

MOZARTS KÜNSTLERISCHER WEG

Irrtum und Wahrheit

Denkmäler großer Persönlichkeiten verleugnen meist deren wahre Gestalt. So auch jenes für Wolfgang Amadeus MOZART im Wiener Burggarten, nahe der Ringstrasse (Viktor Tilgner, 1896), das in blütenweißem Marmor einen strahlenden Götterjüngling vorstellt. Ähnlich ferne der Realität und zwischen den Extrempositionen, die historischen Rezeptionsprozessen offensichtlich immanent sind, bewegten und bewegen sich aber auch die je zeitbedingten Urteile über MOZARTs Leben und Werk: Der romantischen Verklärung seines Lebens und sogar Sterbens steht das jüngste Zerrbild im Film »Amadeus« von Milos Forman (1984) gegenüber und auch im ästhetischen Urteil kontrastiert beispielsweise das für die Tragik der g-Moll-Sinfonie (von 1788) – immerhin von Robert SCHUMANN¹ – gebrauchte Bild der »griechisch schwebenden Grazie« gegen die Einschätzung MOZARTs als »mittelmäßigen Komponisten« durch den kanadischen Pianisten Glenn Gould². Wird die musikalische Ignoranz des Regietheaters unserer Tage den Opern Mozarts gerecht? Oder der Ablauf des Jubiläumsjahr seinem Anlass?

250 Jahre nach MOZARTs Geburt, 215 nach seinem Tode, ist daher die Frage wohl nicht unberechtigt, ob denn der Ruhm, der sich um seinen Namen rankte, vielleicht nur die »Summe aller Missverständnisse«³ war?

Heute wissen wir sehr viel von seinem Werk, viel vom Verlauf seines Lebens und vergleichsweise wenig von seiner Persönlichkeit. MOZARTs Werk kam nahezu unversehrt auf uns als ein geschlossener Korpus von etwa 800 Kompositionen aus 3 Jahrzehnten mit weitgehend gesicherter Quellenlage; Weniges nur blieb zweifelhaft und Unbekanntes ist kaum mehr zu vermuten. Dem Lebenslauf MOZARTs wurde bis zu Belanglosigkeiten nachgegangen, so dass an äußerlich fassbaren Ereignissen seines Lebens heute mehr bekannt ist als von jedem anderen großen Musiker des 18. Jahrhunderts. Die Persönlichkeit aber, sein Wesen und sein Charakter, blieben bis auf wenige Belege eigener Hand oder verlässlicher Zeugen weitgehend unbekannt, sind vielleicht unerforschbar und daher bis heute auch ein leider nur allzu gern genützter Bereich der Spekulation. Die wichtigste Quelle für MOZARTs Biographie bietet die Familienkorrespondenz, die während der jahrelangen Reisen entstanden ist, ab 1769 auch von Wolfgangs eigener Hand, und die ergänzt wird durch Reisenotizen, Tagebucheintragungen und Alltagsniederschriften. Nach dem Tod des Vaters (1787), mit dem Wolfgang seit seiner Übersiedlung nach Wien anfangs noch sehr intensiv korrespondierte, lässt aber die Ergiebigkeit allmählich nach und setzt für das Jahr 1789 fast völlig aus. Dieses in der Kunstgeschichte einzigartige Kompendium von (allein bis 1791) mehr als 1400 Einheiten⁴ gewährt in unmittelbarer Anschaulichkeit und Lebensnähe Einblick in das Leben und Denken der Familie und lässt auch – thematisch selbstverständlich vorrangig – die künstlerische Entwicklung des Sohnes verfolgen in Kindheit, Jugend und früher Reife. Nach 1791 und noch im 19. Jahrhundert entstanden aber auch mehr oder minder aussagekräftige – und verlässliche (?) – Erinnerungen von Zeitgenossen, aus denen jene der Schwester Marianne (»Nannerl«), der Schwägerin Sophie Haibel, des Salzburger Hoftrumpeters Johann Andreas Schachtner (eines engen Freundes der Familie), des irischen Tenors Michael Kelly (des ersten Basilio), des Ehepaares Vincent und Mary Novello (die 1829 Konstanze

¹) Robert SCHUMANN: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1914. Bd. II, 35 u. Franz GIEGLING: Zu Robert Schumanns Mozart-Bild. In: *Mozart-Jahrbuch 1980-83*. Bärenreiter 1983, 236 – 238. 237.

²) Gernot GRUBER: *Mozart und die Nachwelt*. München-Zürich: Piper 1987 (Serie Piper, 592), 278.

³) Formulierung R. M. RILKEs, bezogen auf Auguste Rodin. (*Werke. Komm. Ausg.* Frankfurt/M.-Leipzig: Insel ¹1996. Bd. 4 Schriften, 405.)

⁴) *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, ges. u. erl. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch*. 4 Bde., Kassel etc.: Bärenreiter 1962/63; 2 Bde. Kommentar u. 1 Bd. Register, erl. v. Joseph Heinz Eibl, ebd. 1971 u. 1975 [im Folgenden zitiert als MBA].

und den jüngeren Sohn besuchten), des Abbé Maximilian Stadler und nicht zuletzt auch jene des Librettisten Lorenzo DA PONTE durch ihren singulären Informationswert hervorragen⁵. Teile daraus fanden bereits Eingang in den insoweit überaus wertvollen Nekrolog von Friedrich SCHLICHTEGROLL, der frühesten (1793) Mozart-Biographie⁶, die ihren Rang auch mit dem Werk von Georg Nikolaus von NISSEN⁷ teilt, der als zweiter Ehemann Kostanzas einige Dokumente verwerten konnte, die heute verschollen sind.

Bei der Verwertung aller Sekundärquellen erwuchs der historiographischen Forschung freilich das Problem, unter dem üppigen Wuchs von Irrtum, subjektiver Färbung, Verzerrung und allzu bald auch von klischeehafter Bewunderung die gesicherten Fakten freizulegen, eine schon prinzipiell schwierige Aufgabe, die aber niemals restlos bewältigt wurde, da sich die Nachwelt zu immer neuen Imaginationen gedrängt fühlte und fühlt, um die große Künstlergestalt für die je zeitgeistige Sicht zu reklamieren. Eine kritische Durchleuchtung erfordert aber sogar die Primärquelle der Briefsammlung und in dieser insbesondere die Eigenkorrespondenz Wolfgangs. Von dem so sehr persönlichen Stil abgesehen, der als Gegenstand eingehender Untersuchungen auch Rückschlüsse auf den Musiker zulässt, ist in MOZARTs Briefen seine Persönlichkeit in ihrer unmittelbaren, auch »allzumenschlichen« Erscheinung zwar in größter Lebendigkeit und Dichte erfahrbare, in den entscheidenden Charakterzügen jedoch auch verborgen unter den besonderen Bedingungen des jeweiligen Briefes, die zur Relativierung des Aussagewertes zwingen. Eine derartige Wirkung konnte die persönliche Stimmung oder die spezifische Situation zur Zeit der Abfassung verursachen, auch die Rücksichtnahme auf den Adressaten und dessen Mentalität, insbesondere natürlich des Vaters, sie konnte aber auch einer tendenziösen oder sonst subjektiv gefärbten Darstellung entspringen, die der Rechtfertigung des eigenen Verhaltens dienen sollte⁸. Hinter diesen Verzerrungen den wahren Charakter MOZARTs zu erkennen, ist manchmal unmöglich, meist von erheblicher Unsicherheit belastet und oftmals auch der Gefährdung von Interpretationen ausgesetzt, die unter der Maske wissenschaftlicher Autorität nur die vorgefasste Meinung aufdrängen. Die seriöse Forschung aber hat einzubekennen, dass MOZARTs reale Persönlichkeit in wesentlichen Zügen unbekannt ist und der Nachwelt wohl auf Dauer wird bleiben müssen, doch dürfte daraus nicht die Versuchung erwachsen, aus dieser Rätselhaftigkeit eine neue Mystifizierung, nun in umgekehrtem Sinne, abzuleiten⁹. Eine Möglichkeit freilich bleibt immer unbenommen: Der Mensch Wolfgang Amadeus MOZART kann vor uns erstehen in einer *anderen* Wirklichkeit, als ein Abbild, gespiegelt in seiner Musik, und dort für den, der zu hören versteht, so wahr und echt und ergreifend wie keine dokumentarische Überlieferung es je vermöchte.

Mozarts Persönlichkeit

Eine Skizze unseres einigermaßen gesicherten Wissens könnte mit MOZARTs äußerer Erscheinung beginnen, die unansehnlich war, gleichsam eine natürliche Tarnung seines Genies, doch in seiner Sicht ein Makel, den er durch ausgesuchte Kleidung zu kompensieren trachtete. Der fast abnormal kleine Wuchs und die bleiche Gesichtsfarbe, von Blatternarben gezeichnet, blieben als zwangsläufige Folgen der Krankheiten und der körperlichen wie geistigen Überbelastung seit der

⁵) Wiedergegeben in: Otto Erich DEUTSCH: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Kassel etc.: Bärenreiter 1961 [im Folgenden zitiert als Deutsch Dok], 395 ff., 398 ff., 425 ff., 447 f., 449 ff., 454 ff., 460 ff., 465, 466 ff.

⁶) Friedrich SCHLICHTEGROLL: *Mozarts Leben*. Graz 1794. Faksimile-Nachdruck, hgg. v. Joseph Heinz EIBL. Kassel etc.: Bärenreiter 1974.

⁷) Georg Nikolaus von NISSEN: *Biographie W. A. Mozarts*. Leipzig 1828. Reprografischer Nachdruck. Hildesheim: Georg Olms 1964.

⁸) Eingehend besprochen in: Gernot GRUBER: *Mozart verstehen*. Salzburg: Residenz Verlag 1990, 49 ff.

⁹) Art. Mozart (Ulrich KONRAD) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearb. Ausg. Kassel etc. (Bärenreiter) u. Stuttgart-Weimar (Metzler). Sachteil (9 Bde u. Register, 1994 – 1999), Personenteil (1999 ff.). [Im Folgenden zitiert als: MGG2.] Personenteil, Bd. 12, Sp. 592 f.

frühesten Kindheit¹⁰. Sollte das vor einigen Jahren in Rom aufgetauchte – und dem Maler Johann Zoffany zugeschriebene – Bildnis eines kränklich wirkenden Knaben mit großen, traurig blickenden Augen tatsächlich den etwa achtjährigen MOZART darstellen¹¹, dann gewinnt man eine beklemmende Ahnung von den Ursachen seiner zeitlebens angegriffenen Gesundheit und wohl auch seines frühen Todes.

Die wirkungsmächtige Mitte der Persönlichkeit MOZARTs war sein Künstlertum. Von ihm gingen so gut wie alle Wesenszüge und Verhaltensweisen aus und in ihm sind sie auch erklärbar. Seiner genialen Begabung gewiss, entwickelte er schon früh ein starkes Selbstbewusstsein, das ihn seine künstlerische Freiheit – er gebraucht in seinen Briefen hierfür sehr oft das Wort »Ehre« – als ein unantastbares Gut bewahren und auch verteidigen ließ. Das Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Musikern seiner je nächsten oder weiteren Umgebung verführte ihn allerdings auch zum Verzicht auf Diplomatie und kluge Anpassungsfähigkeit, im Verkehr mit den Zunftgenossen manchmal wohl auch zu einer gewissen Arroganz.

