

## Mozarts noble Ferne

Meine sehr verehrten Damen und Herren -  
Es ist unendlich viel leichter, Mozart zu lieben – als ihn zu loben – so hingebungsvoll, konkret und angemessen, wie er es verdient! Wie es zumal in Würzburg nötig wäre. Denn die musikalische Welt weiß sehr wohl, auf welcher ebenso passionierten wie professionellen Weise man Mozart in Würzburg huldigt, seit Hermann Zilcher 1923 hier die Mozart-Feste einführte. Seltsamerweise erinnere ich mich an den 1948 in Würzburg gestorbenen, herzlich vitalen Musiker, Komponisten und Pianisten Hermann Zilcher, sogar noch heute, freilich durch einen Schleier von gewiß sechseinhalb Jahrzehnten. Blutjung erlebte ich einst Zilcher nämlich in einem Konzert, wo er und seine Solisten genau jenes Mozartsche Kammermusikwerk boten, das uns soeben entzückte, nämlich das Kegelstatt-Trio. Mir, jungem Klavier-Schüler und Cello-Anfänger imponierte die damalige Aufführung gewiß – aber eigentlich mehr noch Zilchers temperamentvolle und bezaubernde Einführung in die Komposition. Zilcher beschränkte sich nicht darauf, nur die anekdotische Überlieferung vorzutragen, die dieses zarte, leuchtende, vollendete Kammermusikwerk umgibt: Mozart, der ein leidenschaftlicher Spieler gewesen ist, er hatte sich sogar einen eigenen Billardtisch angeschafft, soll ja das Stück beim Kegeln niedergeschrieben haben. Wir wissen, daß Mozart seine Werke im Kopf fertig zu komponieren vermochte. Er konnte sie dann beim Glase

Punsch oder beim Gespräch oder eben auch beim Kegeln  
mechanisch

niederschreiben. Für's Kegeln und den Beinamen „Kegelstatt-Trio“  
spricht

folgendes Indiz: Im Trio des zweiten Satzes, des Menuetts, donnern,  
zwischen magisch-schönen Harmonien, laut, derb und zielbewußt,  
die rollende Kegelkugeln, die Achtel-Triolen der Bratsche und des  
Klavers. Von Hermann Zilchers damaligen Einführungsworten traf  
und berührte mich jene wunderschöne Metapher, die er für den  
ersten Satz fand, wo Mozarts Melos sich idealisch abhebe von aller  
Armseligkeit des Wirklichen: Es sei, sagte er, als schritten  
bezaubernd

schöne junge Damen durch eine zerstörte Stadt. Fürs Finale gab  
Zilcher

einen handfesten, handwerklich professionellen Hinweis. Da zeige  
Mozart, was für einen fabelhaft virtuosen Klavier-Satz er schreiben  
könne.

So hatte ich damals noch nie jemanden über Mozart-Musik  
sprechen

gehört. Derartige Eindrücke aus früher Jugend können haften  
bleiben.

Freilich, daß ich im Jahre 2010 in Zilchers Würzburg, nach einer  
Aufführung eben des Kegelstatt-Trios diese Erinnerung öffentlich  
preisgeben würde, ich ahnte es wahrlich nicht.

Da es sich im Folgendem um Musik, um Opern, handeln wird,  
dürfte es statthaft sein, das Thema „Mozarts noble Ferne“ in drei  
ziemlich verschiedenen Akten vorzutragen. Im ersten Akt soll  
ganz allgemein erörtert werden, warum, trotz Mozarts über-  
wältigender Popularität, überhaupt von „Ferne“ die Rede sein  
kann.

Der zweite Akt hat konkret zu tun mit der Ferne vor allem großer  
Mozartscher Instrumental-Musik. Und im abschließenden dritten  
Akt bleibt anzudeuten, inwiefern Mozarts Meister-Opern diese  
Ferne überwinden.

## I.Akt

Meine sehr verehrten Damen und Herren - gern sei eingeräumt: der Titel unserer Festvortrags-Überlegungen wirkt auf den ersten Blick wie eine etwas billige Mystifikation. Wie eine offenkundig unzutreffende These, die der Vortragende erst einmal als herrschende Meinung in den Raum stellt und dann siegesbewußt widerlegt. Wir erleben das ja jetzt gerade immer wieder im Zusammenhang mit Chopins 200. Geburtstag. Kaum ein Gedenkartikel, kaum eine Festveranstaltung, wo der Redner nicht zunächst die Behauptung aufstellt, Chopin gelte als eine Art Salon-Musiker - und dann überlegen entwickelt, inwiefern der Schöpfer der „Trauermarsch“-Sonate, der f-Moll Fantasie, der tiefsinnigen Balladen und Scherzi ein großer Komponist und kein zartes Salon-Talent gewesen sei. Das Unerlaubte an dieser Argumentation: Es glaubt seit mindestens hundert Jahren kein zurechnungsfähiger Musikfreund mehr, Chopin gehöre in die Sphäre gefälliger Salon-Musik.

