

Wolfgang
Hildesheimer

Mozart

Bibliothek Suhrkamp

SV

Band 1136 der Bibliothek Suhrkamp

Hildesheimers *Mozart* ist nicht das Buch eines Musikologen, es ist keine Biographie, in welchem Sinne auch immer, es ist das Buch eines Schriftstellers und Künstlers, der dem kreativen Prozeß der Kunst um einiges nähersteht, der, geschult durch Psychoanalyse, versucht, den Prozessen des Schöpferischen auf den Grund zu kommen, der aber nicht dem Fehler verfällt, sich der eigenen Seele als Maßstab für die seines Helden zu bedienen.

»Hildesheimers Mozart-Buch ist ein Dokument des Wissens und der Verehrung. Aus ihrer Verbindung entstand ein essayistisches Meisterwerk. Beide, Verehrung und Wissen, wurden einer strengen Prüfung ihrer Voraussetzungen unterworfen; dasselbe gilt für die literarische Gattung, die uns zu deren Teilhabern macht – die Biographie.«

Peter Horst Neumann

Wolfgang Hildesheimer
Mozart

Suhrkamp Verlag

Erste Auflage dieser Ausgabe 2024
© 1997, Suhrkamp Verlag AG, Berlin
Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.
Umschlaggestaltung nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus
Druck: Books on Demand GmbH, Norderstedt
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-24410-4

www.suhrkamp.de

Mozart

DIESES BUCH ist die vierte, somit also dreimal und diesmal um ein mehrfaches erweiterte Fassung eines Vortrages aus dem Mozartjahr 1956. Aus den vorbereitenden Überlegungen für eine Auftragsarbeit entstand, zunehmend und sich schließlich potenzierend, eine Art innerer Drang, dessen Fluchtcharakter als Motivation nicht geleugnet werden soll, dessen wahre Wurzeln jedoch in einer niemals nachlassenden aktiven Verehrung Mozarts liegen, in der ich bekanntlich nicht der einzige bin. Bekanntlich bin ich auch nicht der einzige im Wunsch nach Dokumentation dieser Verehrung. Zwar ist Mozarts Größe nicht meßbar, doch ist ihre Wirkung feststellbar; ihr Niederschlag als Interpretation, quantitativ überwältigend, bietet ein augenfälliges Beispiel des ewig Scheiternden: des Versuches, die überragende Gewalt des Werkes eines Menschen zu vermitteln, ihrer Eigenart und Einzigartigkeit deutend beizukommen, ihr Geheimnis zu ergründen.

Dieses Scheitern ist denn auch das gemeinsame Element zwischen meinem und allen anderen Versuchen, Mozart als Gestalt erstehen zu lassen; nur eben: Ich habe es in meine Arbeit einkalkuliert; sie ist nach drei Anläufen das endgültige Resultat meines Wunsches, zu dem Konzert unterschiedlichster Stimmen beizutragen und es – zu gegeben – durch diese eine Stimme zu verändern. Hiernach gebe ich das Thema an die Zunft zurück, dies ist meine letzte Version. Sie macht so wenig Hehl aus der Wiederholung einiger Passagen früherer Fassungen wie aus der Modifikation oder Zurücknahme früherer Thesen. Manche, oft erhebliche, Abweichung gründet auf der inzwischen breiter erschlossenen und kommentierten Primärliteratur, der Erweiterung wissenschaftlicher Forschung und den auf ihren Ergebnissen sich aufbauenden Interpretationsversuchen, deren überwiegender Teil allerdings zu jenem Widerspruch herausforderte, der ein weiteres Motiv meines Versuches ist: Dieses ist nicht zuletzt ein Buch des Widerspruches, eine Antwort auf Herausforderung, Versuch einer Wiederherstellung, der Reinigung eines im Lauf der Jahrhunderte mehrfach übermalten Frescos. Der Restaurator geht nicht systematisch vor, sondern hilft immer dort stückweise nach, wo ein Blatt früherer Schichten sich zu lösen

beginnt. Das ist nicht immer einfach, denn die Unhaltbarkeit des Bildes steht meist im Gegensatz zur Haltbarkeit der Materialien, mit denen es übermalt ist.