Seine existenzielle Tragik bestand aber darin, dass Genie und Alltag niemals zur Harmonie fanden und so eine Insuffizienz im praktischen Handeln entstehen ließen, die in posthumer Erinnerung seiner Schwester als permanente »Kindhaftigkeit« erschien¹², von Schwarmgeistern dem »hehren Wandeln eines Gastes auf Erden« gleichgesetzt wurde, in nüchterner Betrachtung aber als ein Versagen in entscheidenden Lebenssituationen qualifiziert werden muss, das letztendlich auch zur wirtschaftlichen Katastrophe führte. Diese konstitutionelle Schwäche seines Charakters erfuhr leider kein pädagogisches Korrektiv, denn trotz der außergewöhnlichen Kompetenz als Erzieher seines Sohnes traf Vater Leopold jahrelang alle Entscheidungen selbst, insbesondere während der gemeinsamen Reisen, bemühte sich zwar in aufopfernder Fürsorge, dem Sohn alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen, die seine Kunstübung hätten hindern können, lähmte aber so jede Eigeninitiative Wolfgangs auch dort, wo er sie vielleicht selbst hätte entfalten wollen. Erstaunlich ist, dass Leopold, der die mangelhafte Lebenstüchtigkeit Wolfgangs zweifellos erkannte, dieser verhängnisvollen Entwicklung erst dann entgegenzuwirken begann, als die allmähliche Trennung von der väterlichen Autorität, insbesondere während der 1778 so unglücklich verlaufenen Pariser Reise, nicht mehr zu vermeiden war. Eine zur Zeit der Selbständigkeit in den Wiener Jahren (seit 1781) allenfalls mögliche Konsolidierung durch eine praktisch tüchtige Ehefrau sollte sich, wie man weiß, auch nicht erfüllen. Beiden Ehegatten fehlte offensichtlich jedwedes ökonomische Geschick. Wenn die peniblen Recherchen zutreffen, die Volkmar BRAUNBEHRENS zu MOZARTs Finanzen vorgenommen hat¹³, dann konnte er, gemessen an den Wiener Verhältnissen, zumindest zeitweise ein überdurchschnittlich hohes Einkommen erzielen, das eine wirtschaftlich gesicherte Existenz, ja sogar Wohlstand ermöglicht hat. Da aber die wirtschaftliche Notlage seit etwa 1788, dokumentiert in den berühmten Puchberg-Briefen¹⁴, jener Annahme krass widerspricht, muss es auch irgendwelche kontraproduktiven Ereignisse oder Handlungen gegeben haben, die wir nicht kennen, die aber, sollten sie zutreffen, ein ökonomisches Fehlverhalten MOZARTs als Auswirkung seiner eben erwähnten Eigenschaft beweisen würden. Ein mangelnder Realitätssinn ist ja vielen Künstlernaturen angeboren, doch hat MOZART die Fähigkeit, Chance und Risiko nüchtern abzuwägen, wohl nur in minimalem Maße besessen. Könnte man seinen geradezu irrwitzigen Plan, mit Aloisia Weber als deren Impresario und komponierender Begleiter auf Kunstreise nach Italien zu gehen¹⁵ – MOZART ist immerhin schon

¹⁰) »...der Sohn Wolfgang war klein, hager, bleich von Farbe, und ganz leer von aller Prätenzion in der Physiognomie [!] und Körper.« Mitteilung der Schwester (»Nannerl«) in: Maria Anna Reichsfreinin von Berchtold zu Sonnenburgs Aufzeichnungen für Friedrich Schlichtegroll (über Breitkopf & Härtel), Gotha. MBA IV. Nr. 1212. 199, Z. 410 – 411.

¹¹) Anton NEUMAYR: *Musik und Medizin. Am Beispiel der Wiener Klassik*. Edition Wien ²1988, 56.

¹²) Friedrich SCHLICHTEGROLL: *Mozarts Leben*. a.a.O., 30. Quelle: Aufzeichnungen der Schwester (s. Anm. 10), Z. 412 - 415: »ausser der Musick war und blieb er fast immer ein Kind; und dies ist ein HauptZug seines Charakters auf der schattigten Seite; immer hätte er eines Vatters, einer Mutter, oder sonst eines Aufsehers bedarfen; er konnte das Geld nicht regieren...«

¹³) Volkmar BRAUNBEHRENS: *Mozart in Wien*. München-Zürich: Piper 1986, 137 ff.

¹⁴) Der vermögende Kaufmann und Textilfabrikant Johann Michael Puchberg (1741–1822) war ein Freund und Logenbruder MOZARTs. Zu den an ihn gerichteten Briefen MOZARTs s. Anm. 58.

¹⁵) Brief MOZARTs aus Mannheim an seinen Vater in Salzburg vom 4. Feber 1778. MBA II. Nr. 416, 252 ff.

22 Jahre alt – noch seiner damaligen heftigen Verliebtheit in das Objekt seiner Fürsorge zuschreiben, so ist die Ablehnung der gut dotierten Organistenstelle in Versailles, notabene bei beachtlicher Freizeit zur Komposition¹⁶, nur schwer verständlich.

MOZARTs Talent, Menschen scharf und untrüglich zu beobachten, sie – in seinen Briefen – in aller Anschaulichkeit zu beschreiben und – in künstlerischer Sublimierung – Gestalten der Opernbühne von bislang ungekannter Lebendigkeit zu schaffen, war eigenartigerweise nicht gepaart mit der lebensstüchtigen Fähigkeit zu kluger Menschenbehandlung. Die schlechtesten Beispiele hierfür liefert seine totale Hilflosigkeit im Umgang mit der Familie Weber in Mannheim, München und zuletzt kulminierend in Wien gegenüber den Machenschaften seiner späteren Schwiegermutter, die von Alfred EINSTEIN wohl sehr treffend als die »Kreuzspinne« charakterisiert wurde, der die »arme Zimmerfliege« Wolfgang Amadé in das ausgelegte Netz ging¹⁷. Vater Leopold, der im fernen Salzburg alles sehr wohl durchschaute, konnte, machtlos, nur noch warnende Briefe schreiben.

Musik ist die sinnlichste aller Künste und der Musiker daher naturgemäß ein Sinnenmensch. Diese Disposition MOZARTs, aus seinem Leben vielfältig überliefert, zeigt sich selbstverständlich nirgends so deutlich wie in seinem Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Anlässlich seiner vom Vater erbetenen Heiratserlaubnis erfährt man nämlich recht unverblümt, welche Bedeutung der Geschlechtlichkeit in MOZARTs Leben zukam¹⁸. Ob er neben seiner Ehefrau Konstanze noch andere Liebschaften pflegte, ob diese Nancy Storace, Magdalena Hofdemel, Nanina Gottlieb (oder wie auch immer) mochten heißen haben, ist reine Spekulation. Gesichert ist nur, dass er zwei Frauen wirklich geliebt hat, freilich in einer je unterschiedlichen Weise: Aloisia Weber und, nach der mit ihr erlittenen Enttäuschung, deren jüngere Schwester Konstanze, seine Frau. Aloisia, schön, kokett und eine hochmusikalische Sängerin, mochte dem noch unreifen Jüngling als die ideale Gefährtin, auch in den Gefilden seiner Kunst, erschienen sein. Konstanze, auch kokett, nicht eigentlich schön und kaum musikalisch, war dem gereiften und zunehmend illusionslos gewordenen Mann offenbar eine gute Partnerin, die freilich seine künstlerische Größe zu Lebzeiten nie begriff – und, davon war schon die Rede, die chaotischen Lebensumstände zu bessern auch nicht imstande war. MOZART hat sie dennoch geliebt, daran gibt es keinen Zweifel, denn seine Briefe an sie sprechen eine glaubhafte Sprache, und man tut ihr daher mit dem Tadel unrecht, keine »Cosima« oder »Clara« gewesen zu sein. – Einige Anmerkungen erfordern in diesem Zusammenhang die ominösen »Bäsle«¹⁹-Briefe. MOZART hat diese Briefe²⁰, die von unflätigen Ausdrücken und Anspielungen strotzen, nicht für die Ewigkeit geschrieben und er konnte daher auch nicht ahnen, dass sie dereinst Anlass zu gelehrten Abhandlungen bieten würden. Der bürgerliche Umgangston im bayerisch-salzburgischen Raum war aber zu dieser Zeit überhaupt sehr rau und man scheute sich nicht, auch nicht innerhalb der Familie MOZART, »die Dinge recht unverblümt beim Namen« zu nennen. Wenn sogar MOZARTs damals immerhin schon 57-jährige Mutter an ihren Mann folgenden Gute-Nacht-Gruß sendet²¹: »adio ben mio leb gesund, Reck den arsch zum mund. ich wunsch ein guete nacht, scheiss ins beth das Kracht«, dann muss man dem jugendlichen Sohn wohl eine gleichartige Ausdrucksweise noch eher konzedieren. Auch darf man ja die Persönlichkeit der Adressatin nicht außer Acht lassen, konnte doch der Schreiber jener Obszönitäten erwarten, bei ihr ein ähnlich vergnügtes Echo zu finden. Freilich befremdet die Tatsache, dass ausgerechnet ein MOZART zu solch vulgärem Ton aufgelegt war, aber man muss nicht

¹⁶) Nachschrift MOZARTs im Brief Maria Anna Mozarts aus Paris an ihren Mann in Salzburg vom 14. Mai 1778. MBA II. Nr. 449. 358, Z. 101 – 113.

¹⁷) Alfred EINSTEIN: *Mozart. Sein Charakter Sein Werk*. Zürich-Stuttgart: Pan-Verlag 1953 [im Folgenden zitiert als: *Einstein, Mozart*], 83 ff.

¹⁸) Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 15. Dezember 1781. MBA III. Nr. 648. 180, Z. 20 – 41.

¹⁹) »Bäsle« = schwäbische Bezeichnung für Wolfgang's Cousine Maria Anna Thekla, Tochter seines Onkels Franz Alois aus der väterlichen Linie in Augsburg.

²⁰) Erhalten sind 9 Briefe (MBA II. Nr. 361, 364, 371, 384, 432, 511, 525; MBA III: 531, 635) und eine Tagebucheintragung (MBA II. Nr. 356) aus den Jahren 1777 bis 1781; 4 Briefe sind verschollen.

²¹) Nachschrift Maria Anna Mozarts im Brief Mozarts aus München an seinen Vater in Salzburg vom 26. September 1777. MBA II. Nr. 333. 14, Z. 93 – 94.

nach tiefenpsychologischen Erklärungen suchen, sondern kann sich mit der einfachen Erkenntnis begnügen, dass der Mensch MOZART eben auch diese Eigenschaft hatte – als Schutzmantel möglicherweise für seine künstlerische Sensibilität.

Ein ausgeprägtes Heimatgefühl war MOZART fremd – wohl auch eine Auswirkung seiner ausgedehnten Reisen seit früher Kindheit – und er hätte Wien sicherlich zugunsten eines anderen – besseren – Wirkungsbereiches jederzeit verlassen; für einen Reiseplan nach England ist dies auch verbürgt²². Dass er für die Schönheiten der Natur überhaupt kein Sensorium hatte, überrascht bei einem Sinnenmenschen, beweist aber die absolute Dominanz der Musik. MOZART hat weite Teile Europas bereist, blieb aber von den Landschaften, Städten und deren Kunstdenkmälern offensichtlich unbeeindruckt: Neapel findet er gerade noch »schön«, für Venedig rafft er sich zu einem »mi piace assai« auf, Nürnberg beurteilt er als »hässlich« und Bozen [horribile dictu!] gar als »Sauloch«²³. Etwa aus dieser Verfasstheit stammt auch sein totales Ignorieren von bodenständigem oder fremdem Volkstum, auch jeglicher Volksmusik, die in seinen Werken, sehr im Gegensatz zu seinem großen Zeitgenossen Joseph HAYDN, so gut wie keinen Niederschlag fand.

MOZART war gewiss nicht ungebildet, wenngleich er niemals eine Schule besuchte. Sein einziger Lehrer war sein Vater, der die beiden Kinder regelmäßig und zweifellos mit großem pädagogischen Geschick unterrichtete und auch bestrebt war, auf den langen Reisen die sich dabei zwangsläufig anbietenden Bildungsgüter der Familie zu vermitteln. Wolfgang (Amadeus/Amadeo/Amadé²⁴) sprach Italienisch und Französisch, verstand ausreichend Latein und hatte auch literarische Interessen, wenn sich diese mit seinen musikalischen verbanden. Das Gebiet der bildenden Kunst und historische Dinge blieben ihm unwichtig.

MOZARTs Religiosität bezeugen seine kirchenmusikalischen Werke: in religionslosem oder gar antireligiösem Geiste konnte diese Musik nicht komponiert worden sein. Man darf MOZART auch als fromm bezeichnen, sogar als fromm in kirchlichem Sinne, denn an den römisch-katholischen Dogmen, mit denen er unter der Observanz seines Vaters aufgewachsen war, hielt er zeitlebens fest, in den Wiener Jahren, als er (seit 1784) der Freimaurerbewegung angehörte, allerdings von deren humanistischen Idealen überlagert. Der Gläubigkeit MOZARTs tut es keinen Abbruch, dass man in seiner Familie sehr wohl zwischen Gott und seinen irdischen Dienern unterschied, deren Verhalten häufige – und wahrscheinlich berechnete – Kritik hervorrief.