Bei Mozart nun existiert ein analoges Schema. In seinem Falle sind die Redner stolz, zu beweisen, man werde Mozart keineswegs auch

nur annähernd gerecht, wenn man seine Kunst auf empfindsames Rokoko, auf vorbeethovensche Klassizität oder auf heitere Intrigen-

Opern festlege. Doch das tut ja mittlerweile wirklich schon längst kein

halbwegs vernunftbegabter, halbwegs hörfähiger Musikfreund mehr. Darüber war man bereits 1870 hinaus. Cosima Wagner hielt wunderbar einleuchtend fest, wie einst Richard Wagner mit der Überlegenheit des reifen Musikers gegenüber dem jungen Intellektuellen, Friedrich Nietzsche, dessen Mozart-Unterschätzung zurechtrückte. Sie notierte am 12. Februar 1870: „Dann spielt uns Richard aus Mozarts ‚Entführung‘ und ‚Figaro‘, die alten Ausgaben von Simrock machen ihm Freude - ; wie Professor Nietzsche bemerkt, man sagte, Mozart habe die Intrigen-Musik erfunden, sagt Richard, im Gegenteil, er hat die

Intrigen in Melodie aufgelöst. Man muß nur das übrigens ausgezeichnete Stück von Beaumarchais mit den Opern Mozarts vergleichen, dort sind es schlaue, witzige, berechnende Menschen,

die geistvoll miteinander handeln und reden, bei Mozart sind es verklärte, leidende, klagende Wesen“.

Stellt nun unsere Titel-Behauptung von Mozarts nobler „Ferne“ auch einen unerlaubten Etiketten-Schwindel dar?

Erscheint

Mozart nicht in allen Umfragen nach den beliebtesten Klassik-Komponisten, neben oder noch vor Bach und Beethoven immer als der meistgenannte, meistgeliebte? Nennen nicht zahlreiche Mütter aus besseren Kreisen ihre Töchter „Susanne“, weil sie so schwärmen für Figaros heitere, gewandte, unsentimentale, liebenswerte und liebesfähige Auserwählte? Warum sollten wir uns trotz alledem über Mozarts „Ferne“ problematisierende Gedanken machen? Zumal auch längst folgende, absurde Rechnung

vorgenommen worden ist: wenn Mozart Tantiemen bezöge, für jede

Aufführung die jeden Tag und jede Nacht in den fünf Kontinenten dieser Erde seinen Werken zuteil wird, leibhaftig oder elektroakustisch, dann, ja dann könnte sich Mozart mittlerweile ganz Österreich kaufen! Das ganze Land, sämtliche Grundstücke, Häuser und Kunstschatze dazu. Man hört's, schaudert ein wenig, zuckt die Achseln und glaubt's sogar. Exakt berechnen lassen sich solche Tantiemenspekulationen natürlich nicht.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, als ich anfangs behauptete,

es sei unendlich viel leichter, Mozart zu lieben als ihn so hingebungs-

voll, konkret und angemessen zu loben, wie seine Kunst es wahrlich

verdient, da bezog ich mich auf folgende überraschende Erfahrung. Im Rias Berlin moderierte ich vor Jahrzehnten eine umfängliche Sende-Form: „Die lange Nacht des...“ Beethoven

oder  
Mozart oder Wagner oder Schubert. Da entwickelte ich von  
Abends  
acht bis nachts um zwei einige Thesen über einen großen  
Komponisten  
oder auch über einen Interpreten: Furtwängler, Karajan, Horowitz  
und Rubinstein oder wen auch immer. Und das Publikum bekam  
die  
Gelegenheit, sich telephonisch einzuschalten. Also Fragen zu  
stellen,  
besondere Interpretationen zu erbitten. Das taten die  
Interessenten,  
die Telephon-Nummern wurden immer wieder durchgegeben.

Nun aber die Erklärung, warum ich Sie hier und heute mit diesen  
Erinnerungen behellige. Bei Beethoven waren nämlich sogar  
zwei lange Nächte nötig, es riefen über 4000 Hörer an, die etwas  
wissen oder erbitten wollten. Bei Wagner auch enorm viele. Aber  
bei  
Mozart nur 40! Dieser drastische Unterschied: 1:100 konnte kein  
Zufall sein. Wie innig Musikfreunde auch Mozart lieben, über  
seine Werke hatten sie sehr wenig zu fragen!  
Dieser Unterschied 40:4000 verrät wohl Folgendes: Beethoven  
Willenskunst, die glühende Absicht hinter seinen Tönen, die Gewalt  
des musiksprachlichen Prinzips, die tragische Biographie, die  
Macht  
seiner oder eben auch der Wagnerschen Weltanschauungsmusik:  
über alles das in Beethovens Sonaten und und Symphonien läßt  
sich unendlich leichter reden, fragen, spekulieren - als über die  
entwaffnende Vollendung Mozarts.  
Seiner Streichquartette, seiner Klavierkonzerte, seines Klarinetten-  
Quintetts. Gewiß, schon die Konzertform Mozarts bietet etwas  
relativ Greifbareres: wie ist der Dialog zwischen Orchester und  
dem Solisten gestaltet? Wirkt er wie ein Miteinander oder ähnelt  
er einem dramatischen Gegeneinander? Erweitert der Solist,  
widerspricht er, oder umspielt er nur? Aber selbst zur Erwägung

solcher Fragen bedarf es gewiss professioneller Subtilität, die nicht jeder ehrliche und liebende Mozart-Bewunderer aufbringen kann und auch keineswegs unbedingt aufbringen muß.