Mitunter war es nicht leicht, durch die Menge des Materials die Wertgrenze zu ziehen. Im Lauf von bald zwei Jahrhunderten haben sich zwischen den Zäsuren der ›Standardwerke‹ zunehmend Ansammlungen peripherer Detailstudien gebildet, Resultate der Erforschung von Nebengebieten und ihrer Nebengebiete, oft von zweifelhafter Relevanz, dennoch zum Teil lesenswert als Beispiele hingebungsvoller Akribie. Nicht selten bin ich versucht gewesen, einen Essay zu beginnen ›Über die Grenzen des Wissenswerten‹, doch sind diese Grenzen wohl bei jedem nach seiner individuellen Wißbegierde abgesteckt und fluktuieren mit den jeweiligen Ausmaßen persönlichen Engagements.

Vor allem jedoch wurden mir Neufassung und Erweiterung meiner Arbeit durch gewisse Verschiebungen meines eigenen Mozartbildes diktiert, die nur zum Teil auf der Verarbeitung neuer Quellen beruhen. Der Versuch, in das Wesen eines Genies vom Range Mozarts erkennend einzudringen, ist keine Sache des Gelingens oder Mißlingens. Bestenfalls führt er zu Überzeugungen, die, so fest sie sein mögen, nicht mit Gewißheit zu verwechseln sind. Die Grenzen potentieller Erkenntnis sind omnipräsent. Wenn ein erhellender Faktor sie scheinbar irgendwo zurücktreten läßt, so richten sie sich dort, wo dieser Faktor seine dunkle Gegenseite zeigt, um so unerbittlicher auf. Die Beschäftigung wird zum Selbstzweck und natürlich auch zur Selbstbereicherung, bestärkt durch eine Hoffnung, daß sie auch andere bereichere. Je mehr Tatsachen sich erhellen, desto rätselhafter wird das Unbelegte der Begleitumstände und Motivationen: Mozarts Reaktionen auf seine Lebensumstände und Seelenzustände, wie sie sich uns dokumentarisch darbieten, werden durch sein Werk nicht beleuchtet. Sie werden, im Gegenteil, und zwar mitunter von ihm selbst, unbewußt, aber systematisch, verdunkelt. Dies ist eine These meines Versuches und gleichzeitig ein Fazit.

ICH HÄTTE DAS WORT ›VIELLEICHT‹ allzu sehr strapazieren müssen – werde es noch oft genug anzuwenden haben – oder durchweg im Konditional schreiben sollen, um meiner Sache bis zu letzter Deut-

lichkeit gerecht zu werden. Doch das hätte mühsames Schreiben und ermüdende Lektüre ergeben. Daher muß ich dem Leser überlassen, zu »transponieren«, das heißt jene Subjektivität zu ermessen und zu bewerten, hinter der die Autorität einer durch Tatsachen gefestigten Überzeugung steht.

Wenn ich nach dieser Feststellung von der ersten Person singular auf die erste Person plural übergehe, so betone ich ein Ziel: Wir meinen damit weder den pluralis modestiae noch – wahrhaftig – den majestatis, sondern wir bezeichnen den gemeinsamen Standpunkt des Autors und des sich mit ihm in seinen Thesen, Ansichten und Folgerungen identifizierenden Lesers. Gewiß, er wird sich mit einer Gestalt der Vorstellungskraft bescheiden müssen, doch keineswegs mit einer Gestalt der Einbildungskraft. Diese Bescheidung sollte ihm allerdings nicht schwerfallen, in der Einsicht, daß kein Forscher oder Biograph dort, wo seine Interpretation über interlineare oder vergleichende Analyse des Werkes oder feststellbare Daten und Fakten des Lebens hinausging, jemals von Mozart als etwas anderem gesprochen hat. Darüber haben sie sich und uns mangelnde Rechenschaft gegeben: Wird alles im gleichen Wortlaut einer in sich ruhenden Autorität vorgetragen, so verwischt sich die Grenze zwischen Fakt und Vermutung. Daher erscheint uns Mozarts Leben meist als ein fiktiver Ablauf, darin seine Gestalt wandelt als domestizierter Held, ein wenig unbändig vielleicht, in berechtigter und niemals unedler Auflehnung, doch immer wieder deshalb faßlich, weil er eben vom jeweiligen Vermittler scheinbar erfaßt wird. Er bleibt konform mit vertrauten Normen mythenbildender Lebensbeschreibung. Daß jedoch gerade er, nämlich der Wiener Mozart, ein Modell geprägt hat, daß er jener exemplarische Fall ist, der das soziologische Register um den Oberbegriff »Künstlertum« erweitert hat, wird ausgelassen oder durch den Gemeinplatz verdrängt.