Es fehlte und fehlt nicht an Bemühungen, MOZART zum bürgerlichen Revolutionär zu stilisieren. Als Begründung dienen vor allem sein und seines Vaters über Jahre sehr angespanntes Verhältnis zum Salzburger Erzbischöflichen Hof und die grimmigen Worte²⁵, die Wolfgang anlässlich des von ihm provozierten Bruches mit dem Souverän fand. Die Motivationen hierfür waren freilich ganz andere und von ihnen wird noch die Rede sein. Tatsächlich stand MOZART der Aristokratie sehr positiv gegenüber, wenngleich er ihre Schwächen sehr wohl erkannte und auch kritisierte (»...das Herz adelt den Menschen«²⁶). Er vermochte sich aber auf diesem gefährlichen Parkett selbstbewusst und gewandt zu benehmen, er hatte innerhalb der adeligen Gesellschaft viele Gönner und Freunde, er wurde, insbesondere in den ersten Wiener Jahren, von ihr als Künstler gefeiert und, was wohl das Wichtigste war, auch in seiner wirtschaftlichen Existenz erhalten. Ohne Verankerung im aristokratisch getragenen Musikleben war ja zu MOZARTs Zeit ein frei, d.h. ohne feste Anstellung ausgeübter Musikerberuf – noch – nicht möglich. Daher ist es absurd zu glauben, dass MOZART diese Bedingung seiner Existenzgrundlage nicht erkannt hätte. Wonach er strebte, war Anerkennung – als Mensch wie als Künstler. Dass er zu mancher Persönlichkeit des Adels kritische Distanz hielt, verbal oder faktisch, war ein Ausdruck seiner stark entwickelten Selbstachtung, die er auch eindeutig

²²) Brief Leopold MOZARTs aus Salzburg an seine Tochter in St Gilgen vom 17. November 1786. MBA III. Nr. 1002. 606, Z. 8 – 24.

²³) MBA I: Nr. 184 v. 19.5.1770. 350, Z. 110 (Neapel); Nr. 231 v. 13.2.1771. 419, Z. 38 (Venedig); Nr. 264 v. 28.10.1772. 458, Z. 44 (Bozen); MBA IV. Nr. 1135 v. 28.9.1790 [!]. 113, Z. 19 (Nürnberg).

²⁴) MOZART gebrauchte zu verschiedenen Zeiten alle diese Varianten, relativ selten (doch heute kanonisiert) Amadeus und die deutsche Fassung (Gottlieb) seines zweiten Vornamens Theophilus.

²⁵) »...ich hasse den Erzbischof bis zur raserey.« MBA III. Nr. 592. 112, Z. 75 - 76.

²⁶) Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 20. Juni 1781. MBA III. Nr. 607. 133, Z. 15 – 16.

bekannte: »wie man mit mir ist, so bin ich auch wieder; – wenn ich sehe daß mich Jemand verachtet und gering schätzt, so kann ich so stolz seyn wie ein Pavian.«²⁷

Auf derselben Ebene liegt auch MOZARTs vollkommene Abstinenz von Politik. Um das welt- und innenpolitische Geschehen seiner daran gewiss nicht armen und uninteressanten Zeit hat er sich offensichtlich nicht gekümmert, denn auch das weltgeschichtlich dominante Ereignis der Französischen Revolution fand in seinen Briefen nicht einmal eine Andeutung. Auffallend ist jedoch, brieflich dokumentiert²⁸, sein wiederholtes Bekenntnis zum Deutschtum.

War MOZART ein heiterer Mensch? Gewiss, und er war es in einer geradezu faszinierenden Weise, da man die feste Verankerung in seinem Wesen ahnt. Aus dieser absoluten Sicherheit nähren sich auch sein Humor und die überlegene Ironie, freilich auch der Spott, der jedoch für Menschen seiner näheren Umgebung²⁹ kaum bössartig war. MOZART wäre aber nicht der große Menschengestalter gewesen, hätte er nicht auch die Schwermut, die Melancholie gekannt, denn beide, Heiterkeit und Schwermut, sind Ausdruck derselben Wirklichkeit und entstammen gemeinsam der Tiefe des menschlichen Herzens. Und es ist vielleicht eines der größten Geheimnisse des MOZARTschen Geistes, dass seine Musik die Menschen das Lächeln unter Tränen gelehrt hat, die eigentlich beglückende Erkenntnis, dass am Grunde der wahren, ungefährdeten Heiterkeit der überwundene Schmerz wohnen muss.

Der Vater

MOZARTs Weg als Künstler verlief nach zwei Leitlinien: die *eine* zog sein Vater Leopold – die *andere* erwuchs aus der Labilität einer freien Künstlerexistenz als Folge seines jahrelang vergeblichen Suchens (»Es ist keine vacatur da«) nach einer festen Stellung, möglichst an einem Fürstlichen Hof.

Leopold MOZART nimmt seinen unbestrittenen Ehrenplatz in der Musikgeschichte als Vater seines genialen Sohnes ein, dessen künstlerischen Werdegang er mit Konsequenz und größtem pädagogischen Geschick, wohl auch mit Härte und manchmal fehlender Einsicht, im Ergebnis aber zu jener Höhe geleitet und begleitet hat, die jede mögliche Kritik übergläntzt. Die Frage ist zwar müßig, doch nahe liegend, ob Wolfgang mit einem anderen Vater auch geworden wäre, was er war? Zwar geht ein Genie niemals verloren, unter idealen Bedingungen aber erreicht es die größtmögliche Entfaltung. So war dem Weg MOZARTs dank seinem Vater jedenfalls ein optimaler Beginn gesichert. Der Charakter Leopold MOZARTs, wie er aus seinen Briefen hervorleuchtet, mag vielleicht manchem wenig sympathisch erscheinen; den Einfluss jedoch, den er auf seinen Sohn während etwa 20 wichtiger Lebensjahre zur Formung von dessen menschlicher wie künstlerischer Persönlichkeit ausgeübt hat, kann man hoch genug gar nicht ansetzen. Leopold MOZART war willensstark, prinzipientreu und in der Verfolgung seiner Ziele konsequent bis zur Hartnäckigkeit, er war mit einem scharfen Intellekt begabt, vielseitig gebildet, und von erstaunlicher Lebenstüchtigkeit. Von seinem hohen menschlichen Niveau ist genetisch wie formend viel auf den charakterlich so unterschiedlichen Sohn übergegangen.

Leopold hat die große musikalische Begabung seines Sohnes sofort, ab dessen viertem Lebensjahr etwa, zunächst durch spielerische Unterweisung gefördert, alsbald aber, gemeinsam mit der 4½ Jahre älteren Schwester, durch systematischen Unterricht auf dem Klavier, dann auch auf der Violine, und alles selbstverständlich verbunden mit der Vermittlung des erforderlichen Theoriewissens. Als der Knabe mit den ersten Proben seines auch kompositorischen Talentes erstaunen ließ, dürfte der Vater wohl erkannt haben, dass unter seiner Obhut ein Genie heranwuchs. Von dieser Zeit an war das Leben des Leopold MOZART von Grund auf verändert, sein eigenes Schaffen bedeutungslos geworden vor der anwachsenden Größe des Sohnes, die mit allen ihm verfügbaren Mitteln weiter zu entwickeln nun der Inhalt und die Freude seines künftigen Lebens

²⁷) Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 2. Juni 1781. MBA III. Nr. 602. 124, Z. 23 – 25.

²⁸) Briefe/Nachschriften MOZARTs an seinen Vater in Salzburg. MBA II: Nr. 342. 29, Z. 38 – 40 (2. Oktober 1777 aus München); Nr. 451. 368, Z. 60 (29. Mai 1778 aus Paris); MBA III: Nr. 686. 220, Z. 24 – 29 (17. August 1782 aus Wien); Nr. 725. 254 f., Z. 30 – 39 (5. Februar 1783 aus Wien). Brief MOZARTs aus Wien an Anton Klein in Mannheim. MBA III. Nr. 867. 393, Z. 30 – 35, 46 – 49.

²⁹) Bevorzugte Zielscheibe war sein Adlatus und »Hofnarr« Franz Xaver Süßmayr (1766-1803).

wurde, aber auch die von ihm als schicksalhaft empfundene Verpflichtung. Auch Wolfgang liebte seinen Vater innig und als Musiker wusste er sicherlich genau, wie viel er ihm zu danken hatte. Die Tragik aber dieser großartigen Vater-Sohn-Beziehung erwuchs aus der – menschlich verständlichen – Unfähigkeit Leopolds, seine patriarchalisch ausgeübte Autorität nach Maßgabe der fortschreitenden persönlichen und künstlerischen Selbständigkeit Wolfgangs zu lockern. Wessen der Sohn unverzichtbar bedurfte, war der Vater nicht bereit zu gewähren und er konnte, älter geworden, ihm vielleicht auch künstlerisch nicht mehr ganz folgen. Leopold hat es nie verwunden, dass ihm der Sohn zunehmend entglitt und zuletzt im entfernten Wien, wo er eine missbilligte Ehe eingegangen war, von ihm persönlich entfremdet sein eigenes Leben führte. Man spürt seine Verbitterung, wenn er in den Briefen an die Tochter auf Wolfgang zu sprechen kommt, den er in mentaler Distanz »Dein Bruder« nennt.

Leopold MOZART ist 1787 in Salzburg als einsamer Mann gestorben, seit 3 Jahren allein in der nun viel zu großen Wohnung im sog. »Tanzmeisterhaus« (am heutigen Makartplatz). Sein Bemühen fand aber Lohn über alle Maßen und dadurch sein Leben, alle menschlichen Unzulänglichkeiten kompensierend, die denkbar schönste Rechtfertigung, beglaubigt durch einen anderen Großen der Musik: »ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Namen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.«³⁰ Vielleicht dachte Leopold noch manchmal an diese Worte, die ihm Joseph HAYDN am 12. Feber 1785 anlässlich seines Besuches in Wien zugesprochen hatte, denn solches Erinnern befriedet und versöhnt.

Des Vaters große Leistung ist die *Universalität* in der musikalischen Erziehung des Sohnes. Neben der Heranbildung des Interpreten, die ja schließlich auch in virtuoser Beherrschung des Klavierspiels endete, entwickelte sich die kompositorische Tätigkeit Wolfgangs in einer einzigartigen Künstler-Symbiose mit dem Vater, der korrigierend so gut wie jede Note überwachte, die der Sohn schrieb, denn abgesehen von einer »schöpferischen Pause« während der Erkrankung des Vaters (1764 in London) gibt es bis in die 1770er Jahre fast kein Autograph Wolfgangs ohne Leopolds Eintragungen³¹. Er lehrte ihn das handwerkliche Rüstzeug, führte ihn in die einzelnen Stilrichtungen ein und machte ihn mit den Werken wichtiger Vorbilder bekannt, selbstverständlich auch mit seinen eigenen Kompositionen, deren Spuren nachweisbar sind³².

Eine ganz entscheidende Rolle in MOZARTs frühem Künstlertum spielten die Reisen des »Wunderkindes« durch halb Europa, denn Leopold war gesonnen, nicht ganz uneigennützig, aber anfangs auch ermuntert durch den verständnisvollen Erzbischof Sigismund Graf Schrattenbach, das einzigartige Talent seiner beiden (!) Kinder jenseits der Salzburger Enge der großen Welt bekannt zu machen. Wenn man sich vorzustellen versucht, was Planung und Durchführung derart ausgedehnter Reisen zur damaligen Zeit bedeuteten, aber auch welche gesundheitlichen Risiken damit unweigerlich verbunden waren, dann hält sich die Bewunderung für das organisatorische und auch finanzielle Geschick des Reisemarschalls in etwa die Waage mit dem Erstaunen über dessen Anforderungspotential an seine Kinder, deren häufige und schwere Erkrankungen deutlich genug aufzeigten, dass die Grenzen der Zumutbarkeit überschritten wurden. Natürlich befriedigte das sensationelle Auftreten der beiden kindlichen Virtuosen, denen sogar die Höfe zu Wien, Versailles, London und Den Haag offen standen, in erster Linie die Neugier und das Bedürfnis der Noblesse nach Unterhaltung und aus dieser Quelle nur waren die Reisen ja auch zu finanzieren. Der heranwachsende Komponist aber hatte schon in so jungen Jahren die einzigartige Möglichkeit, in den wichtigsten Musikzentren Europas die musikalische Praxis in ihrer ganzen Vielfalt kennen zu lernen und dabei auf völlig natürliche Weise ein künstlerisches Selbstbewusstsein zu entwickeln, das ihn auch aller sozialen Schranken zu entheben schien. Die frühen »Wunderkind«-Erfolge sollten sich allerdings in MOZARTs späterem Leben als ambivalent erweisen, denn sie ließen ihn die Provinzialität Salzburgs erst in aller Deutlichkeit spüren und erschwerten ihm auch die erzwungene Einfügung in den Status

³⁰) Mitteilung Leopold MOZARTs im Brief aus Wien an seine Tochter in Salzburg vom 16. Feber 1785. MBA III. Nr. 847. 373, Z. 47 – 49.

