Vgl. dazu den Beitrag von Bernd Oberdorfer im vorliegenden Band „Mozart – evangelisch? Der ‚geistliche Mozart‘ und seine protestantische Rezeption“.

² Zu Thomas Bernhard vgl. den Beitrag von Susanna Löffler, im vorliegenden Band „... aus Mozart erklärt sich mir alles... ‘Mozart-Resonanzen im Werk von Thomas Bernhard‘.“

ihn mit starken Armen festhielten, in seiner eigenen Gestalt erschien und ihnen das Wahre entdeckte“.³ Aber es ist im Fall Mozarts ein Spiel mit der Maske, das ebenso naiv wie sentimentalisch scheint, ebenso natürlich wie reflektiert. Es gibt keinen vermittelnden Erzähler, keine auktoriale Perspektive und auch kein lyrisches Ich, auf das man sich verlassen könnte, eher ist eine Dramaturgie am Werk, die höchst unterschiedliche Stimmen gleichberechtigt wirken lässt. Diese höchst lebendige Vielgestaltigkeit, die Virtuosität des Maskenspiels aus einem Fundus der immer wieder anders bezeugten Authentizität heraus, hat die Mozartdeutung entscheidend geprägt.

Eine ganz andere Spannung, die gleichsam elektrisch unentladen bleibt und unsere Sympathie jedenfalls begleitet, vielleicht gelegentlich irritieren kann, ist diejenige der Mentalität – eine Spannung zwischen Ernst und Spott. Wenn es so leicht wäre, dann könnte man auf die eine Seite Mozarts Auseinandersetzung mit dem Tod buchen, die ihn in der eigenen Familie immer wieder herausgefordert hat. Ob der berühmte Brief an den Vater vom 4. April 1787 nun als Schlüsseldokument, als Manipulation oder gar als Fälschung zu bezeichnen sei, ist unter den Mozart-Biographen eine heiß diskutierte Frage.⁴ Hier fallen jedenfalls berühmt gewordene Formulierungen, die Mozarts Ernsthaftigkeit gegenüber den letzten Dingen beglaubigen könnten, sofern man sich eben auf dieses Dokument verlassen mag:

Nun höre aber daß sie wirklich krank seyen! Wie sehnlich ich einer Tröstenden Nachricht von ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewis – obwohl ich es mir zur gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen – da der Tod [genau zu nemmen] der wahre Endzweck unsers leben ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit [sie verstehen mich] zu verschaffen, ihn als den *schlüssel* zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht [so Jung als ich bin] den andern Tag nicht mehr seyn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagn können daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.⁵

Aber selbst wenn es auffällig ist, dass gerade für dieses so persönlich wirkende Zeugnis das Autograph nicht mehr nachweisbar ist – wäre man denn angewiesen

3 Moritz 1979, 61.

4 Ortheil 1982, 178–181; Hildesheimer (Hg.) 1980, 133; Elvers (Hg.) 1982, 430.

5 Mozart an den Vater, 4. April 1787, in: Mozart 1962–2006, Bd. 4, 41.

auf einen solchen Beleg, um die Rolle des Todes bei Mozart zu demonstrieren? Gerade der große Anteil der Kirchenmusik, schon vor und außerhalb des Requiems, kann als ein Zeichen gelten, mit welcher Intensität und Abgründigkeit sich der Komponist auf das Ende aller Dinge eingelassen hat. Der Endgerichtscharakter des *Requiem*s ist dann auch diesseits der biographischen Legendenbildung ein unüberhörbares Monument des Ernstes.