PLURALIS CONCORDIAE also. Doch werde ich immer dort zum »ich« zurückkehren, wo ich dem Leser den Nachsprung in die Spekulation nicht sofort zumute, sondern erst nach einer, von Bindung und Affekt freien, Prüfung jener Distanz, die den neugewonnenen Standort vom trügerischen Festland trennt. Nah kommen wir Mozart nicht. Und doch: Der zwanghafte, nicht nachlassende

Wille zur Annäherung, die Rekapitulation aller belegter Elemente, der erwiesenen Fakten, synchron zur systematischen Beschäftigung mit dem Werk, lassen uns zwar die definitiven Grenzen unserer Vorstellung erkennen, darüber aber auch Einzelaspekte einer möglichen Wirklichkeit. Nicht etwa, daß Unwahrscheinliches, Unglaubliches plötzlich wahrscheinlich oder schlüssig würde, im Gegenteil: Die Widersprüche zwischen Mozarts Leben und Wirken, seinen – niemals selbst gestellten – Ansprüchen und der Beziehung zu seiner Mitwelt erhärten sich zu unerbittlichen und endgültigen Tatsachen, die durch nichts mehr zu widerlegen sind, und mit deren permanent wiederkehrender Erfahrung wir zu leben haben.

IN FIKTIONEN manifestiert sich nicht zuletzt hinter den Gestalten die psychische und mentale Konstitution des Autors. Doch ist der Grad seiner Objektivität kein Kriterium ihrer Qualität; wer wüßte nicht, daß oft gerade die Neurose dem Werk jene monomane, oft monumentale, Subjektivität verleiht, durch die es seinen einzigartigen Wert gewinnt. In der Biographie dagegen muß dieser Grad als das ausschlaggebende Kriterium gelten. Denn der Leser will die Vermittlung, nicht den Vermittler. Doch auch hier wird er stets nur etwas über das Objekt in der subjektiven Sicht des Darstellenden erfahren, den zu akzeptieren oder abzulehnen ihm allerdings frei steht. Wir sollten ihn aber gerade dort akzeptieren, wo er seiner Subjektivität eingedenk bleibt, wir sollten daher Autorität der Überzeugung als Qualität und als Disziplin anerkennen. Dazu müßte der Autor freilich vorher ein Bild seiner selbst gegeben haben, das Zeugnis einer Einsicht in sich. Denn es ist unmöglich, eine Gestalt der Vergangenheit, geschweige denn ein Genie, zu verstehen, wenn man niemals den Versuch gemacht hat, sich selbst zu verstehen. Da nun aber gemeinhin zwischen der Psyche des Genies und der des Interpreten wenig Affinität besteht, sollte der Interpret die Erkenntnisse der Psychoanalyse, und zwar einer an sich selbst erfahrenen, anwenden. Denn sie hat ihn gelehrt, den Grad seiner Beziehung zu und der Identifikation mit seinem Gegenstand zu bestimmen und zu regulieren, somit den positiven wie negativen Affekt so weit wie möglich auszuschalten. Weiterhin hat sie ihn gelehrt, die typischen Reaktionen der Psyche in all ihren Möglichkeiten bis in die tiefsten Traumata zwar als probates

Werkzeug der Erkenntnis parat zu haben, nicht aber die potentielle Reaktion der eigenen Seele als Maßstab anzuwenden. Dies aber haben im Fall Mozart alle Biographen getan und haben damit die Grenzen zwischen Wunsch und Wahrheit verwischt. Die Darstellung des ›Menschen Mozart‹ fluktuiert zwischen Apologie und Festrede. Wenn Bruno Walter sagt, Mozart sei eine ›offene vertrauende Seele‹, ein ›froher, treuherziger junger Mensch‹ gewesen¹, so drückt er damit nicht nur einen allgemein gehegten Herzenswunsch aus, der überdies unwillentlich die Grenzen seiner psychologischen Einsichten absteckt, sondern auch ein unreflektiertes Entgegenkommen an ein Publikum, dem er sich selbst zuzurechnen hat, und das seinen Mozart gern so haben möchte. Tatsächlich hat es ihn auch immer so erhalten.