Die melodische Anmut erlesener Mozartscher Kammermusik macht glücklich. Doch sie ist sehr schwer exakt zu charakterisieren, sehr schwer zu verbalisieren. Selbst Schubert befand naiv und wunderbar, Mozart klinge so, wie die Engel im Himmel musizieren. Über Beethovens Symphonien oder Klaviersonaten gibt es bekanntlich unüberschaubar zahlreiche Bücher, Analysen, Monographien. Über Mozarts Symphonien und Kammermusik, seine Violin-Sonaten, Klaviertrios, seine Streichquartette oder gar Streichquintette entschieden weniger. Mit der Qualität dieser Kompositionen – für mich zählen die relativ selten aufgeführten späten Streichquintette, aber auch Mozarts 6 Haydn-Quartette, zu den schönsten Werken aus Menschenhand - hat dieser Unterschied nichts zu tun.

Doch die Schwierigkeit, Mozarts vollendete Instrumental-Musikwerke,

ihre Anmut, ihre Tiefe, ihre Spiritualität angemessen und konkret in Worte zu bringen, sie nicht bloß musikologisch oder tonsatzmässig

zu analysieren, scheint beklemmend groß zu sein. Weitaus mehr wurde natürlich über Mozarts Opern publiziert. Da liegen Texte vor,

an deren Gestaltung und Charaktere die Sekunder-Literatur-Autoren

sich halten können. Wir kommen im 3. Akt darauf. Als noch weit dankbarer aber erweist sich das Feld des Biographischen. Über Mozarts

Wunderkind-Zeit, über seine spannungsvolle Beziehung zum Vater, über die „Zauberflöte“ und ihre Nähe zur Freimaurerei, auch über den

mysteriösen Grafen Walsegg, der bei Mozart ein „Requiem“ bestellen

und einen beträchtlichen Vorschuß zahlen ließ, um die Komposition

dann, einigermaßen verrückt, als eigenes Werk auszugeben – über solche Ereignisse, Vorkommnisse läßt sich leichter, effektvoller und handfester spekulieren, als über das nobel verschlossene, rein Musikalische! Natürlich liegt es an Mozarts phantastischer Lebenskurve! Es ist staunenswert, daß Mozarts Wunderkind-Reisen nicht nur ein paar Wochen oder wenige Monate dauerten, wie es der harmlose Terminus „Reise“ nahelegt, sondern daß sie Jahre in Anspruch nahmen! Im Wunderkind-Kult, in der Begeisterung für des blutjungen Mozart überwältigendes Talent, wiederholte sich offenbar sogar das Modell jener Anbetung, welche dem Jesus-Kind gezollt wurde. Freilich darf man die Schattenseiten dieser riesigen Reiserei nicht verkennen. Der junge Mozart mußte dabei auch gelegentlich Zirkus-Nummern abliefern, mußte seine Klavierkunst auch mal unter einer Decke produzieren, welche die Tasten unsichtbar machte. Daß Mozart auf einer dieser strapaziösen Reisen die Pocken in schwerer Form bekam, darum neun Tage blind war, darf man auch nicht verdrängen. Wie sehr die jahrelange, rastlose, zigeunerhaft wirkende Reiserei auch Mißmut zu erregen vermochte, das belegt ein berühmter Brief, in dem die Kaiserin Maria Theresia die Familie Mozart recht negativ charakterisiert und einem ihrer Söhne von Mozarts Anstellung abrät.

Solche pittoresken biographischen Einzelheiten scheinen für viele Mozart-Schriftsteller und Mozartbewunderer attraktiver, wohl auch handfester zu sein als heikle Spekulationen über den Rang und die Magie großer Mozartscher Kompositionen. Und bei Genies allerersten Ranges – Shakespeare, Goethe, Leonardo, Picasso, Mozart – muß der Nachwelt schließlich jedes, selbst das marginalste, unbedeutendste, privateste Faktum wichtig sein...Doch dagegen regt sich in mir manchmal Protest. Schließlich lieben wir Mozart nicht, weil er die munteren „Bäsle“-Briefe verfaßt oder seine feine Garderobe in Salzburg vergessen hatte. Sondern weil er überwältigende Musik komponierte. Musik, die Melos, Melancholie und Anmut, Heiterkeit und Übermut, spirituellen Witz und tönende Magie in ewige

Sicherheit bringt. Wie dergleichen geschieht, darüber soll nun mein zweiter Akt folgen - über die *noble Ferne großer Mozartscher Instrumental-Musik*.