³¹) Art. Mozart in: MGG2. Personenteil. Bd.12, Sp. 581.

³²) Hermann ABERT: *W. A. Mozart. I. u. II. Teil*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel ⁷1955 [im Folgenden zitiert als: *Abert, Mozart*], 15 f.

eines fürstlichen Domestiken. Überdies musste er später, bei neuerlichen Begegnungen, die Enttäuschung erleben, dass die einstigen Bewunderer gegenüber dem nun erwachsenen – und äußerlich unscheinbaren – Manne so ganz anders, mit Zurückhaltung oder gar Abweisung, reagierten.

Die erste der sog. »Wunderkind«-Reisen³³ (gemeinsam mit Eltern und Schwester) führte (Jänner 1762) nach München an den Hof des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph, die zweite (18. September 1762 bis 5. Jänner 1763) nach Passau, Linz, Wien und Pressburg. Der Erfolg der beiden kindlichen Pianisten war groß und ausschlaggebend für den Antritt der großen Westeuropa-Reise, die etwa 3½ Jahre dauerte (9. Juni 1763 bis 29. November 1766) und Wolfgangs Reifeprozess als Interpret (Klavier und Orgel) und Improvisator, aber nun auch schon als Komponist, in Riesenschritten voranbrachte. Er hörte in der Sommerresidenz des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz zu Schwetzingen das zur Zeit leistungsfähigste deutsche Orchester, die Mannheimer Hofkapelle, und gewann dann in *Paris* unter dem erfolgreichen Management von Baron Friedrich Melchior Grimm selbstverständlich eine Fülle von Anregungen und Erfahrungen, unter denen die Werke von Johann SCHOBERT die nachhaltigste Wirkung übten, da deren leidenschaftliche und dämonische Züge in Wolfgang anscheinend verwandte Saiten berührten. Unter diesem Einfluss entstanden seine ersten Sonaten für Klavier und Violine (KV 6 bis 9), die Leopold Ende 1764 in Paris stechen ließ.

Der zweite Höhepunkt der Reise war *London*, wo Wolfgang erstmals Werke von HÄNDEL und im Kings Theatre italienische Opern kennen lernte. Die – menschlich wie künstlerisch – wichtigste Begegnung aber war jene mit Johann Christian BACH, dem einzigen Musiker, dem MOZART – neben Joseph HAYDN – zeitlebens uneingeschränkte Hochachtung bewahrte³⁴. Alfred EINSTEINs schöne Metapher der »prästabilisierten Harmonie« für BACHs und MOZARTs »wundersame Verwandtschaft der Seelen« zeugt davon³⁵. Die lichten, daseinsfreudigen Züge BACHs inspirierten die MOZARTsche Melodie nachhaltig, doch verband sich diesem frühen Einfluss auch das Dunkle und Leidenschaftliche, das im Erlebnis der Musik Johann SCHOBERTs (in Paris) schon vorausgegangen war. So hat heranreifend die MOZARTsche Melodie – nach dem Urteil von Richard STRAUSS »die Offenbarung der von allen Philosophen gesuchten menschlichen Seele«³⁶ – ihre Anmut aus Johann Christian BACH geschöpft und ihre Tiefe aus Johann SCHOBERT. Eine schwere Erkrankung Leopolds (Juli 1764 in London), die eine längere Konzertpause erzwang, ermöglichte Wolfgang ein ungestörtes Komponieren, das seine ersten sinfonischen Versuche (KV 16, 16a, 19) und das sog. »Londoner Notenbuch« hervorbrachte. Dieses einzigartige Dokument aus 43 Stücken enthält im Gegensatz zu den vom Vater redigierten Kompositionen keine einzige Note von fremder Hand und spiegelt daher in seltener Unmittelbarkeit, was Wolfgang damals an neuen Einflüssen zuwuchs, wie auch das augenblickliche kompositorische Niveau Wolfgangs, das erst ansatzweise befriedigen konnte. Dieser realistische Befund beweist, dass (1) auch MOZARTs Kunst »nicht vom Himmel fiel«, sondern sich erst im Laufe eines auch Fehler inkludierenden Lernprozesses festigte, freilich in einer seinem Genie entsprechenden Rasan; und dass (2) seine Frühwerke dieser Zeit ihre Endfassung erst unter maßgeblicher Mitwirkung des Vaters erhielten und daher insoweit noch als Versuche zu werten sind.

Die Rückfahrt nach Salzburg – wieder entstanden in »Gemeinschaftsarbeit« neue Kompositionen – führte zunächst nach Den Haag (wo beide Kinder lebensgefährlich erkrankten), Amsterdam, Utrecht und Antwerpen, dann abermals nach Paris und von dort über Dijon, Lyon, die Schweiz und Donaueschingen schließlich noch nach München.

»Es ist keine vacatur da«

³³) Nach Abert, *Mozart I*, 31 – 61 u. 63 f., 69 ff., 73 ff.; sowie Art. Mozart in: MGG2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 595 – 603.

³⁴) »...ich liebe ihn / wie sie wohl wissen / von ganzem Herzen – und habe hochachtung für ihn...« Brief MOZARTs aus Paris an seinen Vater in Salzburg vom 27. August 1778. MBA II. Nr. 479. 458, Z. 9 – 11.

³⁵) Einstein, *Mozart*. a.a.O., 145.

³⁶) Karl BÖHM: *Begegnung mit Richard Strauss*. Wien-München: Doblinger 1964, 56.

Diese Worte³⁷ gebrauchte der bayerische Kurfürst Maximilian III. Joseph für seine Ablehnung, den bei ihm bittstellig antichambrierenden Wolfgang MOZART in seine Dienste zu nehmen – und gleich einem Motto stehen sie über dessen zeitlebens erfolglosem Bemühen um eine feste Anstellung an einem Fürstlichen Hof. Diese Vergeblichkeit warf einen schmerzlichen Schatten schon auf MOZARTs Jugendzeit und trug noch in der Spätphase seiner Wiener Jahre bei zum Scheitern seiner menschlichen wie künstlerischen Existenz.

Nach dem Ende der »Wunderkind«-Reisen verstand es sich für Vater Leopold von selbst, dass Wolfgang nur als fix besoldeter Dienstnehmer eines adeligen Dienstherrn – je höher desto besser – seine künstlerischen Fähigkeiten würde entfalten können. So hätte auch die Ernennung des dreizehnjährigen Wolfgang zum unbesoldeten dritten Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle durch Erzbischof Schrattenbach (27. Oktober 1769) nach den geltenden Regeln den üblichen Beginn einer Musikerkarriere bedeuten können, freilich eingezwängt in die Provinzialität Salzburgs, unter der auch Leopold selbst litt. Nachdem Wolfgang aber als Opernkomponist in Mailand mit »Mitridate« (26. Dezember 1770) und »Ascanio in Alba« (17. Oktober 1771) große Erfolge erzielen konnte, hatte Vater Leopold offensichtlich Höheres im Sinne, da er eine Anstellung Wolfgangs am Mailänder Hof von Erzherzog Ferdinand erhoffte, zu dessen Hochzeit mit der Prinzessin Maria Beatrice Ricciarda d'Este der »Ascanio in Alba« aufgeführt worden war. Dem Erzherzog gab jedoch seine Mutter, die er vorsorglich befragt hatte, einen sehr negativen Bescheid, in dem sich die berühmte Einschätzung der Familie MOZART als »Kunstzigeuner« (»comme de gueux«) und »unnützes Volk« (»des gens inutiles«) findet³⁸. Sicherlich hat sich damit Maria Theresia vor der Musikgeschichte kompromittiert, aber man erkennt daraus doch in unverstellter Deutlichkeit, wie eine amüsische Herrscherpersönlichkeit die MOZARTschen »Wunderkind«-Reisen tatsächlich bewertete. Ein Jahr später – nach »Lucio Silla« (26. Dezember 1772) – blieb eine ähnliche Aktion des Vaters beim Großherzog Leopold von Toscana in Florenz ebenfalls ohne Erfolg. Das Scheitern dieser beiden Projekte relativiert aber auch die ansonsten so realistische Denk- und Handlungsweise Leopolds: War er geblendet von der genialen Begabung seines Sohnes, dass er die Erlangung einer gehobenen Position für möglich hielt, ohne die üblichen Karriereschritte zu absolvieren? Diese Fehleinschätzung, die auch den Sohn beeinflusste, blieb verhängnisvoll bis zuletzt: Im Hofstaat eines Fürsten werden keine Genies benötigt, sondern Musiker, welche die Aufgaben pflichtgetreu erfüllen, für die man sie bezahlt.

Dieser Denkweise schien jedenfalls der Salzburger Erzbischof Hieronymus Joseph Graf Colloredo anzuhängen, der am 14. März 1772 zum Nachfolger Schrattenbachs gewählt wurde. Hatte dieser gegenüber Vater und Sohn MOZART – und deren lange Absenzen – große Toleranz geübt, so führte jener nun ein strenges und auf Sparsamkeit bedachtes Regiment. MOZARTs Verhältnis zu ihm litt sozusagen an einem strukturellen Defekt, wobei eigentlich jede Seite »im Recht« war: MOZART genoss trotz seiner Jugend an den Europäischen Höfen hohes Ansehen als Virtuose, hatte drei erfolgreiche Opern und anderes mehr komponiert und fühlte sich daher in Salzburg in rasch zunehmendem Maße »fehl am Platz«. Den Dienst in der Hofkapelle empfand er als lästige Pflicht, die seinen künstlerischen Höhenflug hemmte und von seinen wahren Intentionen abhielt, er entbehrte in Salzburg die für ihn so wichtige Oper und er hatte dort, anderenorts von der Aristokratie akzeptiert, einen sozialen Status, der dem eines Kammerdieners gleichkam. Und Colloredo?: Dieser wünschte sich einen botmäßigen Musiker und keinen aufsässigen jungen Burschen, der ständig Gehaltserhöhungen und lange Urlaube erbat, anstatt seine Pflichten korrekt zu erfüllen. An einem Genie in seinem Hofstaat hatte er – man muss ihn verstehen – kein Interesse, zumal das Machtgefüge eines absolutistisch regierten Kleinstaates dem Untertan ohnehin die schwächere Position zuwies.

Leopold MOZART befand sich zwischen den beiden Polen in einer schwierigen Lage, durfte er doch seine Stellung als Vizekapellmeister und damit die wirtschaftliche Existenz der Familie (»Nannerl« war ja noch unverheiratet) nicht gefährden. Aber auch er begriff die Untragbarkeit von Wolfgangs Lage und erstrebte für ihn eine höhere und besser dotierte Funktion an einem der großen europäischen Höfe, um dann, materiell durch den Sohn gesichert, vielleicht auch selbst den für ihn ähnlich verhassten Dienst in Salzburg quittieren zu können. Wolfgang musste also um Entlassung

³⁷) Gemäß dem in direkter Rede gefassten Bericht MOZARTs in seinem Brief aus München an seinen Vater in Salzburg vom 29./30. September 1777. MBA II. Nr. 339. 24, Z. 98 – 99.

³⁸) Deutsch Dok, 124.

bitten und reisen. Da für Leopold eine Beurlaubung unmöglich war, gab er dem Sohn die Mutter zur schützenden Begleitung mit. Sie sollte nicht mehr zurückkehren von dieser Reise (23.9.1777 bis 15.1.1779), die in jeder Beziehung ein Fiasko war und eines der traurigsten Ereignisse in MOZARTs Leben.