Auf der anderen Seite, so würde es scheinen, stünde dann die scherhafte und leichtlebige Seite Mozarts – etwa das Spiel mit der Frivolität und Obszönität, das beileibe nicht nur in Briefen, sondern auch in manchen Kompositionen zu finden ist. In der Form des Kanon haben wir im KV 89 ein *Kyrie*, aber eben auch, als KV 231, den Text „Leck mir den Arsch fein recht schön sauber“. Die derbe Freude am Skatologischen ist vielleicht vor allem deshalb der Aufmerksamkeit wert, weil die buchhalterische Lesart von Ernst hier und Spott dort nicht aufgeht – das Spiel mit dem, was der Mensch unter sich lässt, ist seinerseits eine gewissermaßen saturnalische Variante des Umgangs mit Vergänglichkeit und Endlichkeit. Es muss nicht nur der Knochen- oder der Sensenmann sein, der das ‚memento mori‘ in Erinnerung ruft, auch der Genuss der Sinne, des Essens wie des Stoffwechsels, hat etwas vom ‚carpe diem‘ und dem Wissen um die Endlichkeit dieses Tages. Es wird also sehr darauf zu achten sein, was sich aus dem Scheitern einer solchen buchhalterischen Opposition entwickelt: Alle großen Leser und Hörer des *Don Giovanni*, von E.T.A. Hoffmann über Søren Kierkegaard und Bertolt Brecht bis zu Theodor W. Adorno, reagieren gerade auf die prekäre, aber fesselnde Nähe von Tod und Spott, die in den vielleicht grandiosesten Szenen des Musiktheaters erprobt wird, in der Kirchhofszene und dem Schluss des *Don Giovanni*, wenn der Lebemann dem Ernst und der Statue des Komturs sein Lachen entgegenhält.⁶ Die Lesarten Mozarts müssen sich mit gerade solchen Szenarien zwischen den Polen auseinandersetzen. Wo, außer vielleicht bei Shakespeare, würde man solch spannungsgeladene Nachbarschaften oder Zwillingssgeburten beobachten können wie etwa bei dem Paar KV 515 und 516, das eine ein von Licht und Geist durchflutetes Streichquintett in C-Dur, das andere, dieselbe Besetzung, aber in g-Moll, das Werk melancholischer Verzweiflung? Ähnliche Fragen tauchen bei der Konstellation der beiden letzten Symphonien auf, der trostlos erscheinenden großen g-Moll-Symphonie und dem Strahlen der wieder in C-Dur gehaltenen sogenannten Jupitersymphonie.

Was dabei einem flüchtigen Blick wie ein Kontrast oder Widerspruch erscheinen mag, zwischen Hell und Dunkel, zwischen Heiterkeit und Schwermut, erweist

⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Marion Schmaus im vorliegenden Band: „Die Intellektuellen entdecken Mozart“. Zu Brechts Mozart-Bild vgl. den Beitrag von Jürgen Hillesheim: „Mozart als Herausforderung für Bertolt Brecht“, beide im vorliegenden Band.

sich bei näherem Hinsehen als Teil einer weitergespannten Regie: Die Beobachtungen von Peter Gülke und die Interpretation von Nicolas Harnoncourt haben gezeigt, dass die Werke tatsächlich, wie im Fall der Symphonien, als Dreigestirne eine komplexe Organisation bilden. Die g-Moll- und die C-Dur-Symphonie antworten nicht nur aufeinander, sondern jeweils auch auf die große Es-Dur Symphonie KV 543, deren gewichtige, langsame Einleitung entsprechend zur Einleitung in die Konstellation dieser drei Werke wird. Ein drittes Quintett dagegen kam damals wohl nicht zustande. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Mozart nicht allein Plus und Minus gegeneinander stellen wollte, dass somit eine biedere Logik des Binären versagt. Wir haben es vielmehr mit einer dreigliedrigen Struktur zu tun, in der das Einzelne in einen weit aufgespannten Kontext gestellt ist: Mozart erweist sich dabei als meisterhafter Regisseur, der die Dinge aus dem Hintergrund leitet. Er ist auch außerhalb des Theaters ein begnadeter Musikdramatiker, dessen Spannungstaktik für das Werk gilt – und vielleicht selbst für manche Scheinkontraste seines Lebens, die sich nicht im Entweder-Oder erschöpfen.⁷ Ob dabei die Triplizität der Freimaurerbewegung oder des dialektischen Dreischnitts verantwortlich gemacht wird, ist erst in zweiter Linie relevant.