## II. Akt

Zu Beginn dieses zweiten Aktes möchte ich zwei private Mozart-Erfahrungen schildern, deren Wahrheitsgehalt sich freilich nicht „objektiv“ beweisen läßt. Als junger Mensch und Musik-Freund hat man noch das Privileg, gewisse Meisterwerke zum ersten Mal voller Begeisterungsfähigkeit zu hören - noch nicht so überdrüssig, wie man es keineswegs werden sollte, wenn man auf jedem Handy den Anfangstakten der g-Moll Symphonie begegnet, oder wenn man die ununterbrochen irgendwo als Straßenmusik gedudelte „Kleine Nachtmusik“ kaum mehr zu ertragen vermag. Hat man also das Privileg, bedeutungsvoller Mozart-Musik zum ersten Mal zu begegnen, dann erliegt man als Mozart-Anfänger selig den großen, aufwühlenden Moll-Werken. Der gewaltigen g-Moll Symphonie. Den Klavierkonzerten in d-Moll und c-Moll, der chromatischen Klavierphantasie und Sonate in c-Moll, dem erhabenen g-Moll Streichquintett. Selbstverständlich alles Musik obersten Ranges, die man wirklich nicht dadurch verkleinern darf, daß man sagt, sie klinge „fast schon wie Beethoven“.

Mittlerweile aber trifft es mich besonders nachhaltig, wenn in einem differenzierten Dur Allegro, etwa der C-Dur Symphonie, KV.338 oder der „Prager Symphonie“, eine überraschende, durch nichts erkennbar hervorgerufene Moll-Wendung erklingt. Und schmerzlich daran erinnert, wie viel Dunkelheit es in uns und um uns gibt!

Jähes, Überraschendes Moll, das sich nicht theatralisch vordrängt, nicht pathetisch spreizt - diese Sekunden tödlichen Erschreckens, das ist Mozarts unvergleichliches Eigentum. Das hat selbst Beethoven nicht gekonnt, selbst der schmerzerfahrene Schubert

nicht, und Gustav Mahler schon gar nicht. Bei Mozart scheint aber es allgegenwärtig.

Meine zweite Mozart-Erfahrung: Ich erlebte so manche trefflichen ja genialen italienischen Musiker. Und ich weiß wohl, wie meisterhaft

sie wiedergeben können, was keineswegs besonders *südländisch* anmutet: etwa Brahms, Bach, Schumann. Nur: wenn sie Mozart spielen oder singen – dessen Italien-Nähe doch immer wieder betont wird – gerade dann habe ich oft gespürt, wie „deutsch“ der

so „italiennah“ Mozart doch ist... Wird er zu „italienisch“ verstanden, klingt er wie Donizetti...

Solche privaten Mozart-Erfahrungen haben gewiß auch mit Mozarts nobler „Ferne“ zu tun. Es gibt bei Mozart jene innigen Vorspiele, wo die Musik mit schmerzlicher, einsamer, überwältigend nobler Geste gleichsam einen „Abstand“ herzustellen scheint. Vorspiele, die sonst oft nur einstimmen, einen Beginn markieren sollen, schaffen bei ihm einen magischen Bezirk. Etwa im großen Andantino-Mittelsatz des frühen Es-Dur Klavierkonzerts, des sogenannten „Jeunehomme“-Konzerts, das der 21jährige Mozart offenbar für die Mademoiselle Jeunehomme komponierte, die eine glänzende Virtuosin und im Januar 1777 nach Salzburg gekommen war. Der sich dialogisch steigernde langsame Andantino-Satz steht in c-Moll.

Im Orchester-Vorspiel müssen die Geiger ihre Töne „con sordino“ vorbringen, also mit Dämpfer. Die Trauer magischer, verhüllter Ferne stellt sich her. Dann fügt das Soloklavier eine freie Fülle getragen expressiver Koloraturen hinzu.

Im Takt 9 besagten Vorspiel bieten die tiefen Streicher zur Begleitung des Hauptthemas einen sogenannten Doppelschlag. Also die Umspielung einer mittleren Note von unten oder oben. Das ist hier fis-g-as-g.

Seltsamerweise, obwohl melodisch-thematisch noch recht unwichtig, steht der begleitende Doppelschlag hier im Forte. Man kann, oder soll, auf ihn aufmerksam werden. Hat man ihn aber – mit Scharfsinn oder mit

Scharfgefühl – als Phänomen wahrgenommen, begriffen, dann wächst die unauffällig konventionelle Doppelschlag-Figur im Verlauf des Andantino zur beklemmenden thematischen Gestalt. Der Doppelschlag erscheint sogar später auch dominierend in der Höhe und im Solo-Klavier: als schneidend dissonanter Gegensatz zum Orchester. Während der Durchführung bietet das Klavier ihn in Oktaven. Endlich leitet er auch die große Cadenz des Soloklaviers ein. Diese Mischung aus verhangener Distanz, dramatisierender Konsequenz und seelischer wie konzertanter Dringlichkeit entwickelte der 21jährige Mozart souverän. Man muß sie überhaupt nicht mühsam in den Andantino-Satz „hinein-interpretieren“. Sie steht in den Noten: deutlich sichtbar aber doch nicht demonstrativ. Ein wunderbarer Ausdruck von Mozarts „nobler Ferne“. Die riesige herb-traurige Gewalt des Andantino drängt zu der unbeantwortbaren Frage, was aus solcher Musik spricht. Eine tiefbewegte junge Seele? Oder gar eine Gestimmtheit namenlosen Weltschmerzes, die alles private, Irdische tief unter sich läßt? Mozart jedenfalls hat diesem melancholischen Wunder kein harmloses Kehraus-Finale, keinen hübschen Rausschmeißer folgen lassen – sondern ein enorm gefährliches Presto im Alla breve-Tempo. Einen seiner technisch-manuell allerschwersten, heikelsten Sätze. Der freilich bezaubernd liebenswürdig unterbrochen wird von einem „Menuetto Cantabile“. Das sich wie eine innige Serenade verstehen und interpretieren läßt - oder auch wie ein fast ironisch zipfelmütziger, bewußt altmodischer Kontrast zum Presto.