DAS EBEN IST DAS ELENDE der Trivialbiographie: Sie findet für alles jene eingängigen Erklärungen innerhalb der uns zugänglichen und dem Radius unseres Erlebens entsprechenden Wahrscheinlichkeit. Die Primärquelle ist identisch mit dem Motiv: das Wunschdenken. Die Identifikation des Schreibenden mit dem Helden, seine Fixierung an ihn, machen alles Dargestellte zutiefst unwahrhaftig, denn wir haben es ja unter dem Aspekt der Ungleichheit der Potenzen zu betrachten. Mozart ist nach einem anderen Gesetz angetreten als seine Deuter. Bisher hat jeder die stimmige Bilanz gezogen, daß sich hier ein erbärmliches und entwürdigtes Erdenleben letzten Endes in der entrückten Höhe des Schöpferischen doch noch erfüllt habe. Seine Not habe sich sozusagen ausgezahlt. Die Frage: Für wen? wird nicht gestellt.

Für die Nachwelt jedenfalls haben sich alle Konflikte zu solcher Harmonie geglättet, daß sie als zwar wehmutsvolle, aber heile Schönheit auf die Mitwelt zurückzuwirken scheint. So hat zum Beispiel Bernhard Paumgartner Mozarts Verbleib in Wien nach dem Bruch mit dem Erzbischof 1781 folgendermaßen ausgedrückt: ›Mit mütterlichen Armen umfängt die Stadt an der Donau den sturmbelegten Künstler als Heimat seiner Meisterjahre.‹² Dieser Satz denn erscheint uns als ein Schulbeispiel radikaler Verdrän-

1 Bruno Walter: ›Vom Mozart der Zauberflöte‹, Frankfurt 1956, S. 7 und S. 16.

2 Bernhard Paumgartner: ›Mozart‹, Freiburg und Zürich 1945, S. 263.

gung; er demonstriert die gesamte anomale Skala: Den ausschweifenden Ehrgeiz des Autors, der, angesichts des überwältigenden Themas, höher greifen möchte, als die einfache Feststellung es ihm gebieten würde, nämlich: Mozart lebte fortan in Wien; jene Bindung an Umstände, die dem Wunschdenken entspringen: das für den Leser präparierte Bild, darin alles innerhalb der Grenzen des Vorstellbaren zu bleiben hat, oder zumindest des Möglichen, wie es dem Auffassungsvermögen des Autors entspricht und damit dem Leser zu erscheinen hat; das Maßvolle, Plausible als Mutter des Wunsches nach Einordnung, und das Didaktische, Sichere, als sein unumstößlich dominierender Vater; das Denken in nationalen Kategorien, im vorliegenden Fall als Österreicher; das Pathos der Wortwahl als Zeichen des unbewußten Willens zur Angleichung an den Helden. Denn entwirren wir das Bild der ›mütterlichen Arme‹, jener ›Stadt an der Donau‹, jenes ›sturmbelegten Künstlers‹, den sie ›umfassen‹, dazu die ›Heimat von Meisterjahren‹ – denn wohl nur Wanderjahre haben keine Heimat –, so bleibt als Implikation, daß Mozart in Wien Erfüllung und Ruhepunkt fand. Wir können sie nur dahingehend berichtigen, daß bekanntlich das Gegenteil der Fall war.³

Überhaupt: Das ›Umfassen‹ als euphemistisches Bild erscheint beliebt. Bei Alfred Orel handelt es sich allerdings weniger um die mütterlichen Arme als um eine totale Besitzergreifung: ›So aber umfing die Donaustadt nunmehr Wolfgang Amadeus mit ihrem geheimnisvollen Zauber und ließ ihn, wie vorher und nachher so viele andere, nicht mehr los.‹⁴ Hierzu wäre zu sagen, daß es weniger der ›geheimnisvolle Zauber‹ als Geldnot war, die Mozart nicht losließ, weshalb er sich denn auch nicht, wie er wollte, nach England absetzte, wo er, dem Anschein nach, sein Glück hätte machen können. 1786, nach dem ›Figaro‹, hätte die Donaustadt,

3 Eine besondere Blüte doppelter Idolatrie (Mozart + Österreich): ›So ist Mozart für uns Vorbild, Vollendung und Zukunft, völlig zeitlos in seiner Vollkommenheit, zeitfern und zeitnah zugleich, wie alle großen Leistungen der Menschheit. Wen solche Lehren nicht erfreuen, verdient nicht, ein Mensch zu sein; und erst recht nicht ein Österreicher.‹ Aus dem Geleitwort von Joseph Marx zu einer Konkurrenz-Ausgabe des ›Köchelverzeichnis‹, neubearbeitet und herausgegeben von Karl Franz Müller, Wien 1951.