Aus heutiger Sicht ist schwer zu beurteilen, ob es überhaupt eine realistische Chance für den 22-jährigen Musiker gab, auf sich allein gestellt und nur mit Empfehlungen von vielleicht auch zweifelhafter Effizienz versehen, an einem der anvisierten Höfe eine dauernde Anstellung zu erlangen. Aus den überlieferten Dokumenten gewinnt man eher den Eindruck, dass Wolfgang Amadé nicht fähig war, das Spiel der Mächtigen und Einflussreichen rund um ihn und mit ihm zu durchschauen. Weder am Kurfürstlichen Hof in München, noch in der großen Metropole Paris war für den mittellosen Musiker aus Salzburg, den die einstige Aura des »Wunderkindes« nicht mehr umgab, in Konkurrenz mit all den Etablierten etwas zu gewinnen. Angesichts dieser Entwicklung hatte Vater Leopold aber schon vorgearbeitet und bei Erzbischof Colloredo die Stelle des Hoforganisten – in der Nachfolge für Anton Cajetan Adlgasser – erwirkt. So musste Wolfgang nach insgesamt 16 erfolglosen Monaten die Rückreise in die »slavery in salzbourg«³⁹ antreten, enttäuscht, gedemütigt und schließlich auch noch tief verletzt, da die angebetete Aloisia von ihm nichts mehr wissen wollte.

Die frühen Werke

Im Dienste der beiden Salzburger Erzbischöfe Schrattenbach und Colloredo komponierte MOZART schon nahezu seine gesamte *Kirchenmusik*. Er wurde in die kirchenmusikalische Tradition Salzburgs hineingeboren, die ihm vor allem in den Werken seines Vaters sowie der zeitgenössischen Meister Johann Ernst EBERLIN und Michael HAYDN einen Mischstil vermittelte, der alte Elemente der Polyphonie mit homophonem Glanz aus neapolitanischem Einfluss verband. Fast alle Kirchenwerke MOZARTs vor 1781 sind von diesem Dualismus aus »galant« und »gelehrt« geprägt, verbindend die der Oper entlehnte Brillanz der Neapolitaner mit dem strengen Satz, wo dieser im liturgischen Text traditionellerweise gefordert war. Neben kleineren Werken und einzelnen Propriumsätzen hat MOZART in Salzburg insgesamt 13 Messen geschrieben, entweder festliche Messen von längerer Dauer und mit entsprechend reicher Gestaltung des Ordinarius oder Missae breves für den gewöhnlichen Sonntag, kürzer und schlichter besonders in den wortreichen Sätzen Gloria und Credo, und von Erzbischof Colloredo, der langes Zelebrieren nicht liebte, sogar bevorzugt in Auftrag gegeben.

In Wien entstanden dann nur noch 3 kirchliche Werke – die allerdings seine größten wurden: im Sommer 1782 bis Mai 1783 die unvollendet gebliebene c-Moll-Messe (1785 teilweise zur Kantate »Davidde penitente« umgearbeitet) und im Todesjahr zwei im äußeren Umfang sehr unterschiedliche Werke: die kleine Motette »Ave verum Corpus« KV 618 sowie der gewaltige Torso des »Requiems« KV 626, eines der größten Sakralwerke überhaupt.

Ganz aus dem Salzburger Ambiente ging auch die *Serenadenmusik* MOZARTs hervor, Stücke für sommernächtliche Gartenmusik oder der Geselligkeit dienend im kerzenerleuchteten Saal, mit Märschen auch verbunden für den Aufzug und Abgang der Musikanten, instrumentale »Unterhaltungsmusik« edelster Prägung, die in MOZARTs Salzburger Jahren sogar eine zentrale Rolle spielt, gleichrangig neben Kammer und Sinfonie. Was sich hier mit einer ebenso beredten wie diffizil austarierten Instrumentation entwickelte, wirkt bis in MOZARTs reife Konzerte, Sinfonien und Opern nach: die geistdurchwirkte Sinnlichkeit nämlich seiner *Bläuersprache*, die in der klassischen Musik kein Beispiel hat als eine vollkommene Synthese aus differenzierter Klangfärbung und Ausdrucksintensität.

Ein vergleichsweise ähnliches Niveau hat MOZART in seinen frühen *Streichquartetten* nicht erreicht. Sie sind als konventionelle Versuche noch austauschbar mit Sinfonien und Serenaden und erst Annäherungen an einen spezifischen Quartettstil, den MOZART dann während seines Wiener Aufenthaltes von Juli bis September 1773 unter dem Einfluss der Quartette op.17 und op.20 von Joseph HAYDN zu entwickeln begann, dem er persönlich aber bis dahin noch nicht begegnet war.

Die *Bühnenwerke*, die MOZART vor der »Entführung aus dem Serail« für Wien (»La finta semplice«, »Bastien und Bastienne« 1768), für Mailand (»Mitridate« 1770, »Ascanio in Alba« 1771,

³⁹) Brief MOZARTs aus Mannheim an seinen Vater in Salzburg vom 12. November 1778. MBA II. Nr. 504, 507, Z. 87.

»Lucio Silla« 1772) und für Salzburg (»Il sogno di Scipione« 1772, »Il rè pastore« 1775) komponiert hatte, blieben lokale Ereignisse und nach ihrer Uraufführung ohne weiterwirkendes Echo. Obwohl der künstlerische Rang dieser frühen Werke sehr unterschiedlich ist, bewegen sich alle im Rahmen der Konvention, den zu sprengen gar nicht erwünscht und auch dem musikdramatischen Genie des jungen MOZART noch nicht möglich war. Sie zeigen heutigem Verständnis deutliche, sehr oft verblüffende und sogar faszinierende Spuren der späteren Meisterschaft, sie sind ein Genuss für Mozart-Spezialisten und ein noch reichlich nutzbares Feld der Forschung, aber gegenüber zahllosen Werken anderer Komponisten jener so fruchtbaren Epoche nur deshalb interessanter, weil ihr Autor eben MOZART – und nicht etwa HASSE, JOMMELLI, TRAETTA, DE MAJO oder Johann Christian BACH hieß.

Ganz anders steht es um die beiden Münchener Werke von 1775 und 1781: In »La finta giardiniera« hat MOZART an ein konfuse Textbuch herrliche Musik verschwendet, die Buffoneskes mit Seria-Elementen vermischt und in einzelnen Nummern bereits zu echter Dramatik und Personencharakteristik findet. Dann »Idomeneo«: ein Triumph der Musik über schwache Dramatik, entstanden in einem fast rauschhaften Höhenflug der Inspiration, MOZARTs *erste Meisteroper*, einmalig als ein frühes Konzentrat seines kompositorischen Könnens. Man glaubt zu begreifen, dass MOZART angeblich den »Idomeneo« unter allen seinen Opern am meisten geliebt hat, denn er ist ein Werk der morgendlichen Kraft, die im Leben eines Künstlers nicht nochmals zu Gebote steht.

Der Kompositionsauftrag für »Idomeneo« bedeutete aber indirekt MOZARTs endgültigen Abschied aus Salzburg (5. November 1780), denn nach der Uraufführung am 29. Jänner 1781 erreichte Wolfgang die Order des Erzbischofs, dessen Hofstaat nach Wien zu folgen (wo Colloredo vorübergehend bei seinem erkrankten Vater weilte). Es hat den Anschein, dass Wolfgang, vielleicht gestärkt auch durch den Münchener Erfolg, zu diesem Zeitpunkt bereits innerlich entschlossen war, mit Salzburg zu brechen und es ist in hohem Maße faszinierend, in seinen Briefen an den Vater⁴⁰ zu verfolgen, wie er allein dem »kategorischen Imperativ« seines Künstlertums gehorcht und allen Widerständen zum Trotz, nicht zuletzt auch von Seiten des eigenen Vaters, die wohl wichtigste Tat seines Lebens setzt, überzeugt, dass er nur in Wien seinen Weg würde gehen können: »für mein Metier der beste Ort von der Welt.«⁴¹ Daher provoziert er im Eklat mit dem Erzbischof bei dessen Oberstem Hofmeister, dem Grafen (Georg Anton Felix) Arco, den berühmtesten Fußtritt⁴² der Musikgeschichte (8. Juni 1781), entzieht sich erstmals und unwiderruflich der väterlichen Autorität und ignoriert alle Warnungen der Realisten vor dem Schritt in die ökonomische Ungewissheit, auch jene des Grafen Arco, der (noch vor dem endgültigen »Fußtritt«) den – leider allzu prophetischen – Rat erteilt hatte: »...glauben sie mir, sie lassen sich hier zu sehr verblenden; – hier dauert der Ruhm eines Menschen sehr kurz – von anfang hat man alle lobsprüche, und gewinnt auch sehr viel, das ist wahr – aber wie lange? – nach etwelchen Monathen wollen die Wiener wieder was neues. . .«⁴³

Die Wiener Jahre 1781 bis 1791

Als MOZART (ab Juni 1781) auf Dauer in Wien sich niederließ, mochte aus der »Wunderkind«-Zeit sein Name einigen Adelshäusern noch in Erinnerung geblieben oder durch sein erstes öffentliches Auftreten als Pianist (in einem Konzert der »Tonkünstler-Societät« am 3. April) wieder gerufen worden sein, als Komponist jedoch war er dort faktisch noch unbekannt, obwohl sich seine Kunst in zahlreichen – auch sehr bedeutenden – Werken und auf allen wichtigen Gebieten der Musik bereits manifestiert hatte. In seiner Universalität kommt keiner der großen Komponisten MOZART gleich,

⁴⁰) 21 Briefe MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg während des Zeitraumes vom 17. März bis 4. Juli 1781. MBA III. Nr. 583, 585 – 588, 590 – 594, 596, 598, 599, 601, 602, 604 – 609; 93 – 137.

⁴¹) MOZART im Brief aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 4. April 1781. MBA III. Nr. 586. 102, Z. 49 – 50.

⁴²) »...da schmeist er [Graf Arco] mich zur thüre hinaus, und giebt mir einen tritt im hintern.« Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 13. Juni 1781. MBA III. Nr. 605. 129, Z. 32 – 33. – Die Glaubwürdigkeit dieses Berichtes ist allerdings anzuzweifeln, denn Wolfgang könnte übertrieben haben, um sein Verhalten gegenüber dem Vater eher zu rechtfertigen.

⁴³) In direkter Rede gefasster Bericht MOZARTs im Brief aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 2. Juni 1781. MBA III. Nr. 602. 124, 13 – 17.

am ehesten noch HÄNDEL, denn J. S. BACH, HAYDN, BEETHOVEN und SCHUBERT waren keine Musikdramatiker und die späteren Meister des 19. Jahrhunderts groß in ihrer Einseitigkeit.

MOZART ist der verhassten Bindung an Salzburg nun ledig, seine Briefe an den Vater aus den ersten Wiener Monaten verströmen Optimismus und Tatendrang. Er lebt ja in dem von ihm apostrophierten »Clavierland«⁴⁴, konzertiert als Pianist in Adelshäusern und in Akademien, wahrscheinlich auch improvisierend, denn erst nach drei Jahren wird er die nächsten Klaviersonaten und dann noch seine letzten Beiträge zu dieser Gattung niederschreiben. Das große Ereignis der Wiener Jahre auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist aber das *Klavierkonzert*. Es ist vielleicht – wenn man die drei letzten Sinfonien ausnimmt – der Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt, die absolut individuelle Schöpfung eines neuen Konzerttyps, in dem das Konzertante mit dem Sinfonischen zu einer höheren Einheit verschmolzen ist, die keinen Fortschritt mehr zulässt, »weil das Vollkommene eben vollkommen ist.«⁴⁵ Die »große Zeit« umfasst knapp 3 Jahre, denn von Feber 1784 bis Dezember 1786 hat MOZART zwölf große Konzerte geschrieben – eine schier unfassbare Leistung, da während dieser Zeit neben »Le nozze di Figaro« auch bedeutende Kammermusikwerke und eine Sinfonie entstanden sind und MOZART zudem als Interpret, fast überbeschäftigt, allein im Jahr 1784 an 21 Akademien und 3 Subskriptionskonzerten teilgenommen hat. So unterschiedlich diese Werke im Einzelnen auch sind — es gilt doch, die beiden Moll-Konzerte vielleicht ausgenommen, für sie ein Wort, nicht mit dem Anspruch von Musikwissenschaftlichkeit, aber in kongenialer Intuition niedergeschrieben von Eduard MÖRIKE in seiner Meisternovelle »Mozart auf der Reise nach Prag«: »Es war eines jener glänzenden Stücke, worin die reine Schönheit [!] sich einmal, wie aus Laune, freiwillig in den Dienst der Eleganz [!] begibt, so aber, daß sie, gleichsam nur verhüllt in diese mehr willkürlich spielenden Formen und hinter eine Menge blendender Lichter versteckt, doch in jeder Bewegung ihren eigensten Adel verrät und ein herrliches Pathos verschwenderisch ausgießt.«⁴⁶

Begonnen hat MOZARTs »Karriere« in Wien aber mit einem Bühnenwerk: »*Die Entführung aus dem Serail*«. Er nimmt jetzt in noch viel stärkerem Maße als beim »Idomeneo«⁴⁷ Einfluss auf den Librettisten, um in seinem Sinne Änderungen durchzusetzen, die ihm, wirkungsvoller Dramaturgie wegen, wichtig erscheinen. Die Briefe an den Vater aus der Entstehungszeit⁴⁸ geben Zeugnis nicht nur von MOZARTs untrüglichem dramatischen Instinkt und von seinen kompositorischen Ideen, sie enthalten auch Kernsätze seiner allgemeinen Opernästhetik. Gab es im »Idomeneo« noch ein Übergewicht des Musikalischen, so sind in der »Entführung« Musik und Drama im Einklang, die Ensembles dramatisch konzentriert und die Agierenden schon Personen, Belmonte vielleicht ein wenig blasser als Konstanze, die beiden Sekundarier rollengemäß noch um einige Grade, alle überragt aber von Osmín, der ersten meisterhaft charakterisierten Opernfigur MOZARTs, einer Gestalt, sozusagen für die Ewigkeit geschaffen, drollig, gefährlich, prallen Lebens voll und zudem reichlich versehen mit musikalischen Perlen. Bewegt durch die Parallele der eigenen Biographie hat MOZART diese Oper, die bis zur »Zauberflöte« auch sein größter Erfolg wurde, in einem Hochgefühl der Schaffenskraft komponiert, wie sie nur an einem Wendepunkt des Lebens und zugleich der künstlerischen Entfaltung verfügbar ist. »*Die Entführung aus dem Serail*« ist ein Werk, das in jugendlicher Frische strahlt, doch bei Verbesserung seiner Mängel auch jenen einzigartigen Charme verlöre⁴⁹.