Übrigens: im Finale seines späteren Es-Dur Klavier-Konzertes, KV 482, fügte Mozart gleichfalls ein solches Menuett ein, nachdem er auch da zuvor einen tief depressiven c-Moll Mittelsatz geboten hatte. Was für erstaunliche Analogien! Doch formal kühner trumpfte Mozart im Jugendwerk auf. Da darf der Solist sogar im Kopfsatz sogleich, unmittelbar nach dem ersten Takt die Orchester-Einleitung unterbrechen! Derartige Keckheiten erlaubte sich Mozart später in keinem

seiner Klavierkonzerte mehr.

Arthur Schnabel galt als bedeutendster und tiefsinnigster Beethoven-Interpret in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, seine amerikanischen Bewunderer stellen ihn heute noch über Claudio Arrau, Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff und Solomon. Schnabel, dieser Jahrhundert-Pianist, kämpfte auch um Mozart. Und er sagte: „Mozart ist für Amateure zu leicht – aber für Berufsmusiker zu schwer.“ Schnabels Feststellung, die bestimmt alles andere als ein Scherz war, hängt gleichfalls zusammen mit Mozarts Ferne. Denn: Mozarts fast ungreifbarer, fragiler Zauber duldet keine fixierende Übertreibung. Werden Mozarts Passagen nämlich in absolutem und mechanischem Gleichmaß vorgetragen, dann verschwindet ihre Seele hinter langweiligen Etüden-Läufen. Will hingegen ein empfindsamer Interpret dergleichen vermeiden, und auf Mozarts gestaltete Fülle aufmerksam machen, hebt er also die Schönheiten mit ausdrucksvoller Inständigkeit hervor – dann verfälscht er Mozart sentimentalisch. Ja er verkitscht ihn! In vollkommen strengem Gleichmaß, muß eine Mozart-Lebendigkeit geboten werden, die alle winzigen seelischen Nuancen erkennbar enthält, sie aber nicht dick unterstreicht. Das nennt man „Wiener Espressivo“. So schwer ist Mozart.

Der bedeutende Pianist, Musikschriftsteller und Schönberg-Interpret Peter Stadlen wollte einmal in Frankfurt Mozarts spätes B-Dur Klavierkonzert und Schönbergs Klavierkonzert Opus 42 spielen. Er wurde grippekrank. Und sagte lieber den Mozart ab. Für Schönberg fühlte er sich noch fit genug...

Ich verlebte 1975 einen ganzen Tag mit dem bedeutenden und wunderbar witzigen Arthur Rubinstein. In Zürich trug er vor der Pause Mozarts d-Moll Konzert vor, danach zum Abschluß Beethovens Es-Dur Konzert. Damals war Rubinstein bereit 87 und hatte den Mozart

seit mindesten 70 Jahren im Repertoire. Doch der weltberühmte alte Herr, war vor dem Mozart erstaunlich nervös (wie ja überhaupt sehr viele ältere Schauspieler oder Solisten, mit den Jahren, immer mehr statt weniger an Lampenfieber leiden.)

So verlangte Rubinstein vor Konzert-Beginn unruhig, man solle die Tasten, seiner altersbedingt trockenen Finger wegen, ansprühen, natürlich nicht zu feucht, aber auch nicht zu wenig. Der Assistent konnte es eigentlich nur falsch machen... Ich durfte dann neben Rubinsteins Frau sitzen. Hatte eigentlich angenommen, der Altmeister werde lässig-jovial eine Zigarre rauchend, im wohl erworbenen Vertrauen auf die eigene Souveränität, dem Auftritt entgegensehen.

Dann, beim ersten Solo, ging einiges schief. Die Gattin neben mir, Tochter des einstigen Warschauer Opernchefs, Mlynarski, zuckte heftig zusammen. Danach aber spielte Rubinstein Mozarts Konzert doch wunderschön.

In der Pause mußte ich zu ihm. Vor dem Künstlerzimmer lauter betretene Gesichter. Beklommen trat ich ein:

Rubinstein saß da, tränenüberströmt. Wie zusammengebrochen, was mir schrecklich peinlich war. Aber dann sagte er: „Wissen Sie, es ist für mich ein solches Glück, in meinem Alter noch diese Mozart-Musik spielen zu dürfen“. Es rühre ihn unermesslich.