4 Alfred Orel: ›Mozart in Wien‹, Wien 1944, S. 5.

sofern man eine Stadt als kollektiven Willensträger bezeichnen kann, ›Wolfgang Amadeus‹ genauso gern losgelassen, wie sie später Gustav Mahler und Arnold Schönberg losließ. Hier schlägt sich die Kompensation des Traumas in Unwahrhaftigkeit nieder, die sich bis in die Fakten auswirken will und den wahren Sachverhalt verzerrt.

So hat denn das gestörte Verhältnis Wiens zu Mozart eine Legion von Apologeten gefunden, denen ihr Kulturpatriotismus nicht erlaubte, sich mit einem irreparablen Makel abzufinden. Doch sind ihre Retouchen nur symptomatische und unwesentliche Beispiele jener doppelten Fixierung: an den Helden und an die Heimat, die der Wunschdenker mit ihm teilt. Darin akklamiert auch Salzburg einen Teil, der ihm nicht gebührt; denn Mozart hat diese Stadt nun wirklich gehaßt und hat ihre Bewohner bekanntlich mit einem Vokabular bedacht, das an Verbalinjurien grenzt. Darüber freilich hat Salzburg von je hinweggesehen und behauptet seinen ethnischen Anspruch, der ja immer dort herhalten muß, wo das Verhältnis harmonischer Beziehung zwischen Held und Heimat versagt.

Diesen Anspruch hat Hugo von Hofmannsthal in dunkle Worte gekleidet: ›Mozart war da, und hier in diesen Gemarken, wo sich das neue und das alte Europa berühren, an diesem Grenzstrich zwischen römischem, deutschem und slawischem Wesen, hier war die Musik entstanden, die wahre, ewige Musik unseres Zeitalters, die volle Erfüllung, natürlich wie die Natur, unschuldig wie sie.‹⁵ Der Versuch, einem solchen Satz kritisch beizukommen, wäre müßig, denn sein Aussagegehalt ist nicht greifbar. Überdies sind unverhältnismäßig wenige der ›großen Werke‹ Mozarts in den Salzburger ›Gemarken‹ entstanden. Weiterhin entsteht große Musik aus keinerlei mythischem Dunkel oder ethnischer Gebundenheit; vielmehr wird sie, im Ineinandergreifen unbewußter Motive mit bewußter Methodik, gemacht, ist daher auch nicht natürlich wie die Natur und keineswegs ›unschuldig wie sie‹, sofern wir uns überhaupt dazu entschließen wollen, der Natur Attribute wie unschuldig oder schuldig zuzuerkennen. Es gilt also, Mozarts Nachleben von dieserlei Ausflüchten zu reinigen. Zugegeben: Es

⁵ Zitiert nach H. H. Stuckenschmidt: ›Mozart als Europäer‹, im Programm zur Mozartwoche der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf 1970, S. 11.

handelt sich hier um das ›Wort des Dichters‹, zumal eines, der sich seines Helden ebenbürtig erweisen möchte. Doch handelt es sich ebenso um einen Helden, der, in seiner Funktion als Begründer einer Kategorie, eine andere Behandlung beansprucht als die ›dichterische Freiheit‹ des Schöngeistes.

Auch jene Mozart-Literatur, die redlich ›bei der Sache zu bleiben‹ sich bemüht, baut sich meist auf Konklusionen auf, die nicht nur ihre Prämissen verdecken, sondern Verlässlichkeit und Objektivität zeitgenössischer Zeugnisse, vor allem aber der Selbstzeugnisse, voraussetzen. Wir wissen heute, daß auch die Selbstdarstellung nicht objektiv sein kann, und bei Mozart ist sie alles andere als das. Sie bezeugt die stetig zunehmende Leichtigkeit in der Artikulation einer phänomenalen geistigen Beweglichkeit, doch verschenkt sie die tiefere Essenz dieses Geistes nicht an Worte. Mitunter bezeugt sie auch, wenn die Sache es gebietet, eine durchaus zweckbedingte Wendigkeit: Es stehen dem Schreiber Mozart außer den Seelen in seiner Brust – es sind weitaus mehr als zwei, doch offenbart er sie überaus selten! – die verschiedensten Verkleidungen zu Gebot, die er mit der jeweils dazugehörigen Überzeugung zu tragen versteht. Die Beherrschung der Mittel, die ihn zum größten und geheimnisvollsten Musiker aller Zeiten gemacht hat, kam ihm auch bei seinen verbalen Aufzeichnungen zugute: Er verfügte über ein gewaltiges synthetisch-emotionales Register, hinter dem er vielerlei Gestalten annehmen oder sich gänzlich verbergen konnte, und er hat es ohne jegliche Heuchelei, aber auch ohne jeglichen Drang zu objektiver Wahrheit, angewandt. Wie verschieden er sich auch darstellen mochte: beim Schreiben nahm er die Gestalt des jeweils dargestellten Ichs an. Er schrieb, wie er sich sah, sehen wollte oder sollte, wie er anderen zu erscheinen hatte oder begehrte, und wie er sich die Vorstellung anderer vorstellte. Aber wie er war, das entnehmen wir seinen eigenen Worten nicht mit Sicherheit. Obgleich uns Wesentliches seiner Selbstdokumentation verloren ist, liegen die Primärquellen optimal gesammelt vor⁶, Zusätzliches