⁴⁴) »...hier ist doch gewiss das Clavierland!« Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 2. Juni 1781. MBA III. Nr. 602. 125, Z. 33 – 34.

⁴⁵) Einstein, Mozart, 330.

⁴⁶) Eduard MÖRIKE: *Mozart auf der Reise nach Prag*. Kassel etc.: Bärenreiter 1987, 54.

⁴⁷) Dokumentiert in 16 Briefen MOZARTs aus München an seinen Vater in Salzburg während des Zeitraumes vom 8. November 1780 bis 18. Jänner 1781. MBA III. Nr. 535, 537, 538, 541, 542, 545, 549, 555, 559, 563, 565, 570, 573, 574, 577, 580; 12 – 91.

⁴⁸) 18 Briefe MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg während des Zeitraumes vom 19. September 1781 bis 31. Juli 1782. MBA III. Nr. 626 – 629, 631, 633, 636, 638, 640, 641, 661, 673 – 677, 680, 681; 160 – 217.

⁴⁹) »Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize

Bedenkt man die kritische Einflussnahme MOZARTs auf die beiden ihm zuletzt vorgelegten Libretti (»Idomeneo« und »Entführung«), so versteht man sehr wohl, dass er im zweiten Halbjahr 1783 die Komposition der überaus banalen Texte von »L'oca del Cairo« (Varesco) und von »Lo sposo deluso« (Textdichter unbekannt) abbrach – man staunt nur, dass er sie überhaupt begann.

Bis zur nächsten Oper vergingen dann fast vier Jahre, aber MOZART lernte schon zwischen November 1782 und Feber 1783 im Hause seines Gönners Raimund Wetzlar Freiherrn von Plankenstern den kaiserlichen Hofpoeten Lorenzo DA PONTE kennen: ein denkwürdiges Ereignis der Musikgeschichte, denn ihrer künftigen Zusammenarbeit – beide dürften sehr bald gewusst haben, wen sie vor sich hatten – entsprangen drei »Ewigkeitswerke« des Musiktheaters:

Zuerst in der unfassbar kurzen Zeitspanne⁵⁰ von Mitte Oktober bis Ende November 1785 »*Le nozze di Figaro*«, MOZARTs vollkommenste Oper, eine comédie humaine ohne die revolutionären Tendenzen des Vorbildes, der Komödie des Caron de Beaumarchais »*La Folle journée ou Le Mariage de Figaro*«. Erstmals in der Operngeschichte wurde hier eine Musik geschrieben, die eine lebensvolle Charakterisierung der Personen nicht allein in den Arien, sondern auch durch das Medium des dramatischen Ablaufes erzielt, in dem die Ensembles als dessen Verdichtungscentren wirken – das grandiose Finale des II. Aktes wurde auch von MOZART nicht mehr übertroffen. Und wenn im Schlussensemble dessen fast hymnischer Gesang von der Gräfin eingeleitet wird, indem sie das »Contessa perdono« des Grafen sofort und freudigen Herzens erfüllt, ist die allgemeine Beglückung deshalb so Mozartisch, weil auch eine Ahnung ihrer Vergänglichkeit mitschwingt.

Die begeisterte Aufnahme des »Figaro« 1786/87 in Prag veranlasste den dortigen Theaterunternehmer Pasquale Bondini zum Opernauftrag an MOZART für »*Don Giovanni*«. Abermals war DA PONTE der Textdichter und wieder gab es eine Vorlage: »*Il Convitato di pietra*« des Giovanni BERTATI, vertont von Giuseppe GAZZANIGA und in Venedig soeben (5. Feber 1787) uraufgeführt. Die Konfrontation von Geisteswelt und Sinnenwelt, wodurch das II. Finale von MOZARTs Oper die ungeheure Dimension seiner Dramatik gewinnt, musste auf das Publikum eine enorme Wirkung üben und nur ein MOZART konnte es wagen, dazu Musik zu komponieren. Das Maß dieses Gelingens macht MOZARTs »*Don Giovanni*« auch zu einem einmaligen Ereignis des Musiktheaters und es ist nicht zu verwundern, dass in ihm das romantische 19. Jahrhundert »die Oper aller Opern« sah. In dem Sinne, dass in ihr die Musik – mit späteren Zeiten sogar einfach scheinenden Mitteln – bis an die Grenze überhaupt möglicher Ausdrucksfähigkeit vorstieß, ist sie es wirklich.

In »*Così fan tutte*« schrieb Lorenzo DA PONTE, neuerlich und letztmals für MOZART tätig, einen originären Text, dramatisch bruchlos, doch ohne den poetischen Glanz des »Figaro«. Zweifellos ist »*Così fan tutte*« MOZARTs schwierigste Oper und der Schlüssel zu ihrem Verständnis – schwierig genug – allein MOZARTs Musik und ihre sublimale Fähigkeit, die eigentliche Wahrheit auszudrücken, die mit der äußeren Handlung nicht – in allen Situationen – übereinstimmt. Die Oper ist trotz ihrer heiteren Maske im Grunde eine Tragödie, man könnte sagen eine »Tragödie der Wahlverwandtschaft«⁵¹, da die richtigen (= verlobten) Paare die dramaturgisch »falschen« und die falschen (= vertauschten) Paare die eigentlich »richtigen« sind. Daher kann auch die »Versöhnung« am Schluss = die Rückkehr zu den alten Partnern in Wahrheit nicht stattfinden, d.h. von den vier Liebenden innerlich nicht (so schnell) vollzogen werden, auch wenn sie Don Alfonsos Lehre nachsingen, dass glücklich der Mensch sei, der »von Vernunft sich führen lässt.« Zu diesem Rationalismus als Deus ex machina sind sie gewiss nicht fähig, denn zu viel ist ihnen widerfahren, und

fliehen.« C. M. v. WEBER in: *Kunstansichten. Ausgew. Schriften*. Wilhelmshaven 1978, 209. Zit. in: Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*. a.a.O., 96.

⁵⁰) Bedenkt man die große Zahl der Kompositionen, die MOZART zwischen November 1785 und April 1786 nachweislich fertiggestellt hat (13 Köchel-Nummern), darunter die Maurerische Trauermusik, der »Schauspieldirektor«, die Sonate für Violine und Klavier KV 481 und drei Klavierkonzerte (KV 482, 488, 491), so bleiben für die eigentliche Komposition des »Figaro« tatsächlich nur etwa die »6 Wochen«, von denen DA PONTE in seinen Memoiren spricht: Lorenzo DA PONTE: *Mein abenteuerliches Leben. Die Memoiren des Mozart-Librettisten*. Deutsche Neufassung von Walter KLEFISCH. Reinbek bei Hamburg 1960, 87 – Dazu auch NMA/II/5/16,1. *Le nozze di Figaro*. Vorwort, VIII f.

⁵¹) GOETHEs Romantitel nahm gleichnishaft Bezug »...auf einen aus dem Bereich der Naturwissenschaften stammenden Begriff, [...] womit die Eigenschaft bestimmter chemischer Elemente bezeichnet wurde, bei der Annäherung anderer Stoffe ihre bestehenden Verbindungen zu lösen und sich mit neu hinzugetretenen Elementen gleichsam wahlverwandtschaftlich zu vereinigen.« (Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hg. v. W. Jens. Bd. 6. München 1988, 521.) – So geschieht »Wahlverwandtschaft« auch als ein Phänomen menschlicher Beziehungen mit der Zwangsläufigkeit eines Naturgesetzes und relativiert daher sowohl die Freiheit der je eigenen Entscheidung wie auch persönliche Schuld.

es will daher auch scheinen, dass MOZARTs Musik diesen schwer verständlichen Schluss offen lässt, den Akteuren des Dramas, die den Abgrund ihrer Seele entdecken mussten, nur einstweilen den Blick in diese Tiefe verstellt, über die es die rettende Brücke – noch (?) – nicht gibt.

Irgendwann im Frühjahr 1791 erreicht MOZART der Antrag von Emanuel SCHIKANEDER, sein neues Textbuch zu vertonen: »Die Zauberflöte«. Der Text ist – wohl auch dank Mozarts Mitwirkung, die SCHIKANEDER ausdrücklich bezeugt⁵² – dramaturgisch meisterhaft aufgebaut, an einigen Stellen sogar von poetischer Schönheit, doch hätte der mythologische Urgrund des Stoffes, den SCHIKANEDER aus einigen Quellen mit übernahm, eine logisch konsequentere Ausfaltung erfordert als sie der Theaterpraktiker zuließ, der ja an sein Vorstadtpublikum zu denken hatte, das er nicht überfordern durfte oder wollte. Daher blieb die schier unauslotbare Tiefe des »Zauberflöte«-Mythos ebenso bestehen wie mögliche Kritik an Ungereimtheiten oder sprachlichen Mängeln des Textes. Den beispiellosen Erfolg, der sich gleich nach der Uraufführung am 30. September einstellte und über die Jahrhunderte anhielt, entschied aber MOZARTs Musik, die das Gemenge aus märchenhaften Elementen, heiteren Szenen und Mythologie erst zu einem Ganzen einte und überhöhte. In der Musik zur »Zauberflöte« hat MOZARTs Kompositionsstil die letzte Reife einer Musiksprache erreicht, welche für die Größe des Inhaltes zu einer neuen Einfachheit der Gestaltung fand.

Eine Unterbrechung der Komposition verursachte der namens der Böhmisches Stände vom Theaterunternehmer Guardasoni kurzfristig erteilte Auftrag, anlässlich der Krönung Leopolds II. in Prag zum Böhmisches König die Festoper zu schreiben. Der Text von METASTASIO »La clemenza di Tito« war vorgeschrieben, ein bereits von zahlreichen Vorgängern vertontes Libretto. Der Typus der Opera seria mochte MOZARTs musikdramatischer Meisterschaft, die er mit den drei Da-Ponte-Opern erreicht hatte, wohl nicht mehr genügt haben, auch wenn Caterino MAZZOLÀ die aus Abgangsarien und endlosen Rezitativen bestehende Dichtung METASTASIOS mit Duetten und Ensembles sowie neuen Arien »zu einer wirklichen Oper umgearbeitet« hat (»ridotta á vera opera«), wie MOZART in seinem Eigenhändigen Werkverzeichnis anerkennend vermerkt⁵³. So fügt also MOZART – die Komposition der Rezitative überlässt er SÜßMAYR – dem abgestorbenen Zweig der Seria mit herrlicher Musik noch eine letzte Blüte an.