Nach der Pause ging der Beethoven fulminant. Rubinstein, eben noch verweint, deutete bei den Ovationen clownesk die Frage an, ob er gar noch etwas zugeben solle – dann donnerte er die As-Dur

Polonaise Chopins.

Es war bereits die Rede von Mozarts nobler ferne, aber auch davon, daß jede Übertreibung, jede Forciertheit sein Eigentümliches verstummen lasse. Für Mozarts distanzierte Privatheit, gibt es jedoch noch einen indirekten, aber umso zwingenderen Beweis. Er komponierte nämlich nie einen „Trauermarsch“. Trauermärsche sind eigentlich kollektive Szenen. Eine Gemeinschaft begräbt ihren verstorbenen Krieger, Helden oder König. Es geht um den höheren Ruhm

des Toten, und auch um die eherne Gemeinsamkeit der Überlebenden... „In stolzer Trauer“ hieß es einst...

Große Beispiele für Trauermärsche existieren: Händels gläserner C-Dur Trauermarsch aus dem Oratorium „Saul“, Beethovens grandioser Trauermarsch aus seiner „Eroica“-Symphonie, wahnsinnsnahe Trauermarsch-Konstellationen Schumanns und Chopins, Wagners Götterdämmerungs-Trauermarsch, der erste Satz von Mahlers V. Symphonie, Anton von Webers Marcia funebre, nur mehr aus Schmerzgesten, oder Trommelwirbeln bestehend...

Und Mozart? Von ihm existiert tatsächlich kein irgendwie bedeutungsvoller „Trauermarsch“. Sondern bloß eine knappe ganze 16 Takte lange Klavierkomposition mit dem bizarren Titel: „Marche funebre del Signor :Maestro Contrapunto“, KV 453 a. Ein offenbar keineswegs ernst gemeintes Stückchen...

Vielleicht meinen nun manche von Ihnen, meine Damen und Herren,

Mozart habe möglicherweise antimilitaristisch empfunden, also eine

Antipathie gegen Märsche schlechthin gehegt. Keineswegs. Muntere

Märsche, der Typus des schwungvollen selbstbewußten Allegro marziale kommen bei Mozart sogar häufig vor. Ja, im Finale des 1. „Figaro“-Aktes

haut der eifersüchtige Figaro dem ängstlichen Cherubino schadenfroh

einen brillanten Militärmarsch um die Ohren: Du, liebestoller Bursche,

kommst bald zu den Soldaten.“Dort vergiß leises Flehn, süßes Kosen“.

Also: keine Militärmarsch-Scheu, wohl aber *Trauermarsch-*Verweigerung

in Mozarts Welt. Offenbar scheute Mozart die kollektive Demonstration,

die im Trauermarsch steckt. Er fühlte viel zu privat, zu untröstlich

und trostlos, als daß er seine Depressionen an die Idee eines stolzen Trauermarsches verraten hätte. Wie er sich Trauer vorstellte, das tönt überwältigend aus seiner „Maurerischen Trauermusik“. Leere Akkorde am Anfang. Kein pathetisches Marschieren. Dann eine mutlos kreisende Achtel-Bewegung. Endlich, ein finsternes, rätselhaftes Hauptthema, mehr gewaltiger cantus firmus als massiver Marsch.

### III.Akt

Im dritten und letzten Akt, meine sehr verehrten Damen und Herren, haben wir es leichter. Da nämlich wird es uns darum gehen, wie Mozart seine spirituelle Noblesse eben nicht mit den rätselhaft reinen Formen der Instrumental-Musik verbindet, sondern sie in den Opern verschmilzt mit den Worten und Charakteren seiner Figuren.

Es ist verblüffend, zu beobachten, wie sinnfällig Mozart charakterisiert, wobei er sich nie wiederholt! Ein Beispiel: am Anfang des Don Giovanni hält der Diener Don Giovannis, Leporello, unmutig und verärgert Wache, während sein Herr, als Fachmann für Verführung, bei der Arbeit ist. Leporello schimpft, fühlt sich als Ausgebeuteter, singt: „Ich will auch den Herren spielen, will nicht länger Diener sein. „Nein, nein, nein, nein, nein nein“ – nicht länger Diener sein. 6 mal wiederholt er das „No“, dann folgt ein „non“. Diese Anfangsnummer Leporellos

steht in F-Dur, Allegro molto. Doch im 1. Akt der Oper kommt noch ein anderer Unzufriedener vor. Der junge Bauernbursch Masetto. Wir begegnen ihm an seinem Hochzeitstag, an dem Masettos Braut Zerlina sich ziemlich umstandslos von Don Giovanni verführen lassen möchte. Masetto ist begreiflicherweise enorm verbittert und verbiestert. Don Giovannis Degen hält ihn fern, während man ihm die Braut ausspannt. Und jetzt das Besondere: Auch Masetto singt erpreßt: „Habs verstanden, sag kein Wort da Ihrs so wollt“. „Nein nein, nein nein, nein nein“.

Es ist, auf die Silbe genau, Leporellos Text - Sechs No ein non.