Das Echo, das die Töne in den Texten gefunden haben, ist immer auch der Versuch eines Spiegelbildes. Die die Forschung wie die Liebhaber interessierende Frage nach der Zuverlässigkeit und Authentizität eines Mozart-Porträts – und es gibt ja eine Gruppe konkurrierender Anwärter wie im Fall von Homers Geburtsort – ist nicht zuletzt die Frage nach einer äußerlich sichtbaren Manifestation dessen, was in der Musik eine so unmittelbare Anziehungskraft auszuüben vermag. Dabei kann man daran denken, dass Mozart der Zeitgenosse der Physiognomik gewesen ist. Der Schweizer Pfarrer Johann Caspar Lavater, den auch Goethe kannte, war von einer lesbaren Affinität zwischen Äußerem und Innerem überzeugt. Der aufgeklärte Skeptiker Georg Christoph Lichtenberg propagierte das Misstrauen gegenüber solchen einfachen Lesarten, indes er nicht das bloße Sehen als zuverlässiges Instrument anerkannte, sondern dieses durch ein „Sprich, damit ich dich sehe“ korrigierte. Gleichwohl notierte er in den 1790er Jahren, kurze Zeit nach Mozarts Tod, die Unmöglichkeit, der Natur etwas auf direktem Weg ablaufen zu können: „Eines solchen Mannes wie Mozarts Ohr hätte man notwendig sezieren sollen, denn wenn wir nicht durch monströse Vergrößerung endlich der Natur dort etwas abmerken, so wird es nie geschehen.“⁸

Gerade die Tatsache, dass wir Mozartporträts haben, die miteinander konkurrieren und sich wechselseitig infrage stellen, verstärkt durch sprachliche

⁷ Gülke 1998.

⁸ Lichtenberg 1971, 462, Fragment K 343.

Schilderungen seiner äußereren Erscheinung, befördert die unbefriedigende Lesart, dass man sich ein zu dieser Musik irgendwie passendes Äußeres nicht vorstellen kann. Zur Subtilität etwa von Mörikes Künstlernovelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855) wird gehören, dass er die unbefriedigende Situation nicht-authentischer Mozartporträts anspricht und ironisch kommentiert⁹ – und dann lieber gleich eine Phantasieporträtskizze des geliebten Meisters anfertigt.¹⁰

Bleiben wir einen Moment bei dieser Erfindung, dem Phantombild Mozarts aus der Hand Mörikes. Vieles spricht dafür, dass damit eine Absage an die Erwartung zum Ausdruck kommt, je eine Brücke bauen zu können, die die Macht dieser Töne mit den biographischen Dokumenten verbinden könnte. Mörike verzichtet darauf, aus Briefen oder Bildern einen quasi-authentischen Mozart zu rekonstruieren – er erfindet ihn vielmehr neu. Eine solche Skepsis gegenüber der planen Lesbarkeit eines Genies hat schon Goethe in den berühmten Zeilen über das Dämonische formuliert. Am Ende seiner großen Autobiographie spricht er von jener unfasslichen Kraft, die in all ihrer Wirksamkeit weder zu erklären noch zu beschreiben ist:

Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohltätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete.¹¹

Möglicherweise besteht die riesige und überdies einmalige Resonanz, die Mozart in so vielen Texten der Nachwelt gefunden hat, gerade in solchen ‚Bildern‘, in Entwürfen und Phantasien, eben weil sich das Geheimnis der Kreativität nicht wirklich erklären lässt. Die imposanten Angebote unterschiedlicher Kreativitätsforschung – sie reichen von der Psychologie über die Genforschung bis zur

⁹ Vgl. Mörike 2005, 246, 266. Vgl. dazu den Beitrag von Helmut Koopmann im vorliegenden Band: „Anmutige Lebenskunst – vor dunklem Hintergrund“.

¹⁰ Mörike 2004, Tafel IV.

¹¹ Goethe 1982, 175–176. Zu Mozart in Weimar vgl. den Beitrag von Thorsten Valk: „Ernste Scherze. Über eine Denkfigur in Goethes Mozart-Rezeption“.