6 MOZART, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band I bis Band IV: Briefe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch; Band V und Band VI: Kommentar, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz

mag noch zutage treten, Veränderndes wohl kaum. Jedermann also kann Mozarts scheinbare Reaktion auf die Umstände, denen er ausgesetzt war, nach Wunsch und Vermögen deuten und seine Schlüsse selbst ziehen. Ob es jedoch das Verständnis des Phänomens Mozart erleichtert, das sei dahingestellt. Es ist schwer genug, sich etwa ein Bild vom subjektiven Leben und Erleben eines Genies unseres Jahrhunderts zu machen, und vor einem Genie der Vergangenheit versagt unser Vorstellungsvermögen in zunehmendem Verhältnis zu seinem zeitlichen Abstand, seiner Epoche und, nicht zuletzt, seiner Lebensspanne.

ICH BEGEBE MICH ALSO bewußt in Abhängigkeit vom Leser, nicht nur in seinem Vorstellungsvermögen, sondern auch in seinem Vorstellungswillen. Denn natürlicherweise hört die Macht der Überzeugungskraft dort auf, wo auf der anderen Seite der eherne Wille zum Unverständnis herrscht, das heißt: die automatische Abwehrreaktion vor einer dargebotenen Erkenntnis, bevor diese vom Willen des potentiellen Empfängers geprüft ist. Gehen wir den Ursachen einer solchen rezeptiven Versagung nach, so können wir ihr nur dort Gültigkeit zuerkennen, wo ihr Träger sich mit derselben Materie befaßt hat, aber darin zu einem anderen Resultat gelangt ist. Wir erkennen sie aber nicht an, wo sie als Reaktion dessen erscheint, der sich eben an ein anderes oder gegenteiliges Bild gewöhnt hat, an das er so fixiert ist, daß er sich nun nicht mehr davon trennen kann oder will, und daher jede Korrektur der alten, als schön erkannten, Lösung zurückweist. Es gilt demnach für den Leser nicht nur die Wahrhaftigkeit dieses Versuches zu prüfen, sondern auch seinen eigenen Willen, ein vorgefaßtes Bild abzustreifen.

MUSIKALISCH AUSGEDRÜCKT: *Wir konfrontieren uns mit einer Partitur von zwei Systemen: der melodieführenden Stimme – Mozarts Musik – und dem Generalbaß – sein äußeres Leben. Die verbindenden Mittelstimmen, die seines Unbewußten, seiner inneren Impulse und Diktate, jene Stimmen also, die auf Movens und*

Eibl; Band VII: Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl. Kassel – Basel – London – New York – Tours 1962-1975. Die Zitate im Text sind dieser Ausgabe entnommen.

Agens schließen lassen, fehlen. Denn ein erläuterndes wörtliches Bekenntnis findet sich bei ihm beinah niemals. Wir kennen die Kompositionsaufgabe – auch Mozart hat sie seinen Schülern ad nauseam stellen müssen –, zu zwei vorhandenen Systemen ein drittes, verbindendes, herzustellen. So etwa haben wir das Werk der Biographen zu betrachten: Sie haben das verbindende System zwischen den beiden Existenten, nämlich seinem Erleben und dem – vermeintlichen – Niederschlag in seinem Werk hinzukomponiert. Daher drängt sich der Versuch auf, die Partitur der Existenz Mozarts von dieser Bearbeitung zu befreien, um jenes Ainigma wiederherzustellen, als das Mozart uns zu erscheinen hat, wenn wir uns entschließen, alle Biographie, ja alle Geschichtsschreibung, mit jener Skepsis zu betrachten, die sich im Lauf der Jahrhunderte als angemessen erwiesen hat.