Insgesamt hat MOZART mehr als 50 *Sinfonien* (und Fragmente) geschrieben, nach seiner Abkehr von Salzburg aber nur noch fünf. Ungeachtet der Meisterschaft in den Sinfonien der 1770er-Jahre, ist der Sinfoniker MOZART, der den späten HAYDN beeinflusst und BEETHOVEN ermöglicht hat, erst in jenen Spätwerken manifestiert: der »Linzer«-Sinfonie (1783, KV 425), der »Prager«-Sinfonie (1786, KV 504) und in den drei letzten Sinfonien von 1788 (KV 543, 550, 551). Diese Trias bildet eine Einheit durch vielfache kompositorische Bezüge und MOZARTs letztes, krönendes Wort zur Gattung. Das Finale des C-Dur-Werkes, der sog. »Jupiter«-Sinfonie, sollte auch für spätere Generationen völlig singulär bleiben als ein »Ewigkeitswerk« schlechthin, das höchste Kompositionskunst an spielerisch anmutende Leichtigkeit wendet. Wahrscheinlich hat MOZART diese drei Sinfonien selbst nie gehört, weil die geplanten Konzerte nicht zustande kamen oder weil es einen unmittelbaren Anlass gar nicht gab. Und sie wurden geschrieben in einer Zeit schwerster finanzieller Sorgen⁵⁴, unberührt in künstlerischer Autonomie von jener Drangsal des äußeren Lebens.

Der Zeit voraus

Graf Arco sollte Recht behalten (s.o.), denn die anfängliche Bewunderung für MOZARTs Musik und für deren virtuoson Interpreten, der zum begehrten Gast adeliger Musiksalons avanciert war, wich tatsächlich einer mit den Jahren fortschreitenden Gleichgültigkeit. Hatte MOZART z.B. im Jahre 1784 für drei Konzerte im Abonnement immerhin 100 Subskribenten gewonnen und vielleicht noch weitere 30 in Aussicht⁵⁵, so fand sich 5 Jahre später auf einer von ihm aufgelegten Konzertsabskription nur noch ein Name: Van Swieten⁵⁶.

⁵²) Aus dem Jahr 1795 ist eine Äußerung SCHIKANEDERs überliefert, dass er die Oper ». . . mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte.« NMA/II/5/19. Vorwort, XIII.

⁵³) W. A. Mozart. *Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile*. f 28^v. NMA/X/33/1. Kassel etc.: Bärenreiter 1991.

⁵⁴) Dokumentiert in den Briefen an Johann Michael Puchberg, s. Anm. 58.

⁵⁵) Brief MOZARTs aus Wien an seinen Vater in Salzburg vom 3. März 1784. MBA III. Nr. 788. 303, Z. 9 – 11.

Was war geschehen? MOZARTs künstlerische Existenz in Wien war faktisch gescheitert. Hätte er länger gelebt, wäre die geschwundene Akzeptanz vielleicht nur eine existenzielle Krise gewesen, sein früher Tod aber entschied. Die Ursache lag freilich nicht allein in jenem Wankelmut der Wiener Aristokratie, die allerdings auch durch den unglücklichen Türkenfeldzug Josephs II. steuerlich belastet und daher in ihren kulturellen Aktivitäten gehemmt war, sondern lag wohl primär im tatsächlichen Fehlen der institutionellen Voraussetzungen, die für eine freie Musikerexistenz unentbehrlich gewesen wären:

(1) Es gab zu MOZARTs Wiener Zeit noch kein Urheberrecht und daher auch einen nur ansatzweise funktionierenden Musikmarkt, dem seinerseits eine ausreichende Nachfrage nach Notenmaterial abging, da sich die bürgerliche Musikausübung mit Abnehmern in großer Zahl erst zu entwickeln begann. MOZART konnte also nicht damit rechnen – wie schon bald nach ihm der alte HAYDN oder BEETHOVEN –, für ein anonymes Publikum zu komponieren und aus den Honoraren der Verleger seine materiellen Bedürfnisse zu decken⁵⁷, sondern war überwiegend auf konkrete Bestellungen der – meist adeligen – Auftraggeber angewiesen und gezwungen, sich um deren Gunst zu bemühen.

(2) Diese Auftraggeber aber standen in der gesellschaftlich fest gefügten Hierarchie weit über dem Komponisten, bestimmten dessen persönliches Verhalten und konnten daher auch verlangen, dass ihr eigener Geschmack in den bestellten Werken sich niederschläge. Wer dies – mehr oder weniger – ignorierte, riskierte insoweit den Verlust weiterer Aufträge.

(3) Öffentliche Konzerte für ein zahlendes Publikum waren noch selten, denn es überwogen die privaten für geladene Gäste (meist des Adels). Wurde MOZART für dergleichen nicht engagiert, hatte er nur die Möglichkeit, sog. »Akademien« zu geben, d.h. selbst als Konzertunternehmer aufzutreten und die Einnahmen zu lukrieren, was allerdings voraussetzte, die Financiers durch Versendung von sog. »Subskriptionslisten« im Vorhinein zu gewinnen.

(4) Auf dem Gebiet der Oper war realiter die Erteilung eines konkreten Auftrages überhaupt unerlässlich, sei es vom Kaiser (»Die Entführung aus dem Serail«, »Der Schauspieldirektor«, »Le nozze di Figaro«, »Così fan tutte«) oder von einem privaten Impresario (Bondini für »Don Giovanni«, Guardasoni für »La clemenza di Tito«, Schikaneder für »Die Zauberflöte«).

Diese der schöpferischen Tätigkeit eines Musikers vorgegebenen Bedingungen zeigen klar, dass dessen ökonomisch gesicherte Existenz nur im Rahmen einer festen Bindung an einen – adeligen, ständischen oder kirchlichen – Dienstgeber möglich war. MOZARTs Entschluss, nach dem Bruch mit Salzburg in Wien als freier Künstler zu leben, eilte daher seiner Zeit noch erheblich voraus, denn er widersprach dem institutionell strikt vorgegebenen Rahmen und barg daher zwangsläufig das Risiko des Scheiterns: als Mensch in seiner wirtschaftlichen Basis, aber auch – noch schwerer wiegend – als Künstler.

Ob diese Krise wirklich unvermeidbar auch finanziell jenes katastrophale Ausmaß annehmen musste, ist ohne gesicherte Kenntnis der näheren Umstände nicht zu beantworten. Sicher ist jedenfalls, dass MOZARTs ökonomische Situation zeitweise aussichtslos war, denn die allbekannten Briefe an seinen Freund und Logenbruder Johann Michael Puchberg⁵⁸, geschrieben zwischen 1788 und 1791, geben hiervon ein erschütterndes Zeugnis. Aber auch gesellschaftlich dürfte es um MOZART einsamer geworden sein, wenn man eine Briefstelle als symptomatisch ansieht: »Kommen Sie doch zu mir und besuchen Sie mich; ich bin immer zu Hause; – ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in andern Logis in 2 Monat, und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich nur mit Gewalt ausschlagen muß) würde es mir noch besser von Statten gehen...«⁵⁹ Es scheint

⁵⁶) Brief MOZARTs an Johann Michael Puchberg in Wien vom 12. Juli 1789. MBA IV. Nr. 1105. 92, Z. 21 – 22.

⁵⁷) Zu MOZARTs Lebzeiten erschienen 131 Werke in Druck, also nur etwa ein Fünftel seines Gesamtwerkes, davon mehr als die Hälfte Klavier- und Kammermusik. Gertraut HABERKAMP: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie. Textband*. Tutzing: Schneider 1986, 13 und Art. Mozart in: MGG2. Personenteil. Bd. 12, Sp. 743.

⁵⁸) 20 Briefe. MBA IV. Nr. 1076, 65; Nr. 1077, 65 ff.; Nr. 1079, 69; Nr. 1080, 70; Nr. 1105, 92 f.; Nr. 1106, 94 f.; Nr. 1107, 95; Nr. 1113, 99 f.; Nr. 1115, 102; Nr. 1117, 103; Nr. 1120, 104 f.; Nr. 1121, 105; Nr. 1122, 106; Nr. 1123, 106 f.; Nr. 1125, 108; Nr. 1130, 110 f.; Nr. 1132, 111 f.; Nr. 1147, 129; Nr. 1149, 130; Nr. 1166, 139 f.

⁵⁹) Brief MOZARTs an Johann Michael Puchberg in Wien vom 27. Juni 1788. MBA IV. Nr. 1079. 69, Z. 24 – 28. – MOZART wohnte zu dieser Zeit in der Vorstadt Alsergrund Nr. 135 »Zu den drei Sternen« (heute Währingerstraße Nr. 26).

wohl eine der geheimnisvollen Gesetzmäßigkeiten eines Künstlerlebens zu sein, dass MOZART in seiner – künstlerisch wie auch menschlich – zunehmenden Isolation dennoch zum Gipfel seines Spätwerkes fand.

In diesem dominierte, der abnehmenden Resonanz in der breiten Öffentlichkeit entsprechend, die *Kammermusik*. Nach einer Pause von fast zehn Jahren beginnt MOZART 1782 mit der Komposition einer Serie von sechs Streichquartetten, die mit dem berühmten, in italienischer Sprache gehaltenen Dedikationsbrief Joseph HAYDN gewidmet sind (»Haydn-Quartette«). Wann MOZART dem um 24 Jahre älteren HAYDN zum ersten Mal persönlich begegnete, ist nicht überliefert. Beider Verhältnis zueinander ist eines der schönsten Beispiele der Musikgeschichte für eine von freundschaftlicher Hochachtung getragene, neidlose Anerkennung des jeweils anderen Werkes. MOZARTs Vorbild waren HAYDNs sechs Quartette op.33 (»Russische Quartette«, 1781), Gipfelwerke der Gattung, an denen MOZARTs Quartette gereift sind, zu gleichem Rang, aber dennoch durch und durch Mozartisch. Eine Entwicklung über sie hinaus ist nicht vorstellbar und fand in dem 1786 noch folgenden sog. »Hoffmeister-Quartett« (KV 499) ebenso nicht statt wie 1789/90 in den sog. »Preußischen Quartetten« (KV 575, 589, 590), die ursprünglich dem Cello spielenden König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zugedacht waren, was an der – allerdings nicht prinzipiell – hervortretenden Rolle des Bassinstrumentes auch erkennbar ist. Für die Gattung der Streichquintette hat MOZART in Wien noch vier bedeutende Beiträge geschaffen (1787: KV 515 und 516, 1790/91: KV 593 und 614) sowie drei herrliche Werke für die Klarinette: das sog. »Kegelstatt-Trio« KV 498 (1786, für die seltene Besetzung Klarinette, Klavier und Viola), das Klarinettenquintett KV 581 (1789) und dann noch im Todesjahr das Klarinettenkonzert KV 622. MOZART hat die Klarinette besonders geliebt und den Farbenreichtum ihres Klanges relativ selten, aber immer in bedeutenden Werken und mit höchster Kompositionskunst eingesetzt.

In vielen Bereichen ist MOZARTs Musik von tänzerischen Elementen durchdrungen und er hat, selbst ein begeisterter Tänzer, insgesamt über 200 einzelne *Tänze* komponiert: in unterschiedlichsten Besetzungen Menuette, Deutsche und Ländlerische Tänze sowie die eher in den unteren Gesellschaftskreisen beliebten Kontertänze. Seit Dezember 1787 ist MOZART ja kaiserlicher Kammerkompositeur (mit einem Jahresgehalt von 800 Gulden) und in dieser Funktion verpflichtet, für die Hofbälle in den Redoutensälen Tanzmusik zu liefern. Unter der Köchel-Nummer 606, wo Sechs »Ländlerische« angeführt sind, die MOZART am 28. Februar 1791 in sein Eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat, verbirgt sich als drittes Stück ein »Kleinod«: Es füllt die einfache Form aus zwei achttaktigen Perioden, die jeweils wiederholt werden, mit einer B-Dur-Melodie von schlechthin unsagbarem Ausdruck, begreifbar etwa als verhaltene Wehmut, Ergebung, Dankbarkeit, Zuversicht. . . Wirklich nur ein Tanz?