Ästhetik – bieten Rekonstruktionen und Annäherungen; alle Erklärungsversuche aber, so scheint es, münden ins Vage, ins Allgemeine, ins Allzumenschliche, um das es doch gerade bei diesem Einzelnen nicht gehen sollte. Selbst eine so plausible These, die mit Mozart-Quellen gespeist werden könnte, dass Kreativität mit der Vermeidung des Todes zu tun habe, bleibt in ihrer Schlichtheit ebenso unwidersprochen wie letztlich stumpf. Auch die Erklärung, ihre Struktur liege in der „Bipolarität der Produktmerkmale, Oszillation von Prozessfaktoren und Paradoxalität der Komponenten“,¹² klingt vergleichsweise hölzern.

Alle diese Versuche einer Annäherung lassen sich zusammenfassen als das vergebliche Bemühen, das Geheimnis seiner Kreativität in lesbare Spuren zu überführen. Letztlich geht es hier um den entscheidenden Punkt, das Echo der Töne nicht in Texte der Lesbarkeit zu verfälschen und vor allem das Klischee der Biographie zu verabschieden. Bereits 1798 war in Prag Franz Niemetschecks schmales Bändchen *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen* erschienen. Denselben Anspruch des Authentischen und Dokumentarischen er hob dann Georg Nikolaus von Nissen, der seit 1809 mit Constanze, Mozarts Witwe, verheiratet war. Das umfangreiche Buch, mehr eine Materialsammlung als eine Biographie, konnte er allerdings nicht mehr selbst vollenden, es erschien zwei Jahre nach seinem Tod, 1828, als *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*. Fast scheint der Eifer dieser Beteuerung ein unfreiwillig komischer Kommentar zur Fragwürdigkeit solcher Ansprüche.

Von der Biographie erwarten die Urenkel Sigmund Freuds im einundzwanzigsten Jahrhundert etwas anderes als die Leser des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Das Verhältnis zwischen dem öffentlichen Lebenslauf einer Erfolgsgeschichte, die aus Daten sogenannter großer Ereignisse gespeist wird, und demjenigen, was als private Innenseite gelten kann, hat sich entscheidend verändert. Ebenso ist uns der naive Glaube an die Zuverlässigkeit biographischen Materials oder gar seiner Gruppierung abhandengekommen, wir achten vermehrt auf den Charakter der biographischen Inszenierung, auf die geheime Regie einer so oder so verfahrenden Erzählung, auf die Mischung von Dichtung und Wahrheit, auf Momente der Verdrängung und Zensur, auf einen kritischen Umgang mit den Quellen. Deshalb wird im Rahmen dieser Untersuchung ein eigener Beitrag der Frage gelten, wie man die Biographie eines Genies schreibt.¹³ Der Fall Mozart

12 Gumbrecht (Hg.) 1988, 11.

13 Vgl. dazu den Beitrag von Ulrich Konrad im vorliegenden Band: „Konturen einer Mozart-Biographik. Stationen der Lebensbeschreibung von 1791 bis heute“.

bietet dafür eine der ertragreichsten Proben, denn so differenziert unser Einblick in die biographischen Umstände ist, so schwer fällt es auch, daraus einen roten Faden zu gewinnen. Dies zeigt sich gleich an einem prominenten Detail der Mozart-Überlieferung.

Zu den privilegiertesten Möglichkeiten, an das innere Potential des Menschen Mozart heranzukommen und Einblicke in seine Kreativität nehmen zu können, gehören seine zahlreichen Briefe.¹⁴ Gerade in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts avanciert der Brief zu einem Schlüsselinstrument einer sich entwickelnden Subjektivität. Wie in keinem anderen Medium kommen im Brief die Möglichkeiten der Selbstaussprache und der Mitteilung, des Rückblicks auf Bisheriges und der Vorwegnahme des Künftigen zusammen. Dabei ist er aufgespannt zwischen dem aktuellen Wissens- oder Gefühlszustand des Schreibens und der durch den Brieftransport bedingten späteren Lektüre durch den Adressaten, womit eine Zeitspanne einzukalkulieren ist, mit der raffinierte Briefschreiber gekonnt und bewusst umgehen. Die Selbstaussprache im Roman der Empfindsamkeit wie die Intrige im Drama, man denke an Schillers *Räuber* oder *Kabale und Liebe*, greifen auf die Möglichkeiten von Wahrhaftigkeit, Inszenierung und Verstellung immer wieder zurück.¹⁵