ES GALT DEMNACH, bestehende Bilder auszulöschen, nicht aber zwischen Leser und Helden zu vermitteln. Es ist, im Gegenteil, die Absicht dieses Versuches, die Distanz zwischen beiden Seiten zu vertiefen, und zwar nicht nur um jene Kluft zwischen den Zeitaltern, die das wahre Verständnis aller Gestalten und aller Seelen zur Zeit des Spätabsolutismus zur Spekulation macht, sondern um eben jene unüberbrückbare Ferne zwischen der Innenwelt Mozarts und unserem mangelhaften Konzept ihrer Art und ihrer Dimensionen. Niemand hat die Unternehmung bewältigt, diese Fremdheit der Erscheinung überzeugend darzustellen. Alle haben sich auf ein Bild verlassen, das biographischer Geläufigkeit und gleichsam ererbter Routine entspringt. In ihm wird das Unheimliche überspielt, das als unwesentlich Betrachtete kurzerhand ausgelassen, das Peinliche hinwegklärt, und somit wird die Figur nach allen Seiten, nach oben und – vor allem – nach unten abgerundet, geglättet und frisiert, bis sie einem vagen apollinischen Ideal – und Idol – entspricht, das freilich allzu oft aus der Rolle fällt. Man werde »sich abfinden müssen mit der Tatsache, daß auch Mozart ein Mensch war« mit seinem Widerspruch«, sagt Alfred Einstein⁷ und fordert

⁷ Alfred Einstein: »Mozart. Sein Charakter, sein Werk«, Zürich-Stuttgart 1953, S. 41. – Im folgenden werden Zitate nur dort mit einer Anmerkung versehen, wo ein Buch oder eine Schrift als Quelle neu eingeführt wird oder wo der Autor dem Leser die Lektüre des Kontextes nahelegt.

somit Verständnis für ausgerechnet eine jener Eigenschaften, die Mozart mit uns allen teilt, die er aber offensichtlich einem Genie nicht konzедieren möchte. Mozart entspricht keinem apollinischen Ideal: Alle seine Äußerungen, Diktion, Duktus und Interpunktion der verbalen Dokumente, Gestik, Mimik, Habitus, wie sie uns überliefert sind, ergeben eher das Bild eines dionysischen Typus, der allerdings als solcher auch wieder aus der Rolle fällt, denn selbst diese – unscharfe – Typologie trifft auf ihn nicht zu, und schon gar nicht auf sein Werk, das sich diesen Kategorien ganz und gar entzieht. Angesichts der Handschriften seiner Partituren stellen wir fest, daß der Aufriß selbst der gewaltigsten musikalischen Panoramen für ihn ein Vollzug äußerster Beherrschung gewesen sein muß: klar, übersichtlich, immer, und zwar bis zuletzt, lesbar, selten von einer Korrektur entstellt – denn die Komposition war ja meist lange fertig, bevor er sie niederschrieb – offenbart sich die subjektive Emotion höchstens hier und dort am schwungvollen Duktus einer dynamischen Bezeichnung. An diesem Werk ist alles von sublimen Fremdheit, alles unheimlich und, objektiv gesehen, alles wesentlich. Um so mehr erleuchten seine Selbstäußerungen nur immer wieder das Faktum, daß sich uns die Gestalt entzieht, indem sie sich hinter ihrer Musik verbirgt, und auch sie ist uns, in ihrer tiefsten Bedeutung, unzugänglich, insofern sie keine außermusikalische Begrifflichkeit zuläßt.