Auch in F-Dur, auch im Allegro. Nur: so auffallend, so verrückt identisch Tonart, Situation Wort-und Silbenfolge auch sein mögen, so unüberhörbar fällt der Unterschied ins Ohr, wie die beiden Mozart-Geschöpfe ihr „Nein“ vorbringen! Der temperamentvolle Leporello nämlich gestaltete sein No-Spiel spitz, aufgebracht, selbstbewußt. Also in großen Intervallen, in Tonabständen, die den Raum einer ganzen Oktave überschreiten. Masetto hingegen, kein Tölpel, aber ein armer, weder dem bösen Edelmann noch auch seinem verführbaren Bräutchen gewachsener Bauernjunge, äußert sein ergrimmtes No gepreßt und verklemmt. Immer nur der kleinstmögliche Abstand, also der Sekund-Abstand. Masetto hat keinen Mumm für weitreichende, muntere Ausbrüche. Er verfügt weder über Leporellos Plapperfreudigkeit noch über Zerlinas Tändel-Übermut. Ein enorm verdruckster Bauernbursch. Ohnehin fühlen sich ja manche jungen Ehemänner gerade am Hochzeitstag ziemlich unwohl in ihrer Haut...

So charakterisierte Mozart tatsächlich selbst im Unscheinbaren, Marginalen. Gewiß, er wollte kein Realist sein, kein Ibsen. Bei ihm mischen sich auf rätselhafte Weise die haltbar machende, musikalisch-artistische Spielkomponente und andererseits die individuell-psychologische Charakterisierungs-Komponente. Diese beiden Komponenten lassen sich nicht säuberlich auseinanderlegen, was aber keineswegs den Schluß erlaubt, es gäbe sie gar nicht oder sie seien identisch. Nur eben: wo man unbefangenes Rokoko zu vernehmen glaubt, kommt bei Mozart längst abgründige Menschenkenntnis ins Spiel. Wo man es aber problemsüchtig mit Passionen oder subjektiven Leidenschaften zu tun zu haben meint, da blicken einem die unergründlichen Masken-Augen des Spiels entgegen.

Nun könnte die Total-Verschiedenheit der jeweiligen No-Darbietungen bei völliger Identität von Text, Tonart und Tempo ein Zufall sein, oder meine Über-Interpretation.

Doch ist es auch reiner Zufall, wie Mozart in „Così fan tutte“ den Don Alfonso charakterisiert? Jenen Bass, der genau weiß, „So machens alle Frauen“, und von dem es heißt, er sei, im Gegensatz zu den Figuren der Opera Buffa, „alt“. Auch seine Musik deutet einmal nebenher an, daß er aus einer anderen Zeit kommt. Am Ende eines Rezitativs, wenn er die Wette zu seinen Gunsten ausgehen sieht, stimmt er eine Siziliano-Melodie an, die in „Così-Kosmos zopfig und altbacken wirkt.

Freilich charakterisiert Mozart den skeptischen Don Alfonso nicht nur mit diesen wenigen unauffälligen Takten. Warum betrügen, Don Alfonsos Ansicht nach, eigentlich alle jungen Damen, falls sie die Möglichkeit dazu haben, ihre Männer? Don Alfonsos Antwort: „Weil sie aus Fleisch, Bein und Blut sind“. Keine Engel, sondern Frauen.

Für diesen Satz aber nimmt die Oper am Don Alfonso Rache. Das Orchester führt nämlich vor, wie es ihm in seiner schlaun, dünnen, skeptischen Überlegenheit, halt fehlt an lebendigem Fleisch und heißem Blut.

Mozarts Orchester zeigt das, indem es Don Alfonso vorenthält, was es allen anderen gewährt: Die Farben der Bläser. Von der Sinnlichkeit der Klarinette, der Behaglichkeit des Fagotts, der Innigkeit der Flöte, der Süße der Oboe, der Empfindsamkeit des Horns, von alledem wird Don Alfonso, wenn er allein

auftritt, wenn er Solo-Nummern vorträgt, systematisch ausgeschlossen. Kaum öffnet er als Einziger den Mund, begleiten ihn immer nur Streicher, was im hochdifferenziert instrumentierten „Così“-Kosmos eine Verarmung, einen

Lebensentzug bedeutet. Die anderen, von Bläsern umspielten, sind Frauen von Fleisch und Blut – verführbar, gewiß. Sind junge Offiziere – leichtfertig, überheblich,

zugegeben. Doch er, Don Alfonso, bleibt ohne die Farben des Lebendigen. Er ist immer bloß im Recht, witzig, vernünftig,

reich. Es gibt Schlimmere in Mozarts Welt. Aber keine Erstorbeneren.