Mozart hat wie wohl wenige andere diesen Bühnencharakter des Briefes durchschaut, geliebt und genutzt. Nicht nur, dass er, etwa in *Figaros Hochzeit*, einen zeitgenössischen, politisch brisanten Stoff auf die Bühne gebracht und seinerseits mit dem Briefduett¹⁶ von Gräfin und Susanne im dritten Akt erheblich zugespitzt hat: Zweifellos gehört Mozart zu den herausragenden, zu den originellsten Briefschriftstellern überhaupt – die Korrespondenz erstreckt sich lebensgeschichtlich über sein freilich nur kurzes Leben. Mozarts Briefe verfügen mit französischen und lateinischen Einsprengseln und weitläufigeren italienischen Partien nicht nur über ein erhebliches Spektrum an Sprachen. Immer wieder werden die Briefe zu einer Begegnung zwischen urbaner Weltläufigkeit eines außerordentlich weit gereisten Mannes, der sich „täglich in der französischen sprache geübt und nun schon 3 lectionen im Englischen genommen“ hat,¹⁷ und einem Bürger in höfischen oder bischöflichen Diensten, der als Mensch des späten achtzehnten Jahrhunderts die Entwicklung eines Nationalbewusstseins spiegelt: „das wäre Ja ein Ewiger Schandfleck für teutschland“, heißt es sarkastisch gegenüber dem Textdichter Anton von Klein am 21. Mai 1785,¹⁸ „wenn wir

¹⁴ Vgl. dazu den Beitrag von Laurenz Lütteken im vorliegenden Band: „Mozart als Leser“.

¹⁵ Anderegg 2001; Bürgel 1976; Ebrecht 1990; Müller 1985; Nickisch 1991; Schmidt 1988.

¹⁶ Vgl. Klotz 2000, 90–192.

¹⁷ An den Vater, 17. August 1782, in: Mozart 1962–2006, Bd. 3, 221.

¹⁸ Mozart an Klein, 21. Mai 1785, in: Mozart 1962–2006, Bd. 3, 393.

teutsche einmal mit Ernst anfiengen deutsch zu denken – deutsch zu handeln – deutsch zu reden, und gar deutsch – zu Singen!!!“ Gewinnen die Briefe Mozarts durch diese spannungsgeladene Vielstimmigkeit eine repräsentative Objektivität im Sinn ihrer Zeit, so zeichnet sich ihre letztlich völlig unverwechselbare Individualität durch eine Eigenheit aus, die nicht schlicht als Subjektivität erfasst werden kann, aber doch als eine bezeichnende, gleichwohl sich jeweils neu formulierende Reichhaltigkeit an Spielarten. Vor allem sind sie durch die Vielzahl unterschiedlicher Stile geprägt, die eigentlich ohne Nachfolge geblieben ist. Da ist der kindlich-naive Ton, humorvoll gegenüber der älteren Schwester schon auf den Italienreisen erprobt: „schreibe mir, und seye nicht so faul, altrimenti averete qualche bastonate di me. quel plaisir! Je te caßerei la tete“,¹⁹ da sind die skatologisch-derben Töne, die er 1777–1781 hauptsächlich an die Augsburger Cousine Maria Anna Thekla richtet: „iezt wünsch ich eine gute nacht, scheissen sie ins beet daß es kracht; schlafens gesund, reckens den arsch zum Mund; ich gehe izt nach schlaraffen, und thue ein wenig schlaffen“,²⁰ da sind die Briefe an seine Frau Constanze. In deren mitunter konsequenter Subjektivität steigert sich das Private zu einer für Dritte unverständlichen Geheimsprache.²¹ Dazwischen stehen Briefe offizieller, objektiverer Art, etwa wenn er sich im Juli 1778 aus Paris an den Familienfreund Abbé Bullinger wendet, um über ihn den Vater auf die schmerzliche Nachricht vom Tod der Mutter vorzubereiten,²² oder auch die an den Logenbruder Michael Puchberg adressierten 21 Bittbriefe, in denen Mozart möglicherweise seine pekuniäre Lage dramatisiert haben mag. Ulrich Konrad, dessen Einführungssessay zum achten Band der *Briefe und Aufzeichnungen* (2005) zu den besten Darstellungen dieses Briefwechsels gehört, betont den spielerischen und immer wieder experimentellen, den sprachschöpferischen, aber gleichwohl dem Anspruch nach nicht literarischen Charakter dieser Briefsprache.²³