DER NAME MOZART ist, gleich den Namen Beethoven und Haydn, an eine einzige Gestalt gebunden und, ihr entsprechend, in anderer Verkörperung unvorstellbar; undenkbar, daß heute jemand einer solchen Vorgabe gewachsen wäre. Doch eindeutiger als die anderen beiden Namen ruft ›Mozart‹ bei all jenen, die das Prädikat ›musikalisch‹ – was immer es bedeuten mag – für sich in Anspruch nehmen, die Bezeichnung einer besonderen rezeptiven Verfassung hervor, eine Art Verklärung: Hier denn – so etwa lautet die unausgesprochene Begründung eines kollektiven Empfindens – steht eine einmalige und wahrhaft einzigartige Erscheinung unangefochten und für immer auf der Kreditseite des Lebens, so beherrschend und allgegenwärtig, daß sie mit manchem versöhnt, was das Leben uns schuldig bleibt. Ja, Mozart scheint die Versöhnung schlechthin zu sein, eine Art erlösendes Wunder. Diese Erfüllung, die er postum zu spenden vermöchte, hat er selbst natürlich nicht im entferntesten erahnt. So weit hätte er den ›stillen Beifall‹, den er am Ende seines, objektiv gesehen, schwer erträglichen Lebens aus der Reaktion des Wiener Publikums auf die ›Zauberflöte‹ herauszuspüren meinte, niemals ausgelegt. Noch weniger, daß sein Name synonym würde für alles Jenseitig-Schöne und Diesseitig-ahnungsvoll-Beschwingte – um ein Kondensat enthusiastischen Vokabulars anzuschlagen. Wohl war er sich seines Wertes bewußt, vielleicht stand er innerhalb der Skala seiner Wertbegriffe sogar am höchsten, doch war diese Skala, entsprechend seiner Position in seiner Zeit und Welt, relativ. Den Maßstab des Absoluten hätte er in Worten kaum anzuwenden gewußt, wie er ja auch in keiner einzigen seiner dokumentierten Äußerungen erscheint; übrigens erscheint darin auch niemals der Superlativ absoluter Begeisterung. Mozart selbst hielt sich für einen Menschen ›von superieuren Talent‹, das er sich ›ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen‹ könne (Brief vom 11. September 1778), freilich als solches allen anderen überlegen, außer dem von ihm verehrten Haydn. Sein ironisch distanziertes Verhältnis gegenüber Popularität – denn er berechnete ziemlich genau, wann er ›popular‹ zu werden hatte, hat es ja auch zur Genüge von seinem Vater nahegelegt bekommen –, seine zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber elitären Ehrungen, wie er sie, beinah noch als Kind, auf seinen Italienreisen erfahren hatte, trugen gewiß zu seinem Verhängnis

bei, doch bezeugen sie die Souveränität des wahrhaft großen Mannes. Obrigkeitshörigkeit und Servilität waren ihm fremd, Adel und Orden gleichgültig. Die akademischen Diplome, die ihm auf seiner Reise nach Mannheim und Paris 1777-1779 nutzen sollten, vergaß er bezeichnenderweise zu Hause, man mußte sie ihm nachschicken. Er besaß einen höheren päpstlichen Orden als Gluck – Orlando di Lasso war der einzige Komponist, der ihn vorher erhalten hatte –, doch wahrscheinlich hat er ihn, nachdem er auf seiner Pariser Reise von zwei rüpelhaften Augsburger Patriziersöhnen deswegen angepöbelt worden war (Brief vom 16. Oktober 1777), niemals wieder angelegt. Es ist übrigens auch nicht feststellbar, daß sie ihm später jemals etwas genutzt hätten, wahrscheinlich hat er sie selbst vergessen. Jedenfalls wäre es ihm nicht eingefallen, sich ›Ritter von Mozart‹ zu nennen, außer in jenen Briefen, in denen er sich selbst parodierte oder den Titel mißbrauchte, um sich ›Ritter von Sauschwanz‹ zu nennen. Nach den Italienreisen, als Siebzehnjähriger, unterschrieb er einige seiner größeren Partituren mit ›Cavaliere‹ oder ›Chevalier‹, doch gab er das bald wieder auf und nannte sich ›Wolfgang Amadè Mozart‹. ›Amadeus‹ hat er sich niemals genannt, außer im Scherz: Wolfgangus Amadeus Mozartus. Auch im Taufregister steht der Name nicht, er entstammt dem Wunsch der Biographen nach abrundender Perfektion. Seine Briefe unterschrieb er meist mit Mozart, später fügte er Empfehlungen oder Gesuchen den Titel ›Kapellmeister in kaiserlichen Diensten‹ hinzu, doch gewiß nicht um der Geltung willen – die Funktion war bescheiden –, sondern mehr wegen der Bestimmung: Vielleicht meinte er ihn angeben zu müssen, damit der Empfänger überhaupt wisse, wer dieser Mozart sei. Dünkel war ihm fremd; seine Überlegenheit aber spielte er aus, nicht immer ohne maliziösen Nachdruck. Anerkennung brauchte er, zumindest bis zum großen Verzicht in seinen letzten Jahren. Den größten Wert legte er auf das Lob jener, die er selbst hochschätzte, aber das waren wahrhaftig nicht viele, genaugenommen war es nur Haydn, der einzige Zeitgenosse, den Mozart bewunderte. So ist er, der sich gern nur vor Kennern produzierte, der Enthusiasten liebstes Kind geworden.