Über so manchem Werk aus MOZARTs letztem Lebensjahr liegt der Hauch des Abschieds: so über dem »Adagio und Rondeau für Harmonica« (u. je 1 Fl, Ob, Vla, Vc; KV 617, 23. Mai), der »Ländlerischen« B-Dur-Tanzmelodie ähnlich in der Diskrepanz der bescheidenen Form zur subjektiven Expression, auch über der Motette »Ave verum Corpus« (KV 618, 17. Juni) oder dem D-Dur-Adagio des Klarinettenkonzertes. Man meint zu spüren, dass Schmerz und Trauer überwunden, in reine Schönheit gewandelt sind. MOZART mochte gefühlt haben, dass seine Lebensbahn ausgeschritten ist. Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich ja nicht nach der Einheit des Lebensjahres, sondern in einem ungleich rasanterem Rhythmus von früher Reife zu früher Vollendung. MOZART ist »jung« nur an Lebensjahren gestorben, seine Persönlichkeit und seine geniale Schaffenskraft waren am Ziel. Es könnte daher auch einen geheimen Zusammenhang mit der in den letzten Jahren zunehmenden Verschlechterung seiner Gesundheit und schließlich mit seiner Todeskrankheit gegeben haben, die auf Grund der überlieferten Indizien nach dem heutigen Stand medizinischen Wissens zwar mit großer Wahrscheinlichkeit als ein rheumatisches Fieber diagnostiziert⁶⁰, im letalen Ausgang aber kaum erklärt werden kann. Aus den letzten Briefen an Konstanze (1790 und 1791) sind zwei Äußerungen MOZARTs erhalten, die zwar eine momentane Stimmung wiedergeben, aber doch ein mögliches Zeugnis von MOZARTs Todesahnung – freilich auch der innigen Liebe zu seiner Frau. Am 30. September schreibt er ihr aus Frankfurt: » . . . wenn die

⁶⁰) Carl BÄR: *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis*. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 1.) Salzburg 1966, 34 ff. [Das Standardwerk zum Thema.] – Auch Anton NEUMAYR: *Musik und Medizin*. Edition Wien ²1988, 85ff.

leute in mein herz sehen könnten, so müsste ich mich fast schämen. – es ist alles kalt für mich – eiskalt – Ja, wenn du bey mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen betragen der leute gegen mich mehr vergnügen finden, – so ist es aber so leer – adieu – liebe – ich bin Ewig dein dich von ganzer Seele liebender Mozart.«⁶¹ Am 7. Juli 1791 dann noch deutlicher: »... ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst; [...] es freuet mich auch meine Arbeit nicht [...] gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper [gemeint: »Die Zauberflöte«], so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung. ...«⁶²

In der ersten Morgenstunde des 5. Dezember 1791 ist Wolfgang Amadé MOZART in der Rauhensteingasse (heute Nr. 8) gestorben. Der Tod großer Persönlichkeiten hat für die Nachwelt sehr oft den Nimbus des geheimnisvoll Symbolischen und man kann daher aus heutiger Sicht eigentlich sehr gut die Legende vom jung verstorbenen Genie verstehen, das im unbekannt gebliebenen Massengrab verscharrt wurde, von einer verständnislosen Gesellschaft ruiniert – oder gar von einem missgünstigen Konkurrenten vergiftet. Noch bis ins 20. Jahrhundert hingen romantisch veranlagte Gemüter der Vorstellung an, wie die wenigen Freunde, die am 6. Dezember an der Trauerfeier zu St. Stephan teilgenommen hatten, des schlechten Wetters wegen auf ein weiteres Geleit verzichteten und das Pferdegetrappel des einsamen Sargwagens sich allmählich im Dezembernebel verlor. ... Heute weiß man⁶³, dass die Kaiserlich Josephinische Begräbnisordnung – die freilich alsbald wieder zurückgenommen wurde – ein Geleit zum Friedhof nicht vorsah und die meteorologischen Aufzeichnungen für diesen Tag mildes Wetter angaben. MOZARTs Sarg wurde nach der kirchlichen Einsegnung in der Totenkammer von St. Stephan abgestellt und erst nach 18 Uhr zum Friedhof in St. Marx gebracht, wo er dann, wohl erst am folgenden Tag, in einem Reihengrab beigesetzt wurde – Baron Van Swieten hatte angesichts der finanziellen Lage zu einem Begräbnis dritter Klasse geraten. Die Grabstätte blieb unbekannt, hätte aber auch bei einer rascheren Nachschau als der tatsächlich erfolgten wahrscheinlich nicht mehr identifiziert werden können. An sie erinnert heute ein Gedenkstein; das repräsentative Grabdenkmal steht nahe den Gräbern BEETHOVENS und SCHUBERTs am Wiener Zentralfriedhof. Es gibt auch keine persönlichen Mozart-Reliquien von Belang, keine Totenmaske⁶⁴, denn diese zerbrach irgendeinmal, keinen konkreten Gegenstand, an dem man MOZARTs irdische Existenz festmachen könnte. Man sollte das freilich nicht mystifizieren, sondern in einem tieferen Verständnis die *immaterielle Welt der Töne* als MOZARTs eigentliche und bleibende Existenz begreifen.

Schlusswort

Wie steht es heute um unser Verhältnis zu MOZART? Die Frage stellt sich in aller Schärfe zur Mitte eines Jubiläumsjahres, das viel Schönes, aber auch Banales, ja Widerwärtiges gebracht hat, besonders im sog. »Kulturbetrieb« und im Kommerz. Die Mozart-Rezeption unserer Tage ist ja in einer bisher unbekannten, doch unheilvollen Weise gespalten: Es gibt kaum eine Brücke zwischen der seriösen Mozart-Forschung, die heute um ein quellenkritisches Mozartbild und um eine streng sachliche Deutung seines Werkes bemüht ist, und dem Massenpublikum, das einer riesigen Produktion von Tonträgern die Konsumenten bietet wie auch die Adressaten einer ebenso enthemmten wie geschmacklosen Vermarktung. Dabei ist nicht zu übersehen, dass es eine Art »Mozart-Kult« gibt, der nicht unbedingt auf Verständnis beruht, sondern (»Mozart mag man eben«) auf dem – ja auch manipulierbaren – »Geschmack« der Musikhörer und -seher, die schon vermöge ihrer riesigen Menge eine anonyme Macht darstellen, aber in unserer Zeit doch die eigentlichen Teilnehmer am Musikleben sind und bleiben müssen.

Kein anderer der großen Komponisten genießt heute eine so uneingeschränkte Akzeptanz wie MOZART. Für einen derartigen Vorrang, etwa gegenüber BACH, HAYDN oder BEETHOVEN, ist

⁶¹) MBA IV. Nr. 1136. 114, Z. 25 – 31.

⁶²) MBA IV. Nr. 1184. 150, Z. 19 – 27.

⁶³) Eingehend dargelegt und nach den verfügbaren Dokumenten bewiesen in: Carl BÄR: *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis*. a.a.O., 119 ff.

⁶⁴) Die Echtheit eines Totenschädels, den das Mozarteum verwahrt, ist unbewiesen und höchst zweifelhaft.

eigentlich keine Erklärung zu finden, auch nicht unter dem musikanalytischen Mikroskop, aber irgendeinen Grund hierfür muss es geben. Handelt es sich um ein Phänomen der Massenpsychologie oder ist doch eine Kraft wirksam, die so viele Menschen echt und in der Tiefe bewegt? Aber auch die zahllosen Äußerungen großer Musiker, Dichter, Philosophen sind eigentlich nur individuelle Bekenntnisse und im Grunde hilflos in ihrem Jubel. Ist MOZARTs Musik für unsere Zeit voll Unheil die Gegenmacht, das Ziel einer unbewussten, unbestimmbaren Sehnsucht? Ist uns MOZART heute ein noch größeres Rätsel geworden als früheren Zeiten, als er noch nicht so uneingeschränkt geliebt wurde? Man wird auch anlässlich künftiger Jubiläen (sofern 2041 oder 2056 danach überhaupt noch gefragt wird) keine Antwort wissen, weil es für die Wirkungsmacht großer Kunst keine rationale Begründung gibt, nicht geben kann. Aber eines scheint uns das Phänomen MOZART doch in einer einzigartigen, in einer wirklich *singulären* Weise einzugeben: die Ahnung nämlich, wo Musik ihren Ursprung haben könnte.

Noch mehr zu sagen wäre vermessen.

Literatur

- Ludwig Ritter von KÖCHEL: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Achte, unveränd. Aufl., bearb. v. Franz Giegling, Alexander Weinmann u. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983.
- Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Ges. u. erl. v. Otto Erich DEUTSCH. NMA/X/34. Kassel etc.: Bärenreiter 1961.
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Ges. u. erl. v. Wilhelm A. BAUER u. Otto Erich DEUTSCH. 4 Textbände. Kommentar (2 Bände) und Register von Joseph Heinz Eibl. Kassel etc.: Bärenreiter 1962 ff.
- Mozart. Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile. NMA/X/33/1. Kassel etc.: Bärenreiter 1991.
- Otto SCHNEIDER und Anton ALGATZY (Hg.): Mozart-Handbuch. Chronik-Werk-Bibliographie. Wien: Brüder Hollinek 1962.
- Gertraut HABERKAMP: Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie Textband. Tutzing: Schneider 1986.
- Art. Mozart in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel etc. 1949 – 1986. Bd. 9, Sp. 699 – 839.
- Art. Mozart in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearb. Ausg. Kassel etc. (Bärenreiter) u. Stuttgart-Weimar (Metz-ler). Sachteil (9 Bde u. Register, 1994–1999), Personenteil (1999 ff.).
- Art. Mozart in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley SADIE. London: Macmillan Publishers Limited 1980 (Reprinted with minor corrections 1995). Bd. 12, 680–752.
- Hermann ABERT: W. A. Mozart I. u. II. Teil. Leipzig: Breitkopf & Härtel ⁷1956.
- Carl BÄR: Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 1.) Salzburg 1966.
- Volkmar BRAUNBEHRENS: Mozart in Wien. München: Piper 1986.
- Gerhard CROLL: Vorwort in NMA/II/5/12. Die Entführung aus dem Serail.
- Otto Erich DEUTSCH: Mozarts Verleger. In: Mozart-Jahrbuch 1955. Salzburg 1956, 49 – 55.
- Alfred EINSTEIN: Mozart. Sein Charakter Sein Werk. Zürich-Stuttgart: Pan 1953.
- Norbert ELIAS: Mozart. (Bibliothek Suhrkamp, 1071.) Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Karl Gustav FELLNER: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. Laaber 1985.
- Ludwig FINSCHER: Vorwort in NMA/II/5/16. Le nozze di Figaro.
- Marius FLOTHUIS: Mozarts Streichquartette. (Beck'sche Reihe, 2204.) München: C. H. Beck 1998.
- Marius FLOTHUIS: Mozarts Klavierkonzerte. (Beck'sche Reihe, 2201.) München: C. H. Beck 1998.
- Heinz GÄRTNER: Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister. München: nymphenburger 1989.
- Franz GIEGLING: Zu Robert Schumanns Mozart-Bild. In: Mozart-Jahrbuch 1980-83. Kassel etc.: Bärenreiter 1983, 236 – 238.
- Gernot GRUBER und Alfred OREL (†): Vorwort in NMA/II/5/19. Die Zauberflöte.
- Gernot GRUBER: Mozart und die Nachwelt. (Serie Piper, 592.) München-Zürich: Piper 1987.
- Gernot GRUBER: Mozart verstehen. Salzburg-Wien: Residenz 1990.

- Günter HAUSSWALD: Mozarts Serenaden. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 34.) Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975.
- Stefan KUNZE: Mozarts Opern. Stuttgart: Reclam ²1996.
- H.C. Robbins LANDON: Mozart. Die Wiener Jahre 1781–1791. München: Droemer Knauer 1990.
- Eduard MÖRIKE: Mozart auf der Reise nach Prag. Kassel etc.: Bärenreiter 1987.
- Anton NEUMAYR: Musik und Medizin. Am Beispiel der Wiener Klassik. Edition Wien ²1988.
- Georg Nikolaus von NISSEN: Biographie W.A. Mozarts. Leipzig 1828. Reprografischer Nachdruck. Hildesheim: Georg Olms 1964.
- Lorenzo DA PONTE: Mein abenteuerliches Leben. Die Memoiren des Mozart-Librettisten. Deutsche Neufassung von Walter KLEFISCH. Reinbek bei Hamburg 1960.
- Erich SCHENK: Mozart sein Leben – seine Welt. Wien-München: Amalthea ²1975.
- Friedrich SCHLICHTEGROLL: Mozarts Leben. Graz 1794. Faksimile-Nachdruck, hgg. v. Joseph Heinz Eibl. Kassel etc.: Bärenreiter 1974.
- Othmar SPANN: Mozarts Größe. In: Kämpfende Wissenschaft. Bd. 7 der Gesamtausgabe. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969, 335 – 348.