Die Briefe, die heute auch als Ego-Dokumente bezeichnet werden, vermitteln einen Eindruck der Stimmenvielfalt, einer Polyphonie von Befindlichkeiten und Stimmungen, einer inneren Theatralizität, eines kaum zu vereinheitlichenden Vielecks. Die Schwierigkeit, aus dieser Vielfalt eine Harmonie herauszuhören, dürfte ganz entscheidend sein für das immer wieder neue Interesse, diese Partitur eines Mannes mit so vielen Eigenschaften lesen zu wollen. Das Neben- und Übereinander widersprechender Muster, der Zweifel an der Authentizität und die Faszination durch das Spielerische, sie bringen die Lebendigkeit dessen zustan-

¹⁹ Briefnachschrift an die Schwester, Neapel, 5. Juni 1770, in: Mozart 1962–2006, Bd. 1, 358.

²⁰ 5. November 1777 aus Mannheim, in: Mozart 1962–2006, Bd. 2, 104.

²¹ Etwa im Brief vom 13. April 1789 aus Dresden, in: Mozart 1962–2006, Bd. 4, 81.

²² In: Mozart 1962–2006, Bd. 2, 390–391.

²³ Konrad, in: Mozart 1962–2006, Bd. 2, 9–40.

de, was als Resonanz dieses Künstlers in den Texten der Zeitgenossen, vor allem aber der Nachfahren beschrieben werden kann.

Dabei lohnt es sich, einen knappen Blick auf die Vielfalt der Gattungen zu werfen, in denen man versucht hat, dem Geheimnis dieser Kreativität nachzukommen. Erscheint die Polyphonie der Briefe schon als eine schwer zu beschreibende Schichtung von Unmittelbarkeit und Spiel, von Lebensstoff und Reflexion, so manifestiert sich der Zugang zur Biographik des Kreativen vielfach in anderen Formen der Zwei- und Vieldeutigkeit, etwa der Anekdote. Schon bei den antiken Kronzeugen der Gattung Biographie, bei Plutarch, einer Lieblingslektüre Friedrich Schillers und Bertolt Brechts, war zu lesen, dass oft „ein geringfügiger Vorgang, ein Wort oder ein Scherz ein bezeichnenderes Licht auf einen Charakter“ werfen „als Schlachten mit tausenden von Toten“.²⁴ Diese Lizenz der unmittelbaren Evidenz spielt im Umgang mit Mozart eine entscheidende Rolle. Die von Generation zu Generation weitergegebenen Legenden, etwa seine Partituren seien ohne jede Korrektur aufs Papier geworfen worden oder er habe bei erhöhter Stimmung angefangen in Versen zu sprechen, bahnen einer literarischen Gattung die Spur, die sich im Umgang mit Mozart als besonders lebendig beweisen sollte. Die Künstlernovelle, als Mischform zwischen historischer Einbindung und poetischer Gestaltung, hat sich bei E.T.A. Hoffmann und vor allem bei Eduard Mörike an Mozart entzündet, das Künstlerdrama, im Falle Puschkins, und noch der Amadeus-Film von Milos Forman werden sich daran abarbeiten.²⁵