Man kann beängstigend fündig werden, wenn man studiert, wie Mozart charakterisiert. Dabei ist Mozart weit darüber hinaus, immerfort souverän charakterisierend „entlarven“ zu wollen. Bei Zerlina etwa, die Don Giovannis Werben umstandslos erliegt, interessierte ihn das Schlaue, Eigensinnige, Raffinierte kaum. Sie setzt, um Versöhnung von Masetto zu erlangen, ihren Körper ein, fordert Masetto auf, sie zu versohlen. So wäre der Kontakt, wenn auch auf schmerzhaft Weise, wieder hergestellt. Nicht gerade stolz feministisch, aber raffiniert feminin. Bei dieser „batti batti bon Masetto“-Arie verrät die wunderbare Überleitung vor der zweiten Strophe, daß die Zerlina in jenem Kern, den Masetto liebt, ein ganz reines Herz besitzt. Und wenn Don Giovanni in der fälschlich sogenannten „Champagner“-Arie dem Leporello genau mitteilt, wie das geplante Fest musikalisch ablaufen soll: „Einige lasse das Menuett tanzen, einige die Follia, einige die Allemande“ – (genau das singt nämlich Don Giovanni statt einer Champagner-Empfehlung) – dann geht Mozart beim Komponieren gerade nicht in die programmatische Falle. Wie anspielungsvergnügt hätte er diese damals wohlbekanntenen Tänze zitieren können!

Doch sein Don Giovanni denkt nicht daran, hier Musikunterricht zu erteilen. Dessen Lust-Dämon hat es prestohaft eiliger. Es ist gewiß faszinierend auf kleinstem Raum Mozarts winzige, gleichsam *mikrokosmische* Einfälle und Verhaltensweisen zu bestaunen. Geradezu erschreckend aber wird es, wenn man zu erkennen beginnt, wie wenig ihm dergleichen genügte. Im Figaro und dem Don Giovanni ersann er zudem noch überwältigende, riesige Großformen. Nämlich die sogenannten Ketten-Finali. Es ist, als hätte Mozart ein Elektronen-Gehirn besessen. Staunenswert logisch und nachprüfbar bezieht er beispielsweise jene 11 Nummern, die von ihm zum Finale des ersten Don Giovanni-Aktes vereinigt sind, aufeinander. Und zwar in der Folge der Tonarten, sowie in der Struktur der Tempo-Wechsel, der mehrfach erklingenden Tänze : Alles ist vollkommen durchkalkuliert. So läßt sein unfassliches

Disposition-Vermögen also dieses Ketten-Finale mit der Nummer 1 in C-Dur beginnen, dann über die Nummer 2 nach F-Dur, d-Moll, später nach Es-Dur weitergehen.

Im 10, vorletzten Stück ist die Musik wieder wie der, wie im zweiten, zurück im F-Dur. Und in der letzten wieder in C-Dur wie beim Beginn.

Mozarts genial durchstrukturierte Ketten-Finali können 900 Takte dauern. Am glänzendsten gelang diese Form vielleicht für den Schluß des 2. „Figaro“-Aktes.

Ob die Stars und Überzeugungstäter unseres gegenwärtig herrschenden Regisseur-Theaters sind ganz klar darüber sind, mit wie riesiger, bewußter oder unbewußter, absichtsvoller Intelligenz Mozart komponierte? Ich möchte hier nicht gegen die zwanghafte Aktualisierungs-Besessenheit mancher Regisseure polemisieren, obwohl ich durchaus auf Seiten meines Freundes Vicco von Bülow, alias Loriot, stehe, der mal in Bayreuth zu mir sagte: „Jochen, jetzt habe ich den Wotan schon so oft mit einer Aktentasche gesehen – nun möchte ich ihn auch mal wieder mit einem Speer sehen“.

Viele Mozart-Regisseure verstehen sich offenbar nicht mehr als an Werke gebundene Interpreten, sondern als freischaffende, aktualisierende Autoren. Da absolute Werktreue natürlich eine Chimäre ist, nehmen sie sich, ein wenig sophistisch, gleich *grenzenlose* Freiheiten. Ich habe vor wenigen Jahren noch in der Salzburger „Zauberflöte“, die Königin der Nacht – Text und Musik kündigen sie als überirdische sternflammende Göttin an – wie ein Flittchen unter der Bettdecke eines träumenden jungen Mannes hervorkriechen gesehen. Don Giovanni wiederum war ein gelähmter alter Schwuler im Rollstuhl, keineswegs ein junger, gutaussehender Aristokrat. Das alles sind natürlich keine „Interpretationen“ mehr sondern Protest-Aktionen gegen den hohen Stil, gegen historische Ferne, gegen das jeweilige Tugendsystem eines Kunstwerkes. Aber sollten Regisseure an gegebenen Texten

obersten Ranges nicht nur dann etwas ändern, wenn sie etwas Besseres oder Interessanteres zu bieten haben? Wir können Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können warnte Bertolt Brecht. Und der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle äußerte lapidar: „Mozart ist der Chef“.

In meinen ersten beiden Akten ging es um Mozarts noble Ferne, im Schlußakt dann um die unfassliche realistische und dramaturgische Fülle. Wer weiß aber, ob nicht gerade auch seine wunderbare Distanz und Ferne Mozart schützt. Kein Mensch, kein Redner kein Interpret hat ihn in der Tasche, so sehr auch alle sich sehnen nach seiner Anmut. Man braucht auch nicht zu fürchten, er könne zu Tode gefeiert, zu Tode inszeniert, zu Tode verfälscht werden. Denn doch so weit sind wir noch nicht, Unsterbliche umbringen zu können.

Ich danke Ihnen.