Beim Nachdenken und beim Schreiben über die Musik Mozarts stellt sich die Aufgabe, deren Wirkungen ins Wort, die Töne in den Text zu übersetzen. Nur eine möchte ich hier herausgreifen, weil sie von vielleicht beispielloser Radikalität ist, indem sie ganz auf Beschreibung verzichtet und alles auf die reine, auf die Reinheit der Wirkung setzt. In einem der mutigsten, aber auch wohl düstersten Romane des zwanzigsten Jahrhunderts, in Ingeborg Bachmanns *Malina* aus dem Jahr 1970, wird nicht nur der Katastrophen dieses Jahrhunderts gedacht, sondern die Geschichte einer Auslöschung, einer verzweiflungsvollen Auflösung erzählt, wobei das weibliche Ich sich in einem Austausch mit zahlreichen Werken der Literatur und Musik befindet. Aber nur ein Werk – eine Motette für Sopran und Orchester von Mozart – ragt heraus, als Beispiel einer Utopie des Außergewöhnlichen, des Unverfüglichen, eines Glücks, das die Musik Mozarts zu einem Zeichen ethischer Freiheit macht. Gegenüber der schieren Trostlosigkeit, die aus der gruftähnlichen Bibliothek des weiblichen Ich vermittelt wird, stellt die Passage ganz

²⁴ Plutarch 2001, 9.

²⁵ Vgl. dazu die Beiträge von Bernd Hofmann: „Smart Phono. Mozart und andere Effekte“ und Franz Körndle: „Mozart in der Populärkultur: Von Amadeus bis heute“, beide im vorliegenden Band.

andere Erfahrungen heraus, die durch Musik vermittelt sind, denn es müsse „auch andere geben, die müssen sein, wie *Exsultate jubilate*, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann“.²⁶ Diese Vision nimmt die Ich-Figur auf und entwirft folgende Utopie, in der die Musik Mozarts eine extrem anspruchsvolle, ethische Bedeutung zugesprochen bekommt, als eine Art Pfingstwunder ekstatischer Entrückung:

Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmen schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfange, wird alles sein wie *Exsultate Jubilate*. Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat, man wird einen Luftsprung tun, es wird einem geholfen sein, man liest weiter und beißt sich in die Hand, um vor Freude nicht aufzschreien zu müssen, es ist kaum auszuhalten, und wenn man auf dem Fensterbrett sitzt und weiterliest, wirft man den Leuten auf der Straße Konfetti hinunter, damit sie erstaunt stehembleiben, als wären sie in einen Karneval geraten, und man wirft Äpfel und Nüsse, Datteln und Feigen hinunter, als wäre Nikolaustag, man beugt sich, ganz schwindelfrei, aus dem Fenster und schreit: Hört nur, hört! schaut nur, schaut! ich habe etwas Wunderbares gelesen, darf ich es euch vorlesen, kommt näher alle, es ist zu wunderbar!²⁷

Hier hätten wir einmal mehr, wie bei vielen anderen Mozarthörern, die Erfindung statt der Erklärung, einen ganz neuen und eigenen Mozart, aber gerade nicht den historischen, nicht die biographische Photographie, sondern die subjektive Phantasie. Je unerklärbarer das Geheimnis dieser Kreativität bleibt, je mehr Möglichkeiten und Variationen setzt es frei.

Deshalb wird dieser Band den einzelnen Stationen der Mozart-Resonanz jeweils Rechnung tragen. Die Klassiker in Weimar haben Mozart intensiv aufgeführt, die Romantiker haben in seiner Musik vor allem ihre eigene Weltanschauung gespiegelt gesehen. Es geht in den folgenden Beiträgen weniger um die Geschichte der musikalischen Mozartinterpretationen oder um die Geschichte seiner Bühnenwerke; ins Zentrum rückt vielmehr der Zusammenhang von Ton und Text: Mozart, der als Leser wie auch als Briefschreiber und als Komponist sakraler und dramatischer Texte ein untrügliches Gespür für die Dramaturgie der Schrift haben musste, erzeugt eine Fülle an Spiegelungen im Text, von denen die Literatur nur einen Teil ausmacht. Es ist daher gleichsam die unsichtbare Hand eines sein Leben und Werk in vielfachen Rollen führenden Geistes, die dazu führt,

26 Bachmann 1995, 334.

27 Bachmann 1995, 335–336.

dass im vorliegenden Band Musik- und Literaturwissenschaftler, Theologen und KulturhistorikerInnen diese Wirkung vermessen, die sich so wenig wie Goethes Dämonisches auf einen Begriff bringen lässt.

Vielleicht war es keine so schlechte Idee, der man aber etwas Nachhilfe geben möchte, das Phänomen Mozart in Gestalt einer Kugel zum Ausdruck zu bringen. Was auch immer gegen den schokoladigen Konsumartikel vorzubringen ist, als Idee, mit gleichsam geometrischer und kulturgeschichtlicher Absicherung, ist es so töricht nicht, Mozart als Kugel zu beschreiben – kommt darin doch das Vollendete wie das schwer Festzuhaltende zum Ausdruck; die Raumgestalt des Kreises ist in ihrer Dreidimensionalität Zeichen einer Unverfügbarkeit, die bald dem Glück, bald dem Schicksal zugesprochen wird, aber sich dem Menschen immer wieder entzieht. *Alle* Lesarten, *alle* Perspektiven sind zwar nicht in der derselben Weise immer nur oberflächlich, aber der Blick ins Zentrum bleibt doch verwehrt, – ein einfacher Schlüssel für das Phänomen Mozart existiert nicht. Die folgenden Beiträge verstehen sich als eine Expedition, als Erkundung unterschiedlicher Landschaften auf einem Globus Mozart, als Atlas unterschiedlicher Begegnungen mit Tönen und Texten.

Literatur

- Anderegg, Johannes: *Schreibe mir oft! Zum Medium Brief zwischen 1750 und 1830*. Göttingen 2001.
- Bachmann, Ingeborg: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. 4 Bde., hier Bd. 3.1. München, Zürich 1995.
- Bürgel, Peter: „Der Privatbrief“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976), 281–297.
- Ebrecht, Angelika u. a. (Hg.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1990.
- Elvers, Rudolf (Hg.): Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. *Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe, Handschriften*. Bd. 6: *W. A. Mozart, Autographen und Abschriften*, bearb. und hrsg. von Hans-Günter Klein. Berlin, Kassel 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang: „*Dichtung und Wahrheit*“, Buch 14–20, in: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz. 7. Aufl. München 1982. Bd. 10, 7–187.
- Gülke, Peter: „*Triumph der neuen Tonkunst*“ – *Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*. Kassel 1998.
- Gumbrecht, Hans U. (Hg.): *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München 1988.
- Hildesheimer, Wolfgang (Hg.): *Mozarts Briefe*. Frankfurt am Main 1980.
- Jahn, Otto: *W. A. Mozart. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage in 2 Theilen*. Leipzig 1867.
- Klotz, Volker: Briefe auf der Bühne. Dramatische Sprengkraft vertraulicher Schriftstücke, in: Ders.: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbiere*. Wien 2000.
- Konrad, Ulrich: „*Mozart, der Briefschreiber*“, in: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, VIII, 9–40.
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*. 2. Aufl. Stuttgart 1996.

- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, 4 Bde. München, Wien. Bd. 2, 1971.
- Mörike, Eduard: „Mozart auf der Reise nach Prag“, in: Ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. von Hubert Arbogast u. a., 26 Bde. Bd. 6/1, hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2005.
- Mörike, Eduard: *Eine phantastische Sudelei. Ausgewählte Zeichnungen*, hrsg. von Alexander Reck. Stuttgart 2004, Tafel IV.
- Moritz, Karl Philipp Moritz: *Götterlehre und Mythologische Dichtungen der Alten*. Frankfurt am Main 1979.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto E. Deutsch, 8 Bde. Kassel, Basel, London, New York 1962–2006.
- Müller, Wolfgang G.: „Der Brief“, in: *Prosakunst ohne Erzählen*, hrsg. von Klaus Weissenberger. Tübingen 1985, 67–87.
- Niemetschek, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen*. 2. verm. Aufl. Prag 1808.
- Nickisch, Reinhard M. G.: *Der Brief*. Stuttgart 1991.
- Nissen, Georg Nikolaus: *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, hrsg. von Constanze Nissen. Leipzig 1828.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Mozart im Innern seiner Sprache*. München 1982.
- Plutarch, Alexander-Biographie, in: Ders.: *Fünf Doppelbiographien*. Griechisch und deutsch. Übersetzt von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, 2 Bde. Düsseldorf, Zürich 2001.
- Schmidt Irmtraudt: „Was ist ein Brief?“, in: *editio 2* (1988), 1–7.